

Ecole doctorale : Humanités et sciences humaines

Institut de psychologie

Laboratoire : Centre de Recherches en Psychopathologie et Psychologie Clinique C.R.P.P.C.

*LA SOUFFRANCE DU CORPS VECU
DANS LA DANSE PROFESSIONNELLE*

Par Tania Violeta DAVILA RAMIREZ.

Thèse de Doctorat de psychologie.

Mention psychologie et psychopathologie clinique

Dirigée par Monsieur le professeur Gérard BROYER.

Présentée et soutenue publiquement le 01/09/2006

Devant un jury composé de :

Madame la professeure Nancy MIDOL, Professeur des universités à l'université de Nice.

Monsieur le professeur Gérard BROYER, Professeur émérite de l'université de Lyon 2.

Monsieur le professeur Pascal ROMAN, Professeur des universités à l'université Lyon 2.

Madame la professeure Humbelina LOYDEN SOSA, Professeur des universités à l'Universita Autonoma X de Mexico.

Table des matières

- Remerciements
- INTRODUCTION

◆ PROBLEMATIQUE
◆ HYPOTHESES

◆ **METHODOLOGIE**

◆ **Population**

- ◇ A Lyon au C. N. S. M. D. :
- ◇ A Mexico à l'E. N. D. C. C. :

◆ **Outils méthodologiques**

◇ **I. L'Entretien**

- **I.I. Matériel**
- **I.II. Application**

◇ **II. Le Photolangage**Note.

- **II.I. Premier temps de la séance : Le temps du choix individuel des photos.**
- **II.II. Second temps de la séance : Le temps des échanges en groupe.**
- **II.III. Matériel**
- **II.IV. Application**

◇ **III. Outil projectif pour danseurs/danseuses**

- **III.I. Matériel**
- **III.II. Application**
- **III.II.I. Premier Dispositif**
- **III.II.II. Deuxième Dispositif**

◇ **IV. Pâte à modeler et écriture d'une histoire relative à la figurine réalisée.**

- **IV.I Matériel**
- **IV.II. Application**

◇ **V. Observation des cours de danse.**

- **V.I. Matériel**
- **V.II. Application**

• **PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE**

◆ **CHAPITRE 1 : LES ORIGINES DE LA DANSE**

- ◇ **1.1.- L'Etymologie**
- ◇ **1.2.- La Préhistoire**
- ◇ **1.3.- L'Antiquité Grecque et Romaine**
- ◇ **1.4.- Au Moyen Âge**
- ◇ **1.5.- Conclusion**

◆ **CHAPITRE 2 : LA DANSE CLASSIQUE**

- ◇ **2.1.- La Renaissance**
- ◇ **2.2.- Cinq positions de base**

◇ 2.3.- Aspects anatomiques des mouvements et leurs limites

- 2.3.1.- L'en dehors
- 2.3.2.- Le Plié
- 2.3.3.- Le Battement tendu
- 2.3.4.- Le Relevé
- 2.3.5.- La position de Pointe

◇ 2.4.- Construction sociale du vécu artistique

◇ 2.5.- Le XIXème siècle : L'Age d'or du ballet.

◇ 2.6.- Conclusion

◆ CHAPITRE 3 :

LA DANSE AU MEXIQUE ET EN FRANCE.

◇ 3.1.- Les Danses Anciennes

◇ 3.2.- Les Danses de Salon

◇ 3.3.- La Danse Moderne

◇ 3.4.- La Danse au Mexique

- 3.4.1.- Les Danses Traditionnelles
- 3.4.2.- La Danse Contemporaine et la création des institutions

◇ 3.5.- La Danse en France

- 3.5.1.- Les Danses Traditionnelles
- 3.5.2.- La Danse Contemporaine et la création des institutions

◇ 3.6.- Conclusion

• DEUXIEME PARTIE : CONCEPTS

◆ CHAPITRE 1 : LES REPRESENTATIONS DU CORPS

◇ 1.1.- Le Corps au XXème siècle

◇ 1.2.- La Cénesthésie

◇ 1.3.- Le Schématisme

◇ 1.4.- L'image du corps

◇ 1.5.- La théorie du self et le corps

◇ 1.6.- L'image inconsciente du corps

◇ 1.7.- Corps symbolique, corps imaginaire et corps réel

◇ 1.8.- Le corps, langage de l'autre

◇ 1.9.- Conclusion

• « ENTRACTE » : CONTEXTE INSTITUTIONNEL D'UNE CLINIQUE PARTICULIERE

• TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE

◆ CHAPITRE 1 : L'INDIFFERENCIATION DES SEXES.

◇ 1.1.- Le corps socialisé

◇ 1.2.- Féminin-masculin

◇ 1.3.- Corps et adolescence

◇ 1.4.- Adolescence et sexualité

◇ 1.5.- Conclusion

◆ **CHAPITRE 2 : « NORMALITE » ET PATHOLOGIE.**

◇ 2.1.- Qui est l'artiste ? Qui sculpte qui et comment ?

◇ 2.2.- Les lésions les plus communes du danseur

◇ 2.3.- Le symptôme

◇ 2.4.- L'Anorexie

· 2.4.1.- Etiologie de l'anorexie mentale

· 2.4.2.- Facteurs Biologiques

· 2.4.3.- Facteurs Socioculturels

· 2.4.4.- Facteurs Familiaux

◇ 2.5.- La Boulimie

· 2.5.1.- Facteurs Socioculturels

· 2.5.2.- Facteurs Familiaux

◇ 2.6.- Conclusion

◆ **CHAPITRE 3 : DESIR DE L'AUTRE SUR LE DESIR DE L'UN**

◇ 3.1.- Narcissisme et identification

◇ 3.2.- L'Idéal du Moi :

Danseur ou Danseuse-Etoile.

◇ 3.3.- Les stades du miroir chez la danseuse.

· 3.3.1.- Le miroir « professeur(e) »

· 3.3.2.- Le miroir « chorégraphes »

· 3.3.3.- Le miroir « collègues »

· 3.3.4.- Le miroir « partenaire de pas de deux »

· 3.3.5.- Le miroir « public »

· 3.3.6.- Le miroir « famille »

◇ 3.4.- Conclusion

◆ **CHAPITRE 4 : LA SOUFFRANCE ET LA JOUISSANCE.**

◇ 4.1.- Sociologie de la souffrance

◇ 4.2.- Douleur et Souffrance

◇ 4.3.- Réflexions sur la torture

◇ 4.4.- Souffrance et Masochisme

◇ 4.5.- Souffrance de l'objet perdu

◇ 4.6.- Plaisir/Déplaisir et Au delà

◇ 4.7.- La Jouissance : paradoxe constant

◇ 4.8.- Conclusion

• CONCLUSION GENERALE

• BIBLIOGRAPHIE

- ◆ Revues
- ◆ Journaux
- ◆ Pages Internet
- ◆ Films

• ANNEXES : CLINIQUE

- ◆ CLINIQUE à Lyon (France)
Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse (C.N.S.M.D.)

◇ ENTRETIENS

- Matériel
- Application
- Cédric (professeur de danse classique)
- Jacqueline (professeure de danse classique)
- Véronique (maîtresse de ballet)
- Maguy (professeure de danse contemporaine)

◇ SESSION DE PHOTOLANGAGE©

- Groupe de danse classique 1ère année
 - Matériel
 - Application

- ◆ **PREMIER TEMPS** : le choix individuel des photos :
- ◆ **DEUXIEME TEMPS** : l'échange en groupe

◇ OUTIL POUR DANSEURS

- Matériel
- Application
- Premier Dispositif
- Deuxième Dispositif
- Cédric (professeur de danse classique)
- Jacqueline (professeure de danse classique)

◇ PATE A MODELER ET ECRITURE D'UNE HISTOIRE DE LEUR FIGURINE.

- Matériel
- Application
- Cédric. (professeur de danse classique)
- Jacqueline (professeure de danse classique)

◇ TRAVAIL D'OBSERVATION DE COURS DE DANSE

- Matériel
- Application
- Cédric (professeur de danse classique)

- Cours de danse classique 1ère année (garçons)

- Cours de danse classique 1ère et 2ème année (garçons et filles)
 - Cours de danse classique 2ème année (garçons et filles)
 - Cours de danse classique, pour les classes de 2ème année de classique et 3ème année de classique et contemporaine (garçons et filles)
- Jacqueline (professeure de danse classique)
 - Cours de danse classique 2ème et 3ème année (garçons et filles) et élèves invitées de Hollande
 - Cours de danse classique 1ère année (filles), répétition avec percussions.
 - Cours de danse classique : 2ème et 3ème année et invitées.
 - Cours de Danse Classique 1ère année
 - Véronique (maîtresse de ballet)
 - Cours de danse classique (filles et garçons)
 - Cours de danse classique, pour la classe de 3ème année de classique et 3ème de contemporaine.
 - Cours de danse classique 3ème année (garçons et filles).
 - Pierre (professeur de danse contemporaine)
 - Cours de danse contemporaine, pour la classe de 2ème année du classique
 - Maguy (professeure de danse contemporaine)
 - Cours de danse contemporaine, pour la classe de 2ème année de classique

◆ CLINIQUE à Mexico (Mexique)

Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine (E.N.D.C.C.)

◇ ENTRETIENS (en espagnol)

- Vanesa (élève, 6ème année de danse classique)
- Paola (élève, 3ème année de maîtrise en vue d'être professeure).
- Patricia (élève de maîtrise en vue d'être professeure).
- Margarita (élève, 7ème année de danse classique).
- Diego (professeur de danse classique)
- Josefina (élève, 8ème année de danse classique)
- Daniela (professeure de danse classique)
- Isadora (élève, 2ème année de danse classique)
- Daniela (professeure de classique et folklor)

◇ OUTIL POUR DANSEURS

- Vanesa (élève, 6ème année de danse classique)
- Margarita (élève, 7ème année de danse classique)
- Diego (professeur de danse classique)
- Josefina (élève, 8ème année de danse classique)

◇ PATE À MODELER ET ECRITURE D'UNE HISTOIRE DE FIGURINE.

- Vanesa (élève, 6ème année de danse classique)
- Diego (professeur de danse classique)

◇ EXTRAITS D'ARTICLES SUR L'OPERA DE PARIS

◇ EXTRAITS D'ARTICLES DANSE

Remerciements

Je remercie tout d'abord Monsieur le professeur Gérard BROYER pour avoir accepté mon projet de recherche, pour son travail de direction, ses conseils, son soutien et ses encouragements à mener cette recherche à terme.

Je tiens également à remercier vivement les membres du jury, qui me font l'honneur de s'intéresser à ce travail, en acceptant de le lire dans un délai aussi court et de se déplacer de bien loin.

Merci à l'équipe de recherche, professeur(e)s, étudiant(e)s chercheurs et au personnel administratif de L'Université Lyon 2.

Merci beaucoup à Cathy pour m'avoir reçue et accueillie chez elle, pendant tout ce temps à Lyon, pour son soutien inconditionnel et les nuits consacrées à la lecture soigneuse de ce travail.

Muchas gracias a mi madre, por su escucha y palabras de aliento estando en la misma situación de fin de tesis ; a mi padre y mi hermano por continuar la lucha a la que se han comprometido. A mi familia en general por su impulso y confianza desde la primera infancia y su actual presencia en la ausencia, incluyendo los momentos más difíciles.

Gracias al poeta urbano, por estos años de aprendizaje de una vida juntos a pesar de todo.

Au terme de ce travail de longue haleine, je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui ont apporté une contribution, officielle ou non à son achèvement, en particulier au C.O.N.A.C.Y.T., aux personnes de l'E.N.D.C.C. et du C.N.S.M.D. sans lesquelles ce travail n'aurait pas pu aboutir.

Enfin je salue mes professeur(e)s, entraîneuses, entraîneurs, toutes et tous mes élèves, collègues et amies, qui m'ont beaucoup appris, consciemment et inconsciemment, encouragée dans cette recherche et pour avoir, dans le bruit des supplices, encore entendu un silence de colères humaines et une généalogie de douleurs, de souffrances et de jouissance du corps vécu pas seulement dans la danse.

La danza, la pintura forman parte de las Artes, ¿no? Me fui a mis 20 años donde no había ni "historia", ni "tiempo", solo una fuerte angustia por no poder atrapar "lo esencial".
Apocado, dolía ser un impotente estético.
Habíamos cada loco pero libres de psiquiatras.
Leyendo, leyendo tus páginas me da la impresión que somos "pacientes" de la Creación.
Lo bello (una especie de escapatoria)
nos enferma y nos miramos solo el ombligo (el espejo).
J. AVENDANONNote*. .

Je ne peux pas imaginer la vie sans la danse.
Je ressens la danse dans tout.
Comment nous communiquons,

comment nous aimons,
guérissons, inspirons
et sommes inspirés - notre vécu-
voilà le paysage que j'ai choisi
d'explorer.
M. GILLISNote*. *

INTRODUCTION

Avant le lever du rideau, les corps s'échauffent, s'étirent et se font violence.
Lentement, patiemment le danseur refait inlassablement les exercices à la barre, au sol, muscle après muscle.
Chaque mouvement est appris, réappris, jour après jour.
Dans un combat silencieux, le corps travaille.
Concentration, ascèse. Rigueur, souffrance, douleur, voilà ce que le public ne verra pas.
Car le rideau levé, le corps exprime tour à tour la grâce, le mouvement, la violence aussi
Anonyme.

Que veut dire le mot corps dans l'usage que l'on vient à en faire lorsqu'il s'agit de verbaliser des sensations ou impressions vécues au ras de la vie quotidienne (dans la danse)Note1. ?

La danse est une manifestation spécifique de la gestualité et des techniques corporelles. Elle est aussi l'expression de mouvements culturels plus généraux, malgré les particularités de son agir.

Reconnaître le devenir historique de cette expression motrice nous suggère l'existence d'une diversité des techniques, parfois contradictoires. « Nous ne pouvons donc pas nier les techniques du corps comme facteurs de socialisation des individus. Il est bien connu que c'est à partir du corps, bien avant les mots, que les individus intègrent l'univers culturel et le groupe social où ils sont nés »Note2. .

Ces premières découvertes de M. MAUSS, ont, depuis, été largement reprises et exploitées par les sociologues ou les philosophes.

Ainsi P.BOURDIEU affirme que « toutes les structures et valeurs sociales se transmettent aux individus, pour l'organisation du physique, social, et corporel : la division du travail, la division des sexes, la structuration de l'espace habité, les hiérarchies entre les choses, les personnes et les pratiques »Note1. .

Quant à M. FOUCAULT, il nous dit que pour traiter la question du pouvoir, la manière la plus directe est « de s'appuyer sur l'analyse de la corporéité plutôt que sur l'analyse de l'idéologie ; en effet, il nous semble que l'unité sociale est plus constructible, par la voie du pouvoir qui s'exerce sur le corps qu'à partir des idées : les exercices de développement musculaire, l'exaltation du beau corps ; le travail persévérant, obstiné et méticuleux, semble faire du corps le transmetteur le plus efficace de valeurs, des consignes et des contrôles sociaux, dont ni le corps quotidien, et encore moins le corps qui danse, arrive à s'échapper des tensions engendrées »Note2. .

Et pour G. IMBERT, « le corps est basiquement une production sociale, un outil, un instrument de travail qui parfois ne nous appartient pas, (...) parce que la société dicte les usages et pose les individus et ces corps à partir de milliers de contrôles et consignesNote*, (...) par exemple le sport qui par la voie de la stéréotypie corporelle qui fait du sportif une machine, un instrument de diversion, avec lequel on peut commercer »Note3. .

Il nous paraît donc intéressant, maintenant, de nous demander où se situe le corps qui danse, quelle est sa relation avec les autres pièces du puzzle dans le jeu du pouvoir et comment il s'assimile ou résiste aux contrôles socialisateurs.

INTRODUCTION

La place même de la danse dans le contexte culturel peut servir à mieux entendre une culture, par exemple un changement dans une danse est possible s'il est précédé d'un changement dans la culture dans laquelle il s'exécute.

La notion de style d'une culture est importante, parce qu'elle nous permet d'établir une distinction pour que les techniques du corps, dans leurs développements soient quotidiennes ou extraquotidiennes.

Sont quotidiennes toutes les techniques du corps considérées comme « naturelles », « simples », « normales » : sauter, manger, faire l'amour, marcher, dormir, etc.

Sont extraquotidiennes les techniques du corps qui, très différentes entre elles, sont à mettre en relation avec des fonctions publiques, soit dans le domaine de la religion, de la magie, ou fonctionnelles telles que le sorcier, le prêtre, le chaman, soit dans le domaine de la scène comme par exemple l'acteur, l'orateur, le chef d'orchestre ou le danseur ; pour ces techniques, il faut un certain apprentissage plus formel, prolongé, produisant en général une déviation considérable de l'utilisation « normale » du corps, une altération des rythmes, des positions, de l'utilisation de l'énergie, de la douleur, et de la fatigue qui peuvent se prolonger ou pas à toute l'activité d'un groupe ou d'une personne.

E. BARBA nous explique dans son ouvrage « *Antropologia teatral* » que pour obtenir un bon résultat il faut impliquer une présence. Une technique est donc nécessaire, une utilisation particulière de notre corps. Nous nous trouvons à un niveau plus profond, c'est-à-dire que si un danseur marche, cela ne signifie pas qu'il « représente » quelque chose, néanmoins nous pouvons trouver une déviation significative dans son comportement en relation avec la quotidienneté.

Nous ne sommes pas en train de parler d'initiatives individuelles, mais de techniques culturellement régulées. Toutes les techniques de la représentation et de la présence sont reliées et soumises à leur culture propre, avec une définition sociale, ses codes formels, ses normes éthiques, ses critères d'efficacité et ses paramètres stylistiques qui sont élaborés pour chaque société et qui déterminent les formes concrètes de ses techniques.

Par exemple dans la danse classique, il y a une modification soudaine de l'équilibre corporel : la surface d'appui se modifie et « s'introduisent dans le corps des tensions et des oppositions qui composent une dialectique ou une « dramatisation » physique qui entraînent des conflits psychologiques ou sociaux »Note 1.

Il y a également des techniques personnelles « de l'artiste » ou « du sportif » qui ne sont pas seulement utiles pour une préparation biologique de la musculature ou des schémas mécaniques d'action, mais aussi un moment créatif qui peut surgir justement dans la fatigue la plus extrême.

Les techniques physiques sont donc extrêmement liées avec les techniques mentales, c'est-à-dire que pour la précision du travail, il est nécessaire d'avoir une mémoire corporelle, une perception précise de la position du corps, et une image du corps articulée ; en définitive dans cette activité artistique qu'est la danse, le fait de voir et celui d'être vu sont liés à un seul entraînement.

Dans les techniques du corps il y a celles de la naissance, de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte où elles se trouvent : celles du rêve, de la veille, de l'activité ; par exemple des mouvements du corps, et enfin celles de la danse où, nous pouvons observer des danses de repos et des danses d'action ou introverties et extraverties selon K. SACHS.

La danse est, selon A. DALLAL : « tout autant un miroir de formes accumulées au cours des années, un miroir érigé, constitué de formes anciennes et actuelles. Formes qui deviennent une image mais qui ont un début et une fin : une histoire »Note 1.

Quand nous reprenons d'anciennes chorégraphies nous nous retrouvons face à des problèmes de

« fabrications » de corps, et il faudrait mesurer les difficultés pour des corps contemporains à intégrer une souplesse, par exemple, ou à effectuer des danses pour lesquelles ils ne sont pas d'emblée conformes qui, par conséquent, devront d'abord être construits ou « reconstruits » par les professeurs, comme s'il s'agissait de réaliser des figurines en pâte à modeler.

Cette recherche a été conçue à partir, des questionnements surgis de notre travail de mémoire en Psychologie [Note2](#), à l'Université « Autonoma Metropolitana - Xochimilco » à Mexico, de l'inspiration des travaux de la professeure M. BAZ [Note3](#), et du professeur G. BROYER [Note4](#), des réflexions faites à la suite de notre mémoire de D. E. A. [Note5](#), à l'Université Lumière Lyon 2, et de notre propre vécu dans la danse.

« Le processus de théorisation dans le travail clinique ou dans la recherche s'effectue à partir d'un point de souffrance, d'un point d'énigme perturbateur » [Note1](#).

Au long de cette thèse nous allons nous interroger sur la formation des danseurs/danseuses en danse classique professionnelle et à tout son processus psychique.

Cette thèse est composée de trois grandes parties et un « entracte ». Auparavant, dans une partie préparatoire, nous exposons nos hypothèses, lesquelles ont été élaborées à partir de notre problématique à l'écoute de la clinique. Cette clinique nous a guidée ainsi, au choix de notre méthode d'investigation qui comporte plusieurs outils méthodologiques, les uns déjà existants et les autres créés par nous-même, pour la circonstance.

Dans la PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE, nous nous arrêtons sur l'étymologie du mot danse, puis nous rappelons les origines de la danse en général : la préhistoire, l'antiquité et le Moyen Age, ce qui constitue le premier chapitre ; le deuxième chapitre est consacré à la danse classique, il est suivi d'un troisième chapitre dédié aux particularités des danses : anciennes, traditionnelles et contemporaines au Mexique et en France.

Dans la SECONDE PARTIE : CONCEPTS, nous nous attachons aux représentations du corps dans les champs des sciences humaines et plus particulièrement à partir des théories philosophiques, psychologiques et psychanalytiques ; nous conduisons une réflexion épistémologique à la lumière de la subjectivité qui sera notre pilier théorique du corps, dans le champ de la psychologie clinique.

Alors, du psychique au somatique, ou du somatique au psychique ? La question de la psychosomatique, est celle qui continue à résonner dans notre groupe de recherche. Nous ferons également un rapprochement avec les travaux actuels de notre groupe de recherche : Corps et psychopathologie-Equilibres-déséquilibres psychosomatiques et cliniques de l'agir [Note*](#), rattaché au Centre de Recherches en Psychopathologie et Psychologies Cliniques (C.R.P.P.C.), de l'Université Lumière Lyon 2.

Figure 1 : Groupe de recherche du C.R.P.P.C. [Note*](#).



La TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE est précédée d'un « ENTRACTE », ainsi, nommé parce que dans un spectacle de danse c'est l'intervalle qui sépare un acte d'un autre, mais dans notre propos il s'agit plutôt du lien entre deux parties qui nous permet d'évoquer les antécédents de ce travail de recherche, les rencontres cliniques et notre contre-transfert dans le contexte institutionnel de l'Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine (C. N. D. C. C) à Mexico et du Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse (C. N. S. M. D.) à Lyon.

Dans le premier chapitre, seront plus intégrées les vignettes cliniques et nous nous interrogerons sur l'indifférenciation des sexes, nous rappelant que la danseuse I. DUNCAN, nous a montré comment la matière du mouvement dépassait les catégories homme/femme ; la « Normalité » et la Pathologie feront l'objet du deuxième chapitre ; le troisième chapitre abordera la construction imaginaire de la formation du Moi où d'abord le désir est dans l'Autre et, ensuite ce moment de bascule, c'est un apprentissage nécessaire qui se constitue à la rencontre de chaque « miroir » ; quant à la souffrance et à la jouissance nous les étudions dans le quatrième et dernier chapitre.

L'objet de cette recherche sera de s'interroger sur une activité physique (sportive et artistique) : La danse classique professionnelle. Notre *fil rouge* sera la façon d'assurer la « contrainte par corps » (M. Foucault) de l'individu au regard de la société.

« Ces corps à l'unisson se métamorphosent et se dédoublent, se multiplient, jouent en lignes ou en couples, en décalages, en changements de plan, toujours à toute allure, à la limite, près de craquer, jusqu'à ce que les individus se détachent, recherchant encore une autre sorte de prouesse fondée sur la violence, la précision, la hauteur, la torsion, le choc, la dislocation, l'expression, l'équilibre » Note1 .

« Danser sa vie » -une belle formule d'I. DUNCAN – « c'est mettre sa vie en mouvement, et faire *face* aux possibles » Note2 .

Le corps dansant représente sa propre histoire, il raconte le désir, le plaisir, la conception, la naissance, la torture, la violence, les étreintes, les jeux, les chocs, le rêve, la contrainte et la mort, dans ce paradoxe de la jouissance.

« Jouissance au sens où le corps s'éprouve, est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur, et nous savons que c'est seulement à ce niveau de la douleur que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme

qui autrement reste voilée »Note1 .

Les élèves, les professeur(e)s et la maîtresse de ballet nous parlent de ces sujets dans leur vécu en mouvement, de leur Corps Danseur, dans lequel, comme l'a montré M. MERLEAU-PONTYNote2 , l'expérience vécue interpelle la *corporéité* dans son double aspect, celui du corps à la fois comme structure vécue et celui du corps comme contexte ou lieu des mécanismes psychiques.

PROBLEMATIQUE

La danse, en tant qu'institution, est un paradigme du discours de l'idéal social, dans lequel les danseurs/danseuses sont immergé(e)s et qui les enferme dans une stricte aliénation, les assujettissant à des règles qui contribuent au contrôle social en les obligeant à construire une représentation de leur image corporelle qui modifie leur équilibre psychosomatique. Pourtant une certaine souffrance du corps, chez les danseurs/danseuses, se manifeste d'une façon paradoxale, puisqu'elle s'accompagne d'une certaine jouissance.

La souffrance physique du corps, est un phénomène complexe qui apparaîtrait dans les groupes de danse classique professionnelle comme liée à une souffrance psychique consécutive à des facteurs sociaux, politiques, économiques et culturels.

Toutefois, cette souffrance se manifeste entre autres dans des comportements alimentaires comme l'anorexie et la boulimie, peut-être à cause de la violence qui existe dans le milieu de la danse dans le but de construire un corps modelé, obéissant et performant. Pour comprendre comment la production esthétique s'annonce symboliquement dans le registre du désir, le désir d'un autre, où le narcissisme du danseur ou de la danseuse les amène à avoir un corps souffrant comme manifestation de leur identité, de sa recherche d'identité. Que cherche-t-ils/elles ou qu'ont-ils/elles perdu dans cet exercice de parler sans voix mais en dansant avec son corps ? Pourquoi peuvent-ils/elles tenir et supporter autant de douleur et de souffrance ?

HYPOTHESES

- Le corps, vécu dans l'institution de la danse, nous parle d'une incarnation de la relation narcissique au corps idéal de l'autre comme objet. La danseuse a un « besoin » de souffrir, car elle cherche à se retrouver, comme une forme de régression jusqu'à l'objet perdu.
- Il faut de la violence physique pour survivre psychiquement
- La nature de la relation au corps de la mère est un érotisme primaire défaillant, où le corps s'utilise comme objet fétiche, idolâtré, corps absolu, pour soi-même, pour le groupe ou pour le public. Tous ces miroirs qui renvoient au miroir du regard de la mère, à son corps devant le regard de l'autre.

METHODOLOGIE

La différence entre la théorie et la pratique c'est qu'en théorie, il n'y a pas de différence entre la théorie et la pratique, mais qu'en pratique, il y en a une.

J. van de SNEPSCHEUTNote* .

Si nous parlons du « cœur de la recherche », comme le dit C. VACHERETNote1 , c'est-à-dire de la problématique, nous savons qu'une partie inconsciente de nous-même est mise en jeu et parle. Nous possédons des hypothèses même si nous ne pouvons pas les représenter par des mots. Les théories travaillent déjà sur la recherche pour nous éclairer sur ce sujet. La clinique (témoignages recueillis dans l'entourage du sujet)Note2 commence à nous parler et nous devons être attentifs et prêts à changer la direction de notre travail selon notre terrain d'interprétation.

En ce qui concerne notre recherche, la problématique est une interprétation qui résulte d'un travail d'élaboration où les hypothèses ont un côté croyant (moi idéal) et un côté convaincant (fondé dans la tolérance du doute). Nous passons de l'un à l'autre, du doute à la validité, par des hypothèses qui s'appuient sur notre conviction.

Il y a des moments de lecture et de confrontation avec le terrain. L'écriture, c'est le plus difficile. Le risque de s'exposer à l'interprétation a lieu lorsque tous les éléments se mettent en perspective. Formuler une problématique veut donc dire s'exposer à l'interprétation.

Chaque chercheur a sa façon d'écrire et de formuler les choses, mais cela concerne la pratique, l'implication. « L'analyse contre-transférentielle, c'est une photo en négatif », précise C. VACHERET. Nous devons donc commencer en suivant ce chemin. Il existe une pensée logique dans la méthode, mais si nous voulons formuler notre problématique et analyser notre clinique, nous devons mettre en œuvre notre pensée en images, imaginaire de l'autre, pour accéder à nos processus de liaison.

Le chercheur est à la recherche de lui-même ; sa recherche fait partie de sa croyance. Le chercheur aime savoir même si dans ce processus surgissent des doutes, des ruptures ou des blessures, car il y a une pensée fondatrice dans l'expérience grâce à laquelle nous créons, pour que celle-ci soit ensuite soumise à l'impact du regard des autres. Les autres nous renvoient l'image du miroir.

A vrai dire, une investigation comporte des étapes qui apparemment se succèdent. Mais en « réalité », à partir de l'observation nous changeons d'hypothèse, voire même dès la première observation

Dans notre travail de recherche il n'y a pas lieu d'interpréter comme telle l'œuvre et le sujet qui n'est pas « sujet en analyse » mais de soumettre à l'épreuve de la psychanalyse, un domaine de l'activité psychique et des sujets qui sont dans la production artistique de la danse classique.

Pour essayer de répondre à nos hypothèses, notre domaine d'investigation se situe principalement dans deux institutions représentatives de la formation en danse classique professionnelle : à Lyon (France) au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (C.N.S.M.D.), et à Mexico (Mexique) à l'Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine (E.N.D.C.C.) dépendant du Conseil National pour la Culture et les Arts et l'Institut National des Beaux-Arts (C.O.N.A.C.U.L.T.A. - I.N.B.A.) située au Centre National des Arts (C.E.N.A.R.T.).

Population

Après une longue recherche pour obtenir notre clinique Note, dans ces deux institutions nous avons employé différents outils méthodologiques avec la population suivante Note* *:

A Lyon au C. N. S. M. D. :

- Une professeure de danse classique : Jacqueline.
- Un professeur de danse classique : Cédric.
- Une professeure de danse contemporaine : Maguy.
- Un professeur de danse contemporaine : Pierre.
- Une maîtresse de ballet : Véronique.
- Un groupe de 6 filles en 1ère année de danse classique.
- Un groupe de 5 garçons en 1ère année de danse classique.
- Un groupe de 10 filles et de 4 garçons en 2ème année de danse classique.
- Un groupe de 16 filles et de 2 garçons en 3ème année de danse classique.
- Un groupe de 15 filles et de 10 garçons en 3ème année de danse contemporaine.

- Nous avons également réalisé un entretien avec une danseuse professionnelle, Nina, qui ne se trouvait pas inscrite dans cette institution, mais qui faisait partie de la Compagnie de l'Opéra de Lyon.

A Mexico à l'E. N. D. C. C. :

- Une élève en 2^{ème} année de danse classique : Isadora.
- Une élève en 6^{ème} année de danse classique : Vanesa.
- Une élève en 7^{ème} année de danse classique : Margarita.
- Une élève en 8^{ème} année de danse classique : Josefina.
- Deux étudiantes de maîtrise se destinant au professorat : Patricia et Paola.
- Un professeur de danse classique : Diego.
- Nous avons également réalisé un entretien avec une professeure de danse classique et traditionnelle : Daniela, qui ne se trouvait pas inscrite dans cette institution, mais qui, avec le recul du temps, nous a fait partager l'histoire de sa formation, dans une autre école « L'Académie de la Danse Mexicaine » dépendant aussi de l'Institut National des Beaux-Arts (I.N.B.A). Elle est actuellement directrice et professeure en danse classique et folklorique de sa propre école.

Outils méthodologiques

« Le terme clinique est à l'origine d'une attitude médicale née de la tradition hippocratique, qui renvoie à l'examen médical (...) lié à une démarche des connaissances qui plaçait l'observation et le raisonnement au premier plan » Note 1.

Notre clinique a été obtenue, dans ces lieux (C.N.S.M.D. et E.N.D.C.C.) et avec la population mentionnée précédemment à partir d'**entretiens** semi-directifs, afin de laisser une certaine liberté de thèmes à traiter, et d'associations qui viendraient autour. Nous avons utilisé la technique du **Photolangage** Note, et nous avons appliqué un **outil projectif de l'image du corps des danseurs**, inspiré du test de Szondi et du **Photolangage**, ainsi que la **pâte à modeler et l'écriture d'une histoire de leur figurine** réalisée. Avec ces outils, nous aurons diverses formes d'objets médiateurs pour nous aider dans l'analyse d'expériences de rupture et de crises, générant la subjectivité, qui rétablissent le sujet dans l'aire de jeu et ouvrent un accès aux processus élémentaires de symbolisation, dans cette notion de transitionnalité.

Nous rendrons compte également du travail d'**observation des cours** de danse classique et contemporaine, des deux institutions (citées plus haut) pour recueillir des données groupales au moment même où les élèves comme les professeurs sont réunis pour la danse qui sera, est ou a été leur profession.

Dans tous les outils nous aurons à suivre des consignes d'application, mais le plus important sera l'écoute flottante que nous essaierons d'avoir, sans oublier l'observation des gestes et des mouvements corporels tant des élèves que des professeurs interrogés.

Toute la clinique obtenue nous guidera dans notre recherche choisissant à partir des résultats, la partie théorique, ou vice versa, sur laquelle nous appuyer pour nous questionner et éclaircir notre problématique et nos hypothèses.

Tout au long du travail, il y aura des vignettes cliniques qui ont été travaillées pour donner des exemples et mettre plus de dynamique et de mouvement au texte Note*.

Nous considérons qu'il est donc très important d'expliquer le déroulement de ce travail, comment il a commencé à se construire et tout le processus nécessaire à sa déconstruction et à sa reconstruction. Nous vous invitons alors à lire les caractéristiques d'une clinique particulière et son contexte institutionnel dans « L'ENTRACTE ».

- Les *vignettes cliniques* (parties des entretiens, du photolangage, de la pâte à modeler, de l’outil projectif du danseur et des observations des cours) utilisées pour l’analyse ont été synthétisées et/ou traduites par l’auteur et elles sont en *italiques* dans le corps du texte, mais elles restent telles quelles dans leur langue originale, soit en français (p.1) soit en espagnol (p. 85) et sont soulignées en gras dans les ANNEXES.
- Tous les *outils interprétatifs* (les entretiens, le photolangage, l’outil projectif de l’image du corps des danseurs, la pâte à modeler et l’écriture d’une histoire de figurine et l’observation des cours) employés et leur déroulement se trouvent dans les annexes.

I. L’Entretien

Nous voulons tout d’abord commencer par la définition de l’entretien, et plus précisément « l’entretien psychologique, car celui-ci peut avoir parmi ses multiples usages une grande variété d’objectifs, comme par exemple dans le cas du journaliste, chef d’entreprise, directeur d’école, maître, juge, etc. Nous nous intéressons ici à l’entretien psychologique, celui où nous poursuivons des objectifs (psychologiques/investigation, diagnostic, thérapie, etc.) »Note1.

« L’entretien est une méthode fondamentale de la méthode clinique et par conséquent une technique d’investigation scientifique de la Psychologie »Note2, où se rejoignent l’investigation et la profession.

Néanmoins, l’entretien psychologique n’est pas uniquement un instrument pour le psychologue, mais également pour le psychiatre, le travailleur social, le psychologue assistant, etc. L’entretien peut être semi-directif ou directif. Lorsque l’entretien est semi-directif, celui qui mène l’entretien possède une grande liberté pour choisir les questions ainsi que pour intervenir. Lors de l’entretien directif, toutes les questions sont déjà déterminées.

« L’entretien semi-directif permet une investigation plus ample et profonde de la personnalité de l’interrogé. Tandis que l’entretien directif peut donner accès à une meilleure comparaison systématique de données, ainsi que d’autres avantages propres à toute méthode standardisée »Note3.

Comme le signale J. BLEGER, nous pouvons aussi cataloguer l’entretien comme :

1. Celui réalisé au bénéfice de l’interrogé (consultation).
2. Celui qui est mené à terme avec des objectifs d’investigation, où l’importance est donnée aux résultats scientifiques de celle-ci.
3. Celui qui est réalisé par un tiers (une institution).

Tous ces entretiens ont diverses variantes et dépendront de l’attitude de chacun des membres du groupe car l’entretien est toujours un phénomène de groupe, même si celui-ci se réalise uniquement avec une personne interrogée. Mais les deux derniers (2 et 3) ont en commun le fait que l’interrogateur crée des intérêts et une participation de la part de l’interrogé.

Tant la méthode clinique que la technique de l’entretien procèdent du domaine de la médecine, mais c’est uniquement un des procédés avec lequel le technicien ou le professionnel peuvent assurer la consultation, si c’est le cas.

L’entretien psychologique peut s’établir entre deux ou plusieurs personnes. Ce qui le rend particulier est le fait que le psychologue doit agir en tant que tel, c’est-à-dire en essayant de savoir ce qui se passe et agir par rapport à son savoir et sentir, car, avant tout, il s’agit d’une relation humaine. Il faut que nous soyons attentifs et que nous mettions en pratique notre fonction qui est celle d’écouter, observer et analyser.

La théorie de l'entretien a été énormément influencée par diverses disciplines, la psychanalyse a exercé une influence cruciale avec l'apport de la dimension inconsciente, le transfert, la résistance, la répression, la projection, etc ; le gestaltisme, pour sa part, a contribué à une vision de l'entretien comme un tout, en intégrant le comportement de l'interrogateur et le comportement avec l'observation du comportement, vers une reconnaissance, pour en faire un instrument scientifique où les conditions méthodologiques sont plus strictes, tout en restant un art.

Nous pouvons dire que l'interrogateur est celui qui contrôle l'entretien mais que l'interrogé le dirige, car nous cherchons à ce que l'interrogé se mette en rapport et à ce qu'il mette en jeu une série de caractéristiques de sa personnalité.

Nous devons également disposer d'un encadrement fixe : objectifs, temps et lieu de l'entretien. Il faut prendre en compte que chaque entretien aura un contexte défini (variantes et constantes), dans lequel surgiront les émergents, émergents verbaux ou non verbaux, mais qui montreront les caractéristiques de l'objet en question, bien que les qualités de tout objet dérivent toujours des conditions et des relations où elles se trouvent à chaque instant.

Par exemple, « une situation typique (...), est celle où l'interrogé a une organisation de sa vie présente très rigide, comme moyen de défense vis à vis de la pénétration de celui qui l'interroge ainsi que de son propre contact avec des points conflictuels de sa situation réelle et de sa personnalité... » Note 1.

Comme le souligne J. BLEGER, « pouvoir prendre en charge notre condition humaine n'est pas chose facile, ce qui implique en partie de ne pas se sentir privilégié face à l'interrogé ».

L'entretien est ainsi une technique ou un instrument de la pratique. Bien sûr, tant qu'il n'existe pas parallèlement une investigation scientifique, il ne peut pas y avoir d'entretien profitable où s'intègrent l'investigation et la pratique.

Observer, imaginer et penser, font partie d'un processus dialectique et, à l'intérieur de ce processus d'interdépendance et d'interaction, la parole joue un rôle très important. Les gestes, les attitudes, le timbre et le ton affectif de la voix, etc., interviennent aussi dans ce processus.

Dans cette relation qui s'établit lors de l'entretien, il est très important de prêter attention à deux phénomènes significatifs : le transfert et le contre-transfert.

Le contre-transfert et le transfert apparaissent dans toute relation interpersonnelle, et donc lors de l'entretien, mais dans ce cas ils sont utilisés en tant qu'instruments techniques d'observation et de compréhension.

Lors du transfert, l'interrogé donne des rôles à l'interrogateur et il agit en fonction de ces rôles, c'est-à-dire qu'il transfère des situations, ce qui est déjà connu, à une réalité présente.

Lors du contre-transfert Note*, nous devons remarquer, en tant qu'émergents, tous les phénomènes qui surgissent en nous, en celui ou celle qui interroge (tout ce qu'il sent ou vit), réponses de l'interrogateur, et leur effet, par rapport à son histoire personnelle (personnalité, conflits et frustrations), c'est-à-dire que l'auto-observation est extrêmement importante, pour orienter celui qui interroge, car il est lui-même son propre instrument de travail.

Il a été mentionné que le jeu de la personnalité de l'interrogé doit être nourri ; néanmoins une limite doit être maintenue et voire même défendue par l'interrogateur si nécessaire. Les questions doivent être directes et adéquates au grade de tolérance de l'interrogé. Il est également nécessaire de reconnaître les silences, qu'ils soient phobiques, confusionnels, paranoïaques, dépressifs, etc.

Dans l'interprétation, une des techniques est celle de répéter le dernier mot de celui qui est interrogé en une phrase interrogative ou tout simplement avec le regard, le geste ou l'attitude qui le poussent à continuer. En général c'est le seul moment qui permette à l'interrogé de parler de lui-même en étant sincère, avec quelqu'un qui ne va pas émettre des jugements de valeur. Il est pour cela indispensable d'apprendre à se taire pour ne pas faire violence avec une interprétation.

I.I. Matériel

Un magnétophone, des feuilles de papier et un stylo.

I.II. Application

Pour les entretiens semi-directifs réalisés dans le cadre de cette thèse, nous avons demandé le consentement de la personne pour enregistrer l'entretien. Il nous a semblé important d'ouvrir un premier espace de parole, donc ils débutent tous par la question : Comment avez-vous commencé dans la danse ? Et se terminent tous par la question : Avez-vous quelque chose à ajouter ?

Pendant le récit du sujet, nous avons pris des notes, sur les gestes et les mouvements accompagnant son discours.

Tout au long des entretiens, nous avons utilisé les initiales suivantes, selon le prénom d'emprunt de la personne interrogée :

- C = Cédric.
- J = Jacqueline ou Josefina
- V = Véronique.
- P = Paola, Patricia ou Pierre
- M = Margarita ou Maguy.
- D = Daniela.
- I = Isadora.

Et pour la personne qui a réalisé les entretiens Note*. (nous-même) E = enquêtrice.

II. Le Photolangage Note.

Le Photolangage est une méthode qui a été créée en 1965 par un groupe de psychologues et psycho-sociologues lyonnais. Cette méthode propose aux sujets une « médiation » et, comme le préfixe lui-même nous l'indique, utilise la photographie, pour accéder autant à des processus psychiques (soit pour connaître, transformer, soit pour soigner) qu'à des formations.

La photographie sert à produire un effet de langage, de parole, d'une parole souffrante qui se confronte à la non-liaison formant l'essentiel de la pathologie et des problèmes psychiques contemporains. Elle fait lien entre le vrai et le semblable à cause de son pouvoir de captation imaginaire qui la distingue d'autres représentations en images, comme la peinture ou le dessin. Elle est trace de l'éphémère, avec un code qui se construit et se transmet dans le collectif, elle est donc un langage.

Le Photolangage, fondé sur l'induction, nous conduit de l'image à la parole à partir du travail psychique en appui sur le processus groupal, mais il y a aussi un travail de l'intersubjectivité par la règle de libre association où la photographie est la vertu liante pour parler ensemble.

La fonction du clinicien « est d'établir et de maintenir les conditions de l'aire de jeu entre les participants, entre les images, ce qu'elles représentent et ce qui peut en être dit, entre le discours de l'un et celui des

autres »Note1 .

Le champ d'application est divers, il peut s'agir de pratiques d'animation sociale, d'intervention en institutions, de groupes de formation, ou d'équipes de recherche et, bien sûr, dans les centres de soins, où les cliniciens ont eu des expériences pour soulager et traiter la souffrance narcissique ou des liens institutionnels, les troubles d'identité et des identifications, les effets des traumatismes, etc...

En général, la situation clinique du Photolangage et la subjectivité qu'il génère, rétablissent le sujet dans l'aire de jeu et ouvrent un accès aux processus élémentaires de symbolisation, dans cette notion de transitionnalité. Cet espace de transitionnalité ne peut exister que sous deux conditions préalables :

La première concerne : l'installation de l'auto-conservation ; le lien groupal, la construction d'un discours qui à partir de l'objet intermédiaire peut représenter l'absence, le manque, la défaillance. La seconde condition est : que l'objet survive à la disparition et aux attaques destructrices.

Le dossier de Photolangage se compose de 48 photos présentant trois thèmes :

1. Corps et communication.
2. Des choix personnels aux choix professionnels.
3. Santé et Prévention.

C'est une méthode qui favorise les liens entre l'imaginaire groupal et l'imaginaire individuel, ainsi qu'entre les représentations dont le sujet est porteur et les représentations du groupe.

C. VACHERET dans son ouvrage : *Photo, groupe et soin psychique* nous dit : « Il est demandé au sujet de regarder attentivement les photos, dans le silence, et de choisir simplement du regard, mais aussi de choisir celle qui lui parle le plus, c'est-à-dire, s'introduit une nouvelle dimension, celle de la communication qui correspond à une partie de l'être qui est sensible aux images ».

La photo, dans cette méthode, accède à un statut d'image, de ce fait, elle contribue à servir de support à notre « *pensée en images* », comme S. FREUD, dans « *le Moi et le ça* », propose d'appeler cette sorte de pensée, qui réfère davantage au mode de pensée du processus primaire, dans notre appareil psychique.

Le choix de la photo provoque des perceptions sensorielles, Il n'est pas rare qu'une photo évoque une musique, un parfum ou une sensation. Ce choix s'impose à nous pour deux raisons :

- Le primat du visuel qui s'impose à toute sensorialité.
- Le terme de « pensée en images ».

Dans les principaux aspects du dispositif, se trouvent :

1. « le nombre des participants : Cinq à huit patients constituent un groupe hebdomadaire d'une heure quinze, alors qu'en formation d'adultes le groupe est de douze à quinze participants, sur une durée de deux heures minimum par séance » VACHERET, C. Op. Cit. p. 19..
2. «Le nombre de soignants : (...) En formation, est nécessaire un animateur pour un groupe restreint, deux animateurs pour un groupe large (25 à 30 personnes) alors qu'avec les patients, le psychologue s'assure que deux ou trois infirmières, toujours les mêmes, garantiront avec lui la continuité du travail du groupe » Ibidem..

Les groupes hebdomadaires ont lieu à une heure fixe dans l'institution, situation qui donne au groupe sa dimension thérapeutique.

« La diversité des pathologies est un souci partagé par tous les soignants (...) ce n'est pas rare que ce lieu soit le seul moment de la semaine où certains patients grand chroniques semblent s'animer et s'impliquer quelque peu »Note3 .

Au fil des années et à partir de l'expérience, les cliniciens ont vu l'importance de la façon de formuler la consigne qui sert à lancer la séance, pour essayer d'avoir le moins de risque possible d'induire les effets, selon les différentes équipes, la construction et le degré d'implication qu'elle suscite. Chaque fois qu'un nouveau thème est abordé dans le groupe une question est proposée.

D'après le travail avec des patients, il a résulté que les trois grands thèmes de photos que nous avons mentionnés, se sont mélangés. Il est bien que le dispositif change selon les expériences auprès de nouveaux groupes ; maintenant les dossiers comprennent environ cinquante photos. Il s'agit notamment de : femmes en devenir, groupes, travail, économie, loisirs, relations humaines et situations limites entre autres.

La séance se déroule en deux temps :

1. Le temps du choix individuel des photos.
2. Le temps de l'échange en groupe.

II.I. Premier temps de la séance : Le temps du choix individuel des photos.

Le choix se fait dans le silence afin de respecter la sélection des autres. Il doit se faire du regard, afin de laisser toutes les photos à la disposition de tous, le temps n'est pas limité. Il est demandé aux sujets ayant fait leur choix de le signaler à l'animateur, en se mettant un peu à l'écart. Il est important de ne pas changer de choix, lorsque quelqu'un d'autre a pris la photo en main.

L'animateur informe le groupe qu'il va également choisir une photo et se joindre aux échanges, comme les autres participants. Il est vrai que le fait que l'animateur participe au jeu est une des composantes du Photolangage®, parce que cette participation a une influence capitale sur la manière dont ce travail est perçu par les patients en les aidant dans le domaine du soin et les participants ont immédiatement la perception qu'il n'y a rien de dangereux, ce qui favorise les identifications des patients aux soignants.

Parfois deux sujets choisissent la même photo, l'un pour parler d'un moment et l'autre tout le contraire. Ce choix peut être conscient ou préconscient. Dans le premier cas, la photo s'impose à nous parce qu'elle nous parle, en lien avec un souvenir, soit lointain soit récent et, dans le deuxième cas, le sujet prend une photo sans trop réfléchir au lien entre sa photo et la question. A ce moment, il y a une autoréflexion « *négociation intérieure* », de la question à la photo ou vice-versa.

II.II. Second temps de la séance : Le temps des échanges en groupe.

Ce temps est limité à la durée de la séance ; il se partage groupalement.

La consigne est :

« Chacun présentera sa photo quand il le désire, en s'articulant éventuellement sur ce qui vient d'être dit. Nous écouterons attentivement celui ou celle qui présente sa photo. Nous ne ferons aucune interprétation au sens psychanalytique du terme, mais nous sommes invités, après cette présentation, à dire ce que nous voyons de semblable ou de différent sur cette photo »Note1 .

Cette consigne est importante, bien qu'elle détermine l'espace d'un écart du plus semblable au plus différent, dimension qui contribue au plaisir partagé de parler et d'entendre parler des photos, nous remarquons la qualité d'écoute et nous nous surprenons souvent à découvrir à travers la parole de l'autre, toute une idée entièrement nouvelle et créatrice. Celui qui écoute les autres parler de « sa photo » perçoit l'espace de jeu

entre une photo qui est la « sienne » et qui le représente sans être lui pour autant.

Finalement, c'est une méthode qui produit du plaisir à échanger, à être en groupe, à fonctionner et à penser. Elle « est grandement facilitatrice de la prise de parole devant le groupe, elle aide le sujet à advenir, elle étaye sa pensée, sa créativité, et soutient les échanges, en particulier les productions imaginaires dans leur dimension individuelle et groupale »Note2.

Dans les spécificités de la méthode, « l'animateur pose une question au groupe, à laquelle il propose de répondre à l'aide d'une photo. Cette composante est essentielle puisqu'elle définit un espace de jeu entre la mobilisation de la pensée en idée, pensée logique, organisée en vue de répondre à une question d'une part, et la mobilisation de la pensée en images, qui fait réagir associativement le sujet à partir de ses images intériorisées et de ses affects qui les accompagnent selon l'analogie ou plutôt l'ana-logique du processus primaire »Note3.

Il existe deux effets sur le déroulement d'une séance : d'une part la question, et d'autre part la photo, ce que C. VACHERET appelle souvent « les deux garde-fous », où le jeu se structure entre le processus primaire (la pensée en images) et le processus secondaire (la pensée en idées), en facilitant le processus tertiaire, assurant la double articulation entre l'intrapsychique et l'intersubjectif.

Il est recommandé d'écouter attentivement celui ou celle qui présente sa photo, c'est-à-dire que s'instaure la qualité d'écoute, au moment où quelqu'un parle, le groupe est souvent en avant, centré sur la photo, attentif à ce que l'autre y voit et les réactions peuvent être tantôt en résonance, tantôt de surprise. Du plus semblable au plus différent, le groupe va souffrir de l'opportunité qu'a chacun de s'exprimer à propos de la photo qui vient d'être présentée, dans l'étape précédente.

C'est un espace d'articulation entre l'espace et le groupe, où celui qui vient de présenter sa photo, est en général dans un état de tension qui est suivi par un silence avant que les autres prennent la parole. Ensuite les autres, vont proposer un éclairage, un imaginaire divergent, lequel peut être radical, choquant ou voilant parfois pour celui qui le reçoit, mais aussi peut avoir un effet de renforcement et de réassurance. Donc, le sujet s'inscrit dans un processus de subjectivation qui l'amène à exprimer sa vision (du monde et de lui-même) devant le groupe.

Le sujet accède à une position ambivalente, l'objet est source de plaisir et de déplaisir, bien qu'un groupe soit à la fois porteur de pulsion de mort et de vie. C'est pour cela que nous observons une évolution des représentations des patients dans laquelle l'objet médiateur sert de support à ces transformations.

Cette méthode offre l'opportunité de travailler sur les fondements du narcissisme primaire, de ce que renvoie un miroir, une image du même, de l'identique et aussi sur le travail d'identifications pluriellesNote*.

Le groupe peut permettre de favoriser le travail psychique de deuil qui s'impose de ces objets idéalisés, mais aussi de ces objets perdus ; il permet au sujet de prendre conscience de la subjectivité de ses perceptions, de la relativité de ses représentations et de la nécessité de l'altérité de l'autre.

La photo joue un rôle transformateur, mais aussi intégrateur pour la psyché, renvoyant des images au sujet en fonction de ses résistances ou de ses représentations du moment.

C'est pour cela que les photographies que nous avons utilisées ne font partie d'aucun groupe préfabriqué du Photolangage. Nous avons au contraire, élaboré notre propre photolangage à l'aide de notre séminaire du groupe de recherche en : équilibres et déséquilibres psychosomatiques (sous la direction du professeur G. BROYER), appartenant au C.R.P.P.C.Note.

Ce travail de *création* sur les thèmes des photographies utilisés à été fait en pensant à la spécificité de notre

population (danseurs/danseuses), en relation avec les thèmes déjà abordés par eux-mêmes au cours de nos premiers entretiens dans le cadre de notre travail de D.E.A Note 1. et que nous avons retrouvés dans cette recherche, par exemple sur : la boulimie, l'anorexie, les corps spécifiques dans la danse, le classique et le contemporain, l'effort, le groupe, le couple, la relation à la mère, etc.

Nous avons donc commencé à chercher dans des revues, journaux, dépliants, magazines, etc., des images qui nous ont évoqué ces thèmes. Ensuite nous les avons réunies par groupes, en éliminant celles trop clairement inductrices, dans le but de laisser toujours plus la possibilité d'une projection.

Lorsque nous avons eu un nombre suffisant d'images nous avons procédé au traitement des photographies : elles ont été numérisées, transformées en nuances de gris, puis nous les avons coupées au format que nous avons jugé le plus pratique, et nous les avons soumises encore une fois au regard du groupe de recherche.

II.III. Matériel

Le matériel est constitué de : 64 photographies en noir et blanc et plastifiées de dimension de (12.5cm. sur 9cm). Elles sont réparties de la façon suivante:

24 photographies sur la danse (C) :

- - Danse classique : 12 photographies.
- - Danse Contemporaine : 12 photographies.

40 photographies réparties en quatre ensembles :

- - Souffrance (S) : 10 photographies.
- - Effort (E) : 10 photographies.
- - Alimentation (A) : 10 photographies.
- - Relation Maternelle (M) : 10 photographies.

II.IV. Application

Dans le cadre de cette thèse, les consignes que l'animateur a posées au groupe étaient:

Pour le temps du choix individuel des photos :

1. « Observez attentivement et en silence les photographies, pour que vous puissiez après en choisir une. Choisissez celle qui représente pour vous un danseur ou une danseuse professionnelle ».
2. « Regardez attentivement les photos, en silence, et choisissez simplement du regard, celle qui vous parle le plus ». L'animateur participera aussi, et choisira une photographie, on prendra le temps nécessaire et quand on aura fini, on se mettra de ce côté.

Et pour le temps de l'échange en groupe :

1. Chacun présentera sa photo quand il le désire, en s'articulant éventuellement sur ce qui vient d'être dit.
2. Nous écouterons attentivement celui ou celle qui présente sa photo.
3. Nous sommes invités, après cette présentation, à dire ce que nous voyons de semblable ou de différent sur cette photo.

Au dos de chaque photographie il y a un code, par exemple A7 qui correspond à la photographie 7 de l'ensemble Alimentation Note*.

Figure 2 : Disposition des photos sur la table.



III. Outil projectif pour danseurs/danseuses

Comme nous l'avons expliqué ci-dessus Note*, nous avons également créé un outil pour cette thèse. Cet outil a été créé en nous inspirant du test de SZONDI, ainsi que du Photolangage Note., c'est-à-dire que nous avons étudié les deux dispositifs et nous les avons adaptés pour créer un nouvel outil que nous appellerons «Outil projectif pour danseurs».

Le test de SZONDI, « a été effectué à partir de photographies de patients psychiatriques ayant des diagnostics bien connus, il est basé sur les principes habituels des techniques projectives, concepts théoriques de la structure de la personnalité et autres concepts empruntés à la psychanalyse de Freud et à la psychologie de K. LEWIN » Note1. .

Nous avons utilisé les consignes de l'un ou l'autre dispositif en fonction de notre population par exemple : soit en groupe (consignes du Photolangage Note.), soit en individuel (consignes du test de Szondi) et dans les deux cas avec le même matériel que nous avons choisi soigneusement.

Nous l'avons nommé « outil », parce qu'il est un « objet fabriqué qui sert à faire un travail » Note2. . Et projectif, parce que, S. DERI nous dit : «Il est reconnu que le propos de toutes les techniques projectives est d'établir une situation de test telle que par l'ambiguïté du matériel-stimulus et la nature générale des instructions, il est possible au sujet d'exprimer son « monde privé », sans se rendre compte de ce qu'il révèle réellement » Note3. .

III.I. Matériel

Nous avons utilisé le même matériel que pour le Photolangage Note. indiqué précédemment Note* .

III.II. Application

Nous avons eu recours à deux dispositifs, et en aucun cas le sujet n'est autorisé à changer l'ordre des photographies ou d'en saisir une pour l'approcher de ses yeux. L'ordre des photos, une fois disposées sur la table, ne doit plus être modifié.

III.II.I. Premier Dispositif

Ce premier dispositif débute par la consigne suivante : « *Je vais vous montrer quelques photographies. Prenez votre temps pour les regarder* » et une fois que vous les avez toutes vues, vous allez me dire : « *Qu'est-ce que c'est pour vous qu'être une danseuse ou un danseur ? Dites-le avec une photo* ».

Après que le sujet a choisi la photographie qui lui convient nous lui demandons :

« *Pourquoi celle-ci ?* » « *Expliquez-moi, ce qui se passe dans cette photo ?* ».

III.II.II. Deuxième Dispositif

Nous avons donné la consigne suivante : « *Maintenant, tout ce que vous avez à faire est de choisir les 5 photographies qui vous plaisent le plus et les 5 photographies qui vous déplaisent le plus, (ou que vous aimez le moins) en faisant deux piles, une de chaque côté. Il n'y a pas un bon ou un mauvais choix. C'est votre choix personnel* ».

Après que le sujet a choisi les photographies et que sont formées les deux piles, nous lui avons demandé : « *Choisissez une photographie de chaque pile et racontez-moi une histoire, dans l'ordre que vous souhaitez* ».

Figure 3 : exemples des photos montrées : 1=Maternelle, 2=Alimentation, 3=Souffrance, et 4=Danse.



IV. Pâte à modeler et écriture d'une histoire relative à la figurine réalisée.

Cet outil a également été créé avec l'aide de notre groupe de recherche : équilibres et déséquilibres psychosomatiques (sous la direction du professeur G. BROYER), après leur avoir expliqué que dans les entretiens au C.N.S.M.D., le professeur de danse Cédric, nous avait parlé de modeler le corps de ses élèves.

Pour théoriser cet outil interprétatif, nous allons prendre le terme de medium malléable, concept proposé par M. MILNER et repris et développé par R. ROUSSILLON.

Nous utiliserons la pâte à modeler comme une forme de médiation dans laquelle les élèves ou les professeurs en danse classique pourront « donner forme, modeler l'air ou une pâte, articuler, rendre visible... ». Note1. A partir d'une matière autre ayant une certaine texture facile à modeler et qui nous renvoie au tactile, à la sensibilité de la peau.

La peau, nous dit D. ANZIEU, « soustrait l'équilibre de notre milieu aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices, elle conserve des marques de ces perturbations » Note1. La peau est aussi, comme la pâte à modeler, solide, mais fragile.

Les professeurs et les élèves créeront une figurine et « L'œuvre ainsi produite dans un état psychique de concentration réalise la fusion d'une partie de la réalité intérieure avec une partie de la réalité extérieure » Note2. Au moment de sa création nous observerons la manière dont ils réalisent leur figurine et le résultat final (sans pour autant le considérer comme le plus important).

« ...la pâte à modeler, ou l'aire fait mot, sont manipulables et transformables à l'infini sans effort excessif, sans être détruits par cette transformation » Note3.

R. ROUSSILLON écrit : « Le medium malléable, objet extrême (...) est l'objet transitionnel du processus de représentation »Note4. . Nous écouterons très attentivement ce que l'élève ou le professeur nous dit avant, pendant et après la création, de sa figurine parce que les mots viendront projeter et faire émerger les possibles difficultés de la représentation de son corps à travers le corps de leur figurine.

IV.I Matériel

Pâte à modeler de différentes couleurs, feuilles blanches et crayons à papier.

IV.II. Application

Nous avons présenté la pâte à modeler de différentes couleurs.

La consigne était la suivante : « *Vous pouvez prendre celles que vous voulez, une ou plusieurs, prenez le temps de la pétrir et ensuite vous modélerez un danseur ou une danseuse de danse classique professionnelle* »

Au cas où ils demandent : «*on peut utiliser une ou plusieurs couleurs ?* » Nous répondons : « *Comme vous voulez* ».

Quand ils ont fini nous leur demandons d'écrire une histoire de leur danseur/danseuse, pour continuer avec l'activité kinesthésique.

Nous avons ci-dessous un exemple de la figurine d'un professeur:

Figure 4 : Figurine de pâte à modeler du professeur Diego.



V. Observation des cours de danse.

Le corps n'a pas à être lisible
mais visible.

M. CUNNINGHAMNote*. .

Il nous a semblé important d'avoir un support supplémentaire d'analyse, pour être présente au moment même du travail avec des danseurs (professeurs-élèves) et observer la relation existant entre eux, regarder ces corps en mouvement, leur comportement, mais aussi nous sommes confrontée au défi d'être regardée.

IV. Pâte à modeler et écriture d'une histoire relative à la figurine réalisée.

Comme écrit le professeur G. BROYER « Il s'ensuit que la structure d'ensemble d'une connaissance « juste » est assez compliquée ; il faut que la théorie se vérifie par l'observation, et que l'observation satisfasse aux exigences logiques de la théorie. Il n'y a pas de dépendance unilatérale, c'est une correspondance qui constitue le nerf de la vérification (...). Les pratiques éducatives d'entraînement intensif fournissent un nombre incalculable d'objets insolites à observer ».Note1.

Observer, imaginer et penser, font partie d'un processus dialectique où la parole est importante, mais ici leurs gestes, leurs attitudes et leurs actions retiendront particulièrement notre attention.

« L'observation est fondamentale dans les situations interactives (...) groupales (institutionnelles, scolaires, etc.) (...) Cette méthode utilise la description et l'organisation des données en unités cohérentes en évitant les inférences hasardeuses le biais majeur en est l'interprétation, c'est-à-dire la déformation des faits et de leurs sens »Note2. .

« La méthode d'observation en psychologie est une approche heuristique du sujet humain et qui dès lors, correspond à une attitude d'observation et d'écoute puis au classement et à l'analyse proprement individuelle des informations cliniques qui en découlent »Note3. .

Le travail psychique est alors l'effet des conditions méthodologiques qui existent grâce au positionnement subjectif de l'observation, donc notre présence dans ces cours, est aussi une observation participante, dans le sens d'être dans une écoute flottante et prête à la surprise et plus encore puisque dans notre implication il y a un certain savoir en ce qui concerne son déroulement : échauffement, travail à la barre, au milieu, travail des pointes, sauts et répétitions pour de nouvelles présentations.

V.I. Matériel

Des feuilles, un crayon à papier et un stylo.

V.II. Application

Ce travail a consisté à observer, écouter et noter tout ce qui nous a semblé particulier relativement aux élèves, aux professeurs, à nous-même et à toute autre personne (élèves invitées, pianiste, secrétaire, etc.). Aussi à toute éventualité qui peut surgir principalement pendant les cours de danse, sans pour autant exclure les moments de prise de rendez-vous dans les couloirs, les présentations éventuelles, le contre-transfert et le vécu en général dans l'institution.

Figure 5 : E. DEGAS *Ecole de Danse*.Note*.



PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE



CHAPITRE 1 : LES ORIGINES DE LA DANSE

Dans ce chapitre nous nous intéresserons aux origines historiques de la danse en général. Nous commencerons par l'étymologie du mot danse, puis nous étudierons les trois premières époques dans l'histoire de la danse occidentale : la Préhistoire, l'Antiquité et le Moyen age. Cette réflexion nous permettra de connaître l'évolution et les transformations d'un des cinq beaux-arts universels.

1.1.- L'Etymologie

En grec, le sens étymologique correspond à un état, un sentiment. La danse s'inspire de l'art des Muses.

- L'ensemble musiqué se divisait ainsi :
- La poésie *metron*
- La musique *melos*
- Le mouvement *orchesis* qui donne danse *choros*

Le mot danse se disait donc *choros*. Celui-ci vient de *chora* qui signifie la joie. En grec, la danse est divine car elle donne la joie et les dieux ont enseigné la danse aux mortels pour *qu'ils les honorent et se réjouissent*.

Nous pouvons trouver la racine *Chor* dans chorégraphe et chorégraphie. Un exemple du sens de la joie, de la

gaîté du cœur, de l'être, apparaît dans la citation grecque suivante : « Quand un vieillard danse, il garde ses cheveux de vieillard, mais son cœur est celui d'un jeune homme » Note 1 .

En Latin, l'étymologie du mot est plus appropriée à un geste. Il vient de *anteire* qui signifie avancer, aller de l'avant. A ce verbe, à l'infinitif, fut ajouté le préfixe *de* qui a une valeur intensive, donnant ainsi *denteire*. Faire un mouvement vers l'avant.

En Sanskrit, le mot *tanz*, vient de *tan* signifiant *tension*. C'est pourquoi l'on parle d'intensité dans la danse. Remarquons que la langue allemande a conservé la racine *tanz*.

En francique, qui n'est pas la langue romane, ni la française mais une langue franque parlée dans plusieurs régions européennes dont une partie en France, le mot danser se disait *dintjan* signifiant se mouvoir de-ci de-là.

A partir du XII^{ème} siècle, le verbe danser avait deux graphies *dancier* ou *dencier*, il est à l'origine des mots signifiant danser dans les autres langues.

- En Espagnol : danzar, bailar
- En Italien : danzare
- En Portugais : dançar
- En Danois : danser
- En Allemand : tanzen
- En Anglais : to dance
- Tous ces mots dans différentes langues convergent dans un signifiant qui vient de notre passé lointain.

1.2.- La Préhistoire

Au cours des milliers d'années nous sont parvenus des gestes de danses, des rituels où les êtres humains bougent, expriment avec leur corps, ces états d'âme, ces désirs, ces sentiments, de la peur, de la joie, etc.. Les plus anciens témoignages datent de 14.000 ans avant J.C., dans les grottes de Gabillou en Dordogne.

Nous pouvons dire que pendant cette période, la danse servait autant à extérioriser un état, qu'à représenter un être divin ou un animal.

De nombreux dessins montrent une diversité du mouvement, lui donnant peu à peu un but, celui de la beauté. L'arrivée de l'art, c'est la marque de l'évolution d'une culture.

1.3.- L'Antiquité Grecque et Romaine

En Grèce, la danse des dieux est partie intégrante de certaines étapes de l'existence : naissances, banquets, mariages. Elle serait une fille de Zeus : Terpsichore, qui signifie joie de la danse. La danse est souvent accompagnée par une flûte. Plus de deux cents noms de danse ont été ainsi répertoriés. Deux retiennent notre attention :

1. La Dionitique : dédiée au dieu Dionysos, dansée par des femmes et accompagnée de castagnettes et de tambourins. Ce dieu est souvent perçu comme le dieu de la fertilité mais aussi de la danse spontanée, du mouvement pur, opposé à Apollon qui ordonne, harmonise.
2. La Pyrrhique qui se dansait à Sparte dès l'âge de 5 ans. Elle existe encore en Crète et est proche de la bourrée auvergnate, danse à trois temps.

Dans l'antiquité romaine, la danse deviendra un divertissement à partir de la république, soit du IV^{ème} au 1^{er} siècle avant J.C.

Puis l'Etat devient hostile à cet art et fait fermer les écoles. En 157 avant J.C., les fidèles de Bacchus (Dyonysos en grec) sont exécutés.

La danse reviendra à l'honneur grâce aux jeux du cirque et à Bathylle, danseur de Pyrrhique. Le tournoiement rituel gaélique apparaît sur un vestige archéologique, un chaudron dédié au dieu héros Smertios, défenseur de la déesse terre. Il se retrouve dans des statuettes de bronze retrouvées en *Gaule*.

1.4.- Au Moyen Âge

Celui qui possède la science et l'art
possède aussi la religion.
S. FREUDNote*.

Malgré l'interdiction faite par l'église catholique et les traditions imposées par l'inquisition : *où il y a la danse, il y a le diable*, les gens continuent de danser à de multiples reprises, lors de fêtes paysannes accompagnées par des ménestrels. Ce sont parfois les chanoines qui se livrent à un jeu dansé processionnel. Cependant, il n'y a pas de contact, sauf au niveau des mains : ronde, farandole. Peu à peu se constituent des troupes de spectacles, les troubadours qui viennent surtout aux banquets. Des rythmes simples et des pas faciles, la danse est un spectacle *d'entremets*, car les danseurs sont déguisés et miment un acte, ils sont toujours accompagnés d'une musique.

1.5.- Conclusion

Depuis nos ancêtres la danse est pratiquée dans toutes les sociétés. Nous pouvons donc dire qu'elle est incorporée à la configuration sociale et psychique depuis l'être humain primitif et, même quand certaines sociétés et religions, comme la catholique et la musulmane, essaient de minimiser le contact entre les corps et nient la sexualité ; la danse comme pulsion primaire vient et revient. La danse se présente toujours soit comme expression gestuelle instinctive où élaborée, soit comme expression rituelle ou artistique et plus encore.

Ni l'histoire, ni les fabuleuses représentations de toutes les danses : hindoue, arabe, africaine, etc., ne seront étudiées dans le cadre de cette thèse faute d'espace et de temps, mais nous invitons le lecteur à s'intéresser aux cultures du monde et à ces expressions artistiques. La danse révèle nos racines et notre identité à partir, non seulement de la musique et des mouvements qui caractérisent chacune de ces cultures, mais aussi des costumes si divers et pleins de couleurs qui montrent le travail et le savoir-faire des artisans.

Si les cultures nous montrent bien qu'il y a des différences il existe des similitudes que nous pouvons découvrir et ainsi nous retrouver dans les autres.

Figure 6 : Danse de « Concheros » présentée à LyonNote*.



CHAPITRE 2 : LA DANSE CLASSIQUE

Le cou
Grâce infinie
d'une source de beauté
déverse en cascade
Son flot de pureté
dans la blancheur
d'une gorge envoûtée
où la moindre goutte parfumée
devient perle de splendeur
au contact de ce diamant d'aubade.
G.RECANZONENote* .



Après avoir évoqué les origines lointaines de la danse, nous allons continuer la découverte de son histoire depuis la fin du Moyen Âge jusqu'au XIX^{ème} siècle : L'Age d'or du Ballet, un des courants de la danse, le plus important pour son extension et sa transcendance mondiale. Nous allons voir particulièrement les positions et ces mouvements de base, les aspects anatomiques nécessaires pour les réaliser ainsi que la construction sociale du vécu artistique.

2.1.- La Renaissance

LETTRES DU POETE QUI DORT SUR UNE CHAISE

VI

Maladie

Décrépitude

et Décès

dansent comme pucelles innocentes

autour du lac des cygnes

demi nues

ivres

avec leurs lascives lèvres de corail.

N. PARRA Note*.

Le mot ballet vient de l'italien *balletto*, diminutif de *ballo* « ball ». Entre amateurs et professionnels, entre l'art et le pouvoir, entre le corps festif ou le corps sacré et le corps « savant » et « dansant », des distensions symboliques traversent l'histoire de l'art chorégraphique occidental.

Il y a distanciation entre, d'une part, les danses communautaires qui ont des fonctions de type festif, religieux, symbolique, éducatif, etc. et, d'autre part, les danses représentatives qui reposent sur le principe de « l'art pour l'art ».

Depuis le XIV^{ème} siècle au cours duquel est apparue la notation de la danse, émergent également les pratiques de principes esthétiques et de la rationalisation, modifiant le rapport aux choses, au corps et au monde. Cette

forme d'institutionnalisation se manifeste à la fin du Moyen Âge, avec le ballet de cour et la danse « savante ».

« L'art de la danse est particulièrement attaché à la culture humaniste qui, à la *Renaissance* de la danse, reste toutefois subordonné à une vision métaphysique du monde, selon laquelle le corps ordonné et mesuré reproduit, sur terre, l'harmonie céleste. Le corps dansant se formalise en se sacrifiant »Note 1.

Au XVII^{ème} siècle, l'art de la danse se convertira en « Ballet », il sera moral, non plus sacré, et au service du pouvoir de la monarchie et de la cour, où l'objectif était bien d'accorder les pas des danseurs aux rythmes de la musique et des vers mesurés. Les manuscrits italiens de la Renaissance sont des traités qui parlent d'une « science de la danse ».

Pour l'Eglise, si la danse peut se rapprocher d'une gesticulation sainte, elle a également le pouvoir de participer à la possession démoniaque dans des manifestations collectives, par exemple : les danses païennes pratiquées hors des églises.

« La danse de quadrille se transforme en mouvements lents et solennels à la suite de son appropriation aristocratique »Note 1, enfin les ballets de cour transforment les données motrices et kinesthésiques ; ils se modèlent appliquant les préceptes de la courtoisie et de la bonne tenue en société à l'égard de la posture.

Cette idée du XVII^{ème} siècle, est toujours bien vivante de nos jours puisque, Diego professeur de danse, du C.N.S.M.D. nous déclare au cours de l'entretien : « ...*le caractère, la posture, la position, mais aussi le ballet contribuent à ce que la fille acquiert des manières fines, souligne sa féminité dans (...)* ». Dans un premier temps, si nous lisons entre les lignes, nous en déduisons que, peut-être, les filles commencent à faire de la danse classique avec, en arrière- pensée, l'idée de pouvoir réussir dans la société, d'avoir une place en tant que femme.

Figure 7 : Tutus utilisés au C.N.S.M.D.



Mais si on analyse plus loin, il n'y a pas que la femme, il y a aussi l'homme qui intervient dans cette tenue en société, et parfois ce n'est pas aussi simple^{Note*}.

« La conception du corps dans la danse, à la Renaissance, participe d'un nouvel ordre symbolique et social se traduisant par la transformation du corps quotidien en corps dansant (donc extra quotidien) »^{Note2}.

La danse, à l'écart de la pensée humaniste (mouvements rationalisés) dit que c'est une manière d'exprimer l'âme, une démarche analytique ou intermédiaire entre le ciel et les hommes, c'est-à-dire, une action qui manifeste le mouvement spirituel, avec une harmonie parfaite.

« Accordée à la musique, la danse aurait des pouvoirs d'imitation de l'harmonie céleste, qui seraient d'autant plus forts que chaque partie du corps est reliée à une planète : en dansant, il deviendrait possible d'attirer les influences planétaires sur l'âme humaine »^{Note1}.

« La culture comique populaire de cette époque, nous parle d'un corps qui forme un tout vivant et indivisible entre le monde cosmique et social. Ce corps est nommé par M. BAKHTINE comme « réalisme grotesque », donc « extra-quotidien », parce qu'il exagère l'image de sa matérialité jusqu'à l'absurde, car ce n'est pas le corps qui s'élève et se met au service de l'âme, il dit : « Ce corps n'a pas de place dans l' « esthétique du beau » forgé à l'époque moderne »^{Note2}.

La conception du corps humain, en tant que reflet du corps céleste s'accompagne, alors, d'intentions religieuses, politiques et éthiques concernant les usages du corps, définissant un art humaniste qui fait du corps, un moyen d'expression en lien avec les préceptes théoriques de l'Antiquité. Les mouvements corporels composent donc une *action muette* par laquelle ils ont la capacité d'exprimer ce que les mots taisent, selon

Plutarque, la danse est une « poésie muette ».

Le ballet, en tant que nouvelle forme de représentation, est inventé entre 1570 et 1580. Selon M. Mc. GOWAN, le ballet était surtout la représentation de la vie et des choses, la réalisation dramatique d'une harmonie, (responsabilité de l'Etat absolutiste) c'est-à-dire que le ballet de cour affirme le pouvoir du monarque, en le mettant en scène de manière allégorique : le film « Le Roi Danse »[Note3](#), en apporte un excellent exemple. En dansant dans les bals et dans les ballets, le roi rappelle par ailleurs sa puissance personnelle de contrôle et de domination de la scène sociale et politique « la participation du public était un élément essentiel de la réussite du ballet »[Note4](#), comportant aussi des intentions philosophiques : il s'agissait de montrer le triomphe de la raison d'Etat et de célébrer la puissance du roi. D'une manière générale, le ballet de cour avait une fonction d'expression de valeurs morales et d'affirmation de la légitimité de la souveraineté, et favorisait la participation éthico-pratique.

Le ballet de cour à la fin du XVIème siècle et au début du XVIIème siècle, intégrera fréquemment une dimension burlesque et des allégories essentiellement politiques qui devaient être comprises du public, des courtisans et du roi. Progressivement, le public et les lieux de représentation se sont diversifiés : à l'Arsenal, dans des hôtels, aux environs de Paris, à l'Hôtel de Ville ou dans des théâtres, où Louis XIV participe à plusieurs pièces du théâtre de MOLIERE qui crée la *Comédie-ballet*.

Plus tard, J.-B. LULLY mettra en place la *tragédie-ballet* qui privilégie l'expression et la narration, conduisant à un perfectionnement technique et à une amélioration des costumes de danse et aussi à la danse burlesque avec des postures ridicules et des sauts périlleux exécutés par des baladins professionnels[Note1](#), tandis que les danses plus simples étaient interprétées par les courtisans.

« La création, à cette époque, de l'*Académie royale de musique et de danse* conduira à une séparation tranchée entre amateurs et professionnels dans l'art du ballet occidental »[Note2](#). « En se professionnalisant, le ballet de cour a engendré une démarcation entre scène et spectateurs, ainsi qu'une séparation entre l'objet esthétique et sa valeur éthique ou sa fonction moralisatrice et politique »[Note3](#).

Danse et civilité

« Il nous suffira de dire que le terme de civilisation désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux »[Note4](#).

Entre le XVème et le XVIIème siècle, les maîtres à danser sont proches des aristocrates et des hommes de cour, avec lesquels ils consignent les principes esthétiques et constituent un vocabulaire de la danse. L'art chorégraphique est en lien avec les préceptes courtisans, et la danse se convertit petit à petit en apprentissage de savoir-faire auquel on s'exerce pour acquérir des « bonnes manières », c'est un excellent entraînement et un moyen d'éduquer le corps au service de la beauté, pour transformer des comportements, au cours des processus de civilisation, qui règlent les attitudes corporelles, les gestes, les manières de se vêtir, etc. Elle devient une discipline pédagogique dans les collèges de jésuites, pour apprendre à contenir son corps, ses agitations et ses passions.

Une nouvelle forme d'interrelations, engage les individus à une observation mutuelle et continue. La danse, les contraint à contrôler leurs actes par rapport à ceux d'autrui, ainsi qu'au refoulement de leurs pulsions et de leurs émotions. Les traités de civilité édictant les codes du devoir être et de devoir faire, où les corps se règlent les uns par rapport aux autres, et les règles de civilité, contrôlent les corps qui doivent garder une certaine distance. Les hommes et les femmes ne pouvaient s'approcher que pour danser « le menuet ».

Entre le XVIème et le XVIIème siècle, la danse fait partie de l'éducation des courtisans chez lesquels nous pouvons observer la monopolisation de la contrainte physique et de la force militaire imposées par l'état

absolutiste qui a conduit à construire un fort contrôle de soi.

La danse, pour les jeunes nobles et les enfants royaux ne s'apprend plus seulement auprès d'un maître particulier, ils sont pris en charge par des précepteurs et des gouvernantes et font leur apprentissage du monde dans les Académies. « Les maîtres à danser étaient présents à la cour, dans les Académies militaires et au domicile des bourgeois qui désiraient acquérir les bonnes manières [...] La danse était surtout considérée comme un exercice utile pour l'éducation des écoliers, et participait à la formation de l'orateur »Note1. .

En conclusion, la danse servait à acquérir les dispositions nécessaires aux rôles sociaux : se montrer aux yeux de tous, prouver son statut de courtisan et ainsi d'appartenance à la cour, apprendre les règles convenables comme : bien marcher, saluer, faire les révérences, etc. Le père MENESTRIER souligne que : « la danse sert à modérer la crainte, la mélancolie, la colère et la joie »Note2. .

A la fin du XVIIIème siècle, l'élève doit recevoir le maître avec deux révérences et lui présenter un fauteuil ou une chaise après l'avoir fait entrer et quand la leçon est finie, l'élève devra reconduire le maître jusqu'à la porte de l'appartement, et lui faire ensuite deux révérences.

Nous avons eu la surprise de retrouver cette pratique au Mexique, dans un cours de danse classique du XXIème siècle, comme nous l'a raconté Daniela, professeure de classique et traditionnelle, au cours de l'entretien : « *la professeure a enseigné aux élèves à faire des révérences au début et à la fin de chaque cours* », comme c'était la coutume trois siècles auparavantNote*. .

Nous pouvons observer comment au cours du temps, la danse perd cette partie instinctive pour devenir une pratique institutionnelle, et devient de plus en plus un spectacle élitiste réservé à une minorité de personnes, mettant le peuple à l'écart. Aujourd'hui tous les pays du monde ont au moins une école pour former des danseurs et des danseuses professionnellement.

2.2.- Cinq positions de base

« On peut dire : oui, mais non « la cinquième ça m'intéresse pas en définitive » mais si on n'est pas intéressé par la cinquième il faut changer de danse ». JacquelineNote*. .

Il existe cinq positions de base que tous ceux et toutes celles qui souhaitent pratiquer la danse classique doivent non seulement connaître, mais encore très bien les maîtriser. C'est P. BEAUCHAMPSNote*. * qui est une figure importante de la danse classique, qui crée le « *ballet de psyché* » et qui formalise les cinq positions de base, des pieds et des mains :

Dans les cinq positions « des pieds », le poids du corps est toujours réparti de la même façon sur les deux pieds.

Figure 8 : Première position des pieds.



Dans la *première position*, les talons sont joints et les pointes sont à l'opposé l'une de l'autre.

Figure 9 : Deuxième position des pieds.



La *deuxième position* est semblable à la première à l'exception, d'un espace de la longueur d'un pied entre les talons.

Figure 10 : Troisième position des pieds.



La *troisième position* ne s'utilise que lors de l'apprentissage, avant de pouvoir prendre la cinquième position. Le talon du pied qui se trouve devant touche le milieu du pied qui se trouve derrière.

Figure 11 :.Quatrième position des pieds.









La *quatrième position* est semblable à la troisième, sauf qu'un pied est plus avancé que l'autre, en laissant l'espace de la longueur d'un pied.

Figure 12 : Cinquième position des pieds.



La cinquième position est l'une des plus utilisées dans la danse classique : C'est aussi la dernière apprise, car c'est la plus difficile. Les pieds sont "croisés", le talon de l'un devant toucher la pointe de l'autre.

Tableau 1 : Cinq positions « des bras » et une préparatoire Note :

 <p>position préparatoire</p>	 <p>première position</p>	 <p>seconde position</p>
<p>Bras arrondis en dessous du nombril, coudes soutenus, épaules baissées</p>	<p>Les mains sont en face du nombril, bras arrondis comme si on tenait un énorme ballon.</p>	<p>Les bras sont tenus exactement comme en 1^{ère} position sauf qu'on les ouvre sur les côtés. Les coudes ne doivent pas être lâchés.</p>
 <p>troisième position</p>	 <p>quatrième position</p>	 <p>cinquième position</p>
<p>Un bras est en 2^{nde}, l'autre en 1^{ère} ou en couronne (au dessus de la tête)</p>	<p>Un bras est en 1^{ère}, l'autre en couronne</p>	<p>Aussi appelée couronne. Les bras sont placés comme en 1^{ère} position, sauf qu'on les monte au dessus de la tête : pas trop haut ! On doit voir ses mains tout en regardant bien en face.</p>

Un vocabulaire se dessine alors pour la codification des positions, des pas et des mouvements, par exemple : plié, tendu, glissés, coupés, jetés, assemblés, chassés, pas de bourrée, etc. En général, la performance consiste à jeter et à tenir les jambes en haut (devant, de côté ou derrière), toujours avec les chaussons aux pointes. Notons que l'équilibre, l'en dehors et la flexibilité sont impliqués en même temps, selon les aspects que nous développerons ci-après.

La comédie-ballet, le ballet-pantomime, le ballet d'action marquent, de la sorte, la rupture définitive entre les amateurs et les professionnels formés auprès de maîtres réputés. Le ballet dit, aujourd'hui, danse classique, se caractérise par l'émergence d'un espace artistique possédant ses institutions, et commençant à penser son enseignement dans le but de former des professionnels qualifiés.

2.3.- Aspects anatomiques des mouvements et leurs limites

Le corps nous raconte autre chose : tandis que des pieds aux chevilles bandées dansent.

DELAHAYE et FRESCHÉL, [A>Note*](#) .

L'utilisation générale des muscles est orientée de manière à avoir une posture et une répartition du poids correctes pour réussir une base qui aidera à réaliser les mouvements désirés de la technique comme : l'en dehors, le plié, le battement tendu, le relevé, la position de pointes, entre autres. Nous allons découvrir les limites anatomiques et les possibles blessures dans la réalisation de ces mouvements, d'autant plus qu'il y a une incompréhension de la technique de la part des étudiants, mais aussi des professeurs produisant beaucoup de souffrance physique et psychique.

2.3.1.- L'en dehors

Selon la Grande Encyclopédie Larousse l'en dehors est le : « Principe fondamental de la danse classique qui place, anormalement, les pieds les pointes tournées vers l'extérieur et les talons joints, après une rotation de la jambe de 90°, sur une même ligne »[Note1](#) . C'est la rotation externe de toute l'extrémité inférieure, qui commence depuis les hanches. L'en dehors est un thème important pour n'importe quel étudiant ou professeur en danse classique, quelquefois il est nécessaire de s'exprimer avec une combinaison du langage utilisé dans la salle de cours avec les concepts de l'anatomie et de la physiologie articulaire,

Jacqueline, (professeure en danse classique) au cours de l'entretien nous dit : « *pour faire la batterie il faut être en dehors, pour faire les cinquièmes il faut être en dehors, pour monter les jambes très haut, il faut être en dehors, donc, s'ils ne peuvent pas faire ça on ne va pas les casser pour réussir à faire ça...* »

« Ce problème a commencé depuis des années à cause de la manière d'expliquer les cinq positions de pieds. Généralement l'attention de l'élève se focalise sur le fait de tourner les pieds vers l'en dehors et il ne considère pas le point d'origine de ce mouvement : l'articulation de la hanche »[Note1](#) .

« Les restrictions qui limitent l'amplitude possible du mouvement pour l'en dehors (rotation externe) à la hauteur de la hanche sont : osseuses, capsulaires, ligamenteuses et musculaires. La configuration des os de l'articulation de la hanche provoque une limitation complète sur cette amplitude possible de mouvement qui ne peut pas se modifier à partir des exercices. Ces limitations osseuses résultent de la profondeur de l'articulation coxo-fémorale et des ligaments qui sont autour »[Note2](#) .

Il est possible d'obtenir une légère rotation externe passive, mais si les professeurs ne font pas attention quand l'élève est debout, la friction entre les pieds et le sol entraîne une rotation entre le genou et le pied, rotation qui peut être très nocive.

2.3.2.- Le Plié

La réalisation de ce mouvement, entraîne une flexion et une extension des deux jambes en même temps « La posture et le bassin demeurent égaux, particulièrement la région lombaire et la colonne vertébrale, qui ne doivent être ni lordotiques ni trop droits. Les hanches sont fléchies et l'en dehors est maintenu par les abducteurs. La flexion est également générée par les muscles jumeaux à partir de la relaxation contrôlée des muscles quadriceps »[Note3](#) .

« L'élévation résulte de la contraction active des quadriceps et des extenseurs des hanches, et de l'appui au sol des pieds et pas simplement de l'étirement des jumeaux »[Note4](#) .

Il faut vérifier que le poids du corps est correct (au centre des deux jambes) au moment de monter le plié, parce qu'il existe la tendance au déplacement du poids vers l'arrière. Il peut être réalisé dans les cinq positions des pieds.

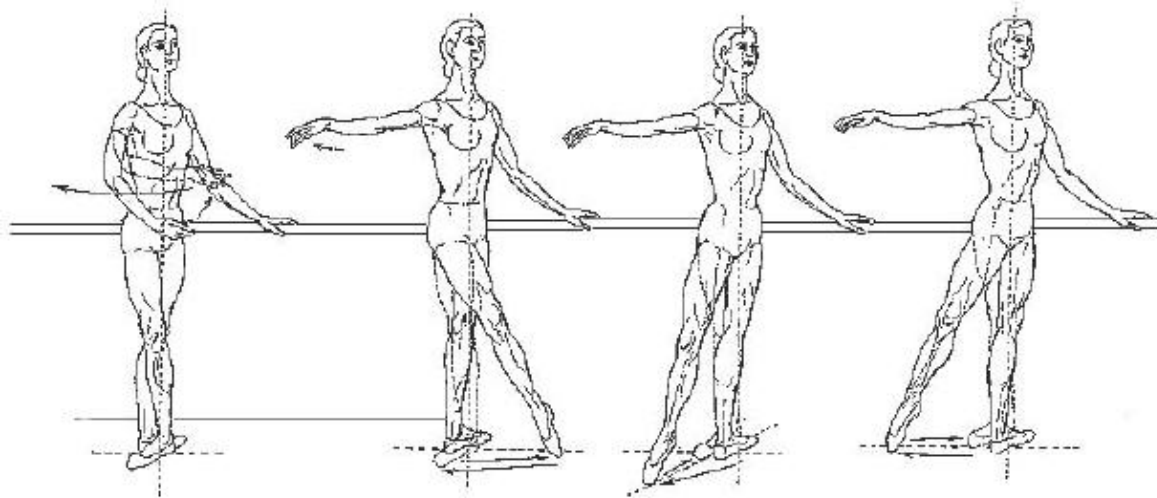
Figure 13 : Le plié.



2.3.3.- Le Battement tendu

Mouvement au cours duquel une jambe glisse la plante du pied en finissant en pointe, toujours en forçant l'en dehors pour arriver directement d'une position à l'autre et pour changer de position (cinq positions des pieds) ; il peut être réalisé devant, derrière ou de côté « ...Il est très important de maintenir la posture correcte du tronc et de la jambe de support pendant tout l'exercice, sinon ceci sera inutile... »Note1. .

Figure 14 : Le Battement tendu.



2.3.4.- Le Relevé

« Le tronc et le bassin se déplacent vers l'avant relativement à la ligne du centre de gravité pour arriver sur les doigts de pieds au moment de parfaire l'élévation... Anatomiquement, les muscles des mollets se contractent lorsqu'ils soulèvent le talon et la partie postérieure du pied, à l'encontre de la gravité...en donnant la sensation d'être tiré depuis le haut et pas poussé depuis le bas »Note1. Le relevé peut s'achever en demi ou en trois quarts de pointe.

Remarquons que l'idée d'allonger la silhouette, suggère l'élévation, comme quelque chose qui vient du ciel et attire vers luiNote*.

Figure 15 : Le Relevé.



2.3.5.- La position de Pointe

Pour arriver à la position de pointe, la progression se réalise à partir du relevé en utilisant les mêmes muscles intrinsèques et en se contrôlant totalement durant le mouvement, la descente se contrôle de la même façon en sens inverse.

« Une fois dans cette position de pointe, la base devient très petite et la capacité d'équilibre dépendra d'une combinaison entre la rétroalimentation proprioceptive, l'œil moyen, et dans un moindre degré des reflets visuels »Note2. Cet équilibre qui convoque la « légèreté » est certainement aussi en relation avec la réponse inconsciente aux différents stimuli.

Figure 16 : La position de Pointe.



Le seul facteur qui compte pour commencer le travail de pointe, est l'état de développement de l'enfant. « Il vaut mieux commencer tard que de bonne heure le travail de pointes ; en effet commencer avant que l'enfant soit préparée techniquement, physiquement (et psychiquement) est potentiellement très nocif »Note3. Il faut attendre que la croissance des pieds soit terminée et que ceux-ci, ainsi que les chevilles aient acquis une bonne force, un bon contrôle de l'en dehors aux hanches et une stabilité dans le tronc ; spécialement, il faudra faire attention avec les enfants qui ont des pieds et des chevilles hypermobiles, parce que si elles commencent les pointes à ce moment-là, peut surgir, tout le long de l'empaigne du pied, une lésion qui persistera.

Par exemple, dans l'observation d'un cours nous avons vu et entendu plusieurs fois la séquence suivante : « plié, relevé, plié relevé tendu et deuxième, la même chose en chaque position et de l'autre côté pareil ». Cette séquence ils et elles la répètent, l'ont répétée et la répéteront tant qu'ils ou elles voudront continuer à danser.

Le vocabulaire de la danse classique est très étendu, aussi après cet aperçu, nous nous arrêterons là pour les mouvements et en ce qui concerne les lésions les plus communes du danseur, nous le développerons plus loinNote*. Continuons maintenant, avec l'académisation de la pratique de la danse et, par conséquent, la création des institutions culturelles dédiées à cette activité.

2.4.- Construction sociale du vécu artistique

Les premiers traités de danse de la Renaissance, nous parlent d'une signification esthétique investie de métaphysique, mettant en jeu, paradoxalement, un fondement rationnel de la beauté à partir d'une réflexion sur la mesure, les proportions, la géométrie.

L'académisation des pratiques et des métiers à la fin du XVII^{ème} siècle a été rendue possible par un double processus : la généralisation de l'écrit et la rationalisation des activités sociales ainsi que la volonté de contrôle étatique sur la production esthétique, intellectuelle et scientifique. Il s'agissait d'imposer les normes culturelles et esthétiques du modèle de la beauté classique, c'est-à-dire, d'avoir un corps mince, souple et fort, instrument toujours élégant, précis et virtuose.

En France ont été créées des institutions culturelles et artistiques, comme : la première Académie Royale, qui avait pour mission officielle de contrôler l'exercice de l'enseignement, ainsi que la création chorégraphique, puis l'ouverture d'une école nationale de danse, qui deviendra l'école de danse de l'*Opéra National de Paris*.

J. G. NOVERRE^{Note1}, élève du maître à danser L. DUPRE, publie ses lettres sur la danse en 1760 à Lyon, dans lesquelles il décrit la danse académique comme un assemblage arbitraire de pas et de positions, dans lequel l'âme du danseur ne joue aucun rôle, parce que, pour lui, la danse académique est trop mécanique, effectuée par un « homme machine », c'est-à-dire par un danseur virtuose mais qui ne transmet pas d'émotion et n'attendrit pas le public. Il estime qu'il faut réformer l'enseignement académique en créant des exercices modérés et continuels, adaptés au corps des danseurs et donc respectueux de leur anatomie.

J. G. NOVERRE dit : « qu'il n'y avait pas assez de bons maîtres ; les élèves sont naturellement les copies de ces enseignants médiocres qui se donnent en modèles ». Ses critiques sont prises en compte au XIX^{ème} siècle à l'Opéra de Paris et peu à peu l'enseignement sera modifié, il essaiera de « respecter les tendances naturelles du corps ».

L'apprentissage s'élargit à des connaissances théoriques, (anatomie de la biomécanique) et à des connaissances musicales et les principes cartésiens de la pédagogie de la danse s'élaborent.

L'académisme avait été initié par J.-B. LULLY, mais ensuite les maîtres à danser et certains spectateurs feront la critique de cet académisme et remettront principalement en cause le souci de plaire à tout prix au public. La formation, ainsi que l'organisation hiérarchique des danseurs/danseuses tendait à les enfermer (« bien que la cage soit d'or, elle ne cesse pas d'être une prison »)^{Note1}.

La Hiérarchie et la constitution du corps de ballet se divise en cinq échelons :

« quadrille » désigne le cinquième échelon dans la hiérarchie du Ballet de l'*Opéra de Paris* : les élèves de l'École de Danse accèdent au titre de quadrille après un an de stage (quadrilles stagiaires). Les quadrilles constituent en général les ensembles du « corps de ballet ».

« coryphée » qui, selon son étymologie, conduit les ensembles. Désigne un danseur figurant.

« sujet » (on distinguait autrefois les « petits sujets » et les « grands sujets ») qui sont déjà des solistes.

« premier(e) danseur/danseuse »

« étoile », premier échelon de cette hiérarchie.

Tous ces grades sont soumis à un concours annuel interne, mais le titre suprême de « **danseur ou danseuse étoile** »^{Note*} ne s'obtient pas sur concours mais par nomination de l'Administrateur sur proposition du

Directeur de la danse. Il est apparu en 1895 sous le terme de « sujet étoile », le qualificatif se répand au début du XXe siècle.

Les premières danseuses à recevoir officiellement le titre d'« étoiles » sont L. DARSONVAL et S. SCHWARTZ en 1940, tandis que l'année suivante, S. PERETTI est le premier homme à le recevoir.

2.5.- Le XIXème siècle : L'Age d'or du ballet.

L'ange porte le désir d'être entre l'humain et le divin.
D. SIBONYNote*.

Le ballet classique fleurit pendant le XIXème siècle qui est celui du romantisme artistique et littéraire. La sensibilité et l'imagination sont les reines devant la raison. La mythologie gréco-romaine laisse la place aux fées des légendes nordiques. Le ballet exprime des sentiments.

En 1832 avec le ballet « *Les Sylphides* », le premier ballet romantique, apparaît à la fois le costume et les pointes, mais aussi la primauté faite à la femme, pendant que le danseur a un rôle subalterne. Le ballet sert la légèreté de la danseuse à travers l'irréel qui se dégage de l'histoire, avec ces corps de « femme » qui semblent venir d'une autre planète, et qui, sur la pointe des pieds, cherchent où se poser.

Le ballet romantique est parvenu à un point tel que les pas et leurs enchaînements par leur fluidité même, peuvent traduire l'imaginaire, l'irrationnel.

Dès 1820, le danseur et théoricien C. BLASIS (1795-1878), dans son « *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* », a fait le point sur l'évolution de la technique. Son « *Manuel complet de la danse* » (1830) reste le fondement de l'enseignement de la danse classique. C'est à cette époque que le grand peintre E. DEGAS réalise ses chefs-d'œuvre ayant tous pour thème la danse classique.

Figure 17 : E. DEGAS. *La classe de danse*.Note*.



La France est une nouvelle fois le centre de l'Europe et les professeurs des arts classiques (danse et musique) cherchent la perfection. La terminologie de la danse dans le monde est française. Durant cette période, les maîtres de ballet danseurs, français et italiens vont enseigner régulièrement en Russie. A partir de 1870, ce sont les Russes qui occupent le devant de la scène.

2.6.- Conclusion

Mariposas

« ...Mariposas, mariposas,
que emergieron de lo oscuro
bailarinas silenciosas.
Tu tiempo es ahora una mariposa
navecita blanca, delgada, nerviosa
Siglos atrás inundaron un segundo
debajo del cielo, encima del mundo... ».
S. RODRIGUEZ Note* .

Les mouvements corporels composent donc une *action muette* par laquelle ils ont la capacité d'exprimer ce que les mots taisent, message parfois plus puissant que le langage verbal.

« Ainsi sa danse nous dévoile qu'il est le messager des dieux, et que des ailes poussent sur ses chevilles endolories : son corps s'exprime plus vite, plus juste que les mots, il laisse voir une réalité inconsciente et immédiate plus près de l'être, qui parle de symboles étrangers à sa réalité charnelle » Note1 .

C'est l'apothéose jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale, y compris dans les autres arts, en peinture : le fauvisme, le mouvement dada, le surréalisme, le cubisme ; en littérature : le surréalisme.

La musique baroque et classique agit comme une empreinte, la marque indélébile d'histoires individuelles comme un souvenir qui rappelle les corps à leurs univers anciens. Elle évoque l'apprentissage classique des pas, le temps de l'enfance, d'une certaine pureté.

Chaque danse reflète un rapport à la loi. « Pour la danse dite classique, la loi est entièrement visible ; comme le roi soleil qui l'incarne qui n'a rien d'un David » Note2 .

« C'est pourquoi une danse qui *suit* trop la musique n'est pas seulement d'ordre militaire, comme le dit Nietzsche. Elle est dans la doublure, la symétrie » Note3 .

« Le paradoxe de la danse classique, c'est qu'elle fait cette supposition : *on sait* ce que l'Autre veut ; sa voix est un appel et on sait ce qu'il faut répondre (...) de la façon la plus « belle », d'une « beauté » préconçue. (...). La danse classique a poussé le savoir de l'Autre jusqu'à le montrer « après » la mort : à la *lumière* de l'autre monde, celui de l'au-delà : épiphanies, apparitions, pâleurs. Tant elle cherchait le contact avec le monde des absents ou des revenants, des êtres exsangues sans autre corps que celui de l'*apparition* » Note4 .

Nous vous proposons au cours du chapitre suivant de réfléchir à la traversée du corps dans les différentes époques, dont le corps danseur a une mémoire culturelle et individuelle, toujours à la recherche d'un changement de style, de technique ou d'expression.

La danse questionne toutes les façons qu'a le corps de se porter vers les frontières, des limites d'être, des mouvements originaux, mettant en jeu l'origine.

CHAPITRE 3 : LA DANSE AU MEXIQUE ET EN FRANCE.

Au fur et à mesure que l'oeuvre est plus parfaite
sont moins visibles la tradition et le style.
L'art aspire à la transparence.
O. PAZNote*.

La danse est le témoin des moments les plus significatifs et les plus importants de l'espèce humaine, autant joyeux que terribles. Chaque peuple, chaque classe sociale, chaque groupe humain, établit sa propre culture du corps et les caractéristiques de ses activités « dansistiques ». Nous allons donc comparer maintenant celles du Mexique et de la France.

La danse traditionnelle se réfère au répertoire chorégraphique essentiellement rural, par opposition au répertoire citadin, comme la danse de théâtre ou la danse de société.

Le terme de « danse traditionnelle » tente de réconcilier des concepts très divers apparus au fil du temps, comme danse nationale (principalement au XIX^{ème} siècle), danse folklorique (le synonyme le plus fréquent après la Seconde Guerre mondiale), danse ethnique (davantage préoccupée des danses extra-européennes) ou danse populaire (mêlant danse de ville et de campagne).

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, des millions d'africains sont déportés comme esclaves sur le continent américain. Ils chantent et dansent, font des claquettes pour s'évader et oublier. Grâce à leur pensée créatrice, leur danse s'imposa aux Etats-Unis et également dans une grande partie du monde.

3.1.- Les Danses Anciennes

On qualifie de danses anciennes les danses pratiquées entre le Moyen Âge et la fin de l'Ancien Régime, soit du XIV^{ème} siècle à 1790.

Bourrée : danse de rythme binaire (Berry, Bourbonnais) ou ternaire (Auvergne, Limousin) qui était également dansée à la Cour et au théâtre et dont l'origine semble remonter aux XV^{ème} - XVI^{ème} siècle.

À l'origine, la bourrée est une danse traditionnelle de couple, du centre de la France. Elle se distingue en deux variétés : la bourrée auvergnate et celle du Bourbonnais et de l'Anjou. Le nom de bourrée provient des fagots de petit bois qui alimentaient le feu autour duquel la danse était pratiquée.

Au XVII^{ème} siècle, la bourrée développe une forme savante qui sera présente dans les bals et au théâtre : de Lully à Rameau, de nombreux opéras et ballets contiennent des bourrées. Mais sa grande vogue est surtout due à l'intégration du pas de bourrée dans les contredanses du XVIII^{ème} siècle.

Au XIX^{ème} siècle, le pas de bourrée se codifie et devient l'un des principaux pas du ballet classique.

Branle : danse d'origine française, comprenant de nombreuses variantes, connue dès le Moyen Âge et qui fut très populaire en France du début du XVI^{ème} siècle à la fin du XVII^{ème} siècle.

Chaconne : danse d'origine incertaine (plus espagnole qu'italienne). De caractère érotique à ses débuts, elle devint austère et grave lorsqu'elle passa à la Cour. A partir du XVII^{ème} siècle, elle fut essentiellement une danse de théâtre ; chaque variation musicale pouvait correspondre à une entrée des danseurs.

Contredanse : danse de grande durée, importée d'Angleterre, dansée par couple, très en vogue en France de la fin du XVII^{ème} siècle à la fin du XVIII^{ème} siècle. Elle évolua pour donner naissance au quadrille. Au

théâtre, elle accompagnait souvent le final d'un ballet.

Courante : danse d'abord animée qui prit ensuite une allure grave et lente. Danse préférée de Louis XIV, elle tint une place importante à la Cour ainsi que le menuet.

Forlane : danse de Venise (très appréciée des gondoliers au début du XVII^{ème} siècle) et du Frioul, très gaie, très rythmée. Elle devint une danse noble après son introduction en France à la fin du XVII^{ème} siècle.

Gaillarde : danse d'origine lombarde, qui fut très en vogue au début du XVI^{ème} siècle et disparut au XVII^{ème} siècle. De rythme assez vif, elle se dansait, à la suite de la pavane, le plus souvent « en l'aire » (d'où son importance dans la recherche de l'élévation).

Gavotte : danse française du XVI^{ème} siècle qui serait originaire de la région de Gap. Elle fut en vogue au XVII^{ème} siècle, tant à la ville qu'au théâtre ; danse grave et nuancée allant « de la vivacité à la tendresse », elle connut de nombreuses variantes jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle.

Gigue : danse très vive, originaire d'Angleterre, elle était dansée au Théâtre du XVIII^{ème}.

Menuet : danse originaire du Poitou et qui apparut dès le XVII^{ème} siècle. Elle s'imposa pendant tout le XVIII^{ème} siècle où elle figura dans de nombreux opéras et opéras-ballets. Danse noble, de mouvement d'abord vif, puis ralenti, le menuet était dansé à la Cour, à la ville et au théâtre.

Passacaille : danse d'origine espagnole, plus lente et plus tendre que la chaconne. D'abord chantée comme « entrée de théâtre », puis danse scénique avec LULLY. Elle était dansée le plus souvent, au XVIII^{ème} siècle, par un homme seul.

Passepied : danse de cour du XVII^{ème} siècle, d'origine populaire, de mouvement très vif, où les pieds se croisent et s'entrecroisent en glissant. Il figura au XVIII^{ème} siècle dans le ballet de l'opéra (Campré, Rameau).

Pavane : danse grave et majestueuse originaire d'Espagne ou d'Italie, très en vogue en Europe au XVI^{ème} siècle, et dansée par les rois et leur cour. Disparue comme danse au XVIII^{ème} siècle, elle subsista sous sa forme instrumentale (*Pavane pour une infante défunte*, de Maurice Ravel).

Rigaudon ou rigodon : danse traditionnelle française très vive à deux temps, d'origine provençale, qui apparaît dans les ballets à la fin des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, et très en vogue aussi bien parmi les nobles que parmi les gens du peuple

Sarabande : danse grave à trois temps, plus lente que le menuet. Utilisée au théâtre au XVIII^{ème} siècle, elle avait été introduite en France au XVII^{ème} siècle, venant d'Espagne (zarabanda), où elle se dansait avec des castagnettes.

Tambourin : danse très vive à deux temps, d'origine provençale, qui emprunta son nom à l'instrument rythmique. Il fut très employé au théâtre du XVIII^{ème} siècle (Rameau).

3.2.- Les Danses de Salon

Les danses de salon, sont nées en Europe durant le XVIII^{ème} siècle. Libérées par le 9 thermidor (1794), elles atteignent l'apothéose sous le deuxième empire. La Première Guerre Mondiale a permis le brassage d'ethnies diverses, qui ont apporté leurs mouvements, leur façon de danser ; il y a une manifestation de liberté, permettant d'exprimer le vécu, l'émotion, les sentiments.

Naissent alors plusieurs styles de danse. Ce sont les soirées dansantes, le charleston, le tango, la samba, le cha-cha-cha, la rumba, le funk, la valse, le boléro et le rock and roll. Ces courants ont apporté un changement à la danse classique et peu à peu s'est développée la danse moderne et contemporaine, car on danse pour oublier les malheurs du temps. Tout le monde peut apprendre les techniques de ces danses, pour partager avec d'autres le plaisir de danser.

Vers 1850, les Irlandais ajoutent à ces danses, pour certaines venues d'Afrique, le balancement du corps, des bras, plus de rythme. C'est à cette époque aussi, qu'est né le jazz. La comédie musicale et le cinéma se sont emparés de cette forme de danse.

3.3.- La Danse Moderne

Un danseur doit être lourd et léger
parce que c'est un sportif,
c'est une légèreté apparente.
M. BEJART Note*.

N. MIDOL, analyse le terme Modernité dans les sports et la danse, elle écrit : « Ce mouvement dans la culture qu'on a nommé Modernité, a affirmé des représentations et des valeurs en rupture avec les valeurs traditionnelles. (...). La tradition, fait référence aux valeurs occidentales qui ont traversé les siècles depuis la fin du Moyen Âge, et constituent le fond commun de notre mémoire collective » Note1.

« Ainsi la « Modern'dance » s'inscrit en opposition à la danse traditionnelle et comme le sport, elle affirme dans la classe bourgeoise occidentale, les valeurs du progrès, de la science, et de la technique » Note2.

A l'aube du XX^{ème} siècle, il y a une rupture des danseurs avec la technique ancienne, un rejet des chaussons au pointes et du tutu classique. Ils cherchent l'élaboration d'une danse autre, plus simple, plus naturelle, où le corps entier est mobilisé pour et par l'expression.

I. DUNCAN (1878-1927) danseuse américaine, pour qui la danse est l'expression de la vie personnelle va créer la danse moderne. Elle valorise les mouvements naturels comme la marche, la course. Sentir s'écouler la pulsation, la terre. C'est pourquoi elle est pieds nus, parce qu'elle prend son inspiration de la nature, sans décors, elle libère le mouvement et choisit la musique classique comme support en provoquant une véritable explosion créatrice Note*.

Figure 18 : I. DUNCAN Note*.



M. WIGMAN (1886-1973), danseuse allemande, fondatrice de l'école allemande, s'exprime à travers une danse dépouillée mais puissante et contrôlée. Le contact au sol est important, ainsi que le haut du buste. Elle

danse aussi pieds nus, sans décors, et utilise des percussions comme accompagnement.

Figure 19 : M. WIGMAN^{Note*} ^{**}.



M. GRAHAM (1894-1991), danseuse et chorégraphe américaine, est une figure importante de la danse moderne, elle apporte une technique basée sur des mouvements de contraction et étirement (contract/release), un style nouveau en empruntant au classique. Elle fait un travail au sol d'une grande virtuosité suivant les lois de la pesanteur. Pour elle, l'expression s'obtient par la respiration (tension, relâchement). La musique d'accompagnement est spécialement créée pour elle.

Figure 20 : M. GRAHAM^{Note*} .



Le XX^{ème} siècle voit naître de grands chorégraphes. Certains sont devenus modernes, d'autres, partant du classique, ont élaboré un style plus personnel, théâtral, créant des œuvres déroutantes et passionnantes. Au fur et à mesure que l'œuvre est plus parfaite, la tradition et le style s'effacent. L'art aspire à la transparence comme dit O. PAZ.

Ballottés entre le classique et le music-hall comme R. PETIT, ou le théâtral comme M. BEJART, ils expriment l'homme, sa dimension, son mal de vivre. Leurs œuvres ont fortement marqué la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais c'est une chorégraphie qui demande aux danseurs une formation très poussée.

C. CARLSON impose un style chorégraphique aérien et expressionniste où le temps et l'espace s'entrelient et s'étirent.

P. BAUSCH^{Note1}, directrice du ballet de Wuppertal, fait renaître la danse expressionniste allemande (post-moderne) en travaillant sur une accélération dans un processus répétitif du mouvement incessant. Le quotidien devient spectacle, avec l'énergie, la violence du désir, l'enfer, la jouissance ou la folie.

Et pour certains de ces chorégraphes, l'âge du danseur ou de la danseuse n'est plus un obstacle, ils continuent encore à dépasser leur corps.

3.4.- La Danse au Mexique

Nous pouvons dire que LA danse mexicaine n'existe pas. Il y a DES danses pratiquées par les mexicain(e)s. Sans négliger ni le tempérament, ni les traditions populaires, nous pouvons affirmer que les styles sont universels ou plutôt internationaux. Il n'y a pas de génie national mais, l'esprit de l'époque.

« La culture du corps de chaque mexicain possède de longs siècles d'histoire : elle est nourrie d'errance, de désir de s'installer, jeu de pelote, (...), de soumission coloniale, de travail et de dénutrition, d'affluence et de resurgissements populaires -à partir de l'Indépendance-, maniement « *guapachoso* »Note. et populaire, libération sportive, révolution sexuelle et sociale, technique diététique. Par époques, les corps biologiques, physiques des mexicains se sont complètement "livrés" à une déité qui pour plusieurs siècles guide des célébrations, guerres et sacrifices. Une déité inventée et conçue comme *entelequia*Note. , construite plus tard comme une idole et érigée en image. »Note2.

C'est pour cela que la notion du corps au Mexique a une histoire et est l'histoire. Notre corps nous parle depuis les danses populaires pré-hispaniques, avec l'énorme abondance esthétique et énergétique que celles-ci possédaient. La danse nous montre les formes actuelles et anciennes accumulées au cours des siècles, néanmoins, le goût de la classe moyenne apprécie aussi à toutes les histoires fabuleuses de princes et de princesses de la mythologie européenne.

L'histoire nationale de nos danses est aussi artificielle que celle de nos frontières politiques. Dans ce sens là, il n'y a pas de danse chilienne, argentine, vénézuélienne, colombienne, etc. Il y a une tradition et un style de danse latino-américaine.

3.4.1.- Les Danses Traditionnelles

La danse traditionnelle mexicaine est si riche qu'il nous est impossible de vous la présenter ici dans sa totalité. En effet, le Mexique comprend 31 états et un district fédéral où se répartissent 56 groupes ethniques ; le seul état de Oaxaca, par exemple, est divisé en 7 régions où nous trouvons 16 ethnies différentes et chaque région a ses propres danses. Donc, nous en donnerons seulement un petit aperçu.

Il est notoire qu'au Mexique les frontières politiques ne correspondent presque jamais aux frontières géographiques ou naturelles, et moins encore, aux frontières culturelles. Le « Pays des Ananas » existe entre Oaxaca et Veracruz, dans le bassin du fleuve « Papaloapan ».

Les trois quarts de la population du « Pays des Ananas » est une population flottante, c'est-à-dire, des habitants qui ne sont pas originaires du lieu. La diversité ethnique de la population flottante, est remarquable et entre les ethnies les plus répandues il faut citer les : « nahuas », « popolocas », « afro-mestizos » et « indomestizos » de Veracruz, ainsi que les : « cuicatecos », « mixtecos », « mixes », « triquis », « chinantecos » et « mazatecos » d'Oaxaca.

La population indigène qui travaille dans le « Pays des Ananas », étant majoritaire il n'est pas étrange que le début de la récolte des fruits soit marquée par une cérémonie, à l'occasion de laquelle est exécutée la danse dite « Fleur d'ananas ». Toutefois il est important de pas généraliser, parce que la cérémonie et sa danse changent selon l'ethnie et le public qui regarde.

Figure 21 : Danse « Fleur d'ananas »Note* .



Sur le vaste territoire du Mexique depuis 1519, quand la civilisation mexicaine était en plein essor, nous trouvons « les éléments d'un art dramatique dans les ensembles de récitations, de chants, de danses et de musique, où les acteurs déguisés personnifient des héros historiques ou mythiques, et qui comportaient des dialogues. Des répliques s'échangeaient entre le chœur et certains des personnages : à la fois ballets et tragédies, ces représentations mettaient en scène, par exemple, le roi Nezualpilli, son père Nezualcoyotl, l'empereur Montecuhzoma, etc. »Note 1. .

Les danses sacrées ont toujours été présentes dans l'histoire de l'humanité, elles font partie des traditions culturelles du monde pour établir une relation de l'être humain avec les forces divines, pour vénérer les éléments qui composent la Mère NatureNote*. *

Par exemple, dans la danse, d'origine préhispanique, rythmée par des tambours, se fait une offrande aux forces cosmiques qui nous donnent la vie, les mouvements générés ont divers niveaux de conscience (jouissance autosacrifice, intégration avec les forces cosmiques et finalement transformation en lien entre l'énergie créatrice et l'humanité).

Nous leur donnons les noms de « *Concheros* », « *Danses Aztèques* », « *Danses de Conquête* », ou « *Danse Chichimeca* », et nous pouvons les trouver encore chez les populations rurales, dans les quartiers de la ville de Mexico (antiguos Calpullis), et dans différents états du Mexique, comme : L'Etat de México, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Morelos et Querétaro entre autres ; les « *danzantes* » qui l'intègrent sont indigènes, métis, de toutes les classes sociales : paysans, artisans, professionnels, petits commerçants, employés de bureau, etc.

Cette danse est pratiquée le plus souvent dans les atrioms des églises catholiques (souvent construites sur les ruines des temples aztèques ou mayas), dans ces lieux, parce que là, se trouvent les « *Teocallis* » et les guides spirituels ancestraux ainsi que les divinités de notre ancienne religion.

Ainsi en dansant, et en formant un grand cercle comme le faisaient nos ancêtres, ils font vibrer la Mère Terre et se projettent dans le Cosmos, en établissant un pont entre les deux : la Mère Terre (Coatlicue), et le Père le Soleil (Tonatiuh).

Les groupes de danse sont intégrés par des hommes et des femmes organisés hiérarchiquement par un Général et des Capitaines, qui représentent la plus grande autorité, la Malinche qui est la personne chargée de porter le

feu ; le Sergent qui est le responsable de l'ordre.

Figure 22 : Danse de « Concheros », dans le centre ville de Mexico.



Rien qu'en observant les petites figures en terre ou en pierre des cultures préhispaniques, nous remarquons qu'il existait une grande maîtrise des indigènes concernant les mouvements du corps.

Dans la culture pré-classique de Teotihuacán, on remarque les dessins des frises et les peintures murales qui nous montrent l'importance des danses religieuses pour les teotihuacains. Les coiffures, les aigrettes et les vêtements en général, indiquent la solennité atteinte et sauvegardée par les rites et les cérémonies qui parfois incluent des hommes-animaux.

Les créoles qui ont participé à la Guerre d'Indépendance, réalisaient des exercices corporels de défense personnelle ou des danses de salon.

Il existe plusieurs danses-cérémonies par exemple, celle des « kúrpites », qui a lieu chaque année le 8 janvier, à San Juan Nuevo Parangaricutiro, dans l'état du Michoacán. La chorégraphie, bien qu'elle ait évolué, est par essence la même depuis des siècles. Pendant la présentation, les danseurs ouvrent leurs bras en saisissant leurs beaux tabliers décorés avec des dessins géométriques ; les évolutions de cette attitude ressemblent au vol des papillons.

Figure 23 : Danse des « Kúrpites »Note*. .



Les danses d'origine éloignée : les « *Kúrпиты* » (*K'urpiticha*) signifie « ceux qui se rencontrent ou ceux qui se réunissent » ; c'est le nom d'une des danses-cérémonies que l'on célèbre à Nuevo Parangaricutiro.

Les masques qu'utilisent les personnages sont en bois ; il en existe en pin, avocat et tzirimo; les plus anciens étaient décorés avec du maque (de la laque). Leur apparence est européenne et trois personnages sont représentés : le sage majeur (*T'a-repeti*), la *María* (*maringuía*) et les *K'urpiticha* ; les deux premiers sont des personnages uniques, tandis qu'il peut y avoir jusqu'à quarante *kúrпиты*.

Une étape de transformation de la danse-cérémonie est située à l'époque du contact avec les espagnols et elle présente des similitudes entre le personnage principal, *Tata k'eri* et les grands prêtres purépechas de l'époque mésoaméricaine, *les petámuti*.

Figure 24 : Danse des « *Kúrпиты* ».



Les deux danseurs portent sur le dos un « *guaje* » décoré avec du maque, symbolisant la sagesse et le pouvoir, et une canne de commandement. Deux jeunes hommes célibataires effectuent la danse-cérémonie ; ils dansent quelques minutes chez la fiancée de chacun. Avant de représenter la danse sur la place principale, les groupes s'organisent par rapport à leur quartier.

Nous retrouvons également dans la danse contemporaine et dans les danses populaires urbaines le rite comme une forme d'union : d'un groupe, ou d'une communauté, d'une classe sociale et, par conséquent, il constitue aussi une forme distincte de relation avec le corps biologique, l'espace et le mouvement.

Par exemple la danse de « *Los Viejitos* » (les vieux) du groupe « *tarasco* » ou « *purépecha* » qui occupe la région lacustre de l'état de Michoacán, dont le centre est le lac de Pátzcuaro, et les Montagnes entourant Uruapan.

Ils portent des masques de pâte de canne de maïs, de bois ou de boue représentant des visages souriants de personnes édentées, avec les joues roses de la jeunesse.

Les mouvements des vieux boiteux et courbés deviennent plus rapides, ils remuent les pieds avec une vigueur et une agilité, qui contrastent avec les quintes de toux, et les tremblements qui provoquent des chutes et des tentatives de leurs compagnons pour les relever et leur redonner de l'entrain. Cette danse peut durer des heures sans la moindre trace de fatigue chez les participants qui sont de tous âges.

Figure 25 : Danse de « *Los Viejitos* » de l'état de Michoacán Note .



Une autre cérémonie dansée, durant laquelle le corps dépasse ses limites et l'espace, est la danse de « Los Voladores », sorte de prologue à la cérémonie d'envol, qui est pratiquée depuis la région huasteca du Mexique jusqu'au Nicaragua, en Amérique Centrale.

Cette danse, qui consiste à taper les talons, n'est pas très différente de celle dite de « Los Viejitos » et de celle des « Negritos », comme la cérémonie rituelle qui suit. Elle est exécutée par cinq hommes, représentant les cinq directions du monde : les quatre points cardinaux et celle qui va de la terre au ciel. Cette dernière direction est symbolisée par un très haut mât qui peut avoir jusqu'à trente mètres, qui est le point central de la cérémonie. Celle-ci est probablement un rite en rapport avec le calendrier indigène, dont le siècle comprenait cinquante-deux années, nombre qui résulte de la multiplication des treize tours qui doivent être effectués pendant la descente, par les quatre « voladores ». La cérémonie commence depuis l'acte de l'élection de l'arbre qui sera utilisé pour fabriquer le mât. Cet arbre est porté en procession jusqu'au village.

On creuse ensuite un trou sur la place et on érige le mât qui sera solidement arrimé. Le premier à grimper est le danseur principal qui ne volera pas, mais restera sur une petite plate-forme étroite placée au sommet du mât, exécutant sa danse pendant que les autres descendent en tournant. Il fait des invocations en direction des quatre points cardinaux, pour que la terre soit fertile ; il s'agenouille ensuite et incliné en arrière, il touche la flûte et le tambour en l'honneur du soleil. Ensuite les quatre autres hommes montent en s'aidant d'une corde, comme le premier.

Ils prennent place dans un cadre de bois suspendu à la plate-forme et qui peut tourner à la cime du mât. Ils sont attachés aux câbles correspondants et, à un signal, ils s'élancent dans le vide, de sorte qu'ils descendent vers le sol en décrivant des cercles chaque fois plus vaste au fur et à mesure que se déroulent les cordes auxquelles ils sont suspendus. Cette cérémonie est propre aux « huastecos », aux « nahuas » et aux « otomies ».

Figure 26 : La danse de « Los Voladores » Note*.



La danse contemporaine latino-américaine est influencée à la fois par les rites préhispaniques qui s'y retrouvent immergés dans un langage grâce à la technique et aux styles. Et ce langage est rempli de codes, séquences et procédures, qui en surgissent comme une nécessité, réalisation ou organisation.

La contemporanéité de la danse est due aux formes d'action qui se sont transformées et qui ont évolué parallèlement au devenir historique et social et ainsi diverses méthodes sont apparues pour l'enregistrer, lesquelles ont été d'une certaine façon effectives. Néanmoins, il faut reconnaître qu'il s'agit d'un art éphémère par excellence, bien que certains systèmes d'enseignement de la danse aient déjà été codifiés par des moyens électroniques.

En 1940, WALDEEN fait partie de la première compagnie de danse, où G. BRAVO occupe une position-clé. Six ans plus tard, elle créa le « Ballet Waldeen » et l'année suivante, elle créa l'**Académie de Danse Mexicaine** qu'elle dirigea avec A. MÉRIDA.

En 1948, G. BRAVO créa, avec un groupe de danseurs "dissidents" de l'Académie de Danse Mexicaine, le Ballet National de Mexico, groupe qui s'opposait aux formes de la danse classique et contestait politiquement la réalité sociale.

En 1950, M. COVARRUBIAS est nommé chef du département de Danse de **L'institut National des Beaux-Arts (I. N. B. A.)**. Cet événement a laissé une trace dans l'histoire de la danse mexicaine car M. COVARRUBIAS avait un grand amour pour la danse, combiné avec sa compétence et son enthousiasme. Le Mouvement de la Danse Moderne Mexicaine s'intègre comme une continuité au travail de recherche des cultures indigènes des années trente, conjointement avec les professeurs de danse folklorique.

La même année, M. COVARRUBIAS invite J. LIMÓN à donner des cours de chorégraphie et à former des chorégraphes ainsi que des danseurs.

Une nouvelle compagnie de danse moderne apparaît : « le Ballet Indépendant de Mexico », sous la direction de R. F. CANELO et G. OROZCO, qui tentent de réaliser l'expression contemporaine de la danse en manifestant « la problématique de notre temps et de notre pays ».

3.4.2.- La Danse Contemporaine et la création des institutions

La danse contemporaine peut ne pas se réduire à un flirt complaisant entre sens et non-sens.

Elle a un vrai travail : l'interprétation physique de l'être-au-monde
D. SIBONY^{Note*}.

Après le boom économique du pétrole et le mouvement étudiant de 1968, des préjugés ont été effacés et a eu lieu une ouverture. C'est pour cela qu'en 1970 la danse contemporaine se développe avec les trois principales institutions de la danse de concert du pays (Académie de la Danse Mexicaine, **Ecole Nationale de Danse** et Ballet National de Mexico), et que naissent de grandes oeuvres représentatives de « l'art mexicain ».

L'Atelier Chorégraphique de l'Université National Autonome de Mexico (UNAM) est né la même année, dirigé par G. CONTRERAS et plus tard le Ballet Théâtre de l'Espace, par G. OROZCO et M. DESCOMBEY, ainsi que La Danse Libre Universitaire sous la direction de C. GALLEGOS.

Pendant la période 1970-1979, les activités de danse augmentent, de nouvelles écoles surgissent, groupes, tendances, compagnies et centres qui recherchent la professionnalisation. Toutes les tendances, modalités et genres de la danse réunissent le public le plus informé et exigeant ; la danse devient une activité recherchée.

Les nouveaux concepts sur le corps commencent à se manifester avec la création d'écoles de danse et d'arts martiaux, gymnases, et dans l'inventivité de la danse populaire urbaine.

En 1974, on remarque la présence de la danseuse P. RIOJA et la Compagnie Nationale de Danse subit l'influence du Ballet National de Cuba et cinq ans plus tard, l'Institut National des Beaux-Arts établit les nominations officielles pour l'enseignement de la danse et trois écoles de Danse Classique, Contemporaine et Folklorique sont créées avec l'incorporation de la notion de discipline Note*.

Le Centre Supérieur de Chorégraphie de l'Ecole de Perfectionnement, Vécu et Mouvement est organisé.

Dans les années quatre-vingt, L'Université Autonome Métropolitaine (UAM) et le Fond National Pour les Activités Sociales (F.O.N.A.P.A.S.) créent un concours annuel appelé Prix National de Danse pour promouvoir la création chorégraphique et pour soutenir la danse contemporaine mexicaine.

Le « Nederlands Danse Theater », le « Théâtre de Danse Wuppertal » de P. BAUSCH et le « Ballet Bolchoï » se sont produits dans le pays et c'est à cette époque que des foyers, des gymnases et des rues, se sont ouverts à la danse.

3.5.- La Danse en France

L'histoire de la danse en France est aussi un sujet très vaste et, comme nous l'avons vu précédemment, possède une longue tradition Note*. *. Nous voulons remarquer ici, que « depuis le XVIIème siècle, la danse, l'escrime et l'équitation participaient à l'éducation obligatoire (attitudes physiques et mentales) du jeune noble, constituant la trilogie des « arts académiques ». Ceux-ci se différencient des simples jeux par leur caractère sérieux, utile, nécessaire et distinctif : chacun, y compris la danse servait l'activité guerrière » Note1.

3.5.1.- Les Danses Traditionnelles

Les danses traditionnelles font presque toutes partie d'un fonds commun européen qui prend sa source au Moyen Âge : la carole, la basse danse et surtout le branle sont à l'origine de la plupart de ces danses traditionnelles. Se diversifiant tantôt en danses collectives (en chaîne ouverte ou fermée), tantôt en danses de couples, tantôt encore en danses solistes (d'hommes ou de femmes), les danses traditionnelles connaissent des formes régionales, voire locales, qui les distinguent les unes des autres.

Certaines danses portent le nom du village dont elles sont issues, d'autres celui de la région, d'autres enfin ont parcouru les siècles de manière invariable depuis leur apparition. La plupart des danses peuvent être rattachées à une « famille » particulière.

Figure 27 : « Danse de couples » Note*.



Le caricaturiste Thomas Rowlandson représente dans ce dessin une danse populaire, en donnant un trait satirique pour la plupart des couples formés (vers 1795-1800).

« **Le Quadrille** », héritier de l'ancienne contredanse française du XVIII^{ème} siècle, le quadrille est une danse de bal en vogue dès le début du XIX^{ème} siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Le quadrille se danse généralement à quatre couples disposés en carré et comporte, dans sa version de base, les cinq figures suivantes : le pantalon, l'été, la poule, la tréniis, remplacée vers 1830 par la pastourelle et la finale.

Figure 28 : « Le Quadrille », de la tréniis, Le Bon Genre (1805).



Les « **dances bretonnes** » sont les danses pratiquées traditionnellement en Bretagne. Très diverses dans leurs formes et leurs origines, on en recenserait plus de quatre cents.

La grande majorité des danses, surtout les plus anciennes, sont des danses de groupe, en rond ou en cortège.

Cependant, des danses-jeux existent ou ont été importées : galop nantais, jilgodenn, cercle circassien, cochinchine, etc. De même, le répertoire adopte régulièrement des danses en couples venues d'ailleurs : cercle circassien, Scottish, Valses (Valse écossaise, ...).

Parfois ces danses ont un succès durable et sont intégrées dans le répertoire traditionnel, parfois elles ne font que passer sous l'effet de la mode (exemple la Bourrée auvergnate dans les années 90)

Autrefois, le travail était l'activité la mieux considérée et le temps libre une denrée rare ; les oisifs étaient mal vus. Seuls les dimanches pouvaient donner lieu à des réjouissances, particulièrement lorsqu'il y avait des pardons spécialement en Bretagne, qui étaient toujours accompagnés de fêtes profanes.

Aussi les paysans se donnèrent-ils des prétextes pour danser : lorsqu'ils battaient le blé, durcissaient le sol de terre battue d'une maison neuve, les corvées, lors des fêtes qui célébraient la fin des travaux agricoles, lors de noces (qui rassemblaient fréquemment 2 à 300 personnes, parfois jusqu'à 1 000 personnes), et au cours desquelles on exécutait par exemple des gavottes d'honneur, etc.

Aujourd'hui, les bals folk, les festnoù-noz, les festoù-deiz et dans une moindre mesure les mariages représentent les occasions majeures de danser.

« **La farandole** » est une danse traditionnelle française en chaîne ouverte itinérante. Elle tire vraisemblablement son origine des danses médiévales : caroles des XIII^{ème} et XIV^{ème}, siècles branles des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, danses aux pas indéfiniment répétés, comme ses lointaines cousines les gavottes bretonnes et les gigue irlandaises ou les tarentelles transalpines.

« La farandole » populaire est dansée dans le comté de Nice sur un pas très libre. Les danseurs se tiennent par la main, et marquent chaque temps par des sautilllements : temps forts sur un pied, alternativement gauche puis droit, l'autre étant levé ; temps faible à pieds joints. Elle est conduite par l'abbat-mage, qui tient dans sa main libre la hallebarde enrubanée. Au village de Belvédère, à l'occasion de la fête patronale de la Saint-Blaise, c'est le couple le plus récemment marié qui conduit la farandole dans les rues.

Toujours dans le comté de Nice, d'autres danses apparentées à la farandole étaient pratiquées sur des pas plus libres : le brandi, la mauresque (ou mourisca), les passa cariera (passe-rues, cf. les passa calle espagnoles et la passacaille).

Figure 29 : « La Farandole » de Hans Thoma (1884).



L'âge d'or du rigodon en Dauphiné surgit dès la fin du XVIII^{ème} siècle et durant tout le XIX^{ème} siècle. Le rigodon jouit d'une vogue sans faille, si durable et si entière qu'il est devenu à bon droit la danse traditionnelle caractéristique de cette province.

Il est l'élément essentiel, voire unique du répertoire des bals. Toutes les occasions sont bonnes pour le danser : veillées d'hiver dans les maisons qui comptent des jeunes filles, bals du dimanche dans les cafés ou les granges, bals du 1er janvier, du carnaval, du 14 juillet, bals plus prestigieux des vogues (fêtes patronales) et des noces, réunions de voisinage et de travail.

Sa popularité s'étend à toutes les catégories de la population : paysans, les plus nombreux, artisans, commerçants, employés, membres de la petite bourgeoisie des gros bourgs et des petites villes, aristocrates même, au début du XX^{ème} siècle.

3.5.2.- La Danse Contemporaine et la création des institutions

M. CUNNINGHAM^{Note1}, figure majeure de l'histoire de la danse contemporaine des années cinquante, se détournera de la mise en scène de l'expression des sentiments, affirmant sa volonté de casser avec tout message chorégraphique pour faire fonctionner le mouvement.

Un des directeurs de l'Opéra de Paris, M. DESCOMBEY (1963-1970) y introduit le jazz pour casser la rigidité de l'institution. Il crée une cellule de recherche, mais dans la formation des futurs danseurs transparaît encore un « dressage » contradictoire d'une formation générale.

La danse contemporaine naît en Europe et aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Elle fait suite à la danse moderne et débute, pour certains, avec les courants postmodernistes. Si l'expression a recouvert différentes techniques et esthétiques apparues au cours du XXe siècle, on s'accorde aujourd'hui à en limiter le concept à des chorégraphes et à des œuvres qui relèvent du champ de la danse moderne et de ses prolongements.

Ce qui en France, s'appelait au début la « nouvelle danse » ou la « jeune danse » est devenu, au fur et à mesure de son affirmation, la danse contemporaine. Résultant d'abord d'une volonté de se démarquer des générations antérieures, les danseurs contemporains se sont emparés du concept et se le sont approprié, reconnaissant tacitement entre eux une manière identique d'aborder les problématiques du mouvement et du corps.

« Les danseurs chorégraphes participent au mouvement culturel de détournement des espaces et des objets, de perversions des codes, affirmant des dimensions esthétiques là où on ne les attendait pas »Note1 .

L'implantation du classique et du contemporain s'est faite grâce à la décentralisation et à la volonté des pouvoirs publics. A Lyon, par exemple, la Maison de la Danse (Centre Chorégraphique National et grande compagnie) est hébergée dans le même lieu qu'un théâtre et un studio spécialement conçu pour l'art chorégraphique.

En 1989, les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville, ont été confiées au chorégraphe P. DECOUFLE.

En 1993 est créé le diplôme de professeur de danse, comme garantie de qualité pour les professeurs et les élèves. De nombreux festivals sont organisés : à Lyon, Montpellier, Marseille, etc.

Actuellement les jeunes chorégraphes subissent des influences variables selon les formations suivies. Beaucoup passent par le moule de l'enseignement classique, mais complètent cette formation par un entraînement à d'autres techniques (danse moderne, jazz, hip hop, claquettes, flamenco, cirque, théâtre, danse-escaladeNote2, etc.). En bref, même s'il existe plusieurs styles de danses, en général toutes ont comme entraînement quotidien la base de la danse classique, ou les danseurs sont passés par cette formation.

Quelques figures marquantes sont : M. CUNNINGHAMNote*, considéré comme le « pionnier » de la danse contemporaine, P. BAUSCH, T. BROWN, D. BAGOUET, S. PAXTON, A. PRELJOCAJNote*, M. MARIN, M. MONNIER, J. NADJ, W. FORSYTHENote* ** et A. T. De KEERSMAEKER.

3.6.- Conclusion

La danse n'était pas seulement un divertissement, ni même seulement un rite, c'était une façon de « mériter » la faveur des dieux « en les servant et en les appelant avec tout le corps »Note1 .

Au Mexique, jusqu'à nos jours, tous les genres de danses connus sont pratiqués, en se posant face au monde comme un exemple et un paradigme, assimilant les enseignements et les techniques de la danse mondiale. C'est pour cela, entre autres, que dans notre travail de recherche nous avons trouvé plus de similitudes que de différences avec la danse classique en France. La danse dans les deux pays n'a pas encore trouvé la panacée, elle partage la même souffrance universelle, de tout créateur d'art.

Pendant les années soixante, des attitudes et des mouvements surgissent dans différents endroits du monde ; ceux-ci élargiront et transformeront les concepts et les styles de vie : les Beatles et le Rock, la protestation juvénile, la participation politique des classes moyennes, la guerre au Vietnam, le tiers-mondisme, la nouvelle culture sexuelle etc.

Le mouvement mexicain de la danse moderne, ainsi que celui des Etats-Unis et de l'Europe centrale, a été le plus important de son genre au niveau mondial. Nouvelle danse, danse contemporaine, néo, moderne, post-moderne, tous ces termes, ne désignent que leur volonté de renouvellement par rapport à l'art du passé.

« La danse prétend dire le tout de la vie avec les *seuls* mouvements du corps. Est-ce scandaleux ? Mais le peintre veut le faire avec les seules couleurs : l'écrivain, avec seulement des traces écrites ; le musicien avec des sons... Et ils font avec des sons, des lettres, des couleurs qui passent par le corps. Mais la danse, c'est avec *le corps qui en passe par le corps*. C'est l'art de l'entre-deux-corps béant sur l'espace »Note2 .

La danse, elle, fouille avec le corps les racines des corps, leur façon d'exister de se mouvoir, et de surgir. Elle travaille l'événement d'être, dans le temps et l'espace, elle travaille le senti, le perçu, l'émouvant, le retenu de cet événement.

« La danse est la réponse à l'événement sans recours ou le corps est mis devant l'impossible mais veut pourtant vivre et *bouger* »Note3 .

« La danse aussi est un sacrifice éludé : on offre son corps, tout entier, mais on n'en finit pas de l'offrir ; c'est une offrande qui dure, dont le but est justement de sauver le corps par cette épreuve, cette durée »Note2 .

Les danses du feu, où le groupe fait converger vers ce foyer sa dramaturgie collective, vers ce point incandescent, c'est le feu qu'on fait danser, symbole de force, d'énergie, de travail, de sexe, de corps. « Les danses traditionnelles, gravées dans la mémoire des « peuples », font que le groupe incarne ce corps-mémoire, et reste témoin »Note3 , même sans le « savoir ».

« Nous pouvons reconnaître que la participation des sports et de la danse à l'imaginaire social, leurs dynamiques culturelles par lesquelles s'inventent des jeux de sociétés et des mises en scènes théâtrales, puisent effectivement aux pulsions de vie et de mort, traduisent des refoulements mais aussi des manières de « désenfouer » d'affirmer des désirs de se révéler à soi-même »Note4 .

« Les corps-danseurs se lancent, aventuriers du vide, dans la quête de l'objet qui puisse porter leur danse »Note5 . Danses, surcodées par la nostalgie, celle de l'origine, où le corps s'accroche à la voix de l'Autre, pour souffrir et jouir d'un décrochage originel.

« Entre la danse dite classique et l'actuelle (contemporaine) la cassure serait du même ordre qu'entre l'espace euclidien et celui de la topologie : il n'y a plus un seul repère mais une infinité de repères, mobiles, avec, entre eux des connexions, des cassures, des obstructions, des singularités d'espace, correspondant à des corps singuliers »Note6 .

La danse de Louis XIV exprimait les idéaux du Roi-Soleil et de ses fidèles, dans un contexte très précis, mais aujourd'hui on peut peut-être danser des ballets classiques de façon contemporaine, en les réinterprétant, en tout cas, la lecture du corps que fait chaque époque.

Donc « chaque époque offre aux siens la danse qui les convoque aux effets de corps qu'ils ont à vivre ou à refouler (...) Chaque époque a sa petite idée et ses grands principes sur les tensions entre corps visible et corps-mémoire, sur les souffrances et les jouissances qui s'ensuivent. Et *sa danse, c'est-à-dire son image mouvementée du corps*, reflète les attaches (...) les fixations, et assure certaines jouissances »Note1 .

On peut donc dire que la danse, à travers sa quête d'espaces (nécessairement psychiques), a pour enjeu la mise en geste de la psyché.

« La danse contemporaine, comme les sports nouveaux, contribuent à démultiplier les sensations, les références, les repères qui fondent l'identité. Ce concassage, d'où naît une multiplicité de techniques du corps

n'est pas un phénomène superficiel ; il est plus profond qu'une mode, il génère de nouvelles réalités anthropologiques (...) afin de définir de nouveaux rapports entre l'être et son environnement, afin de définir d'autres références d'espace et de temps »Note2 .

Après ces points historiques, il nous semble important maintenant, de travailler sur le corps et ses représentations au cours du XX^{ème} siècle, où il est aliéné par la société. Le désir de modernité cherche l'internationalisation, son aspect globalisant est pour le meilleur et pour le pire.

Puis nous continuerons en exposant différentes théories du corps qui serviront de préambule à la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUENote* .

DEUXIEME PARTIE : CONCEPTS



Note*.

CHAPITRE 1 : LES REPRESENTATIONS DU CORPS

1.1.- Le Corps au XX^{ème} siècle

Chez celui qui danse, le travail est double : accepter son corps et avoir la volonté permanente d'améliorer

ses capacités naturelles
M. C. PIETRAGALLA Note* .

Les coutumes de la société, comme l'a montré le phénomène des hippies, par exemple, sont en train de changer. Le XX^{ème} siècle a redécouvert l'innocence corporelle ; il existe un effort de réhabilitation des valeurs corporelles en tant que moyen de subversion envers l'ordre institutionnel et le pouvoir. Mais la société libérale capitaliste a vite changé de direction en affirmant davantage son pouvoir par la répression sur un corps objet réduit à une simple valeur marchande ou à une valeur de production.

S. FREUD et la psychanalyse ont fait ressortir le potentiel et l'intensité de l'énergie libidinale du corps en reconnaissant une dualité de pulsions opposées : la pulsion de vie et la pulsion mort. De nos jours, dans tout notre monde occidental, a lieu une grande transformation de notre attitude quotidienne, face au corps.

Le corps se trouve ainsi privé d'érotisme, aliéné, puis mis au service des intérêts de la société capitaliste. Il permet une décharge sexuelle, toutefois sous un contrôle occulte, favorisant la consommation grâce à l'érotisme publicitaire. Bien que ceci paraisse paradoxal, cette mécanisation répressive du corps a lieu non seulement dans le monde du travail mais également dans le milieu sportif de haut niveau, voire dans l'art. « Les laboratoires, qui sélectionnent les champions, les écoles de danse professionnelle où les élèves doivent passer différentes épreuves, sont la preuve même de cette mécanisation. On retrouve, la recherche, parmi ces épreuves, de l'aptitude psychomotrice en vue de futurs exploits et d'une plus grande efficacité » Note1 .

« Le processus de production capitaliste apparaît clairement avec les exigences de la division du travail : rendement, mesure, record, etc. Tout ceci dans le but d'uniformiser le milieu et de mécaniser les propres gestes » Note2 .

Le corps est ainsi transformé en un objet que l'on peut manipuler et exploiter, que ce soit par le biais de la consommation, ou des loisirs, de l'oisiveté, du spectacle, de la publicité, etc. Ceci, jusqu'à ce que le renoncement au corps soit devenu une culture érotique ou une civilisation du corps.

« Le corps qui semblait incapable de constituer une valeur culturelle, est devenu une *valeur fétiche* qui pénètre toutes les sphères de la culture : le corps est devenu le grand médiateur de la culture contemporaine dans un régime capitaliste (...) » Note3.

C'est pour cela que le corps se transforme continuellement ; il est même atteint de graves perturbations qui peuvent affecter la personnalité. Comme le déclare G. BROYER :

« Rappeler que la psychanalyse est née de la tentative de S. FREUD de comprendre le symptôme hystérique relève désormais de la banalité. Mais, hors l'hystérie, les exemples abondent où l'être somatique se laisse traverser par des codes » Note4 .

Différents auteurs se sont attachés à l'étude de cet « être somatique » et ont inventé de nombreux concepts, comme la cénesthésie, le schéma postural du corps, le schéma corporel, la théorie du self, l'image du corps et l'image inconsciente du corps.

Nous allons poursuivre l'approche historique de ces concepts épistémologiques traditionnels sur le corps, à la lumière des propos de G. BROYER dans son article « Le corps, le moi, le sujet », ce qui nous conduira à une réflexion épistémologique pour comprendre les ressemblances ou les différences entre le schéma corporel et l'image du corps. Nous pourrions voir alors où commence « mon corps » et où finit celui de l'Autre, dans la relation enseignant-enseigné, si fondamentale pour la danse.

R. DESCARTES (1596-1650), mathématicien, philosophe et physicien français, offre la première explication de l'interactivité psyché/soma. Dans sa première oeuvre « De homine », il décrit le mécanisme de la réaction

automatique en réponse aux stimuli externes. Selon lui, les mouvements extérieurs touchent les terminaux périphériques des nerfs qui, à leur tour, font déplacer les terminaisons centrales.

Il conclut que l'esprit peut également toucher le corps, en l'expliquant différemment. Il existe, selon lui, deux substances créées de manière différente : le corps et l'esprit (qu'il nomme aussi « mental»). L'essence du corps est la substance étendue, tandis que celle de l'esprit ou mental est la pensée. Le corps a de l'espace, l'esprit n'a pas d'extension. Le corps est un mécanisme qui peut exécuter beaucoup d'actions sur lui-même sans que l'esprit n'intervienne. L'esprit est une substance qui pense et qui peut réguler le corps, mais ce n'est pas toujours possible.

Au XVII^{ème} siècle, l'histoire de la réflexion philosophique sur la relation entre le corps et l'esprit à partir de R. DESCARTES, nous amène aux premiers essais de ce genre, comme ceux de N. MALEBRANCHE, B. SPINOZA, G.W. LEIBNIZ et des matérialistes français de LA METTRIE et CABANIS, qui ont été formulés dans le contexte métaphysique en réponse directe au dualisme cartésien.

R. DESCARTES écrit dans la « Méditation sixième » « la nature m'enseigne aussi par ses sentiments de douleur, de faim, de soif, etc., que je ne suis pas seulement logé dans mon corps, ainsi qu'un pilote en son navire, mais, outre cela, que je lui suis conjoint très étroitement et tellement confondu et mêlé que je compose comme un seul tout avec lui. Car, si cela n'était, lorsque mon corps est blessé, je ne sentirais pas pour cela de la douleur, moi qui ne suis qu'une chose qui pense, mais j'apercevrais cette blessure par le seul entendement, comme un pilote aperçoit par la vue si quelque chose se rompt dans son vaisseau (...). Tous ces sentiments de faim, de soif, de douleur etc., ne sont autre chose que de certaines façons confuses de penser, qui proviennent et dépendent de l'union et comme du mélange de l'esprit avec le corps »Note 1. Sentiments qui seront bien présents dans le vécu du danseur.

Passons donc au concept de cénesthésie qui a eu tant de succès à la fin du siècle dernier, mais qui depuis, semble confus et est jugé si sévèrement.

1.2.- La Cénesthésie

J. C. REILL, à la fin du XIX^{ème} siècle, a créé le concept de « cénesthésie » (grec *coïné* : commun, et *áistesis* : sensation) pour désigner la confusion des sensations chaotiques qui se transmettent continuellement de tous les points du corps au sensorium, c'est-à-dire au centre nerveux des afférences sensorielles.

Ce terme a été ultérieurement reconnu par les auteurs de la psychologie scientifique, tels W. WUNDT, qui en accentue l'affectivité, ou P. JANET qui a fait ressortir la suggestion.

En posant l'identité de principe d'individuation avec la conscience que l'on a de son corps, le concept de cénesthésie est pour T. RIBOT une manière de développer l'expérience corporelle à travers la cénesthésie qui reviendrait à expliquer la conscience du corps par la propre conscience, sans être en contact avec la « réalité ».

Le concept de cénesthésie se situe dans la continuité de la pensée de M.F.P. MAINE DE BIRAN, qui instaure la prise de conscience comme instrument philosophique, en posant les « donnés du sens intime », le « je veux », comme principe d'individualité du Moi, et, le « sentiment d'effort » comme « fait primitif » de la subjectivité. G. BROYER nous explique : le fait primitif, c'est l'effort musculaire dans lequel le Moi se connaît immédiatement comme force hyperorganique, produisant le mouvement du muscle. Cet effort est très présent chez les sportifs et les danseurs / danseuses.

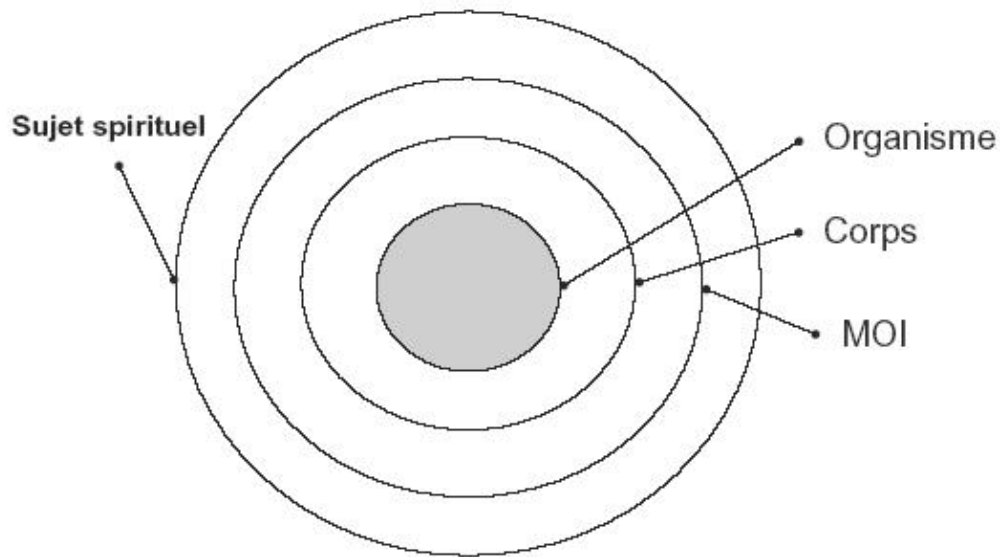
Par exemple, Josefina, élève en dernière année, nous explique comment elle continue à travailler après le cours : « je suis d'avis que l'on doit penser aux corrections qu'ils nous ont faites, que le bras c'est comme ça, que la jambe va par là, que tu dois marcher plus loin (...). Moi par exemple, quand je suis dans le bus je suis

toujours en train de penser, ils m'ont dit que je dois corriger l'empaigne, alors j'arrive le lendemain pour la répétition et je ne répète plus mes erreurs, c'est ça on doit penser à ce qu'on est en train de faire ».

Avec Josefina, nous nous rendons compte que l'effort se prolonge même en dehors des cours, pendant les trajets, par exemple. L'effort dans l'action, inséparable de l'effet qu'il produit, permet au Moi d'avoir l'intuition de lui-même et de la conscience.

« Si nous schématisons le concept de cénesthésie par des cercles concentriques pour signifier l'appartenance, on voit comment, partant de l'organisme, on passe par le corps, le Moi et enfin le sujet spirituel (qui n'est plus appelé âme ! Mais notons déjà que la problématique du sujet sera toujours très présente dans la psychanalyse!) »Note1.

Tableau 2 : schéma du concept de cénesthésie



T. JOUFFROY affirme que nous ne connaissons notre propre corps uniquement de manière objective « comme une masse étendue et solide, semblable à tous les autres corps de l'univers, placée hors du moi, et étrangère au sujet percevant, au même titre que sa table ou sa cheminée »Note2. Nous soutiendrons le concept de T. RIBOT selon lequel la connaissance de notre corps est avant tout subjective du fait que, « bien que nous *ayons* un corps, nous ne pouvons pas oublier que nous *sommes* un corps »Note3.

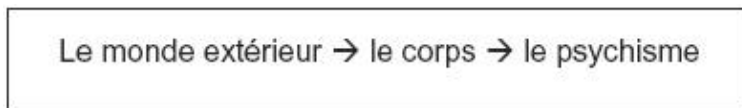
La cénesthésie est alors identifiée à un principe vital, à un sentiment du corps, sur lequel s'élaborent le psychisme et plus particulièrement la personnalité. « T. RIBOT va ainsi nommer le sens du Moi et de son unité par l'intermédiaire de la conscience et plus précisément de la conscience immédiate de son corps, conscience qui institue à son tour le sentiment de l'identité »Note4.

La cénesthésie va garder ses supporters, en particulier ceux qui s'intéressent au problème du corps vécu comme les symptômes des hystériques. Mais les démarches conceptuelles de la « cénesthésie » servent surtout à comprendre la médiation corporelle et l'articulation du monde extérieur, du corps et du psychisme individuel.

«Vers la fin du XIX^{ème} siècle, la connaissance de l'homme est enfermée soit dans un physicalisme biologique, soit dans un physicalisme social : la sociologie »Note5. Cependant, les scientifiques de l'époque ont été confrontés à un problème car ils ne prenaient en compte qu'un seul point de vue. Au contraire, l'introduction de la dimension psychologique va différencier trois ordres d'événements extérieurs : que nous

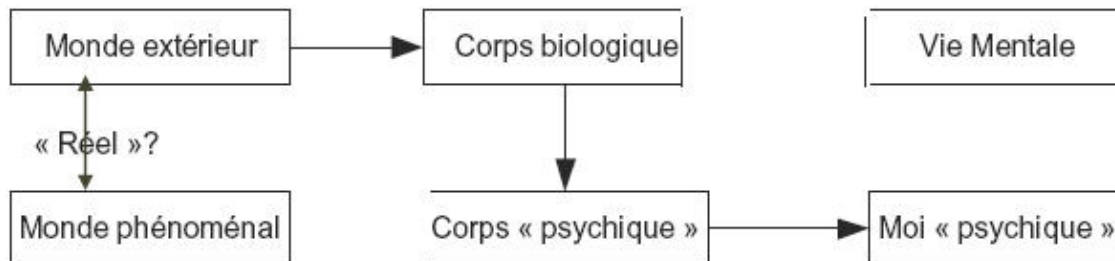
pouvons articuler de la manière suivante :

Tableau 3 : Les trois ordres.



Mais le problème se complique entre la dissociation du corps en une entité biologique d'une part et un corps vécu d'autre part. Comme le dira G. BROYER : « Le corps devient « corps propre », plus identifié comme relevant du psychisme, circonscrit au MOI et à la personnalité, d'où la nécessité d'articuler deux séries parallèles. » Note1.

Tableau 4 : Entité biologique et corps vécu Note2.



(Ici les flèches schématisent les liaisons retenues dans le concept de « cénesthésie »).

Tout cela nous amène à cette question : Qu'est le « réel » du corps ? Car il y a plusieurs liaisons qui peuvent être faites entre ces deux séries et nous sommes nous-mêmes un sujet qui à la fois *a* un corps et *est* un corps. Nous essayerons de répondre au long de ce chapitre, en poursuivant d'abord avec le schématisme.

1.3.- Le Schématisme

Le schéma est un modèle qui perçoit le corps en tant que configuration spatiale, par laquelle le sujet désigne les contours du corps, la distribution de ses membres et de ses organes, en localisant les stimulations qui s'y appliquent et les réactions auxquelles le corps répond. Ceci va au-delà d'un ensemble de sensations. P. BONNIER, médecin français et précurseur du schématisme, a affirmé en 1893 que le schéma peut être atteint de troubles et transmettre de fausses informations. « Par exemple, le schéma peut faire croire que le corps occupe plus d'espace que ce qu'il occupe réellement. Ce qui manque, c'est la figuration spatiale des choses dont la sensation persiste ; il y a soit a-schématie, soit hyper-, hypo-, ou para-schématie » Note1.

P. BONNIER fait surgir les notions psychiques d'objectivité et, par la suite, de subjectivité, de Moi et de non-Moi, il repose le problème référentiel à un problème par la conscience.

Une année plus tard, le modèle de C. WERNICKE évoque la sensation de l'activité musculaire, du mouvement exécuté par l'organisme pour adapter l'appareil sensoriel à l'existant périphérique et réaliser les meilleures conditions de perception de notre personnalité, sur une sensation d'existence, d'activité musculaire et du mouvement exécuté par l'organisme pour améliorer la perception. Il fait reposer la sensation de notre personnalité sur une sensation d'existence. Existence à partir des muscles modèles que les danseurs/ danseuses chercheraient jusqu'au-delà des limites.

Schéma postural du corps et schéma corporel

En tant qu'êtres humains, nous sommes toujours en train de constituer un modèle postural de nous-mêmes, chaque nouvelle posture ou mouvement est enregistrée dans ce schéma plastique. La connaissance qui nous permet d'utiliser quotidiennement notre corps dépend de l'association de schémas qui se modifient indéfiniment.

La posture ou les données posturales constituent des éléments essentiels pour la connaissance de notre propre corps. « L'image déjà visuelle, déjà motrice » n'est pas le modèle fondamental avec lequel il faut mesurer tous les changements de posture, car chaque changement nous renvoie à une relation antérieure, selon H. HEAD.

H. HEAD va donc clairement différencier trois aspects : celui de la conscience, celui du moi/non-moi, et celui du référentiel des sensations. Il affirme :

« La conscience n'a pas de rôle à jouer dans le mouvement corporel (...). La seule image présente à la conscience est visuelle »Note2.

Cette théorie du schématisme a fait progresser la compréhension des processus corporels.

Il existe deux grandes catégories de schémas :

1. Les schémas posturaux qui procurent la sensation de la position du corps.
2. Les schémas de la superficie du corps qui permettent de localiser sur la peau les points où elle a été touchée.

A ces schémas s'ajoutent d'autres schémas qui permettent au sujet d'apprécier les aspects temporels. Cette théorie a représenté un moment très important pour la compréhension des processus de la corporéité et a été la base des travaux de P. SCHILDER.

1.4.- L'image du corps

Le concept « d'image du corps » proposé par P. SCHILDER est une conception parfaitement *organo-dynamique*. Il analyse tout d'abord les processus neurologiques de connaissance du corps, pour lequel il reprend globalement la théorie du schéma corporel de H. HEAD, mais intégrant également le corps comme corps libidinal et pulsionnel selon la théorie psychanalytique.

Finalement, ce qu'il cherche c'est aboutir au social en partant du biologique et en passant par le psychisme individuel, termes de l'évolutionnisme pour proposer les processus de création dans la nature.

Ce concept d'image du corps se trouve donc dans la lignée du questionnement des évolutionnistes lorsque le courant du Néo-lamarckisme est né. Ce courant « à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, une tentative pour maintenir une certaine liberté dans le sujet, va connaître un succès extraordinaire »Note1.

Selon P. SCHILDER, il existe un mécanisme de la perception du corps qui comprend :

- Les mécanismes neurologiques du « Schéma Corporel » proprement dit.
- L'existence fantasmatique du corps par l'investissement libidinal.
- Le corps - organisme, en tant que structure biologique d'insertion d'un individu de l'espèce humaine, dans un environnement social.

Il est donc influencé par la Gestaltpsychologie et la phénoménologie husserlienne et hégélienne, mais il réfute la théorie freudienne concernant l'instinct de mort, l'agressivité et le masochisme primaire.

P. SCHILDER assimile la théorie de l'évolution émergente et fait ouvrir le pont libidinal où s'engouffrera l'*organo-dynamisme*. Il s'efforce de comprendre le modèle postural du corps à partir des perceptions et des sensations en référence à notre expérience.

Il conclut : « Un corps est toujours l'expression d'un MOI et d'une personnalité et il est dans le monde. On ne peut donner aux problèmes que pose le corps une réponse préliminaire sans devoir du même souffle, s'attaquer aux problèmes que posent la personnalité et le monde »Note1 , ailleurs, il le dit autrement mais tout aussi explicitement : « Il n'y a pas d'image du corps sans une personnalité »Note2 .

La Métapsychologie freudienne nous introduit dans la dimension corporelle de la subjectivité et dans la question de l'identité même, avec la problématique du Moi, mais le concept d'image du corps fera long feu.

C'est pour cela que certains auteurs psychanalystes ont proposé d'autres concepts, tels le Self ou l'image inconsciente du corps, afin de réintroduire le corps qui semblait oublié.

1.5.- La théorie du self et le corps

D. W. WINNICOTT a été le premier à parler du corps élaboré à travers le fantasme, dans la relation dialectique à autrui, où est en jeu la validité de l'existence corporelle sous son apparence actuelle.

D. W. WINNICOTT décrit un processus de personnalisation, c'est-à-dire un processus d'habitation dans le soma de cette autre partie de la personnalité reliée solidement à ce que nous avons entendu par psyché. Plus tard, l'enfant doit être capable d'utiliser des relations d'étayage où règne la plus grande confiance afin de pouvoir, à certains moments, perdre cette intégration somatique, se « dépersonnaliser », « renoncer même pour un certain temps au besoin quasi fondamental qui le pousse à exister et à sentir son existence », et à d'autres moments à « se re-personnaliser » dans un corps qui redevient **sien**, et ses « fonctions »Note3 .

C'est-à-dire qu'avant toute conceptualisation possible, doit s'établir un « modus vivendi » satisfaisant entre psyché et soma. Toutefois, la base d'un Self se façonne sur l'existence même du corps, mais un corps qui n'est pas seulement une forme, mais qui a aussi des fonctions, qui est vivant.

« A quelque moment de sa vie, toute personne peut sentir une inadéquation entre son self et son corps. L'adolescence notamment, constitue un de ces moments sensibles puisque, par suite des transformations corporelles propres à la puberté, l'adolescente ou l'adolescent doit « réhabiter » ce corps dont la forme et les fonctions lui sont aussi étrangères que le corps l'était pour le nourrisson à la naissance »Note1 .

Ainsi, par l'intermédiaire de ce reflet qui est SON image, celui-ci pourra avoir un certain point de vue sur lui-même dans l'articulation qu'il a avec autrui et avec sa culture ; le maintien d'un sentiment de sa propre valeur et enfin le sentiment d'unité, c'est-à-dire de connaissance de soi.

Selon D. W. WINNICOTT, l'enfant n'aura cette relation qu'à partir d'une image élaborée par l'Autre. L'expérience du miroir va jouer ici un rôle essentiel dans cette constitution du selfNote* . Nous commençons alors à nous plonger dans la relation du sujet à l'image de son corps élaborée dans l'imaginaire de l'autre où le self désigne ce que nous pouvons posséder de notre corps à travers l'Autre, mais le sujet ne sachant jamais rien de plus de son corps que ce que lui en aura confié son entourage.

« D. W. WINNICOTT est davantage proche d'un inconscient phylétique, à la conception de J. LACAN, de l'inconscient du langage, de la communication, de l'imaginaire : à cent lieues du Moi corporel de S. FREUD. C'est d'ailleurs dans un ouvrage comme *L'image inconsciente du corps* de F. DOLTO, que nous percevons le mieux la continuité d'un tel concept ; car, malgré le terme d'« image du corps », qui supposerait que F. DOLTO se situe dans la mouvance de P. SCHILDER, en fait, c'est bien dans la lignée du SELF qu'elle s'inscrit, le SELF, qui n'est qu'une image »Note2 .

1.6.- L'image inconsciente du corps

Bien que la première définition d'« image », que le Petit Robert nous indique : « reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit »[Note3](#), ce n'est pas seulement ce que nous pouvons apercevoir par la vision. Plus loin, le même dictionnaire nous donne une autre définition : « représentation mentale d'origine sensible ». Définition qui s'approche plus de notre propos, comme nous allons le remarquer par la suite dans ce chapitre.

Selon F. DOLTO, l'enfant débute vers la phase fœtale par le lien placentaire, mais de façon plus symbolique, par le lien à la mère, qui va lui permettre de distinguer les pulsions de vie et les pulsions de mort au niveau de son narcissisme primaire qui est « le narcissisme du sujet en tant que sujet du désir de vivre, préexistant à sa conception ». « C'est ce qui anime l'appel au vivre, dans une éthique qui soutient le sujet à désirer. C'est pour cela que l'enfant est héritier symbolique du désir des géniteurs (...). Ce désir de géniteurs devient, pour le fœtus, éthique »[Note1](#), éthique articulée au jouir d'être, d'exister et d'augmenter tous les jours sa masse charnelle éthique, additionnelle vampirique de l'« amasser », de « prendre ». Ce narcissisme primordial constitue, en quelque sorte, une intuition vécue de l'être au monde.

De cette manière, selon F. DOLTO, comme pour D. W. WINNICOTT, **l'être psychique précède l'être somatique**. Il ne fait que le retrouver dans le narcissisme à travers l'image. Et c'est cette image, la première composante de l'image du corps, qui permet à l'enfant de se ressentir dans une « mêmeté d'être », c'est-à-dire dans une continuité narcissique spatio-temporelle.

Les pulsions, quelle que soit l'image du corps dans laquelle elles sont éprouvées, sont toujours au service de la libido et donc du désir de vivre d'un sujet en relation avec le monde extérieur visant à satisfaire les pulsions sexuelles du stade en cours. Le corps joue un rôle particulier. Il n'est pas atteint dans sa structure, il ne reste qu'un « texte » du sujet, à propos de son Moi.

« Ce sera seulement avec l'entrée dans l'ordre symbolique, du fait de la castration oedipienne, que la relation vraie dans la parole pourra exprimer clairement celui qui parle, en tant que sujet responsable de l'agir de son *MOI*, que son corps manifeste »[Note2](#).

F. DOLTO explique que c'est avant même que l'individu en question soit capable de se désigner par le pronom personnel « je », avant qu'il ne sache dire « je », avant que le sujet soit Moi. Elle veut ainsi nous faire comprendre que le sujet inconscient désirant, en relation au corps, existe dès la conception. L'image du corps est ainsi, à chaque moment, mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel. Elle est parallèlement actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et interrelationnelle.

L'image du corps, support du narcissisme, est le point de rencontre du temps et de l'espace, où le passé inconscient résonnera dans la relation présente.

J.-D. NASIO (dans une journée d'étude de thérapie psychomotrice), dit : « l'image est un concept très courant en Mathématiques, ayant une définition bien utile : correspondance entre deux objets appartenant à deux espaces distincts. On dira qu'un objet de l'espace B est *l'image* d'un objet de l'espace A »[Note1](#). L'image du corps est le nom que les psychanalystes avancent pour désigner l'objet virtuel qui reste en correspondance avec cet autre objet réel.

« Cela veut dire que l'image du corps est en vérité non pas une seule image, mais une série d'images qui résultent toutes des différentes perceptions sensibles de notre corps réel »[Note2](#). Autrement dit l'image du corps n'est donc pas une image ressentie par nos sens, mais elle est inconsciente. « Elle est un reflet du corps réel sur la surface psychique du système inconscient »[Note3](#). Maintenant nous allons voir la correspondance entre corps imaginaire, symbolique et réel.

1.7.- Corps symbolique, corps imaginaire et corps réel

« la femme comme l'homme, est son corps ; mais son corps autre chose qu'elle ».
S. De BEAUVOIR Note*.

« Le poème donne corps, par lettres, au mouvement que la danse incarne avec le corps réel »
D. SIBONY Note*.

Etudions tout d'abord les quatre caractéristiques psychiques de l'image du corps que nous propose J.-D. NASIO :

1. « l'image du corps est inconsciente parce qu'elle a le pouvoir d'action de l'inconscient et parce qu'elle est le produit des perceptions non conscientes. ».
2. « Elle est donc une image infiniment vivante, changeante, et sans cesse reconquise ».
3. « Elle est à l'origine d'effets concrets, précis et réels dans ce corps dont elle est l'image ».
4. « Elle est une instance psychique, nourrie et maintenue vivante grâce à la libido » NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 8..

Pour *la première caractéristique*, il explique : Avancer que l'image du corps est inconsciente signifie concrètement qu'elle est un reflet du corps réel sur la surface psychique du système inconscient.

En ce qui concerne *la deuxième caractéristique* : Non seulement l'image du corps est inconsciente, mais elle s'avère aussi dynamique, ce qui veut dire qu'elle se construit, se développe et se renouvelle au fil de la vie, elle ne se donne jamais d'emblée.

Dans *la troisième caractéristique*, il affirme que l'image n'est pas simplement le reflet d'un objet réel, elle est surtout une instance psychique qui change et modifie l'objet réel dont elle est le reflet. Un des exemples est fourni par certains comportements animaux en réponse à la stimulation d'une image spéculaire, dont J. LACAN s'est beaucoup servi pour démontrer la fonction de l'imaginaire chez l'homme.

J.-D. NASIO nous parle de la femelle du pigeon chez qui la seule vue de son image propre dans un miroir suffit à déclencher le phénomène d'ovulation, alors que l'absence d'image de soi ou de ses congénères rend la pigeonne stérile.

Dans cet exemple, l'image du corps est un élément actif qui agit sur le sujet à partir du milieu externe, mais ce que nous allons mettre au point ici est l'agir à partir du milieu interne, au sein même de l'espace psychique, c'est-à-dire qu'il y a des images mixtes, intérieures et extérieures, des images ayant un tel impact sur le sujet qu'elles occasionnent des phénomènes psychosomatiques caractérisés.

De là, l'hypothèse que J.-D. NASIO souligne et qu'il nous invite à développer en considérant la cause des affections psychosomatiques comme étant localisée dans l'action d'une image qui frappe inconsciemment le sujet

Et enfin, *la quatrième caractéristique* : c'est une image inconsciente, constamment entretenue par le mouvement et les déplacements de l'énergie libidinale, il affirmerait même que là où il n'y a pas de libido, il n'y a pas d'image et à l'inverse.

Autant S. FREUD que J. LACAN ont marqué la nécessité des images pour rendre possible la circulation de la libido dans le psychisme. « L'image n'est pas le résultat d'une correspondance complète et parfaite avec le corps réel, mais le produit d'une correspondance localement défailante. La psyché ne réfléchit

qu'imparfaitement le corps, pour la simple raison que notre corps réel est habité par la libido des pulsions et des désirs »Note1 .

L'image reste trouée là même où, dans le corps réel, la libido stagne et s'accumule au lieu de circuler J.-D. NASIO continue : « nous pouvons considérer cette zone obscure comme un trou dans l'image, une sorte de macule qui tache l'image (...) soit foyer de jouissance, soit foyer phallique (...) »Note2, ou « phallus imaginaire » (formule imaginaire).

Ce trou dans l'image, le phallus imaginaire est véritablement le pôle organisateur de la consistance de la structure interne de l'image, en même temps que le pôle moteur de son mouvement.

J.-D. NASIO déclare : « Il faut comprendre que l'image du corps est elle-même fondamentalement une image partielle, composée de micro images elles aussi partielles. (...) Je perçois et je vis mon corps à chaque instant de ma vie, au point d'identifier en un seul acte le fait de vivre et celui de sentir mon corps vivre»Note3 .

« Cette image produite par la perception de mon corps, image inconsciente, dynamique, causale libidinale, trouée, dynamisée par le phallus (...) n'existe qu'à condition que ce corps perçu soit accueilli par le désir de l'Autre, à condition que le corps soit perçu au sein de ma relation langagière fantasmatique et affective avec l'Autre »Note4. Liens qui moulent et façonnent l'image inconsciente du corps.

Il insiste sur le fait que nos sens perçoivent notre corps, mais jamais le corps dans sa nature réelle. Car c'est un objet de perception et c'est cette perception de notre corps qui va produire une image réfléchi sur la surface polie du psychisme.

Cette relation à l'Autre faisait dire à F. DOLTO que l'image inconsciente du corps est fondamentalement un substrat relationnel de langage. Donc, « notre corps est tellement investi dans la relation avec l'Autre et tellement perçu d'après ma propre image du corps que le corps réel dont l'image est le reflet fuit. (...) Le *corps réel* est le corps que moi-même, humain, je ne saurai jamais saisir (...) n'est que le fond de notre être le plus intime, le support le plus obscur et secret de tout un mouvement de perceptions et de constructions fragmentaires d'images corporelles. (...) le réel est plutôt la chose qui échappe à toute symbolisation, à toute image, aux mots et aux fantasmes »Note1 .

Pour qu'un corps soit imaginaire, nous dit J.-D. NASIO « il faut que l'allure de l'autre provoque en moi (un effet très précis, celui de susciter un sens dans ma pensée) : des souvenirs, entraîne des réflexions, appelle des interprétations, ou m'amène à inventer des liaisons, et à établir des analogies et des métaphores »Note2 .

Le corps symbolique est l'ensemble des noms qui désignent divers aspects et parties de notre corps et l'un ou l'autre de ces signifiants du corps est susceptible de provoquer des effets réels chez le sujet, de l'entraîner dans une action, soit en acte, soit en dire (langage).

1.8.- Le corps, langage de l'autre

La danse est le devenir « parlant » de l'être avec des corps
D. SIBONYNote*.

L'image du corps se structure activement dans sa relation aux autres par la communication entre sujets. Elle est en référence à l'imaginaire et à toute la dimension symbolique.

Comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, la personne est constituée du *schéma corporel* et de *l'image inconsciente* de son corps. Le schéma corporel, instance neurologique, réfère le corps actuel dans l'espace à l'expérience immédiate. Il peut être indépendant du langage entendu comme histoire relationnelle du sujet aux autres. Le schéma corporel évolutif dans le temps et dans l'espace est inconscient, préconscient,

conscient, tandis que l'image du corps est éminemment inconsciente.

« L'image du corps peut se rendre indépendante du schéma corporel, bien qu'elle ne s'articule que par le narcissisme. Elle est toujours inconsciente et constituée de l'articulation dynamique d'une image de base, d'une image fonctionnelle et d'une image des zones érogènes (le corps libidinal pour S. FREUD) où s'exprime la tension des pulsions »[Note1](#).

C'est-à-dire que l'image du corps est la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles quelles que soient nos sensations : érogènes, électives, archaïques ou actuelles.

Le schéma corporel est une réalité, il reste compatible avec une image du corps presque toujours intacte, il est au contact du monde physique.

C'est lui « qui sera l'interprète actif ou passif de l'image du corps, en ce sens qu'il permet l'objectivation d'une intersubjectivité, d'une relation libidinale langagière avec les autres qui, sans lui, sans le support représenté, resterait à jamais fantasme non communicable »[Note2](#).

« L'image du corps est à chaque moment mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle : camouflable ou actualisable dans la relation ici et maintenant, par toute expression langagière, dessin, modelage, invention musicale, plastique comme aussi mimique et gestes »[Note3](#), et certainement dans l'expression où le corps est aussi impliqué physiquement, comme dans la danse.

Dans l'image du corps, le temps croise l'espace parce que la libido se mobilise et l'image relationnelle archaïque qui était restée refoulée peut ainsi apparaître. En conclusion, elle réfère le sujet du besoin au désir et encore plus loin du désir à sa jouissance[Note*](#), toujours comme une image potentielle de communication dans un fantasme, parce que le sens est donné par le langage, qui recouvre le partage des émotions. Alors « est la trace structurale de l'histoire émotionnelle d'un être humain »[Note4](#). « Si le lieu, source des pulsions, est le schéma corporel, le lieu de leur représentation est l'image du corps »[Note5](#).

Comme chez D. W. WINNICOTT, c'est l'autre humain, les autres présences de l'entourage, mais la mère d'abord, qui renvoient l'image du corps au schéma corporel, et réciproquement, permettant leur articulation dans le *ça*.

Il y a un *ça* derrière le psychique, et derrière le corporel, comme le dirait G. GRODDECK[Note1](#). Les deux prévalent toujours, comme il a été expliqué dans la théorie du self et de l'image inconsciente du corps.

C'est le corps qui joue un rôle particulier dans la communication à l'Autre car ainsi que l'affirme F. DOLTO le sujet, est un sujet qui pense son corps et se reconnaît dans sa « mêmété d'être », alors le corps devient l'objet d'un lieu d'assignation d'un Moi par l'Autre.

Mais le self et l'image inconsciente du corps participent de ces illusions monistes qui tentent de supprimer le problème de l'élaboration de l'identité en éliminant l'un de ces termes : le corps, le Moi, le Non-Moi.

Ceci implique les questions du Sujet : « Sujet physique, Sujet biologique, du Moi et de leur coïncidence ; questions de la conscience et de l'inconscient, (du Ça ?) ; questions de leurs interférences par des représentations, par des images, par des fantasmes, dans des affects, des émotions ou des sentiments... »[Note2](#). Tout être, évidemment, est un sujet unique, pour cela il reste beaucoup de voies à explorer car le corps est complexe.

Penser le corps, penser sa complexité au carrefour du psyché/soma où l'apport de la phénoménologie est essentiel. L'être au monde, est d'essence corporel, et ainsi tout le corps participe de la pensée ou du penser.

Plus récemment, C. DEJOURS adopte une position dualiste immanente. Il réinterprète l'essentiel des apports de S. FREUD et de la psychanalyse au regard des acquisitions récentes de la biologie, et dans son ouvrage *Le corps entre biologie et psychanalyse* il déclare : « Le corps érotique est à la fois le témoin de la constitution d'une sexualité psychique et le fondement de cette sexualité (...) » Note3 .

« Il précisera cette contradiction entre psychique et biologique par la *subversion libidinale* du Soma » Note4 .

Le corps érotique et la sexualité psychique s'actualisent à tout moment par l'excès de stimulation ou par une *défaillance du fonctionnement mental*.

« L'homme devra ainsi assumer un clivage irrémédiable de son appareil psychique, entre un *inconscient primaire* constitué par ce qui n'a pas été ou ne peut pas être) refoulé : forces instinctuelles héritées de la phylogenèse, montages comportementaux héréditaires et innés » Note2 et un *inconscient secondaire* refoulé, celui des représentations. La circulation des affects, entre les deux, se fera par la zone de sensibilité de l'inconscient, zone de rencontre du sujet avec la « réalité » (l'objet de la pulsion), par la reconnaissance de l'autre dans la perception (le percevoir), reconnaissance modulée (affectée) par le déni.

C. DEJOURS réintroduit l'aspect économique de l'affect à travers ses concepts de *somatisationsymbolisante* et d'*agir expressif*. Il nous dit : « les failles du corps érotique sont héritières de l'histoire des relations entre l'enfant et ses parents. En d'autres termes, la subversion libidinale du corps physiologique, pour faire advenir le corps érotique, serait captive de la capacité des parents à jouer avec le corps de l'enfant sur les différents registres possibles de l'agir expressif » Note3 .

C'est donc dans cet agir expressif et même dans son au-delà que s'achève le processus de mentalisation en tant que symbolisation « *le processus de mentalisation part du corps* ; il est d'abord corporel » Note4 . Le corporel qu'en danse nous ne pouvons pas oublier, c'est un agir par et dans le corps qui ne cesse pas, comme le disent les professeurs, même pas dans « l'immobilité » d'une pose qui est composée par un Autre corps, formant le corps de ballet.

Les mouvements du corps qui confèrent aux direx comme au silence leurs accents, et en fin de compte leurs sens, sont guidés par le corps érogène.

D'où l'*agir expressif* qui va provoquer sur l'autre telle ou telle émotion, tel ou tel désir, etc.

1.9.- Conclusion

Beaucoup de grands philosophes et psychologues ont écrit pour comprendre notre relation au corps et nous n'avons étudié dans ce chapitre que quelques unes de ces théories, celles qui nous permettent le mieux d'approcher ce qui se passe au carrefour du psyché/soma des danseurs/danseuses.

Nous pouvons alors en déduire, que le *schéma corporel*, est une représentation interne, non consciente du corps, mais d'un corps muet hors de la relation avec l'Autre, d'un corps qui n'est pas investi par la libido. Une figure donnant une représentation spatiale et fonctionnelle du corps organique, modifiable suivant les changements matériels du corps dans son statut de corps biologique.

L'image du corps révèle le corps dans sa qualité de substrat relationnel de langage, d'affect, d'érogénéité, de désir et de libido et, en allant plus loin, nous pouvons la situer non plus à l'intérieur d'un sujet, mais à l'intervalle de l'entre-deux qui lie deux sujets, d'où l'expérience du miroir va jouer un rôle essentiel dans la constitution du *self*.

Le *corpsimaginaire* serait alors tout aspect du corps qui frappe le sujet, engendre du sens. *L'image du corps*, en revanche, est une instance psychique qui résulte de la saisie perceptive de mon corps (consciente et

inconsciente) en particulier celle relative à l'Autre.

Le *corps symbolique* est un signifiant qui suscite, non pas un sens mais une action dans le réel et le *réel* est ce qui échappe à l'être humain que nous sommes.

Pour conclure nous souhaiterions donc aller dans le sens de J.-D. NASIO quand il nous invite à pratiquer ces concepts (*corps symbolique, imaginaire et réel*) dans notre expérience quelle qu'elle soit.

Ce sont les trois perspectives qu'il nous propose d'adopter, pour définir le corps à l'intérieur du champ psychanalytique : « du point de vue *réel*, nous avons le corps synonyme de jouissance, du point de vue *symbolique*, nous avons le corps signifiant, ensemble d'éléments différenciés entre eux et qui déterminent un acte chez l'autre ; et enfin, le corps *imaginaire*, identité à une image extérieure et prégnante qui éveille du sens chez un sujet. » Note 1.

La danse cherche la loi dont elle devient une démonstration possible. Elle est ce qu'elle cherche, et cherche ce qu'elle est. Il s'agit de faire voir le monde révélé par le corps.

« Leur art, la danse, est une technique, un mode d'être, un état d'esprit. Une technique du mode d'être, d'un être-au-monde spirituel ; une re-présentation de la présence. *La danse serait au corps ce que le mot d'esprit est au langage* C'est en quoi *le corps dansant n'est pas un corps qui danse ; il est la danse faite corps, la danse visible en forme de corps*. Par la parole on agit sur le corps ; mais la danse est ce par quoi le corps agit sur lui-même, sur l'autre corps qui le double. La danse travaille l'événement d'être. Elle danse le fait d'avoir un corps ou d'être un corps pris dans l'histoire, toutes sortes d'histoires » Note 1.

Nous croyons que la théorie doit s'enrichir et se remettre en question par la pratique, les observations, le vécu du psychologue au jour le jour. Dans cet esprit nous allons passer à « l'entracte », que constitue notre contexte institutionnel d'une clinique particulière, où nous expliquerons comment nous sommes parvenue à avoir notre clinique et quelques exemples vécus.

« ENTRACTE » : CONTEXTE INSTITUTIONNEL D'UNE CLINIQUE PARTICULIERE



DEGAS, E. La classe de danse (1873-75). Huile sur toile (85 x 75 cm) Musée d'Orsay. Paris, France.
<http://art.mygalerie.com/Degasdanse>

Le sentiment
que le corps ou la vie sont réduits en mille morceaux,
sont mutilés ou tombent en ruine,
s'affronte à la conviction de
l'Intégrité vitale
qui pénètre notre conscience
corporelle et une grande partie de l'histoire de sa
représentation.
Néanmoins, on se réfère souvent dans l'art
à la fragmentation du corps,
preuve de recherches formelles et
conceptuelles alternées.
Les recherches tentent de refléter
des expériences psychiques
de dédoublement et d'aliénation,
ou bien de faire allusion à une réalité
plus transcendante
ou intangible que ce que l'on peut exprimer
par la métaphore artistique
du corps intégral.
Sans référence.

«...Derrière le rideau, nous partageons les forces fêlées,
le dépassement, les plaies, l'endurance, et
cet infini désir de poursuivre... ».
L. QUEFFELECNote*.

Cette partie du travail, nous avons décidé de la nommer : « ENTRACTE », puisque comme le mot l'indique c'est le « temps, intervalle qui sépare un acte du suivant ». « Petite pièce qui s'exécute le rideau baissé, entre les actes d'un spectacle »Note1, comme par exemple dans les pièces de théâtre, les concerts, les ballets, etc.

Nous ne voulons pas dire par là, que nous sommes dans un spectacle, mais en rédigeant cette recherche sur la danse nous n'avons pas pu nous empêcher de penser à toutes les parties qui la composent : travail en cours, répétitions, mais aussi, et c'est ce qui nous a inspiré pour notre titre de cette partie a été la représentation, avec justement son « entracte » pour arriver justement à monter un spectacle et à tout le processus de la danse classique.

Nous sommes dans un travail de recherche en psychologie et, par conséquent, nous nous confrontons aussi à une réflexion sur nous-mêmes. Dans cet « entracte » nous allons relater les premières rencontres institutionnelles, dans deux établissements, mais d'abord, nous parlerons de quelques antécédents de notre clinique et du contre-transfert.

Vous vous demanderez peut-être : Comment avons-nous trouvé la population de notre clinique pour travailler cette thèse ?

Il s'agit d'une longue histoire que nous allons vous raconter en la résumant. Nous insisterons toutefois davantage sur les moments les plus importants y compris les difficultés implicites.

I.- Antécédents

Au tout début, nous souhaitons travailler avec les élèves de l'Opéra de Paris, en France et avec ceux de la Compagnie Nationale de Danse Classique à Mexico, parce que ce sont les deux institutions les plus représentatives de ces deux pays.

Notre demande à l'Opéra de Paris a été faite au mauvais moment, c'est-à-dire immédiatement après une « campagne contre Claude BESSY, (la directrice de l'Opéra de Paris) accusée d'être trop dure, et de martyriser les élèves »[Note1](#). .

Cette « critique a été publiée par un secteur de la presse française, qui a présenté comme diabolique ce qui constitue l'apprentissage et le métier du ballet : la discipline, l'autorité de l'enseignant, le travail et l'effort comme règles de vie. De même, cette campagne a été faite contre C. BESSY comme représentante « du pouvoir à mettre en échec ». Cette campagne paraissait être dirigée de manière générale contre les disciplines artistiques de haut niveau, comme le ballet »[Note2](#). (voir extraits d'articles d'un quotidien et d'un hebdomadaire de radio-télévision sur l'Opéra de Paris de septembre 2002 à janvier 2003 et dans les annexes, pages156-161.[Note3](#). .

Peu de temps après, et avant de connaître leur réponse, nous avons voulu voir un spectacle de l'Opéra de Paris en déplacement à l'Opéra de Lyon, mais celui-ci n'a pas eu lieu. Alors que nous étions déjà installés dans la salle nous avons été informés que tous les artistes étaient victimes d'une gastro-entérite ; nous avons reçu la note d'excuse suivante :

Figure 30 : Note d'excuse.

**à Mesdames et Messieurs les spectateurs
de l'Opéra national de Lyon**

Paris, le 27 octobre 2003

Nous avons reçu avec grand plaisir l'invitation de l'Opéra national de Lyon et nous étions heureux de présenter cette semaine au public lyonnais un spectacle de l'Ecole de danse de l'Opéra national de Paris, composé de chorégraphies de Jean-Guillaume Bart, Janine Charrat et Claude Bessy.

Malheureusement, une épidémie de gastro-entérite s'est déclarée vendredi dernier à l'Ecole de danse, et malgré les précautions prises pour éviter la contagion, vingt élèves parmi ceux qui devaient participer au spectacle ont dû être mis au repos. Il devenait impossible d'assurer les deux soirées des 28 et 29 octobre, ce dont nous sommes désolés.

Nous adressons un amical salut aux danseurs du Ballet de l'Opéra de Lyon qui ont tout fait pour que ces deux soirées ne soient pas purement et simplement annulées, et au public lyonnais que nous espérons retrouver un jour très prochain.



I.- Antécédents

Claude Bessy

Directrice de l'Ecole de danse



Hugues R. Gall

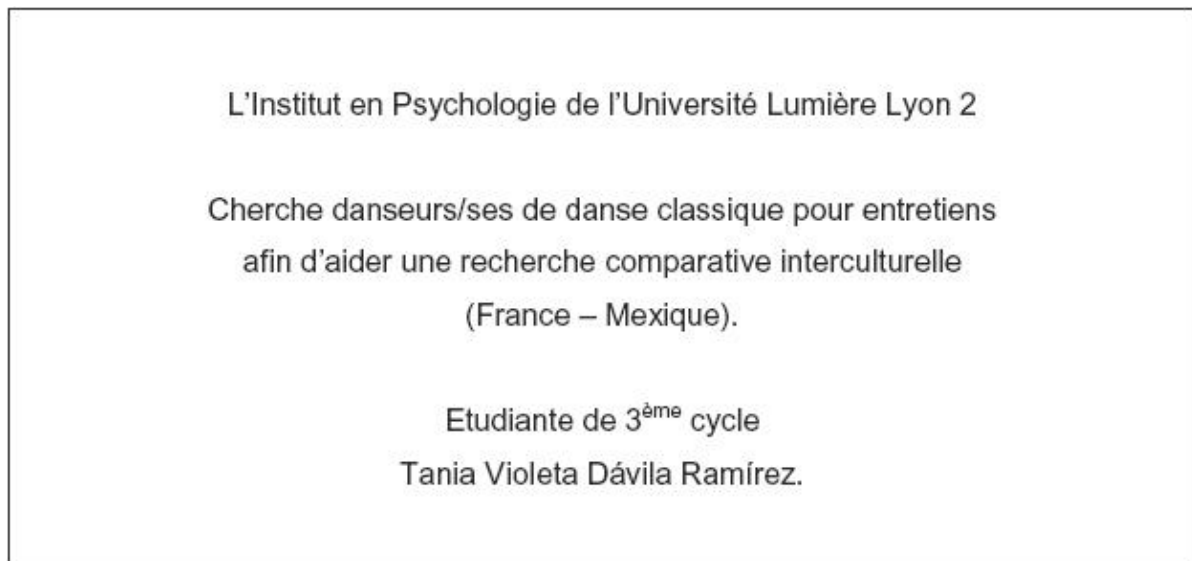
Directeur de l'Opéra national de Paris

Cette note d'excuse a été insérée dans le programme de la soirée remplacé par des chorégraphies interprétées par la compagnie de l'Opéra de Lyon.

Ce fut donc un moment très difficile pour pouvoir entrer dans une institution, « nous avons mis le doigt dans la blessure ». La personne qui devait nous donner la réponse a beaucoup tardé à le faire et, finalement, devant notre insistance elle nous a avoué : « *Ce ne sera pas possible, parce que tu sais, en ce moment, à l'Opéra de Paris, ils craignent de nouvelles critiques et des représailles en conséquences* ». Depuis ces faits nous savions que notre sujet de recherche était très proche de l'actualité du milieu de la danse classique.

Afin de trouver notre population, nous avons eu l'idée de mettre une annonce, comportant les coordonnées de l'auteur et rédigée de la manière suivante :

Tableau 5 : Annonce pour danseurs/danseuses.



Cette annonce a été mise dans différentes écoles de danse à Lyon (sans préférence de technique), différents centres culturels, théâtres, écoles, etc.

Cette démarche avait pour but d'aller à la source pratique du travail, et trouver des personnes qui, d'une certaine manière, décident ou désirent parler de leur vécu dans la danse, malheureusement ou (heureusement), nous n'avons pas eu de réponses.

A ce moment-là, nous pratiquions nous-même la danse contemporaine. Une de ses collègues nous a recommandé d'aller au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (C.N.S.M.D.) à Lyon, dans les locaux duquel sont donnés des cours pour devenir danseurs/danseuses classiques professionnels/elles. Nous nous y sommes donc rendue pour mettre la petite annonce.

Dans les pages suivantes, il sera question du contre-transfert Note*, qui vous permettra de prendre connaissance du vécu de l'auteur.

II.- Contre-transfert

Je parle sans le savoir. Je parle avec mon corps,
et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je n'en sais.

J. LACAN Note*. *

Le concept de contre-transfert a été introduit par S. FREUD en 1910, mais, auparavant, en 1895, il crée le terme de « *transfert* », lequel est pour lui une « modalité de fonctionnement de l'esprit qui implique la transposition de l'investissement libidinal d'une personne sur une autre (...) »Note1. Il désigne à la fois la relation de nature amoureuse dans laquelle le patient s'engage par rapport à l'analyste, mais aussi la transposition d'une relation ancienne sur la personne du médecin.

Le *contre-transfert* est donc « l'ensemble de réactions inconscientes de l'analyste au transfert de son patient, y compris les sentiments projetés en lui par celui-ci. (...). Nous nous trouvons dans une dynamique transféro-contre-transférentielle (...) Il s'agira alors pour l'analyste d'élaborer le vécu contre-transférentiel (...)»Note2.

A cette étape de notre travail, il me semble alors important, de vous parler de mon contre-transfert. Même si cette thèse ne constitue pas une relation analytique, éthiquement, il est nécessaire d'élaborer mon vécu de façon à faire le tri entre les projections des personnes que j'ai rencontrées et leurs objets internes afin d'en voir surgir la signification commune qui pourra servir de guide à la compréhension du psychisme des danseurs/danseuses classiques professionnels/elles.

Commençons alors, par quelques points de mon histoire vis-à-vis de et dans la danse :

Je fais de la danse depuis l'enfance et ne l'ai jamais laissée complètement, j'ai vécu moi-même tout le processus au moment de la réalisation de ce travail. C'est cette expérience de toute ma vie qui m'a incitée à m'intéresser à ce sujet, et cela m'a donc permis de m'identifier plusieurs fois aux propos des personnes que j'interrogeais.

Il y a eu aussi des occasions difficiles où j'ai failli répondre : « *je suis d'accord avec vous* » et même si je ne l'ai pas dit avec des mots, je l'ai suggéré avec mon corps en mouvement.

Il y a eu d'autres moments, pendant l'observation des cours où j'ai voulu dire au professeur : « *ça suffit !* » ; parfois je ressentais de la torpeur, peut-être comme une forme d'accueil et ouverture aux pulsions de mort qu'ils ou elles dégagent ; à un certain moment un de mes bras (sans m'en rendre compte) se mettait dans la position « correcte » de l'exercice que les élèves étaient en train de faire ; mon image du corps était impliquée certes, mais surtout la partie symbolique, qui dans l'action se donnait à voir. Cette identification corporelle a peut-être eu un sens et ayant remarqué le mouvement de mon bras, le professeur Cédric, au cours de l'entretien m'a demandé : « *Vous avez fait de la danse ?* ».

Dit autrement, il y a eu un processus particulier de transmission psychique de ma part, sous le terme d'identification hystérique, bien qu'elle ne soit pas seulement imitation, mais l'effet du désir de l'autre, fait mien.

Le plus difficile a été quand je n'avais pas envie moi-même de bien manger ou que j'avais la sensation de vouloir vomir, après avoir fait des entretiens, ce qui me renvoyait encore à une problématique de mise en sens du/de mon corps et de ses/mes symptômes.

Même s'il y a toujours eu des temps d'arrêt ou des temps d'écriture et de réflexion, dans ce travail de recherche, j'ai pris le risque de m'exposer, je peux le relier à plusieurs événements personnels ; questionnement qui a été travaillé dans ma propre analyse en essayant de repérer la frontière entre mon vécu et celui de l'autre, ainsi que la pertinence de le généraliser ou pas dans une recherche scientifique. Ce qui est évident, c'est que je n'ai pu commencer à faire l'analyse de la clinique qu'après m'être dégagée de cette souffrance et de mettre en suspens ou d'admettre ma propre jouissance, ce qui m'a pris beaucoup de temps.

Je vais vous présenter maintenant, la relation « transféro-contre-transférentielle » avec les élèves et les professeur(e)s de deux institutions : le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (C. N. S. M.

D.) et l'Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine (E. N. D. C. C.).

III.- Premières rencontres Institutionnelles

Nous savons que les premières rencontres sont très importantes. Dans notre thèse, elles ont eu une forte influence sur notre pensée (peut-être en images), pour l'élaboration des hypothèses. Cette première approche nous a guidée dans la recherche de documents bibliographiques, la lecture des vignettes cliniques et finalement dans l'interprétation.

III.I.- Arrivée au C.N.S.M.D.

Après avoir consulté notre groupe de recherche, je me suis présentée au C.N.S.M.D. où, j'ai demandé s'il était possible de travailler dans cette institution, c'est-à-dire que je me suis renseignée auprès de la direction et je me suis présentée comme étudiante en psychologie de l'Université Lumière Lyon 2 où je faisais un travail de recherche sur la danse classique, pour comparer les différentes manières de pratiquer entre le Mexique et la France.

L'attitude du professeur qui m'a reçue a été très aimable et coopérative. Il m'a immédiatement répondu qu'il pouvait me mettre en contact avec quelques professeurs. Ensuite, il m'a donné des prospectus avec certaines informations institutionnelles au sujet de ce conservatoire. Je reviendrai plus tard sur ces informations. Il m'a présentée au directeur pour l'informer de ma présence et de mon intérêt à travailler au sein de cette institution.

Le directeur m'a dit, en souriant : « *pas de problèmes, et bonne chance parce que vous allez voir qu'ici, on est tous fous !* » et le professeur de remarquer : « *c'est ce que je disais tout à l'heure, parce que pour faire ce métier...* ». Au moment où le directeur est retourné à son bureau le professeur lui a dit : « *maintenant tu pourras en profiter et t'allonger sur le divan* » (ils ont ri).

Comme vous vous en rendez compte, c'est un discours intéressant à analyser, c'était cela ma pensée le premier jour de rencontre avec l'institution, « une institution de fous », (selon les termes du directeur) où les rires des personnes de la direction n'étaient pas dénués d'une certaine nervosité à l'idée de voir poser, sur leur institution un regard extérieur et « psy », de surcroît mais en même temps j'ai décelé le besoin, peut-être même le principe d'une demande.

En sortant, le professeur m'a donc présentée à certains de ses collègues avec lesquels j'ai fixé des rendez-vous après leur avoir expliqué que je faisais un travail sur la danse, et que je souhaiterais réaliser avec eux des entretiens et observer le déroulement des cours. Les professeurs m'ont dit : « *allez voir les horaires, qui sont sur l'emploi du temps collé à l'entrée* » (en face du secrétariat et de la direction).

J'ai consulté à nouveau les horaires des cours, et comme les élèves, je devrai les regarder chaque fois pour savoir dans quelle salle se trouvera tel groupe et avec quel professeur.

III.II.- Arrivée à L' E.N.D.C.C.

Au Mexique, j'ai également demandé s'il était possible de travailler avec les professeur(e)s et les élèves. Je me suis renseignée auprès de la direction et me suis présentée comme étudiante en psychologie en France ayant effectué un travail de recherche sur la danse classique, pour comparer les différentes manières de pratiquer cet art en France et au Mexique.

La réponse a été favorable et il m'a été suggéré de me renseigner directement auprès des professeurs et des élèves. J'ai donc procédé de cette façon, interrogeant plus particulièrement des élèves qui se trouvaient hors de l'école, mais tout de suite en face, toujours au Centre National des Arts (C.E.N.A.R.T.), dans un couloir où

elles/ils s'assoient pour se reposer.

En arrivant au Centre, la première chose qui a attiré mon attention fut les murs. Je savais que la construction était récente, étant donné que je la connaissais déjà et, j'ai remarqué que sur un mur se trouvait une sorte de tache, comme s'il était abîmé par l'humidité, puis j'en ai vu une autre, plus loin encore d'autres (j'ai pensé que c'était comme une lésion du mur, une plaie) en continuant il y en avait partout, alors j'ai commencé à me demander si ce n'était pas fait volontairement.

Puis j'ai vu une femme en blouse sur un escabeau et munie d'un pinceau qui semblait « corriger » ces taches (ou soigner les lésions). Je lui ai demandé le pourquoi de ces taches et elle m'a répondu : « *En ce moment il y a ici différents artistes qui ont fait ces oeuvres tout au long des couloirs et dans certains espaces du centre : « Ceci est une œuvre d'art qui représente les lésions d'un mur »* Je lui ai demandé pourquoi des lésions ? Elle a répondu : « *à cause du temps* ».

Je me suis alors demandé, pourquoi justement faire une œuvre d'art inspirée de telles représentations de lésions, en face de l'école de danse et qui de plus se trouvent dans le couloir où les danseurs se reposent ? Peut-être pour signifier leurs propres lésions, mais les élèves l'ont-ils vue comme ça ?

Il me semble que regarder ces dégradations délibérées sur le mur la première fois, fut bizarre pour les élèves aussi, mais pas pour longtemps, parce que, très vite, ils se sont habitués à ce décor qui s'est intégré dans leur quotidien de vécu souffrant, en leur rappelant inconsciemment leurs propres lésions étendues et légitimes, (peut-être aussi mes propres lésions ?).

Les murs blessés me rappellent les observations du cours de danse classique de 2^{ème} et 3^{ème} année : quand les filles montent sur pointes, évidemment elles se font des ampoules aux doigts de pied, et elles mettent des pansements. Malgré la douleur, il faut continuer à danser et à résister toujours comme ce mur qui résiste au temps, pour dans un autre temps, obtenir des récompenses. Mais lesquelles ? Il s'agit peut-être d'un sentiment d'existence incomparable et difficile à expliquer que nous appellerons souffrance. Souffrance que nous allons retrouver à différentes reprises dans toute notre clinique du travail.

IV.- Rencontres Cliniques

La diversité et les caractéristiques de notre clinique, nous ont permis de remarquer d'autres difficultés sur lesquelles nous reviendrons souvent dans cette recherche. Nous avons dû entre autres constamment aller chercher les personnes dans leur espace et dans leur temps propres. Alors, ces lieux qui sont les leurs, nous parlent de leur fonctionnement institutionnel, mais aussi de leur singularité comme sujet.

IV.I.- Au C. N. S. M. D.

En ce qui concerne l'espace du travail au C.N.S.M.D. pour m'entretenir avec les professeurs, j'ai pu avoir une salle (relativement tranquille la plupart du temps), mais, parfois des élèves ou des professeurs rentraient.

Nous avons travaillé également dans le local où les professeurs se changent ; pour les élèves le travail clinique a eu lieu plutôt dans le couloir où j'ai dû apporter une table d'une autre salle. Dans ce couloir se trouvaient les fauteuils où ils se reposent et mangent habituellement.

Fixer les dates de rendez-vous a été très compliqué, les professeurs avaient leur agenda plein et les élèves aussi argumentaient qu'elles n'avaient pas beaucoup de temps : peu de temps entre la fin d'un cours et le début d'un autre, des examens à passer (en danse ou pour le baccalauréat) et des répétitions pour les prochaines présentations.

Pour vous donner un exemple, il y a le cas de la professeure de danse classique, Jacqueline, (que nous développerons plus loin), au cours du premier entretien, la professeure voulait que je lui pose des questions très précises, qui écartaient toute spontanéité de réponse, ce qui entraînait chez moi une certaine angoisse car je tenais à ma position de la laisser, selon moi, « associer librement » ; et c'est dans l'après-coup, quand j'ai compris que ce pourrait être aussi sa façon à elle, de dire et de parler de la discipline et de la précision qui doit exister dans la danse classique : les mouvements, les cours, les horaires, etc.

L'entretien terminé, je lui ai demandé si c'était possible de nous rencontrer en d'autres occasions afin de réaliser un travail avec des photos et un autre avec de la pâte à modeler, elle a accepté et nous avons « réussi » à fixer la date suivante. A ce propos j'emploie le terme « réussi » car son emploi du temps était surchargé à tel point que la session suivante aura lieu au moment de sa pause pour manger.

Pour le travail en groupe, nous nous trouvions ainsi au vu et au su de tout le monde et par exemple, le jour où nous avons travaillé avec le groupe de première année de danse classique, avec le photolangage, les photos attiraient l'attention de tous les autres élèves, lesquels demandaient à faire aussi ce travail, même si, à la fin, ils ne l'ont pas pu, par manque de temps, selon leurs dires.

C'est dans ce contexte difficile, que j'ai trouvé les personnes pour avoir la clinique de cette thèse, en m'adaptant à leurs emplois du temps et attendant les professeurs et les élèves dans les couloirs. Il en sera de même à l'Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine (E. N. D. C. C.) à Mexico (Mexique).

Figure 31 : Elève du C. N. S. M. D. sur le trottoir.



IV.II.- A L'E.N.D.C.C.

Dans cette institution la prise de rendez-vous était encore plus compliquée étant donné que c'est seulement pendant la période des vacances que je pouvais être là.

Nous avons pris rendez-vous avec une professeure, mais elle n'est pas venue, et la seule rencontre que nous avons pu avoir avec un autre professeur, Diego, a été dans l'école, à la cafétéria, après avoir terminé sa conversation avec une élève et pendant le travail avec la pâte à modeler, nous avons également été interrompus par un élève.

Nous avons toujours rencontré les élèves dans un couloir près du « mur souffrant » où je leur ai demandé s'il était possible de s'entretenir de mon travail de recherche sur la danse ; d'une manière générale, ils ont répondu favorablement, mais il y a eu des rendez-vous, prévus pourtant, où ils ne se sont jamais présentés. De nouveaux rendez-vous ont dû être fixés et il en a été de même avec le groupe du photolangage qui a eu lieu au C. N.S.M.D.

Une autre fois, j'ai commencé à faire un entretien avec une élève (fille de première année de classique) tout près de la porte d'entrée de l'école, parce qu'elle n'avait pas le droit d'aller plus loin et moi non plus, la surveillante tournait tout le temps autour de nous et peu de temps après, quand la fille commençait à être plus à l'aise dans son récit, la surveillante nous a interrompues et lui a dit qu'elle devait rentrer, (même si elle avait le temps, parce que sa professeure n'était pas venue et elles le savaient) donc nous n'avons pas pu finir l'entretien.

La clinique pour cette thèse ne fut pas un lieu de travail tranquille et, obtenue d'une manière particulière, elle connut de nombreux aléas. Pour nous, « le souci », qui ne pouvait pas être thérapeutique, était de recueillir des données sans une demande de la part des personnes, souci auquel on se confronte parfois dans le cadre d'une recherche. Toutes les personnes, n'ont pas pu travailler avec tous les outils, mais cela ne nous a pas empêchée d'avoir beaucoup d'éléments à analyser, d'autant plus que nous n'aurons jamais fini de le faire au cours de ces chapitres. Nous laisserons toujours ouvertes différentes lignes à développer souhaitant ainsi inspirer de futurs travaux de recherches.

Figure 32 : « mur souffrant ». Note*.



Dans le chapitre suivant nous étudierons les questions de genre, et les différences de sexes, afin de dégager les diverses subjectivités culturelles qui contribueront à développer soit la « normalité » soit la pathologie.

TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE



Note*.

CHAPITRE 1 : L'INDIFFERENCIATION DES SEXES.

1.1.- Le corps socialisé

« Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir, qui le fouille, le désarticule et le recompose ».

M. FOUCAULT Note*.

Le pouvoir est introduit dans le corps, il est exposé dans le corps même, dit M. FOUCAULT. « En effet rien n'est plus matériel, plus physique, plus corporel que l'exercice du pouvoir ». Le corps devient signifiant, il ne montre pas seulement la qualité sociale, mais aussi l'itinéraire personnel, par exemple avec les rites d'initiation dans lesquels le corps est marqué ou mutilé, signifiant ainsi le passage de l'enfance à l'âge adulte.

Dans notre culture occidentale, bien qu'il y ait des différences de valeurs entre les classes sociales, le corps est généralement appréhendé et apprécié selon les valeurs des rôles sexués attribués, et par suite, le rôle masculin, occupe la position dominante.

Vanesa, élève en 6^{ème} année de danse classique, nous parle de ce corps de femme qui est victime de toute une inégalité sociale, elle a choisi la photo **S8** et nous dit : « *C'est une jeune fille qui n'a pas beaucoup de problèmes existentiels, mais un jour, un homme, l'a frappée, volée et comme elle a résisté il a obtenu ce qu'il a voulu et l'a laissée par terre* ».

Figure 33 : photo **S8** choisie par Vanesa, avec l'outil projectif pour danseurs/danseuses.



Elle se fait l'écho d'une situation qui est très présente en ce moment au Nord du Mexique, mais également dans d'autres régions, elle se réfère à un film, un souvenir écran, une partie de son histoire qui est touchée, dans ce corps-mémoire^{Note*}.

Le corps est alors sous l'empire de la Loi. Le système pénal est la forme la plus manifeste du pouvoir, (notamment pour punir), néanmoins, on peut aussi l'observer dans d'autres lieux ou activités que le milieu carcéral.

Aujourd'hui, on peut parler d'un nouveau discours sur le corps qui revendique la sexualité, en même temps qu'il la codifie, la canalise, l'oriente et la réprime de nouveau, c'est-à-dire la scénification du désir est une nouvelle façon de contrôler le corps et de canaliser le désir.

Dans ce discours latent et manifeste il y a une domination d'ordre machiste, qui commence dès l'enfance (avec un code de l'hygiène) et se renforce avec les disciplines sociales (les vêtements, les modes, etc.), à l'école, à l'armée, à la prison, ou dans le sport, etc...

G. VIGARELLO dans son ouvrage « Le propre et le sale » aborde le thème de la propreté en démontrant qu'à travers elle se reflète le processus de civilisation façonnant graduellement les sensations corporelles, aiguisant leur affinement, déliant leur subtilité. « Elle est composée nécessairement avec les images du corps ; avec celles, plus ou moins obscures, des enveloppes corporelles ; avec celles, plus opaques encore, du milieu physique (...). Une histoire de la propreté corporelle met en jeu une histoire plus large et plus complexe. C'est que toutes ces représentations donnant au corps ses limites, profilant ses apparences ou suggérant ses mécanismes internes, ont d'abord un terrain social. »^{Note1}.

Précisément, comme une « société de cour », valorisant les critères aristocratiques de l'apparence et du spectacle^{Note*}. Dès le XV^{ème} siècle, le bain est conçu comme un moyen de permettre le modelage des membres du bébé selon les formes physiques souhaitées. C'est-à-dire l'immersion vise entre autres la correction des morphologies : « Souvenez-vous aussi, pendant que les os de ses membres sont amollis par la chaleur du bain où vous l'avez lavé, de leur donner à chacun, en les maniant doucement, la forme et la rectitude qu'ils doivent avoir pour composer un tout parfait^{Note2}.

Le bain est bien une scène de réjouissance sociale, mais avant ça « (...) la propreté a longtemps valu pour celle du corps, tout en excluant le lavage de celui-ci : espaces, linges, habits, accessoires divers, etc. Il faut retrouver le corps là où il n'est plus »Note3 .

La présence de la peau, la représentation concrète du corps disparaissent largement face à l'enveloppe de laine et de fourrure. Comme si tout devait se reporter sur le visible. « Le corps ne semble saisi qu'indirectement, à travers les choses qu'il touche, les lieux qu'il traverse. (...) Un silence se fait sur un réel espace intime du corps : monde d'objets où les frontières s'arrêtent aux enveloppes des vêtements »Note4 .

De nos jours, en raison de la socialisation du corps, la globalisation veut nous faire croire qu'« une femme est beaucoup plus désirable, quand son physique est plus développé, et de surcroît le maquillage, les bijoux, les talons et les corsets servent à pétrifier le corps, alors on obtient un objet érotique idéal».Note1 , comme nous dirait S. De BEAUVOIR.

Le corps de la femme reste traversé, envahi par la loi médicale, sur ce corps féminin tombent toutes les condamnations, les violences, niant à ce corps la possibilité de se définir pour lui-même, de choisir en fonction de son désir. Ce contrôle s'appuie sur une panoplie d'arguments répétés tout au long des sièclesNote* .

Pourtant la tendance d'homogénéisation sociale vise aussi à standardiser les corps. Nous allons donc nous questionner sur le féminin-masculin.

1.2.- Féminin-masculin

Figure 34 : « L'Indifférent, de Watteau »



Quand vous ferez le deux Un
et le dedans comme le dehors,
et le dehors comme le dedans,

et le haut comme le bas,
afin de faire le mâle et la femelle
en un seul
pour que le mâle ne se fasse pas mâle
et que la femelle ne se fasse pas femelle
quand vous ferez des yeux à la place d'un œil,
et une main à la place d'une main,
et un pied à la place d'un pied,
et une image à la place d'une image,
alors vous irez dans le Royaume.
Evangile selon Thomas (Login 22Note*).

Quand nous regardons le corps des athlètes ou des danseurs nous pouvons nous rendre compte qu'ils n'ont pas un « sexe » bien défini, et nous nous demandons pourquoi ?

Pourquoi cette question d'indifférence des sexes ? Se demande M. PERROTNote1 , sans doute parce qu'on pense communément en termes de différence, comme si c'est une évidence. « Il y a deux sexes » : cela va de soi répond-il.

Mais ce n'est pas aussi sûr, lorsque nous essayons de nous interroger sur une activité artistique-sportive comme la danse classique professionnelle.

Nous commencerons donc, par étudier comment les notions de différence/indifférence des sexes émergent dans l'histoire.

C'est l'anthropologie qui, la première, s'intéressera à cette question, puis la sociologie et, plus tard, les sciences de l'homme qui travailleront le « masculin et le féminin » ; mais en général, il est à noter qu'un grand silence planait sur cette question avant que l'on ne s'autorise à parler « sexe », et « genre » sans doute pour mieux le développer par la suite dans différents domaines, où nous trouvons principalement, des auteurs français comme C. LEVI-STRAUSS, J. LACAN et M. FOUCAULT.

Surgit, alors, l'interrogation de la différence des sexes dans l'amour et la construction du sujet. Dans les années 70, il y a un mouvement des femmes qui naît pour rendre visible ce qui était caché et très vite J. LACAN dans son texte « Télévision » et dans « Autres écrits », déclare « LA femme n'existe pas », mais « UNE femme » ; parce que de plus on ne peut pas parler d'une seule femme, il y a une extrême diversité « de femmes » qui sont prises dans des rapports de tous ordres à l'autre sexe (savoir, pouvoir, séduction, violence, amour, domination, consentement, etc.)

« Le genre à savoir, une différence de sexes dont l'inscription dans le corps ne signifie pas insertion dans une introuvable nature, mais différence produite par le langage, par la culture et par l'histoire (...) L'historicité de la différence des sexes est l'hypothèse majeure et le fil rouge d'une recherche qui refuse tout essentialisme réducteur. Elle s'intéresse aux représentations aux pratiques, aux changements de configurations de la différence des sexes et à leurs agencements à travers le temps »Note1 .

Diego, professeur de danse classique, au cours de la séance de photolangage a choisi la photo **C2** et il nous dit : « Celle-ci ! Parce que j'aime ce qui est esthétique, la propreté, le style de la danse, le costume vaporeux qui donne une sensation de légèreté, avec sa posture elle semble professionnelle bien que peut-être elle ne le soit pas. Ils me donnent l'impression, des hommes, qui comme sont beaucoup d'enfants peut-être c'est une fille qui est déguisée, sont comme Japonais ou chinois. Elle représente la ligne de la danseuse classique ».

Figure 35 : photo **C2** choisie par Diego, avec le photolangage.



Il est connu que la danse, et plus spécialement la danse classique, est une pratique du féminin, et que du fait du manque de garçons, souvent les filles se déguisent en garçons pour faire des couples.

J. LAPLANCHE propose la définition psychanalytique suivante pour le terme de genre : « C'est l'appartenance reconnue d'un individu humain à une des deux classes désignées comme masculine et féminine, (...) il s'agit surtout ici de la reconnaissance, par le sujet lui-même, c'est-à-dire de ce par quoi il passe « du genre assigné au genre assumé »Note2 .

Quant à C. DEJOURS, il déclare : « Le genre n'est pas social, pendant que le sexe serait biologique ; le genre assumé serait plutôt un sang mêlé de social et de sexuel inconscient »Note3.

Nous remarquons qu'il y a un travail psychique imposé à l'enfant par l'assignation de genre, mais les difficultés ne sont pas seulement du côté de l'enfant mais aussi du côté des adultes avec une série de messages plein d'ambiguïté, qui doutent déjà de leur propre identité de genre. Qu'est-ce qu'être un homme ? Qu'est-ce qu'être une femme ? Et encore existe-t-il une différence sexuelle entre être danseur ou danseuse en danse classique ?

Si nous suivons M. FOUCAULT et J.-L. HALPERIN, entre autres, l'indifférence des sexes est possible, mais elle n'est pas primitive et ne peut résulter que d'une conquête, passant par des pratiques spécifiques de plaisir qui sont destinées à désubjectiver et à déstructurer les identités.

La différence entre sexe et genre a, pendant quelques temps servi à délimiter nature et culture, et la phrase de S. De BEAUVOIR : « On ne naît pas femme on le devient », est centrale ; le sexe devient « constructible » jusqu'à dire que parler de différences de sexes devient réactionnaire et M. FOUCAULT incite à une revendication du sexe indéterminé.

Dans la danse classique professionnelle, c'est cette ambiguïté du sexe qui règne pour que la virtuosité puisse émerger. Les corps avec moins de graisse, seront plus faciles à modeler : le danseur développe sa féminité, sa légèreté, sa grâce et la danseuse sa masculinité, ses muscles, sa force.

S'agit-il à l'instar de C. CARRIER d'énoncer que « pour les femmes, cette recherche (de performance) entraînerait un évitement, voir une phobie un déni de tout ce qui est de l'ordre du féminin »Note1 ?

Comme résultat, il y aura un corps danseur, ou athlète, qui ne sera ni masculin ni féminin, mais érigé dans la dimension phallique de l'excellence musculaire et motrice qui sera capable de réaliser des performances. C'est ainsi que nous pouvons regarder comme exemple « L'Indifférent » de Watteau^{Note}. Un danseur qui ne cache pas sa féminité, ce qui serait pour le corps de la jeune fille, la familiarisation « avec l'expression agressive de la violence, des affects et des émotions »^{Note2}.

Dans cet exercice d'un musculaire phallique, la danseuse risquerait ainsi de rencontrer des difficultés dans la construction de son identité sexuelle féminine. Le corps dans le développement moteur qu'il engage ne répond pas d'un exercice physique sexuel. Cependant, les aspects spectaculaires dans la danse comme dans le sport, font de ces images^{Note*} l'écran des représentations sexuées du corps. Les jeunes femmes (élèves), se retrouvent dans une dialectique particulière entre *image virile* (musculaire) et *image féminine sexuée* (libidinale).

M. CORCOS se référant à l'anorexie parle aussi d'un corps asexué, que nous pouvons comparer à celui de la danseuse. « Elle ne s'arrête pas à la pauvre et peu subtile androgynie comme ces collègues d'estrade...elle devient asexuée (a privatif) et expose au monde barbare où il lui a été donné de vivre les effets de sa déshumanisation. Elle semble tout montrer, elle cache l'essentiel, qui est au-delà du phénoménal comme des symptômes »^{Note1}. Pourrons-nous la comparer avec une danseuse ?

« Cela pose de façon aiguë le problème de la co-excitation sexuelle, car toutes ces pratiques ont, en leur centre, la douleur éprouvée par le corps »^{Note2}. En ce qui concerne la pratique de la danse classique nous avons pu noter cette douleur que vivent les danseurs/danseuses^{Note*} *.

Nous pouvons donc parler d'une érotisation de la douleur « Ainsi, la co-excitation libidinale, qui érotise la douleur, est pour la fille une nécessité permanente de réappropriation de son corps, dont les successives modifications sexuelles féminines sont davantage liées au féminin maternel et, donc, au danger de confusion avec le corps maternel »^{Note3}.

La danseuse se trouve souvent en deçà de l'érotisation de la sexualité, au sens de la génitalité. Il ne s'agit donc pas du registre du masculin ou du féminin mais de celui du phallique primaire tout puissant par identification à une image maternelle prégénitale toute-puissante.

« Dans cette rencontre entre l'ordre phallique et le musculaire sportif, la subjectivation ne peut advenir qu'avec l'épanouissement de la différence des sexes, de l'identité sexuelle, tributaire elle-même de la construction de la bisexualité psychique autorisée par les possibilités de mentalisation des pulsions et des affects. Cette dimension semble être un point de butée chez de nombreux (danseurs/danseuses) ou athlètes »^{Note4}.

La dimension esthétique qu'offre la danse ne garantit pas un contenant, ou une voie d'élaboration suffisants pour asseoir cette identité sexuelle quand c'est l'investissement musculaire qui domine.

« Enfin, la femme attend la jouissance. Le changement d'objet de l'investissement de l'attente et du masochisme est la condition pour que la Belle soit réveillée par le Prince charmant, dans le plaisir-douleur de la jouissance féminine »^{Note5}.

Mais avant de parler d'un changement d'objet, il nous faudra analyser le processus de toute une vie en groupe et analyser comment va se construire d'abord l'identité individuelle en passant par le groupe à l'époque de l'adolescence.

1.3.- Corps et adolescence

Dans la danse, la foule a le regard du genre humain sur la naissance de ses membres, de son corps collectif.

D. SIBONY Note*.

« Cette orageuse révolution s'énonce par le murmure des passions naissantes... L'enfant devient sourd à la voix qui le rendait docile ; c'est un lion dans sa fièvre, il méconnaît son guide ; il ne peut prendre le ton d'aucun d'eux » Note2.

La définition de l'adolescence par « J.-J. ROUSSEAU montre bien les points centraux que vont ensuite étudier les psychologues :

- Le débordement pulsionnel dû à une sexualité réalisable
- L'opposition aux parents et le rejet des valeurs parentales
- Les troubles identitaires (dus à la perte de l'identité d'enfant et la nécessité d'en reconstruire une autre, d'où le sentiment d'une seconde naissance) » Note3.
- « Cette orageuse révolution », pour reprendre les termes de J.-J. ROUSSEAU « est déclenchée par les transformations pubertaires, avec l'apparition d'une sexualité génitale possible et la transformation du schéma corporel. C'est ainsi que ce corps devient lieu du sentir, du ressentir et lieu de souvenir. Le corps est le théâtre où se jouent les conflits de la vie » Note1. Et tout souvenir y est à la fois nostalgie et construction, vestige et fondement, évocation et rappel à l'ordre.

Les personnages de la danse restent forcément des emblèmes, des représentations muettes de nos élans communs, obscurs, primaires. S'ils racontent une histoire, elle n'est jamais singulière : immédiatement le mythe surgit.

N. MIDOL nous rappelle que « une culture est cimentée par l'échange des représentations, le partage, des interdits et des tabous, la reconnaissance des règles de conduite et l'acceptation de règles d'inconduite, l'expression d'un certain type de refoulement collectif à partir duquel s'élaborent les structures inconscientes de la personnalité des sujets, dont le trait commun forment l'inconscient collectif » Note2.

Cette tendance au refoulement se voit accentuée à l'époque de l'adolescence d'autant plus dans un groupe qui suit la même formation dans la complicité d'une même passion, comme le groupe d'adolescents danseurs/danseuses.

« Il se peut que tout groupe s'interprète en termes de groupe dansant, où la « danse » déploierait le groupe de corps qui tient lieu d'inconscient à ses membres ; et les lie autour d'un certain vide » Note3.

Le groupe peut permettre la levée d'inhibitions, parce que le narcissisme collectif prend le relais de l'individuel.

1.4.- Adolescence et sexualité

P. DENIS dans son article « Narcisse indifférent » Note4, nous explique comment M. FAIN et D. BRAUNSCHWEIG ont opposé Eros à Antéros : Eros assume la sexualité oedipienne « de couple » tandis que Antéros rassemble toute la sexualité « de groupe » et les rapports et jeux collectifs qui en dérivent.

Antéros « préside à une « *sexualité de groupe* » celle des frères de la « horde primitive » à condition d'y ajouter les sœurs elles aussi exclues de la sexualité de couple par leur immaturité sexuelle et l'interdiction paternelle. « Homogénérationnelle », vécue entre semblables, elle est narcissique, homosexuelle par nature, même si ses protagonistes sont pour moitié des fillettes. La sexualité est ici rendue « homo »-sexuelle par

l'homologie du partage de l'immaturation physique »Note1 .

Dans le cas des groupes de danse classique, il nous semble important de noter ici qu'ils sont conformes à une époque de l'ontogenèse où faire groupe est très important d'autant plus que l'activité elle-même vise à créer des corps sans formes et homogènes.

« A l'adolescence, tout un ensemble de conduites collectives vise à maintenir ce système. Les bandes d'adolescents évoluent sous le signe d'Antéros. Les partenaires de flirt ou de relations sexuelles complètes ne doivent pas être investis de façon ni stable, ni secrète. Les soirées sont des lieux où les échanges sexuels apparaissent au vu et su de tout le monde »Note2 .

« L'indifférence des sexes n'est en rien, ici, le fait d'une indifférence sexuelle mais résulte de la peur - et du mépris qui en résulte - de la différenciation qu'impose le couple. Le groupe cherche à désinvestir et à nier les différences pour identifier ses membres les uns aux autres »Note3 .

« FREUD a mis en évidence l'importance du choix d'objet narcissique. Lorsqu'il considère l'homosexualité comme une étape du développement de l'individu, il relie narcissisme et homosexualité. Parce qu'il s'est d'abord choisi lui-même comme objet sexuel, le sujet choisit ensuite un objet autre mais semblable à lui »Note4 .

« LACAN conçoit la relation du sujet au miroir comme la production, l'obtention de moi idéaux imaginaires, en se réglant à chaque fois sur l'instance symbolique de l'idéal du moi. Mais cet autre qu'on aime en moi m'aliène »Note5 .

1.5.- Conclusion

En guise de conclusion, reprenons ici, la session du Photolangage avec le groupe de quatre élèves de première année de danse classique au C. N. S. M. D., parce qu'il nous a semblé que les thèmes traités illustrent bien celui que nous avons développés au cours de ce chapitre : L'indifférenciation des sexes.

Deux d'entre elles ont choisi la même photographie : Carine et Caroline : **S10** ; Juliette : **C 7** ; Elisabeth : **C5** et nous-même : **C9**Note* .

Carine : « Pour moi, cette photographie, représente une danseuse, malgré qu'elle est en train de faire un mouvement simple, elle exprime beaucoup avec l'expression de la figure ».

E : « Pour moi, c'est plutôt, c'est une femme qui a mal au ventre ».

Caroline : (Elle choisit la même), oui, moi je choisis la même, pour l'expression, parce que je pense qu'il ne suffit pas de bien faire les mouvements sinon exprimer quelque chose, transmettre un sentiment... mais c'est vrai qu'elle pourrait être aussi enceinte, et son mari l'a abandonnée ».

Juliette : « Je pense plutôt qu'elle est une femme normale qui a mal au ventre, pas une danseuse ».

Elisabeth : « Oui je suis d'accord avec toi, c'est quelqu'un qui se sent mal, mais pas quelqu'un qui danse ».

Nous remarquons immédiatement l'identification groupale, d'où la fonction du corps dansant : rappeler aux corps sociaux qu'ils sont habités de désir. Elles se posent des questions sur les gestes et les mouvements dans la vie quotidienne ou dans la danse, mais derrière ce questionnement, il y a celui de leur genre : la femme-mère-danseuse, la compatibilité de cette triade et sa sexualité.

Juliette : « J'ai choisi cette photo parce que c'est une danseuse qui reflète le pouvoir, la joie, dans ce saut qui est bien fait elle montre au public tout l'effort comme dans le sport ».

Carine : Pour moi ça, c'est pas un danseur, c'est seulement quelqu'un qui veut se montrer, mais comme on devait choisir une danseuse c'est pour cela que j'ai choisi quelqu'un qui exprime quelque chose ».

E : « Pour moi c'est un danseur qui montre sa performance et sa technique, mais on ne peut pas savoir si il exprime quelque chose au public.

Caroline : C'est pour cela que je pense qu'il est pas un danseur parce que pour moi l'important ne serait pas de faire les mouvements, sinon les sentir et exprimer quelque chose au public ».

Elisabeth : Alors précisément, il pourrait être quelqu'un de professionnel qui a monté un solo et donc, il veut montrer au public tout ce qu'il est capable de faire.

Dans la performance il y a un corps, qui en « dansant est une onde d'être : ça rayonne de gestes, ça évolue, jusqu'à marquer ces gestes dans le regard de l'Autre ou des autres ; et c'est cela qui fait acte »Note1.

Caroline : Oui, mais pour moi, c'est pas un saut de joie, parce que dans son visage il exprime pas ça ».

E : Je choisis cette photo parce que, c'est une danseuse de danse contemporaine et bien que l'on ne peut pas voir son expression du visage, pour la forme de ses bras et le dos de l'autre danseur, ça peut nous exprimer quelque chose de sa relation à danser en couple, au rythme que l'autre joue ».

Caroline : « Moi, je pense que comme on ne peut pas voir beaucoup son expression, c'est plutôt une photo de couple ou de jalousie ».

Carine : « Oui, je crois qu'on ne peut pas voir beaucoup son expression ».

E : « Quelqu'un d'autre ?

Elisabeth : « Je suis d'accord avec elle, mais aussi je crois, qu'il y a le plaisir de danser avec quelqu'un et le rythme de la musique ».

Juliette : « Oui, mais, il y a comme un mur ».

Au moment, je visualise des murs carres et je demande : « Un mur ? ». (je pense au mur souffrant).

Juliette : Oui, entre ce qui se joue et eux.

E : « Et toi ? ».

Elisabeth : « Je choisis cette photo parce que c'est un danseur et on voit aussi qu'il y a de la scénographie et qu'il est sur une scène ».

Carine : « Je pense que là tu parles de tous les arts ».

Caroline : « Oui, tu parles plutôt de l'art, pas de la danse »

Juliette : « Mais selon la signification du dictionnaire, la danse c'est un art, et faire un mouvement c'est danser ».

Carine et Caroline : « Non! ».

Caroline : « Parce que, si tu marches dans la rue c'est pas de la danse ».

Juliette : « C'est ça que dit le dictionnaire ».

E : « Bon on est en train de parler des photos ».

Elisabeth : « Bon, et ici il est sur la scène et il danse, il est pas une personne normale.

E : « Alors, un danseur, il est pas une personne normale ? »

Elles éludent la question, mais quand je leur dit : « Maintenant on va parler de comment vous vous êtes senties dans cet exercice, au moment de choisir la photo et parler d'elle ? » (Elisabeth va aux toilettes). D'abord elles disent leur intérêt de voir comment, bien que ce soit un thème qui les a réunies, la danse, (être danseuse de danse classique professionnelle) elles ont des choses en commun comme groupe, mais que chacune a différents points de vue ; au même moment, elles reprennent les photos et commencent de nouveau à en parler (Elisabeth revient des toilettes). Elles parlent au sujet du sport qui n'a rien à voir avec la danse, bien que plus tard elles rectifient que le sport et la danse se ressemblent par rapport à l'effort ; seulement elles doivent faire comme si rien ne se passait, parce que c'est culturel peut-être quelque chose qu'elles apprennent depuis toutes petites, parce qu'il leur a toujours été dit qu'elles ne devaient pas répondre ni faire des gestes mais continuer à travailler, comme ça au moment de danser les choses difficiles paraissent faciles. Aussi elles ont dit que dans les chorégraphies plus modernes, il y avait plus de liberté pour interpréter selon soi-même, parce qu'en répertoire, il faut plutôt interpréter d'autres rôles.

Nous remarquons que ces élèves ont déjà une connaissance des styles dans la danse et même si elles étudient la danse classique, elles ont envie de le faire autrement, mais toujours à la recherche des limites. Les exploits sportifs : on y cherche l'état limite ou extrême de l'Autre : une nature déchaînée, des contraintes féroces appelées compétition.

Carine se lève après m'avoir demandé : « Je peux montrer la photo que j'avais déjà choisie avant ? Elle apporte la C2 et dit : « J'avais pensé cette photo avant, parce que c'est réellement une danseuse dans une compagnie en danse classique et un répertoire ».

E : « Il y a une autre chose que vous voulez ajouter ? »

Carine : « Oui, je crois que ce n'est pas juste parce les footballeurs sont payés beaucoup plus et la danse n'est pas reconnue comme le football ».

Caroline : « Oui mais c'est toi qui a choisi de faire de la danse classique et ça on le sait d'avance que, ce n'est pas bien payé ».

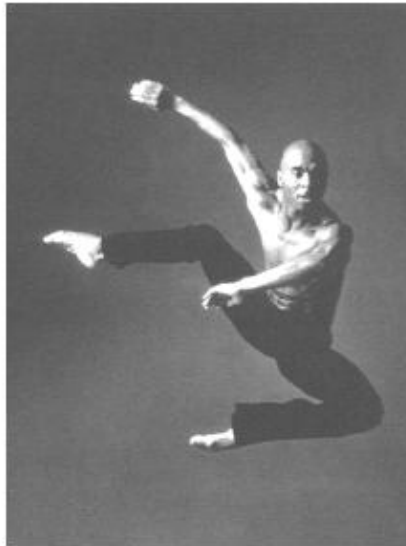
Carine : « Oui je crois, que ce n'est pas juste, parce que aussi par exemple quand tu vas voir un spectacle de danse il se remplit pas et en plus il y a pas beaucoup de publicité, mais, tout le monde regarde le football ».

Carine se plaint parce que son effort n'est pas reconnu, néanmoins il en est de même dans le sport (une pratique du masculin). En cela la danse sublime le sacrifice des corps, ce qui est déjà visible, dans le sport : par la voie du jeu réglé, de la performance bien définie, épreuve du sacrifice des corps, pendant ou après l'exploit.

Ces deux activités du corporel, provoquent un retardement de l'adolescence et un prolongement de l'identification narcissique au groupe. Cette identification est d'autant plus importante que les autres pourront

même dire qu'elles sont comme des sœurs, et cette identification sera bénéfique pour le « corps du ballet » (corps sans sexe) vis-à-vis du spectacle.

Figure 36 : Elisabeth : C5 ; Juliette : C 7.



Ces quatre élèves nous invitent à nous interroger sur le « normal » et le pathologique, nous leur dédions par conséquent le chapitre suivant.

CHAPITRE 2 : « NORMALITE » ET PATHOLOGIE.

« Aucun humain ne serait pas humain s'il n'avait pas la potentialité de la folie »

J. LACAN Note.

C'est normal de souffrir, quand on s'entraîne tous les jours avant que le corps d'adulte retrouve ses marques...

Le propre du danseur :

fatigué, ras le bol, j'ai faim, j'arrête cette vie de...

K. CREMONA Note*. *

H. S. BECKER, nous dit que le caractère dévié d'un acte est situé dans la manière dont il est défini par la mentalité publique.

Avant de juger toute action, tout sujet ou comportement comme déviés, il est nécessaire de mentionner ce qui les catalogue comme tels.

« Tous les groupes sociaux créent des règles et, à certains moments et dans certaines circonstances, essayent de les imposer. Les règles sociales définissent certaines situations et les types de comportement appropriés pour ces dernières, en prescrivant quelques actions comme correctes et en interdisant d'autres comme incorrectes » Note1.

« En connaissant les règles imposées, nous pouvons savoir si un certain sujet ne les a pas suivies ou s'il les a violées, en l'indiquant ainsi comme « différent ». Toutefois, ce sujet considéré comme marginal peut même ne pas accepter la règle selon laquelle on le juge, en arrivant à éliminer ses juges, pour considérer qu'ils ne sont pas compétents pour une telle tâche. Par un tel motif, le déviant non seulement est marqué comme différent, mais également comme transgresseur » Note2.

La société est celle qui enseigne et manifeste ce qui est fonctionnel et ce qui est dysfonctionnel dans les groupes sociaux. Mais quels critères doivent être pris en compte pour mesurer et juger la conduite déviante ?

La déviance a été conceptualisée de diverses manières : du point de vue statistique, c'est ce qui s'éloigne de la moyenne, d'un autre point de vue elle est considérée comme quelque chose de pathologique, ce pourquoi un type de conduite considérée comme oblique, ne serait pas égal à la conduite d'un sujet sain.

« Toutefois, une société est composée de divers groupes sociaux, chacun avec ses règles, et un sujet peut appartenir à plusieurs groupes à la fois. Il peut casser les règles de l'un et observer les règles d'un autre. Nous nous demandons alors quelle est la règle qui définit l'acte comme déviant ? » Note1.

Nous pourrions dire que la société bien qu'elle crée ses règles, crée aussi la déviance comme stigmatisant, cette marque étant la punition ou l'infraction par la transgression.

Il est nécessaire que la faute soit identifiée et mise en évidence pour exécuter une action à ce sujet, c'est-à-dire, une règle. « Quelqu'un doit attirer l'attention du public vers ces affaires, fournir l'élan nécessaire pour que les choses soient faites, et diriger ces énergies au fur et à mesure qu'elles apparaissent, dans la direction adéquate pour qu'on crée une règle » Note2.

« Ceux qui sont inconformes, sont découverts, stigmatisés, capturés et condamnés, dans le processus d'interaction entre des personnes qui, par leurs intérêts propres, croient et imposent des règles qui affectent d'autres, qui suite à leurs intérêts propres mènent à bien une conduite qualifiée comme déviante » Note3.

« La logique inexorable de l'enfermement » voudrait que, plus longtemps l'individu reste enfermé, plus il intègre ce processus d'enfermement c'est-à-dire qu'il atteigne un degré d'adaptation plus ou moins important pour se conformer aux coutumes, au langage, à la culture, au mode de vie de ce milieu.

La durée de la formation est différente dans les deux institutions où nous avons travaillé : au C. N. S. M. D., la formation dure quatre ans et à l'E. N. D. C. C. huit ans.

D. SIBONY pose la question : « Y a-t-il une folie spécifique de la danse ? Sans doute, quand elle se réduit à elle-même, comme on se noie dans un miroir. Autrement, il y a projet de mise en contact avec l'être et l'origine - en tant qu'on ne peut pas y être ; contact avec l'inconscient - en tant qu'on ne peut pas le dire ; mais qu'on peut *faire mouvement* à partir d'eux » Note4.

J. BERGERET étudie en profondeur les notions de Normalité et de Pathologie et commence par nous prévenir de la dangerosité de l'utilisation de ces notions selon ceux qui les manipulent. Nous nous tournerons vers des propositions déjà faites afin de mieux comprendre :

En 1955, H. EY envisage la « variation mentale pathologique » selon quatre modèles théoriques : « comme aliénation radicale, comme produit des centres cérébraux, comme variation de l'adaptation au milieu, ou encore comme effet d'un processus régressif dans l'organisation psychique » Note1.

Divers auteurs font des classifications organiques et l'Association médico-psychologique royale de Grande-Bretagne conclut que : « Il y aurait liaison obligatoire entre le trouble psychique et une lésion supposée organique » Note2. En 1927 P. JANET suit le même chemin avec son point de vue organo-dynamiste.

« Le point de vue freudien s'intéresse à avoir quelques repères fondamentaux permettant de différencier ou de rapprocher les structures, tels que le sens *latent* du symptôme (symbole et compromis à l'intérieur du conflit psychique), le degré atteint par le développement libidinal, le degré aussi de développement du Moi et du Surmoi, enfin la nature, la diversité la souplesse et l'efficacité des mécanismes de défense » Note3. .

La « Normalité » nous dit J. BERGERET « est le plus souvent envisagée par rapport aux autres, à l'Idéal ou à la règle. Pour chercher à demeurer ou à devenir « normal » l'enfant s'identifie aux « grands » et l'anxieux les imite. Dans les deux cas la question manifeste posée s'énonce : « Comment font les autres ? », et sous-entendu : « Comment font les grands ? » Note4 .

Il faudra donc souligner l'importance de la subjectivité qui nous donne un aspect éminemment nuancé et variable en fonction des réalités profondes de chacun.

« La notion de « Normalité » est tout aussi liée à la vie que la naissance ou que la mort, utilisant le potentiel de la première en cherchant à retarder les restrictions de la seconde, dans la mesure où toute normalité ne peut que coordonner les besoins pulsionnels avec les défenses et les adaptations, les données internes héréditaires et acquises avec les réalités externes, les possibilités caractérielles et structurelles avec les besoins relationnels » Note5 .

E. MINKOWSKI fait remarquer la subjectivité de la notion de « norme » et met l'accent sur la relation aux autres bien que le principal caractère de son étude demeure sur une optique plus phénoménologique. E. GOLDSTEIN se réfère aux notions « d'ordre » et de « désordre » dans une succession de jugements.

Ainsi, plusieurs auteurs développent ces travaux : par exemple, G. CANGUILHEM définit la maladie comme la réduction de la marge de tolérance par rapport aux infidélités du milieu. La « Normalité » serait aussi synonyme « d'adaptation » ce qui lui permettra de considérer comme demeurant dans les limites du « normal » certains états qui, à un autre moment, seraient considérés comme « pathologiques », dans la mesure où ces états peuvent exprimer un rapport à la « normativité » à la vie particulière du sujet.

R. DIATKINE, a proposé un repère d'anormalité dans le fait, pour le patient, de « ne se sentir pas bien » ou de « n'être pas heureux », alors il explique que « chez l'adulte on ne rencontre pas de structure dite « normale ». Toute situation nouvelle pour un individu remet en cause son équilibre psychique et l'auteur étudie tour à tour les difficultés qui peuvent exprimer cette souffrance chez l'enfant selon les âges et les stades de maturation » Note1 .

La « normalité » implique nous dit J. BERGERET un examen de la façon dont le sujet s'arrange avec sa propre structure psychique, qu'elle soit névrotique ou psychotique, alors que la pathologie correspondrait à une rupture d'équilibre au sein d'une même ligne structurelle.

C. DAVID, en 1972, se concentre sur la tendance à somatiser, sur les éléments caractériels, sur la survalorisation de l'action, sur l'aspect pathologique inapparent du narcissisme, sur le besoin d'hyperadaptation à la réalité, le côté artificiel des apparentes sublimations, etc. Pour lui, les deux fondements principaux de ces « pseudo-normaux » sont constitués par la défaillance narcissique et par l'échec de la répartition entre investissements narcissiques et objectaux.

D. ANZIEU nous montre à quel point la situation groupale comporte le risque d'entraîner une menace de perte de l'identité du sujet, dans cette sorte de « sauvetage » collectif.

J. BERGERET nous résume le « pseudo-normal » comme celui qui a « évité des perturbations importantes de l'enfance mais ne peut accéder à un statut d'adulte structurellement assez solide pour le rendre indépendant sur le plan de ses besoins libidinaux et de ses relations objectales ; la conséquence topique de cette carence économique se manifeste dans le surinvestissement d'un Idéal du Moi puéril et la conséquence dynamique dans l'orientation plus ou moins exclusivement narcissique offerte aux investissements pulsionnels (...) encourageant fâcheusement le sujet à ne plus rechercher d'authentiques objets libidinaux à l'extérieur du cercle trop restreint du groupe » Note2 .

Et il termine en disant que, sa position étant un paradoxe, demeure donc l'acceptation d'une possibilité de

« normalité » tout autant chez les structures névrotiques non décompensées que chez les structures psychotiques non décompensées, en admettant les fragiles organisations intermédiaires dans le même cadre des « normaux » possibles dont elles se contentent d'imiter la stabilité par toute sorte de moyens psychopathiques variés, sans cesse renouvelés et profondément coûteux et aliénants.

Jacqueline nous a expliqué pourquoi elle avait choisi la danse classique : « *Je voulais apprendre les choses, je voulais la rigueur, je voulais, un peu que ça soit difficile, pour tourner, pour tirer les pieds, ça m'intéressait vraiment mais euh (pause), je trouvais vraiment du plaisir dans ça, dans la difficulté, dans apprendre quelque chose vraiment* ». Depuis son enfance elle cherchait peut-être une stabilité sur les pointes sans tenir compte du prix à payer pour cela.

Maintenant, nous allons continuer à distinguer dans ce chapitre, les nuances qui peuvent toucher les limites du corps, (comme nous dirait Jacqueline : « *à se surpasser si on le fait dans un but professionnel* ») dans lesquelles se trouvent les danseurs/danseuses. Nous commençons donc par aborder le modelage du corps qui contribue à la création des lésions et des symptômes récurrents.

2.1.- Qui est l'artiste ? Qui sculpte qui et comment ?



Image : Pygmalion de Galatée © Boris Vallejo <http://grenier2clio.free.fr/grec/pygmalion.htm>

L'Idéal

(...)Je ne puis aimer les femmes réelles :

L'idéal entre nous ouvre ses profondeurs.

L'abîme infini me sépare d'elles,

Et j'adore des Dieux qui ne sont pas les leurs.

Il faudrait avoir sa vierge sculptée

Comme Pygmalion, et retrouver le feu

Qu'au char du soleil ravit Prométhée :

Pour incarner son rêve, il faudrait être un Dieu.(...)

L. MENARDNote.

La danse est au corps ce que chaque art est à la matière qu'il travaille.

S. SIBONYNote*.

Au cours de notre travail clinique, nous avons pu observer que pour obtenir des corps performants et obéissants, le milieu de la danse soumet les corps d'enfants à différentes formes d'entraînement physique très rude, pratiques violentes considérées comme « normales » et faisant partie de la formation en danse classique professionnelle.

H. BELLMER, artiste surréaliste : dessinateur, constructeur, peintre et écrivain allemand (1902-1975), raconte « qu'après avoir assisté à une représentation d'un conte d'HOFFMANN présentant la poupée Coppélia, il crée une poupée dont les jointures en boules lui permettent d'adopter les positions les plus outrées »[Note1](#) .

Ne pourrions-nous pas alors considérer le corps de la danseuse, comme celui d'une poupée, comme celle de H. BELLMER, malléable et modulable selon les désirs de son propriétaire, corps avec lequel il joue et dont il se joue ? Dans cette expression du désir d'expérimenter d'autres possibles du corps.

Cédric, professeur de danse classique, avec la pâte à modeler : Il commence à faire les jambes et dit : « *Un peu longues quand même, elles sont épaisses en centimètres, il faut que j'en retire, oui, épaisses, mais, bon en voilà de retirée* ».

Figure 37 : Figurine de Cédric : rose (dos et tête), bleue (jambes) et jaune (bras).



S. FREUD nous explique, à partir du cas de de Vinci[Note1](#) , que pour créer une œuvre d'art, deux solutions s'offrent à l'artiste : soit comme le sculpteur face à sa masse de pierre, il enlève des morceaux pour faire apparaître la statue contenue dans le bloc ; soit comme le peintre, il ajoute de la matière pour constituer l'objet ; mais cette création du beau obéit toujours à une esthétique préexistante.

L'œuvre d'art, écrit P.L. ASSOUN, « nous oblige à questionner le lien entre sublimation et perversion, parce que le savoir de l'inconscient se situe dans le registre de la castration -et la jouissance- de la beauté »[Note2](#) .

Ainsi Cédric, nous déclare-t-il : « *L'ego est le même, hein, je veux dire, c'est, être prof, c'est travailler pour les autres, mais le narcissisme il est le même hein, mais il investit différemment, c'est-à-dire que le prof qui s'oublie, pour moi le prof qui s'oublie en disant je ne suis que générosité, je n'y crois pas une seconde, c'est pas vrai, vous avez un sentiment de fierté, quand un élève a réussi à faire quelque chose, je suis persuadé que*

c'est une synergie, c'est un travail d'équipe, voilà en fait c'est ça, l'ego, il est le même mais il y a un travail d'équipe, alors que le danseur, il y a un travail d'équipe aussi [...] mais c'est plus flagrant dans le professorat et ça, ça m'a reposé un petit peu d'arrêter de me sculpter moi et de sculpter un peu plus les autres et en tant que prof vous sculptez quand même aussi parce quedans votre enseignement.... ».

Cédric parle bien de « sculpter les élèves », comme il s'est « sculpté lui-même » quand il était danseur, parce que ce sentiment de fierté, de travailler l'autre serait comme la création d'une œuvre d'art, (histoire des traces d'une vie) qui sera admirée et qui, de plus, sera capable de faire des performances peut-être meilleures que celles du professeur, comme le désir de la mère de réussir à travers son enfant, réussir par l'autre.

Ce qui pose la question de savoir qui serait le créateur, l'artiste : du danseur ou de la danseuse, du professeur ou de l'élève ? Car dans la relation enseignant - enseigné il y a deux personnes avec chacune sa propre subjectivité, ses propres perspectives, etc.

Écoutons Cédric continuer : « Ah... il faut donner une forme, une identité à votre enseignement, c'est que la plupart des profs classiques reproduisent beaucoup de choses, hein, le problème c'est qu'est-ce que vous allez choisir, qu'est-ce que vous allez ... enseigner c'est choisir aussi, pour moi il faut transmettre la tradition à travers un filtre qui est vous, c'est ça qui est intéressant ».

Il nous semble que cette façon du professeur de modeler, de créer dans l'autre comme s'il s'agissait d'un objet, correspond aussi à une manière de prolonger sa vie, de laisser des traces dans l'autre, parce que son identité, se voit menacée quand il ne peut plus danser.

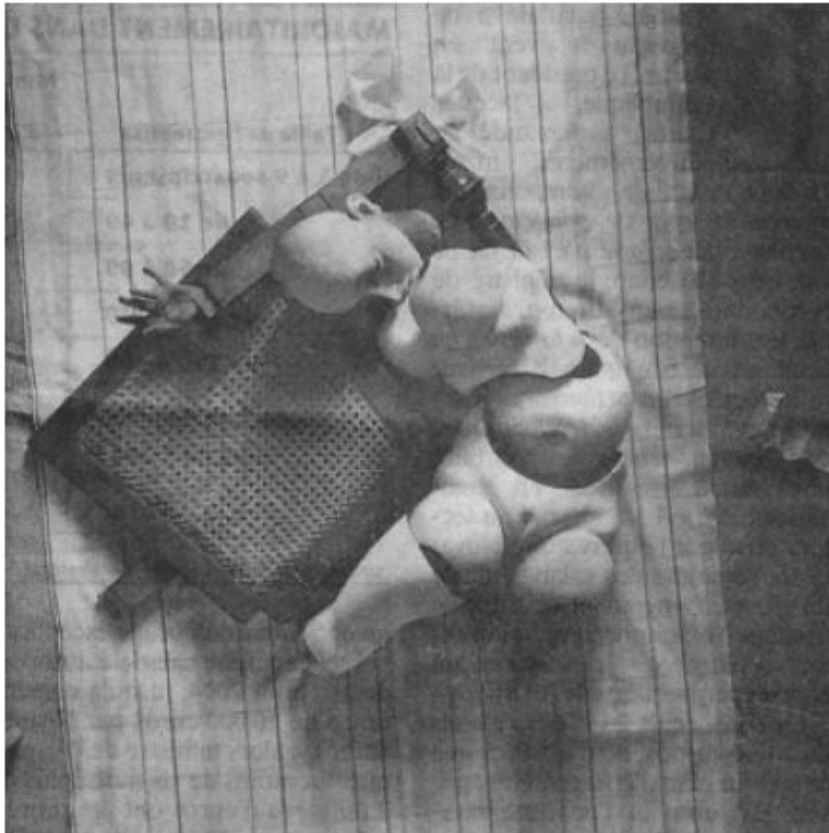
L'identification projective du professeur est très violente parfois. Le danseur est mis à la disposition de l'Autre, comme une pierre qui sera utilisée : pour fabriquer autre chose, qui pourra avoir une belle forme destinée à être exhibée. Le véritable artiste est-il celui qui fait du danseur une œuvre d'art ou bien l'élève qui deviendra danseur, lui-même artiste par et de son corps ?

Pour essayer de comprendre cette relation enseignant – enseigné rappelons-nous le mythe du roi de Chypre, Pygmalion, qui nous en fournit à merveille l'illustration : « Il rêvait d'une femme parfaite à l'image d'Aphrodite et grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige, un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre, qui avait toutes les apparences de la réalité, qu'on la croirait vivante, et il donna à la statue le nom de *Galatée*Note*. ». La légende de Pygmalion, racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*, a par la suite inspiré de nombreux artistes. Nous pouvons notamment citer : *Pygmalion* (1748), acte de ballet de Jean-Philippe RameauNote*. *

Peut-on prendre aussi le modèle de la poupée de Bellmer, qui n'est que belle, mais dont le corps fut remanié -déconstruit et reconstruit- réinventant ainsi une autre réalité corporelle « bricolée » par le professeur à l'instar du chorégraphe.

Les poupées brutalisées répondent à la douleur des voix féminines. Le tout forme, un cœur, qui bat au rythme forcené des accents imprévisibles.

Figure 38 : Poupée de Bellmer.



A. DELAHAYE écrit : « *Preljocaj* violente ses danseurs, étire leurs corps, explore les limites, les élans primitifs, les chocs. Et pour désarticuler plus encore il se sert de poupées de chiffons qu’hommes et femmes envoient en l’air, manipulent en un rituel barbare et sensé comme la vie » Note 1 .

Prenons maintenant l’exemple de Vanesa, élève en 6^{ème} année de danse classique, lorsque nous lui avons posé la question : pensez-vous que le professeur sculpte le corps des élèves ? Elle a répondu : « *Oui, parce que il y a des professeurs qui font beaucoup attention aux bras, alors ils oublient un peu si on est assis, ou si on est en train de faire mal les choses, alors, si tu fais les choses comme ça tordues, donc le corps a tendance à prendre cette forme, comme quand on s’assoit, si tu t’assois relaxée tu auras des bourrelets et si tu t’assois droite, tu n’en auras pas* ». Elle n’explique pas directement comment le professeur peut sculpter un corps, mais elle a remarqué que le modelage peut passer par un regard qui surveille, regard d’un Autre, celui du professeur, qui saura fabriquer, produire par la suite du beau.

Elle-même au moment de réaliser sa figurine dit : « *elle va a avoir les pattes comme moi comme, tordues, elle en a une plus grande que l’autre* ».

Peut-être est-ce la pulsion qui s’impose sur la scène esthétique et permet ainsi l’advenue de l’œuvre sur la scène scopique, moment de jouissance extrême. Le désir du sujet sous-tend l’œuvre qui se tisse au fil d’une certaine économie libidinale où la poupée est une concrétion figurale du refoulé qui pourra fonctionner comme un fétiche.

Josefina une élève de dernière année de la formation, nous dit : « *Non, ce que font les professeurs c’est te dire comment te travailler pour allonger tes muscles ou la taille, ce que tu veux ; ils te disent comment travailler, mais c’est à toi, de le faire ou pas, parce que même s’ils te disent « mets la jambe au lieu de la laisser derrière, monte-la ne fais pas l’hyper-extension derrière, monte-la ; comme ça, tu ne vas pas faire de grosses cuisses, mais après c’est à toi de le conscientiser, et de te dire « bon je fais pour modeler mon corps et qu’il soit beau, après c’est à toi » . Qu’ils te disent , je ne sais pas , des choses sur la technique, par exemple « tu dois mettre le talon devant et pour la pirouette tu dois faire plus de plié » , c’est à toi de le faire ou pas. Si*

c'est le professeur qui te forme, eh bien, il te dit comment, et après c'est à toi de le faire ou pas ».

Josefina, nous rappelle que la danseuse se sculpte elle-même (qu'elle n'est pas une pierre) comme le disait précédemment le professeur, Cédric. Mais jusqu'à quel point est-ce une aliénation vis-à-vis de l'Autre ? Et à quel moment sa subjectivité entre-t-elle en jeu ? Qui décide de quelle façon ce sera plus beau ? Nous pouvons penser que la technique aide à la performance, pourtant on verra que l'artiste (danseur/danseuse) se soumet à un grand effort physique et psychique qui loin de l'amener à faire plus de performances est la cause de nombreuses lésions et troubles psychosomatiques que nous étudierons ci après.

Si nous nous référons au dictionnaire, la première acception du verbe *faire* est celle-ci : « réaliser un être », puis, « réaliser hors soi », et encore « construire, fabriquer, créer, engendrer ».

Dans le sens du modelage de formes : « faire - corps, c'est-à-dire construire des objets en utilisant des matériaux divers, donnera vie à la poupée comme le dit C. MASSON »[Note1](#), mais faire – œuvre – du – corps de l'autre, serait un passage à l'acte, où l'autre (élève) serait chosifié. Encore faudra-t-il que l'élève s'identifie au maître !

La poupée est un objet hybride entre l'animé et l'inanimé, qui donne l'impression de la vie, entre le vrai et le factice, le sacré et le profane. On trouve dans le grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle de P. LAROUSSE, ces définitions : « Petite figure humaine destinée à servir de jouet », « La poupée est une petite figure, de carton, de porcelaine ou de cire, travaillée avec plus ou moins de goût et d'art ». Elle peut signifier petite fille, mais aussi machine. Donc, les professeurs, dans leur recherche d'un corps esthétique et virtuose, courent le risque d'oublier la personne et ses affects et de former ou de transformer l'élève en poupée.

Pour aller plus loin, nous nous intéresserons particulièrement à la clinique de Jacqueline, professeure de danse classique, où nous analyserons une partie de son discours et de son agir avec l'outil de la pâte à modeler. Elle nous explique à ce propos qu'il n'y a pas seulement une façon de modeler le corps pour la danse classique en général, mais, pour chaque danse selon le répertoire :

Jacqueline : *« je pense qu'un corps, il a une couleur et il va faire une danse qui correspond à son corps, mais il y a aussi des techniques qui façonnent le corps et qui font des instruments et l'instrument pour moi c'est pas péjoratif, qui font un instrument formé d'âme pour une danse très virtuose ou un instrument très malléable ; en anglais on dit « versatile » pluridisciplinaire qui peut faire plusieurs danses et puis il y en a d'autres au contraire, des chorégraphes ou des formes de danses qui vont être intéressés à des corps tous très différents avec des énergies différentes parce qu'ils recherchent d'autres qualités sur ce qu'ils vont dire avec leur corps ». Plus loin « c'est dangereux la danse classique si on force des corps qui ne sont pas faits pour... ».*

La professeure nous décrit une esthétique qui existe et qu'elle suit en conséquence : *« je pense qu'il y a une relation avec ça aussi, avec l'esthétique et la possibilité de fermer les cinquièmes, mais si on a des cuisses c'est vachement difficile et pour faire les entrechats-quatre aussi. Si on est plus mince ça c'est facile, si on est trop maigre, c'est pas beau, c'est pas beau et les gens se fatiguent très vite, quoi, c'est toujours une question d'équilibre à garder quoi, entre être mince, être élancée, avoir des beaux muscles bien formés, je dis beau dans cette esthétique là... »*

Nous pouvons dire que pour commencer la formation en danse classique, les professeurs cherchent d'abord les corps qui seront plus faciles à modeler, et après ils travaillent chaque jour dans ce but, mais s'ils oublient qu'ils ont devant eux une personne, ils peuvent provoquer de gros problèmes psychosomatiques. Cette façon de travailler ne s'arrête pas là, elle continue avec les chorégraphes dans la vie professionnelle *« C'est peut-être pas ... c'est terrible hein, peut-être c'est pas humain, mais c'est la loi, c'est la loi du marché, c'est la loi de (pause). C'est pour ça que c'est dur quand on est professeur et qu'on voit des gosses qui ont des potentiels, qui ont des qualités mais qui n'ont pas le physique allongé on les pousse pour qu'en effet, enfin on les pousse gentiment, on leur explique, que s'ils veulent être danseurs classiques il faut qu'ils soient tellement*

incroyables que même ce physique qui n'est pas dans les canons va intéresser quelqu'un ou alors qu'ils soient très ouverts sur d'autres formes de danses où ils pourront s'exprimer et réussir».

Plus tard, la même professeure nous déclare également : *« on fabrique les muscles, on fabrique la rapidité, on fabrique la légèreté, on fabrique le saut, le geste, tout, donc on sculpte, on essaye, on aide, on donne des conseils, ça marche pas toujours, ça marche pas parce que (pause) des fois c'est (pause) des corps ; on peut travailler sur le muscle, on peut travailler sur la graisse, mais on peut pas travailler sur l'os, on peut pas toucher à l'os, il y a des profs de gymnastique des fois ils touchent aux os, on casse un peu le dos, la colonne vertébrale pour cambrer, moi ça me crrrrr.. ».*

Dans son discours, nous voyons qu'elle aurait aimé fabriquer ou (re) faire tout le corps de son élève, peut-être aller plus loin et changer les os aussi, d'autant plus que lorsqu'elle avait travaillé avec la pâte à modeler elle disait : *« Super j'adore ça »* (elle appelle un étudiant) et après avoir demandé si elle pouvait prendre plusieurs couleurs, elle a dit : *« Je me concentre, je fais une création »*, elle a continué puis elle a enlevé des morceaux en disant : *« je les mets la (...)sinon après on va avoir des cailloux, il (elle se trompe de personne) est un peu molle parce qu'il fait chaud (elle rit) comme le danseur quand il est fatigué. Tombe pas, tombe pas, elle est trop souple, je la recouche parce qu'elle est trop souple »* ; Elle se demande : *« Est-ce que c'est un corps qui danse ou pas ? »* (elle fait un petit chignon) et l'instant d'après elle demande : *« Je peux aller me laver les mains ? »* comme si le fait d'avoir travaillé avec la pâte à modeler lui avait rappelé ses jeux d'enfance et elle continue : *« J'ai jamais fait une danseuse...peut-être quand j'étais petite »* et à la fin, au moment de laisser le jeu, d'une façon très agressive elle pique un peu partout la figurine (verte) avec le capuchon du stylo, mais plus précisément l'oreille, le sein droit et la hanche gauche.

Figure 39 : Figurine verte de Jacqueline.



La fabrication du corps des élèves existe, ce n'est pas une forme passive, dans notre étonnement, le jour de « portes ouvertes » (deux ans après) nous avons retrouvé une élève, (redoublante) dont cette professeure corrigeait sans cesse les attitudes et qui, à l'époque, sortait de cours en pleurant. Nous avons regardé son corps et il nous a paru différent, et au moment de revoir cette figurine, nous n'avons pas pu nier la ressemblance de sa forme, forme déjà existante dans le désir de la professeure, et l'élève ce jour-là, montrait sa maîtrise du mouvement.

Cette fabrication peut être très agressive soit par le toucher, soit par des cris, comme nous le décrit Paola, étudiante qui suit des cours pour être professeure de danse et qui nous avoue : « *Bon le système est totalement traditionnel c'est en forme de cris, c'est pas vrai, ils ne crient pas toujours mais il y a beaucoup d'exigence : monte la jambe, pointe le pied, allonge-toi et maintiens là, et fais tel nombre de pirouettes, mais c'est la forme la plus traditionnelle d'enseigner la danse classique...* »

Margarita, étudiante : «... *le professeur essaye de modeler le corps selon ses nécessités...* ». Patricia, une autre étudiante « *Oui, mmm, oui, oui, oui, oui, parce qu'il y a une matière qui s'appelle technique de la danse classique (...) ils ne vont pas te blesser, ils te demandent ton meilleur effort, oui ils doivent te modeler le corps, en question de..., de donner ligne, de donner élasticité, force, flexibilité, de donner esthétique, avoir des bonnes pointes dans le pied, dominer les pointes, heu, donner le saut, oui, oui, c'est clair qu'ils modèlent le corps* ».

Dans ces trois exemples, les élèves (les poupées) sont aussi le lieu d'expériences sadiques de l'exploration du corps de la part du professeur. Elles voulaient nous expliquer de quelle manière, et elles l'ont fait, mais elles n'osaient pas donner de détails, elles avaient peur, parce que même les murs ont des oreilles.

2.2.- Les lésions les plus communes du danseur

« La vie dans la danse est pur travail, travail, travail et travail, la vie d'un danseur (...), c'est lésions, lésions et travail, c'est très dur ». Patricia Note*.

Le danseur n'est pas seulement un artiste, c'est aussi un athlète, qui doit, entre autres, s'entraîner pendant des heures, soumettre à un effort continu ses membres inférieurs et supérieurs, ainsi que sa colonne vertébrale, il ne peut pas se comparer à un autre travailleur manuel concernant l'effort fourni et l'exécution de mouvements répétitifs, qui parfois le contraindront à jouer avec des lésions.

Les lésions tissulaires peuvent être provoquées par une variété de causes, mais ici nous nous concentrerons seulement sur les lésions dont il a été question au cours des entretiens, c'est-à-dire celles provoquées mécaniquement : les lésions articulaires (distensions et entorses), osseuses (fractures et contusions) tendineuses (tendinites), musculaires (déchirures, contractures) Note1.

Quand on pose la question : « *Est-ce que vous pensez qu'il peut y avoir des problèmes spécifiques à la danse ?* » Jacqueline, professeure en danse classique nous répond : « *Oui, c'est dangereux, si on n'est pas en dehors et qu'on se force l'en dehors on se fait mal aux hanches, si on n'a pas de cou-de-pied on monte pas bien sur pointes, on ne peut pas bien monter, si on a trop de cou-de-pied... Il y a des problèmes pathologiques à la danse classique (...) c'est dangereux la danse classique si on force des corps qui ne sont pas faits pour (...)* ».

La majorité des lésions sont causées par des mouvements répétitifs ou par des gestes extrêmes qui peuvent endommager les articulations, ou par une chute par exemple, lors d'un saut, mais aussi souvent par une mauvaise compréhension de la technique, une lésion mal soignée, ou une reprise du travail avant le temps nécessaire de repos après une lésion, laquelle deviendra chronique et pourra entraîner une fin de carrière.

Par exemple, Véronique, maîtresse de ballet nous raconte : « *...je voulais danser beaucoup et j'ai voulu continuer malgré mes problèmes de dos et un jour sur la scène je n'ai pas pu danser, je suis sortie en rampant, enfin c'était le drame et donc après je pouvais plus danser...* »

Selon une étude réalisée en 1992 à Barcelone, la zone anatomique de lésions la plus commune chez le danseur est la cheville, le pied et la colonne vertébrale.

Patricia, élève, nous donne un exemple : « *Moi l'année dernière j'ai eu une déchirure à l'aîne gauche, ma copine, elle s'est fait mal aux cervicales et aux lombaires, une autre copine a une entorse du troisième degré à la cheville, c'est-à-dire il y a des lésions horribles, mais eux ça ne les intéresse pas, que tu aies une lésion, ils exigent que tu travailles et toi tu le fais bien sûr, ils t'envoient voir le médecin, aux thérapies, etc., mais les lésions s'aggravent, alors plus jamais tu n'arrives à bien te soigner cette lésion, c'est ça* ».

Vanesa nous avoue : « (...) *je suis tombée et j'ai eu une entorse, (...), ah oui, une déchirure aussi de l'aîne et jusqu'à aujourd'hui j'ai des problèmes avec ça, c'est très délicat. Il y a un an et demi que je me suis fait mal, je me suis récupérée et il n'y a pas longtemps j'ai commencé à avoir mal à nouveau. Il y a des gens qui ont eu un plâtre beaucoup de temps, une copine sera hospitalisée demain pour être opérée de la rotule qui est sortie de sa place, il y en a une qui a toujours des entorses et oui il y a beaucoup d'accidents (elle crie).*

Paola, étudiante en vue d'une carrière de professeure nous explique : « (...) *il y a des problèmes, parce que il n'y a pas un bon travail des personnes (dans le sens de modelage) ou il y a beaucoup d'exigence, c'est beaucoup de travail qui provoque des entorses, des fractures et voilà ils renoncent à la carrière, parce qu'ils ne peuvent plus continuer (...)* Moi, je suis tombée des pointes et j'ai eu une irritation du nerf sciatique dans la jambe droite, beaucoup de temps, parfois ils ne te laissent pas te reposer et tant pis il faut danser avec des lésions et ça c'est très mauvais (...) »

J. HOWSE et S. HANCOCK, dans leur livre *Technique de la danse et prévention des lésions*^{Note 1}, nous donnent plusieurs exemples des causes et complications des lésions dans la danse, mais en général, disent-ils, ces lésions sont provoquées par un défaut de la technique et ils proposent que, au moment de déterminer la cause d'une lésion, la première question que toute personne dans le milieu de la danse devrait se poser est : « Quelle erreur technique a conduit à cette lésion ?

Margarita, élève nous dit : « *Oui, j'ai eu des entorses aux chevilles, des contractures, des déchirures, des périostites, des tendinites et c'est tout. Les entorses viennent d'une mauvaise exécution des pointes, ou parce que simplement tes muscles sont froids, parce que tu n'as pas encore bien le contrôle, (...) ou tu fais un mauvais pas et tu te fais une lésion, une entorse, la périostite c'est par l'excès de travail, dans l'allegro quand ils te forcent à lever plus et plus et plus et les tendinites, dans mon cas c'était dans la hanche, dans la section de l'iliaque, mais c'était à cause d'un mauvais mouvement que j'ai fait avec une jambe, et voilà ce sont les seules lésions que j'ai eues seulement. Normalement c'est rare la fille qui n'a pas eu de lésions à l'école, pour un mauvais travail* ».

En conclusion, les lésions sont le résultat de tout un enchaînement, parce que lorsqu'il y a une mauvaise technique l'en dehors est insuffisant, le danseur force les genoux vers la rotation externe et les surcharge, le pied devient valgus pour avoir plus d'en dehors et la colonne augmente la courbe lombaire, etc. Ce problème pourrait se résoudre par un travail spécifique et suffisant de rotation externe des hanches et une posture adéquate au moment des exercices.

Cependant, dans cet enchaînement tout n'est pas physique. Souvent, lorsque qu'il y a des tensions ou des problèmes psychiques, les danseurs/danseuses se font mal.

Par exemple, Daniela, ancienne élève et maintenant professeure en danse classique, nous disait : « *C'est curieux, une amie elle avait souvent des entorses, quand il y avait une présentation qui s'approchait, mais en plus généralement elle se faisait mal en dehors du cours* ». Donc tout se complique ce qui nous ouvre plusieurs pistes d'analyse, continuons avec la prévention.

La prévention se situe à différents niveaux

Le corps humain, bien sûr a ses limites.
Nous pouvons le plier, le distendre, l'étirer,

mais jusqu'à un certain degré.

G. BALANCHINE Note*.

Eviter les ambiances stressantes, avoir une préparation et une technique adéquates, aller chez le spécialiste pour le plus petit problème, ou une lésion même mineure afin de la soigner précocement, voilà qui constitue la meilleure des préventions. Bien que le danseur, de même que le sportif, veuille reprendre le plus tôt possible son activité habituelle, après une lésion, ce qui peut entraîner des rechutes et la chronicité des problèmes, il doit accepter de s'arrêter le temps suffisant, pour obtenir une guérison complète.

Diego, professeur déclare : « *Moi j'ai souffert beaucoup du nerf sciatique gauche, mais je me suis récupéré (...) il y a des gens qui portent la douleur pendant toute leur carrière* ».

Pour prévenir l'apparition de lésions ou de problèmes, il faut effectuer, avec soin, l'apprentissage de la technique adéquate, éviter les mouvements répétitifs sans repos, travailler dans une ambiance détendue et avec de bons professeurs (qui soient attentifs). La pratique de la danse exige d'excellentes conditions physiques et psychiques et un entraînement postural, mais, surtout, et en premier lieu, il faudrait connaître les causes qui provoquent des lésions et des problèmes.

Pour faire de la prévention, nous conseillons l'élaboration et la réalisation d'un programme d'exercices de renforcement adapté à la personne plutôt qu'une fois la lésion faite, prendre des anti-inflammatoires et faire comme les experts en médecine sportive qui recommandent des physiothérapies après coup Note1 .

Josefina, étudiante en dernière année résume : « *Ici, sont très communes les lésions (...) peut-être pour quatre causes : excès de travail, surpoids, mauvais travail ou inattention, qui est la plus commune, la périostites est très répandue, provoquée par la répétition de pointe-flex* Note, *ça c'est très commun, avoir des douleurs aux genoux aussi et aux chevilles, mais je crois que c'est par inattention, parce que ce n'est pas très habituel de se faire une entorse en dansant (...)* »

Nous irons plus loin, parce que quelquefois la cause ou les causes des lésions ne sont pas apparentes, donc il faut observer plus attentivement, examiner plus méticuleusement chaque cas et surtout être à l'écoute du sujet et de son histoire.

Dans le travail avec l'outil projectif du danseur, Cédric, professeur de danse classique, a choisi la photographie **S2**, dans celles qui lui déplaisaient le plus.

Figure 40 : Photo **S2** choisie par Cédric, avec l'outil projectif du danseurs/danseuses.



Il l'a, ainsi, commentée : « *Alors, là ! C'est l'histoire d'un danseur qui se blesse, lors d'une tournée dans un pays de l'Est, donc, il est très déprimé, blessé il faut un bandage il a une douleur importante, donc il est très triste il broie du noir, il est déprimé* ».

Cédric, évoque la souffrance, ressentie par un danseur excédé par son corps ; dépassé, débordé, et retenu. C'est l'épreuve de l'entre-deux-corps, du corps blessé, entre le présent et la mémoire, entre le vécu et l'origine, ce corps qui s'exprime et avec son « savoir », demande un arrêt Note*.

2.3.- Le symptôme

« Pour soigner le corps humain il est nécessaire d'avoir une connaissance de la totalité ».
Hippocrate.

La position de S. FREUD est la suivante : ce qui se révèle dans le symptôme somatique, est le moment physique du processus inconscient. Le moment du symptôme est celui où quelque chose tourne mal dans le corps, rendant patent un certain raté symbolique.

Dans les manifestations somatiques du symptôme (quand cela va mal) il y a une incidence physique de l'inconscient. Le symptôme touche le corps, il est donc présence physique du conflit, une certaine absence se creusant dans le tissu corporel même.

« Il n'y a pas de catégorie homogène de corps chez Freud, il faut savoir entendre et faire parler les remarques fulgurantes de vérité » Note1.

« La métapsychologie donne à penser le corps, en faisant surgir le réel du symptôme.

« Le « corporel » est approvisionné par la triple ressource des mots grecs qui l'alimentent : *phusis* (nature), *soma* (corps), *organikos* (organe/instrument).

- La *phusis*.- c'est, à partir de l'action de « faire naître », la formation ou production, la nature ou « manière d'être » : c'est donc la nature du corps (sa « physionomie » : forme, taille, attitude), le « naturel » de l'individualité, sa disposition ou son état naturel (...) Le « physique » garde la connotation de « pousser », « faire naître » et « croire ».
- Le *soma*.- c'est en grec, par opposition à la psyché (âme), le corps : corps mort -cadavre - et postérieurement- le corps vivant, en parlant de l'homme ; et, par suite, la matière, l'objet tangible -par rapport à ce qui est insaisissable -, le corps solide, l'ensemble ou la masse.
- *Organikos*.- c'est le registre de l'instrument (organon) au sens de « machinal », ce qui concerne notamment l'organe du corps (...)» Note2.

« Un effet de la médicalisation et de la biologisation des pratiques et des discours du corps : *tenir l'organicité du corps comme constitutive de la corporéité*. (...). Le sujet ne croit à son propre organisme que sur le fondement de la créance médicale (...). Il arrive pourtant que, de dessous ce « vrai corps », émerge quelque chose – un reste, une douleur intempestive, sans cause apparente, une jouissance intraitable – qui laisse soupçonner que ce corps du sujet vit aussi d'une vie qui semble défier quelque peut la « vie organique » - ou lui donner sa vraie signification. Ce « reste », le médecin en fera spontanément un facteur...psychologique» Note1.

P.-L. ASSOUN nous propose, donc trois couples d'opposés : Somatique/psychique, physique/moral, organique/fonctionnel.

La psychosomatique est née de l'inquiétude de l'oubli du corps, de l'impact physique du réel inconscient. C'est pour cela que le « ça groddeckien », est un principe recteur « psyché/soma ».

« Le symptôme dit « somatique » oblige à repenser un autre « format inconscient » majeur - le fantasme - en repensant son rapport à l'acte et au réel »Note2. .

S. FREUD le dit à G. GRODDECK, que l'inconscient est une puissance éminemment influente des processus somatiques, non à la façon d'un principe « mystique », mais au titre d'une prérogative.

« Cela pose la question du sexuel : car l'expérience analytique revient à saisir, au-delà de la fonction biologique, cette espèce d'action interne du sexuel dans toute manifestation corporelle ce que les bords pulsionnels et l'investissement narcissique viennent traduire c'est par le sexuel que se disjoignent les deux destins du somatique : organique et physique »Note3. .

En conclusion, le symptôme somatique, est ce qui se met en jeu de la pulsion, du narcissisme, du Moi corporel et de la jouissance mortifère.

L'enfant n'est pas vécu comme une unité, mais comme une pluralité, de sa petite enfance manifestée dans la symbiose avec le corps maternel. Néanmoins, cette dissociation est de courte durée grâce à la maturité biologique ainsi qu'à la reconnaissance de son image du corps face au miroir.

C'est pour cela que J. LACAN affirmait que : « le nouveau-né vit « un corps fragmenté » ou éclatant en morceaux, il est la proie de phénomènes « de fragmentation, mutilation, démembrement, déboîtement, dévoration, éclatement du corps »Note4. . Il fait cette affirmation en se référant non à la réalité biologique ou organique mais à des désirs du monde imaginaire, dans le contexte fantasmatique que révèlent les rêves, le langage et les jeux de l'enfant en analyse.

H. WALLON nie la réalité de l'inconscient, en prenant en compte uniquement les réalités biologiques et psychologiques, il ne peut pas concevoir l'imaginaire. Néanmoins, M. KLEIN qui se fonde sur ses observations et sur ses hypothèses des instincts sexuels de vie et de mort chez les enfants, arrive à fournir une base pour que J. LACAN puisse plus tard entrevoir *l'image spéculaire*.

Avec ses jeux, l'enfant traduit symboliquement ses fantasmes, désirs et expériences vécues, de la même façon que l'adulte fait remarquer ses intentions agressives par rapport à son propre corps.

Il semblerait donc qu'il existe une agressivité originelle, de nature fantasmatique qui touche notre expérience corporelle et sa relation avec les autres corps ; l'art étant le reflet de ce fantasme originel.

2.3.1.- Les symptômes corporels récurrents des danseuses

Il importe de rappeler que c'est l'association de plusieurs facteurs de risque cumulatifs et interactifs entre eux, qui généralement favorise le développement d'un trouble.

« Parmi les facteurs de risque fixes des troubles alimentaires, on trouve avec la prédominance féminine, l'appartenance à une culture occidentale, (la période de la puberté) et l'adolescence »Note1. .

« C'est justement à la puberté et durant l'adolescence que la fille va lutter pour séparer son corps de celui de sa mère d'une façon spécifique, les désordres alimentaires étant l'une des expressions majeures de cette lutte ».Note2. Parce que c'est un corps qui lui est étranger (particulièrement à l'adolescence) elle cherche à s'éloigner de la façon persécutrice, du corps de la mère.

« Dans les pays occidentaux la pression sociale, véhiculée par les médias, qui s'exerce sur les femmes autour de l'image du corps (mince) et du poids concourrait au développement de pratiques alimentaires et corporelles abusives (régimes restrictifs draconiens, activité physique intense), qui favoriseraient, chez certaines femmes vulnérables, le début de conduites alimentaires pathologiques, l'augmentation de fréquence des TCA parallèle

à celle des addictions en général apparaît ainsi congruente avec un mode de société libérale prônant le culte de la performance qui fragilise les structures narcissiques. Surtout, il est une autre dimension évolutive plus profonde mais plus difficilement évaluable, et cependant fondamentale : la modification de la nature du maternage (investissement libidinal) avec l'occidentalisation du mode de vie. Le rôle de tels facteurs est difficile à mettre en évidence, néanmoins plusieurs études ont montré que les pathologies alimentaires étaient plus fréquentes dans certains milieux où le corps est au centre de l'activité professionnelle (danseurs, mannequins, sportifs de haut niveau...) »Note1 .

Il y a une prédominance féminine aux troubles de comportement alimentaire, mais existe aussi « un nombre croissant de garçons atteints, du fait peut-être en partie du modèle androgyne social, et qui sont soulignés, chez les garçons affectés par une plus grande féminité, un investissement plus important de l'apparence corporelle, un choix d'orientation professionnelle singulier (danseur, mannequin) et une plus grande incidence de l'homosexualité avérée à l'âge adulte »Note2 .

Par exemple Vanesa, élève, nous raconte son expérience vécue entre un lycée « normal » et à l'école de danse, elle dit : « *ici c'est très facile la connivence avec les gays (...) c'est normal, plus relaxé, plus délicat* ». Nous constatons que, dans le milieu de la danse existe cette prédominance d'homosexualité et des troubles alimentaires.

M. CORCOS écrit : « On sait en effet que ceux qui ont des troubles alimentaires se retrouvent plus fréquemment dans des milieux où les pairs, les camarades sont eux-mêmes très préoccupés par les questions de poids et d'image de soi. De même, on sait qu'il y a des groupes à risque comme les sportifs de haut niveau ou les danseurs sans que l'on sache la part qui revient au fait que ce sont des personnalités à risque qui sont attirées par ces métiers ou à ce qui dans la pratique du métier renforce cette vulnérabilité, en fait, probablement les deux »Note3 .

Que dire ensuite de ces corps qui font de la danse classique, où il faut conserver plus encore une esthétique bien spécifique ? Jacqueline, professeure, nous dit : « *c'est toujours une question d'équilibre à garder quoi, entre être mince, être élancée, avoir des beaux muscles bien formés (...) Des jambes longues, (...) une taille marquée, pas des hanches trop larges, des bras longs et déliés, plutôt du cou, pas les épaules dans les oreilles, (...) le pied un petit peu en cou-de-pied et des formes, des formes, mais légères, un peu de poitrine, pas trop plate, des fesses musclées et rebondies (...)* ». Il y a donc, un modèle à suivre, un corps à avoir pour pouvoir être un corps danseur, malgré les troubles psychosomatiques, ce qui peut entraîner cette mutation et elle dit encore : « *il y a un corps pour une danseuse classique qui veut danser « Paquita » et un corps pour une danseuse « béjartienne* ».

Les troubles du comportement alimentaire, comme l'anorexie mentale et la boulimie, ont fait couler beaucoup d'encre ; les nombreux travaux entrepris pour la compréhension théorico-clinique de ces affections ont mis l'accent sur une approche plurifactorielle et multidimensionnelle. Maintenant, nous allons voir l'impact de celles-ci dans la pratique de la danse classique : Jacqueline nous dit : « *Il y a cette mauvaise réputation en danse classique, que les enfants soient anorexiques, enfin que les jeunes danseuses soient anorexiques. Maintenant, il y en a moins chez les danseurs contemporains parce qu'en effet il y a une image du corps qui n'est pas du tout la même et puisque le challenge il est moins forcé quand même. Moi, j'ai eu cette grande chance, jamais il y a eu d'anorexiques dans cette école, parce qu'on n'est pas obsédé avec la ligne par contre on a des enfants un petit peu..., des jeunes filles qui sont un peu trop rondes, il faut qu'elles maigrissent, par rapport à cette esthétique de la danse classique* ». Au début elle nie, puis hésite, mais, à la fin, accepte le fait que l'anorexie existe dans son milieu.

Cédric un autre professeur nous dit : « *Ce qui était difficile, c'était l'anxiété, ça c'est vrai que c'est difficile à partir du moment où on rentre dans un cycle compétitif, forcément il y a de l'anxiété* ». Il nous parle peut-être d'un facteur qui entraîne vers les troubles psychosomatiques, parce que la pression est forte.

Paola, nous explique : « *La danse classique a beaucoup d'exigences entre autres d'avoir un corps spécifique, avec une physionomie très stricte, ce n'est pas seulement être mince, sinon d'avoir des bonnes jambes, bon pied, force, élasticité* ». Elle continue : « *d'anorexie et boulimie je suis sûre qu'il y en a beaucoup, à cause de la physionomie spécifique d'être mince presque en os, ça fait rien il faut conserver la figure* ».

Les théories organicistes, de E. et J. KESTEMBERG et S. DECOBERT, signalent que dans les périodes de restriction alimentaire, la tension de la faim est, elle-même, source de plaisir par une sorte d'érotisation de l'attente qui peut culminer dans un auto-érotisme régressif, c'est-à-dire, « nous ne sommes pas loin de la pensée nouvelle dans le champ psychanalytique, où la faim de l'anorexique ne se réduit plus à une explication biologique mais tend à être étudiée dans un rapport endogène du sujet à ses propres investissements internes » Note1.

Patricia : « *L'anorexie et la boulimie se voient dans les compagnies et ici dans l'école ça ne se voit pas, mais je ne doute pas qu'ici existent des jeunes anorexiques et boulimiques* ». Et Margarita affirme : *Quand j'étais petite j'ai vu des problèmes d'anorexie et boulimie dans les groupes, je pense que à cause de tout le processus d'être mince bien esthétiquement, les professeurs commencent à te dire tu es grosse ils provoquent des traumatismes à tel point de dire : d'arrêter de manger ou manger et vomir ou prendre des amphétamines ou autres, enfin des traitements pour éliminer la graisse, etc.* Et Diego professeur, nous déclare : « *Quand j'ai dansé, j'étais naïf, et je ne voyais pas, l'anorexie et la boulimie, c'est en tant que professeur où je me suis plus rendu compte de l'existence de ces troubles (...)* ».

Josefina : « *Il y a eu un moment où toutes les filles prenaient tous les types de laxatifs, elles vomissaient et il y en avait beaucoup (...), qui ne mangeaient pas, je pense que toutes les femmes dans cette carrière pensent, au moins une fois, à faire ça, femmes et hommes, parce que il y a eu ici un garçon qui était malade de boulimie, bon ils l'ont exclu. Mais plus entre les femmes, je pense que toutes, même moi on a pensé être boulimiques ou anorexiques et tout ça, parce que simplement si tu n'as pas la silhouette, tu ne dances pas (...), toutes les danseuses de cette école (elle rit) et par tout le monde, je pense. Il y a presque trois ans (...) une de mes copines a dû aller à l'hôpital pour un lavage d'estomac, à cause de plusieurs laxatifs qu'elle avait pris, oui (silence) c'est difficile* ».

En effet, nous avons constaté dans nos entretiens, que la boulimie et l'anorexie sont les symptômes les plus récurrents dans le milieu de la danse, surtout à l'époque de la puberté et de l'adolescence, mais nous trouvons aussi très souvent des danseuses souffrant d'aménorrhée (absence de menstrues chez une femme en âge d'être réglée).

« L'aménorrhée semble ainsi signifier à la fois « une grossesse morale perpétuelle » et une façon de souhaiter tout le temps un non-advenu. Elle stigmatise le désir de rester dans ces fantasmes infantiles en évitant l'accès à la génitalité » Note2. Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent il y a sûrement un lien à ce corps asexué, qui sera ainsi plus performant.

L'hyperactivité et la restriction alimentaire peuvent devenir un comportement addictif en soi, permettant une satisfaction autoérotique diffuse du corps (érotisme musculaire) évoquant celle du nourrisson, et l'expression de l'agressivité dans un retournement contre soi, surtout pour ne pas penser, « c'est-à-dire de ne se laisser envahir par la réactivation fantasmatique érotique adolescente qui prend chez ces patientes une dimension crue, non secondarisée à caractère incestueux, et de faire taire ainsi la pulsionnalité » Note1.

2.4.- L'Anorexie

Le poids de ce ventre est là, dans
Son énorme facticité ».
S. de Beauvoir Note*.

Nous insistons sur le fait que la globalisation et le marché de la consommation, nous amènent d'emblée, à vouloir avoir tous le même corps en essayant d'effacer les différences, comme une sorte de mannequin, nouvelle icône des sociétés occidentales.

« Les mannequins sont des petites filles étranges, des petits « bouts de femme » aux visages de poupées, des « jeunes pousses », des poignées de chair (...) » Note2. Cette expression de « petit bout de femme » nous l'avons entendue à la télévision à deux reprises : au cours de la retransmission du championnat européen de patinage artistique et des jeux olympiques d'hiver de 2006 dans la même discipline. Remarquons que cette pratique allie un sport de haut niveau et l'art de la danse.

L'anorexique pourrait être « un mannequin qui n'a pas réussi » puisqu'elle aussi se veut reine ne serait-ce que d'un jour (au sens d'unique objet d'amour de son créateur ou de sa créatrice...très peu souvent des deux).

Elle serait, écrit M. CORCOS « Une beauté florale qui avance vers un arbre qui perd ses feuilles en perdant elle-même ses pétales, associant masque et transparence, perfection et fragilité, un narcissisme qui sollicite l'appétit du médecin à « reféconder » la reprise de processus de maturation, à réenclencher la floraison (...) L'anorexique est une jeune fille à la chair innocente et à l'âme coupable. Aussi est-elle prête au sacrifice au nom de cette culpabilité qui a pris une tonalité sexuelle faute d'autre représentation possible».Note1.

2.4.1.- Etiologie de l'anorexie mentale

« Bien que les troubles du comportement alimentaire que sont l'anorexie mentale et la boulimie soient connus et décrits depuis l'Antiquité, ils continuent à susciter un intérêt qui n'a cessé d'augmenter pendant ces dernières décennies »Note2.

Les nombreux travaux entrepris dans la compréhension théorico-clinique de cette affection ont mis l'accent sur une approche plurifactorielle et multidimensionnelle de la maladie anorexique.

Il existe « plusieurs facteurs favorisant l'éclosion du symptôme et des enjeux pathologiques et vitaux que représente la conduite anorexique. Chaque facteur intervient à des degrés différents et suivant des propriétés étiologiques particulières, variables d'un sujet à l'autre »Note3. Il faudra voir « de quelle manière et par quels processus tel ou tel facteur intervient et avec quelle conséquence »Note4.

Actuellement, nous pouvons lire dans les magazines et les journaux des articles concernant les jeunes filles et la fréquence de l'anorexie, pathologie qui augmente de plus en plus. « Les troubles des conduites alimentaires font partie d'un groupe de pathologies qui a vu sa fréquence augmenter très sensiblement depuis une trentaine d'années : impulsivité et violence dans des conduites délinquantes, tentatives de suicide, toxicomanie, alcoolisme »Note5.

Comme le soutient Ph. JEAMMET, « l'anorexie mentale n'est plus une curiosité médicale. Elle est même devenue une affection à la mode dont les journaux féminins à grande diffusion et les revues de vulgarisation médicale se sont emparés »Note6.

Les arguments cliniques et théoriques apportés sur la maladie anorexique tout au long de l'histoire, nous permettront de juxtaposer les différents facteurs de l'étiologie de l'anorexie mentale pour montrer une approche scientifique plus rigoureuse.

C'est pour cela et parce que chaque sujet a des variables particulières que nous parlerons brièvement des facteurs biologiques, socioculturels et familiaux, étudiés maintenant dans le champ de la recherche.

2.4.2.- Facteurs Biologiques

Par rapport à l'évolution des facteurs biologiques dans le champ de l'anorexie mentale, l'auteur, C. RABOLINI, nous dit : « Au début du vingtième siècle, avec la découverte de la cachexie par M. SIMMONS (1914), révélant une atteinte de l'hypophyse, les organicistes ont considéré l'anorexie mentale, du moins dans ses formes les plus graves, comme une atteinte organique des glandes à sécrétion interne. Mais, depuis, cette hypothèse étiologique a été réfutée dans les conceptions contemporaines modernes. En effet, si nous évaluons les rôles tenus par les glandes à sécrétion interne, le dysfonctionnement biologique apparaît secondairement au tableau symptomatique »[Note1](#) .

Les travaux effectués sur les facteurs d'origine biologique du symptôme anorexique semblent peu convaincants, donc B. BRUSSET postule l'existence d'une prédisposition génétique liée au sexe. Ensuite il fait l'hypothèse que les déterminismes biologiques de la sexualité, de la faim et de la satiété, pourraient être en partie spécifiquement féminins[Note2](#) .

2.4.3.- Facteurs Socioculturels

Nous vivons actuellement dans une époque où la minceur est un engouement quotidien et où il y a une « valorisation excessive du corps féminin », c'est plutôt une réalité aliénante où l'androgynie et la musculation prennent une place importante dans la culture actuelle et peut-être aussi depuis des temps plus anciens. « La description de Ch. LASEGUE, dont la validité est insistante, date d'une époque où l'idéal culturel et de la silhouette féminine n'étaient pas du tout la maigreur (...) » [Note3](#).

Sur cette question, les auteurs G. RAIMBAULT et C. ELIACHEF développent l'hypothèse suivante : « Ce ne sont pas les anorexiques qui souhaitent se conformer à l'idéal de minceur de notre société (...). Elles ont existé de fait bien avant que la minceur ne soit à la mode »[Note1](#) .

L'augmentation de fréquence d'un mode d'expression symptomatique alimentaire (M. CORCOS, Ph. JEAMMET, 1993) pour témoigner d'une souffrance psychique indique que le récit symptomatique est historique, culturel et politique et qu'il est sujet à des variations qui font évoquer une corrélation au degré d'occidentalisation de la société.

Toujours est-il que A. GUILLEMOT et M. LAXENAIRE, soulignent que l'anorexie touche les adolescentes de race blanche et de culture occidentale[Note2](#), mais il faut aussi distinguer si nous parlons d'une société occidentale ou du tiers-monde, comme M. CORCOS l'explique : « L'anorexie est extrêmement rare dans les pays du tiers-monde, la boulimie y est quasi inexistante, les sociétés occidentales qui procurent sécurité et satiété sont plus volontiers touchées par ses actions. L'« assimilation » des valeurs occidentales, dans certaines cultures autrefois épargnées, s'accompagne d'une élévation des préoccupations pondérales et corporelles et de l'accroissement des troubles des conduites alimentaires »[Note3](#) .

La globalisation avance aussi, et malgré les efforts des peuples autochtones à résister nous pouvons maintenant en voir les effets, même dans les pays du tiers-monde. L'anorexie et la boulimie les atteignent et s'y développent de plus en plus vite. Bien sûr, nous pouvons remarquer que la couche de population la plus touchée est la classe moyenne haute. La femme répond en miroir et le comportement de son corps devient le reflet de l'absorption de la violence sociale permanente, qui existe dans ce nouveau paradigme globalisant qui touche toujours les plus faibles.

2.4.4.- Facteurs Familiaux

Ch. LASEGUE donne une importance remarquable à la famille dans le déclenchement de l'anorexie et la prend en considération dans sa démarche thérapeutique. Plus tard, des auteurs contemporains tels M. SELVINI-PALAZOLLI, S. CIRILLO ou A. M. SORRENTINO, suivent cette idée en développant des

thérapies familiales dans le traitement des anorexiques.

M. SELVIN-PALAZOLLI est un auteur qui met l'accent sur la préoccupation qu'ont les familles à vouloir montrer l'apparence d'une famille unie et sans problèmes, et « propose comme point de départ de repérer le « jeu du couple parental », les stratégies basées sur le symptôme et l'incidence de ces dysfonctionnements sur la future patiente »Note1 .

Les auteurs qui se réfèrent à la conception psychanalytique dans le champ de l'anorexie mentale, insistent tous sur le lien de dépendance étroit qui existe entre l'anorexique et ses parents, et qui interfère ainsi dans l'autonomie psychique de la jeune fille (Ph. JEAMMET, B. BRUSSET, M. CORCOS, T. VINCENT etc.).

Par exemple, E. et J. KESTEMBERG et S. DECOBERT remarquent l'importance de l'investissement narcissique des enfants par les parents. Dans la continuité de cette réflexion, P. JEAMMET nous dit que l'enfant est investi par ses parents comme une image idéale, tandis que B. BRUSSET pense que l'anorexique est aliénée dans le désir de ses parents et développe ainsi facilement une organisation de type « faux-self », « c'est-à-dire d'un clivage du self par adaptation conformiste aux désirs des autres dans l'évitement des conflits »Note2 . « La future anorexique est une petite fille modèle précocement autonome et secondairement très dépendante de ses parents »Note3 .

Cependant, et paradoxalement, l'entrée dans l'anorexie est toujours un signe de refus d'une aliénation au regard parental et surtout nous pouvons noter qu'il existe une profonde ambivalence et des enjeux narcissiques dans la relation mère-fille. Pour éclaircir ce point K. NASSIKAS nous dit qu'« elle serait le résultat d'un rejet inconscient de la mère par le patient, mère dont il fait imaginativement partie à cause de la relation fusionnelle qu'il entretient avec elle » et pour le dire autrement toujours dans la même perspective B. BRUSSET signale : « Le sujet s'oppose à son corps pour éloigner l'objet. L'anorexie protège le sujet de l'action de l'objet sur lui (...)»Note4 .

Dans la même direction, liée à la notion lacanienne du manque, B. GOLSE nous indique : « L'anorexique n'a manqué de rien, sauf du manque : la mère a toujours devancé la demande du bébé et n'a pas permis aux besoins de s'élaborer en désirs »Note5 .

En conclusion, nous pouvons dire que la relation de l'anorexique avec la mère, est faite de confusion et de fusionnel. Cette omnipotence maternelle prend pour le sujet un caractère mortifère. Par rapport au père, les recherches qui sont faites nous montrent qu'en général c'est une relation insatisfaisante ou comme dirait P. ALVIN il règne entre père et fille un climat de séduction intense.

2.5.- La Boulimie

On se drogue à la faim, à la « bouffe »,
le corps se gonfle puis se dégonfle, pour rappeler la naissance,
celle qui vise le « flash » de toute drogue.

D. SIBONYNote*.

La boulimie est d'abord considérée comme un dérèglement digestif avant d'être décrite comme une maladie nerveuse, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Ce n'est qu'au milieu du XX^{ème} siècle que cette pathologie acquiert un statut nosologique distinct en psychiatrie. « La boulimie semble exister depuis très longtemps. Dans l'antiquité grecque, elle était appelée « cynorexie ». [...] La boulimie, comme la drogue, accompagne l'aventure humaine offrant l'illusion et la fuite à ces noyés de la vie (...)»Note1 .

Dans la boulimie plus ou moins grave allant du besoin continu de manger quelque chose, nous pouvons observer des pratiques ritualisées de purge, vomissements provoqués, utilisation de laxatifs et de diurétiques ainsi que de coupe-faim. Pourtant, dirait B. SCHASSEUR «toutes les personnes boulimiques ou anorexiques

ne se font pas vomir et toutes ne sont pas obèses. Certaines utilisent le jeûne et l'exercice à outrance pour contrôler les kilos, souffrant ainsi d'énormes variations de poids.

Les troubles alimentaires « visent à l'autonomie, à l'indépendance. Ils font partie des pathologies narcissiques ».Note2. M. FAIN insiste sur le fait que « le développement des incitations auto-érotiques se fait en compensation d'un certain manque d'apport narcissique provenant de la mère »Note1.

J. CHASSEGUET-SMIRGEL nous dit : « une recherche précoce et forcenée de satisfactions auto-érotiques a souvent pour but de masquer les sentiments de vide, de solitude – bref, de déficit narcissique.

2.5.1.- Facteurs Socioculturels

La boulimie autant que l'anorexie a une problématique bien définie. Par exemple, la problématique féminine de séduction, d'insécurité et fondamentalement d'identité qui se dégage des problèmes socioculturels et psychologiques. Mais les troubles du comportement alimentaire, et surtout le besoin de correspondre aux critères collectifs, pourraient n'être qu'un effet, un symptôme, une compensation qui nous renvoie à une destruction plus profonde de l'être.

Alors, peu importe la multiplicité des symptômes, parce qu'il existe un état de dépersonnalisation où apparaît la nécessité d'installer une barrière contre les stimuli intérieurs et extérieurs.

La boulimie est décrite comme une drogue, une souffrance dont on ne peut certainement pas se sortir seul. « Les personnes dépendantes fuient le manque tant cette souffrance est pour elles insupportable. Peut-être y a-t-il eu effectivement des absences, des abandons, une noire solitude, mais la structure dépendante vient plutôt masquer une difficile relation à la vie même, à l'impulse du désir, au mouvement, à la perte et aux « adieux » nécessaires qui permettraient à ces personnes de se retrouver enfin »Note2.

La dépendance est expliquée par un état dépressif sous-jacent, une déception traumatisante, mais la dépression, le manque, la peur, ne sont que l'effet d'une destruction plus profonde qui génère une terrible peur du vide.

Les boulimiques ont toujours en tête le « il faut », parce qu'elles se trouvent dans un contexte d'effort et d'ambition sociale provoquant un surinvestissement adaptatif aux valeurs collectives au détriment de l'individu. Elles vomissent, se pèsent, se mesurent, angoissent et fuient encore plus loin dans le sommeil.

« La boulimie recouvre une faille narcissique qui agit sur plusieurs plans et compense une fracture intérieure handicapant profondément la personne au plaisir et au monde »Note3.

Généralement, la boulimique ira voir plusieurs spécialistes, par exemple : un psychologue, un psychiatre, un nutritionniste, un médecin, un homéopathe, etc. ; mais en fait, elle attend, « fuit, se cache et continue les boulimies pour avoir son corps fétiche »Note2.

C'est pour cela que chaque thérapie ou travail, avec une personne dépendante amène à une remise en question des repères acquis, parce qu'il n'y a pas de certitudes, parce que nous travaillons avec des êtres humains.

Mais comment faire face à un monde de moqueries et de désintérêt des uns et des autres, où règnent la peur et l'insécurité, l'envie et les comparaisons incessantes? demandent les boulimiques Elles ont un dégoût de ce corps et de sa flasque difformité, donc l'euphorie d'être mince devient pour elles, une revanche à toutes les humiliations d'un monde toujours hostile et étranger.

« Peu à peu, les exigences sont devenues des obsessions et les critiques des accusations ; une folie calculatrice arguant du poids, du centimètre, de la balance, s'est installée subrepticement fabriquant soudain une panoplie

identitaire, mais aussi un laissez-passer à la torture »[Note3](#) .

L'image est une obsession, donc l'identité change pour camoufler un traumatisme refoulé, où chaque sujet va essayer de tenir en échec les limites de l'inacceptable, c'est-à-dire qu'il y a toujours une excuse morale perverse, qui permet de se disculper de la violence et de la torture exercée sur soi-même grâce au consensus esthétique qui les fait devenir compréhensibles et les facilite parfois, avec des systèmes de purges et autres médicaments pour maigrir.

G. BROYER, nous parle du « possible » moteur chez le sportif de haut niveau, lequel est rendu possible par la relation qui existe entre entraîneur et entraîné.

Il s'agit d'une relation de très haute dépendance. Autrement dit écrit N. DUMET, « les résistances à la minceur ont fort à voir avec le type de liens psychoaffectifs convoqués »[Note4](#) .

Par exemple nous dit Daniela, « *J'avais une amie qui était mince, mais à l'école les professeurs voulaient qu'elle grandisse et augmente de masse musculaire, donc ils lui disaient de manger du pain avec de la confiture, à cette époque elle avait pas fini son développement, donc peu de temps après c'était l'inverse, la professeure lui disait constamment qu'il fallait qu'elle maigrisse, je crois que tout était à cause de la pression que tout le monde exerçait sur elle, la preuve est qu'elle est partie de l'école et tout suite a commencé à descendre de poids* ».

Nous constatons ici que dans la danse classique, le poids est un facteur très important, « cela s'agit dans la « réalité », et dans la réalité somatique : la patiente (l'élève) ne maigrit pas, et ce malgré le dispositif draconien du dispositif d'accompagnement (...) »[Note1](#) .

2.5.2.- Facteurs Familiaux

Ces sujets qui depuis leur enfance apprenaient « tout bien par cœur », sans réfléchir, vivent dans un monde d'efficacité et de performance. « La boulimie n'est jamais une histoire de volonté, mais une souffrance terrible, un dérèglement délirant de la relation à soi-même et surtout au corps, à la vie »[Note2](#) .

En général, « les personnes qui souffrent de troubles du comportement alimentaire ne sont pas hystériques ou insatiables, elles manipulent, cherchant à plaire tout le temps et à tout le monde, parce qu'elles ont peur »[Note3](#) , et peut-être cette peur vient-elle depuis l'enfance où ce qu'elles ont appris était lié à l'angoisse de leurs parents, accaparant leurs désirs, donc elles apprendront à se calmer.

« La peur s'enracine toujours dans des traumatismes, une maltraitance réelle laissant des traces profondes et difficiles à guérir »[Note4](#), et par exemple, chez les boulimiques, la peur la plus enracinée, sera toujours érigée contre la responsabilité.

Le corps, pourtant valorisé, exploité, condamné, abusé chez les anorexiques et les boulimiques, passe trop souvent inaperçu, il est, comme la libido, relégué au second plan, même s'il s'expose comme symptôme à chaque instant, il est l'épicentre structurel et émotionnel, c'est-à-dire, on revient à l'essentiel, aux lieux de la souffrance, à la fracture même.

Ce type de patiente a toujours du mal à s'engager dans un travail thérapeutique, mais, si elle a senti quelque chose à l'intérieur d'elle, le lien tiendra, et le but, pour elle, du travail thérapeutique, sera de chercher pourquoi elle a si peur ; souvent cela entraînera une longue et douloureuse thérapie, où elle devra se remettre en cause avec ses proches et elle-même, pour lui permettre de reconquérir le respect de sa personne, de mettre fin à la soumission et au cycle des répétitions masochistes, à partir de ce processus de deuil.

En ce qui concerne la danse, nous savons que le désir de la mère que sa fille réussisse dans ce milieu est très présent, donc pour l'alimentation elle veillera, elle contrôlera les poids, ceux de sa fille et d'elle-même en miroir.

2.6.- Conclusion

Les danseurs/danseuses en formation pourraient être à la fois, objet et sujet et désigner simultanément la spontanéité du mouvement et l'immobilité artificielle suggérée par sa mécanisation selon C. MASSON en se référant au terme automate.

Or nous avons entendu et vu, tant dans la réalisation de leur figurine que dans leur cours, que le modelage avec les élèves, va plus loin qu'un travail avec la pâte à modeler et que les professeurs oublient parfois qu'ils sont avec des êtres humains, pas avec des poupées ni avec des machines Note*.

Le professeur, pourrait-il être un artiste ou plutôt un artisan ? Pourrait-on le comparer au jeu de la poupée quand celui-ci permet à l'enfant de devenir actif et de maîtriser à son tour ce qu'il a d'abord vécu passivement, en tant qu'élève ? La relation élève/professeur se reproduit comme dans une usine de poupées, mais nous pouvons espérer qu'il en sera autrement pour les nouvelles générations.

Margarita : *« Je voudrais que les professeurs soient plus humains, parce que en fin de compte nous sommes des êtres humains, nous sommes des êtres pensants, nous sommes des gens qui raisonnons, parce que tout le monde sait que la danse est très rigoureuse dans ce sens, mais ils devraient être plus humains...ils ne doivent pas se baser seulement sur la forme ou les conditions parce que l'expression c'est important ça sert à rien s'ils te laissent pas quelque chose après danser, qu'ils soient plus humains et qu'ils comprennent qu'on est des gens spéciaux, parce que n'importe qui ne pourrait pas faire ce qu'on fait, c'est ça que je voulais ajouter ».*

Bref, tout ce modelage du corps s'accompagne de nombreux troubles psychosomatiques des danseurs : anorexie, boulimie, fatigue, lésions, etc.

Les lésions physiques sont, elles, visibles, mais de quoi parlent-elles ?

La clinique de l'anorexie nous a mis en évidence l'importance que peut prendre la configuration fantasmatique d'être danseuse, particulièrement liée à l'idée d'un corps qui serait privé de sa lourdeur.

La danse qui peut d'ailleurs être pratiquée et de manière intense, renvoie à cette réalisation d'un corps autre, d'un corps aérien, comme s'il était tout entier maîtrisé dans un désir de dépassement de la limite. Cela renvoie à l'angélisme du corps souvent souligné par les cliniciens.

Dans une perspective étiopathogénique et psychosomatique, on évoquera que dans le dysfonctionnement de l'enfant et dans le processus de l'adolescence, émerge une hypothèse centrale dans les conduites addictives alimentaires : la « défaillance » du maternel qui ne favoriserait pas une bonne distillation puis une bonne intégration du féminin participant ainsi à une organisation sadomasochiste.

P. RABIN, psychanalyste français, dans la description de ses patientes (ayant des TCA) insiste sur leur lien très particulier à la mère : « ces pathologies expriment surtout des « troubles du deuil et de l'identification à l'objet perdu ainsi que des troubles de l'identification projective et les fantasmes d'indifférenciation que l'on rencontre dans les pathologies narcissiques » Note1.

N. DUMET explique que maigrir, tout comme son envers grossir, constituent une question identitaire (et existentielle) pour le sujet obèse, c'est-à-dire une question fondamentalement psychosomatique (...) d'équilibre psychosomatique » Note2.

Les danseurs et danseuses peuvent présenter plusieurs symptômes, mais ni le professeur, ni le médecin pourront l'éviter, même pas les danseurs/danseuses eux/elles-mêmes, à ce propos G. BROYER nous dit : « Il n'est pas sûr non plus que l'enfant ou l'adolescent quoi qu'il lui en coûte, sache toujours ce qu'il paie avec ce symptôme, quand celui-ci n'est pas à proprement parler le sien, mais celui de son ensemble vital »Note3 .

« Dans cette perspective, les maladies somatiques se déchiffreraient non plus comme le résultat exclusif d'anomalies physiopathologiques, mais éventuellement comme résultat de processus psychopathologiques centrés sur la désorganisation de l'économie érotique »Note1 .

Dans le prochain chapitre nous évoquerons tous ces regards auxquels la danseuse et le danseur se trouvent confrontés tous les jours, ce qui nous renvoie à la question du narcissisme et au stade du miroir.

CHAPITRE 3 : DESIR DE L'AUTRE SUR LE DESIR DE L'UN

Nous avons précédemment analysé que l'image du corps résulte non seulement de notre expérience proprioceptive et motrice, mais également et surtout de notre sensibilité sexuelle, influencée par les fluctuations de nos désirs, et de nos rêves.

« La formation de l'image du corps, [...] est une structure libidinale imaginaire, qui est créée non seulement par les fantasmes de notre première enfance, mais également par les fantasmes de tous les conflits affectifs qui ont agité et façonné l'histoire de notre vie »Note2 .

S. FREUD nous a laissé un enseignement influent à ce sujet. Cet enseignement est illustré par le cas d'Elisabeth Von R., qui révèle et dissimule en même temps un corps rendu fantasmagorique, puisque, si elle désigne avec le langage les zones interdites du désir et de jouissance imaginaire, ces zones gardent néanmoins une apparence objective, anatomique et physiologique.

C'est donc ainsi que le point de vue psychanalytique du corps est confronté à celui-ci comme un fantasme créé par l'imaginaire et signifié par un langage. C'est-à-dire que la psychanalyse restitue au corps ce que l'anatomie en tant que connaissance objective lui avait ôté, tout comme la médecine, en ignorant ce qui se trouvait derrière un objet anatomique et physiologique, avait oublié un corps d'enfance, le corps imaginaire du désir.

P. FEDIDA, suite à une analyse de certains points de vue précédents, conclut qu'il est en désaccord avec P. SCHILDER et son concept de schéma corporel, de même avec M. MERLEAU-PONTY et le « vécu corporel » hérité des philosophes des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Au contraire, P.FEDIDA propose un corps subjectif de l'identité et de la singularité du Moi. Selon P. FEDIDA, la position psychanalytique « conteste directement une loi du corps ».

A cause de cela, la psychanalyse devenait une perspective subversive qui ne pouvait être autrement, car les sciences avaient fait du corps leur objet exclusif dont elles croyaient posséder la clef en garantissant une idéologie et la conservation du pouvoir institutionnel de la société, en brisant les perspectives biologiques, psychologiques et physiologiques du corps pour révéler ses fondements cachés, c'est-à-dire les fantasmes qui assaillent nos désirs inconscients.

Les désirs inconscients peuvent être appréhendés uniquement par des masques qui créent notre langage, celui-ci inclut une expérience déterminée, dans un système où elle retrouvera une signification. C'est pour cela que le récit de nos rêves est pour S. FREUD « une symbolique architectonique du corps ». Le sujet révèle que « notre corps est toujours un langage sur le corps, que le corps est quelque chose qui ne se prouve pas », mais qui se « construit »Note1.

M. BERNARD affirme que « pour capter la réalité fantasmagorique originelle de notre corps, il est nécessaire de le laisser parler « dans le flux spontané de ses images oniriques, écouter son poème... »Note2.

En conclusion, le point de vue psychanalytique restitue le langage archaïque des fantasmes enfantins au-delà des rationalisations d'autres discours dont nous avons déjà parlé, car ceux-ci cachent une expérience plus riche et inquiétante.

3.1.- Narcissisme et identification

L'image poétique perce le code trop fermé du ballet et produit de beaux éclairs sur l'enjeu narcissique de la danseuse décrite comme « fontaine intarissable d'elle-même ».
D. SIBONY Note*.

Selon la mythologie grecque et pour montrer jusqu'à quel point le miroir et les identifications sont importantes, pour la construction d'un corps danseur, voici l'histoire de Narcisse :

« Le devin Tirésias, ayant déclaré que Narcisse vivrait tant qu'il ne verrait pas sa propre image, Némésis, au cours d'une chasse, poussa le jeune homme à se désaltérer dans une fontaine. Epris d'amour pour ce visage que lui renvoyaient les ondes, et qu'il ne pouvait atteindre, incapable de se détacher de sa vue, Narcisse en oublia de boire et de manger et, prenant racine au bord de la fontaine, il se transforma peu à peu en la fleur qui porte son nom et qui, depuis, se reflète dans l'eau... » Note1.

Cédric nous dit que (en tant qu'élève) : « *j'ai beaucoup aimé la notion de travail sur soi, c'est quelque chose que j'ai compris assez vite, comme la plupart des gamins qui entraînent à l'école de danse (...)* », (en tant que professeur) : « *être prof, c'est travailler pour les autres, mais le narcissisme il est le même hein, mais il investit différemment, c'est-à-dire que le prof qui s'oublie, pour moi le prof qui s'oublie en disant je ne suis que générosité, je n'y crois pas une seconde, c'est pas vrai, vous avez un sentiment de fierté, quand un élève a réussi à faire quelque chose, je suis persuadé que c'est une synergie, c'est un travail d'équipe, voilà en fait c'est ça, l'ego* ».

Le terme de narcissisme provient de la description clinique, et a été choisi en 1989 par P. NACKE pour désigner le comportement par lequel l'individu traite son propre corps de façon semblable à celle dont on traite d'ordinaire le corps d'un objet sexuel.

En 1911, étudiant le cas du « président Schreber », S. FREUD décrit l'évolution de la libido, et de l'auto-érotisme à l'amour objectal, situant au milieu le stade narcissique de l'enfant où il « prend son propre corps pour objet d'amour » Note2, trois ans plus tard, dans l'article « pour introduire le narcissisme », il définit le narcissisme comme une étape incontournable du développement qui laisserait des traces tout au long de la vie.

« L'observation psychanalytique s'est ensuite aperçue que des traits particuliers du comportement narcissique se retrouvent chez de nombreuses personnes qui souffrent d'autres troubles, par exemple, d'après I. SADGER, chez les homosexuels. » Note1.

Le narcissisme fut, d'une certaine manière, une parenthèse dans la pensée de S. FREUD qui pensait y avoir trouvé la cause de l'inaccessibilité de certains patients à la psychanalyse. Il distingue deux narcissismes : primaire et secondaire. « Une nouvelle action psychique, doit donc venir s'ajouter à l'auto-érotisme pour donner forme au narcissisme » Note2. Et il précise avec cette formule « Nous disons que l'être humain a deux objets sexuels originaires : lui-même et la femme qui lui donne ses soins ; en cela nous présumons le narcissisme primaire (...) » Note3.

Comme nous explique J. LACAN, le narcissisme primaire est en relation à l'image corporelle et le secondaire « est l'identification à l'autre qui, dans le cas normal, permet à l'être humain de situer avec précision sa relation imaginaire et libidinale avec le monde en général (...). Le sujet voit son être dans une réflexion en

relation à l'autre, c'est-à-dire en relation au *Ich-Ideal* »Note4 .

Plus tard, S. FREUD proposa la dernière théorie des pulsions opposant les pulsions de vie et les pulsions de mort. Il y a donc une articulation nécessaire à trouver entre le narcissisme et la pulsion de mort, dirait A. GREEN et il propose de l'appeler le « narcissisme négatif ».

« En effet, les enseignements de la clinique nous autorisent à penser qu'il y a bien des structures narcissiques et des transferts narcissiques c'est-à-dire où le narcissisme est au cœur du conflit. Mais ni les uns ni les autres ne peuvent se penser et s'interpréter isolément, en négligeant les relations d'objet et la problématique générale des rapports du Moi avec la libido érotique et destructrice »Note5. « Aussi, il est néanmoins impossible de ne pas poser le problème de ses relations avec l'homosexualité (consciente ou inconsciente) et avec la haine (de l'autre ou de soi) »Note6.

« En ce qui concerne le narcissisme, l'objet qu'il soit fantasmatique ou réel, entre en rapport conflictuel avec le Moi. La sexualisation du Moi a pour effet de transformer le désir pour l'objet en désir pour le Moi. Ce que j'ai appelé le désir de l'Un avec effacement de la trace du désir de l'Autre. Le désir a donc changé d'objet, puisque c'est le Moi qui est devenu à lui-même son propre objet de désir ; c'est ce mouvement qu'il convient d'éclairer »Note1. Le désir est donc, ce qui induit la conscience de séparation spatiale et celle de la dyschronie temporelle avec l'objet, créées par le délai nécessaire à l'expérience de la satisfaction.

Par conséquent, le narcissisme offre donc l'occasion d'une mimésis du désir, où le Moi a acquis une certaine indépendance en transférant le désir de L'Autre sur le désir de l'Un. Narcisse/Janus est alors mimétique de la vie et mimétique de la mort.

L'Un naît peut-être, dit A. GREEN, de l'Infini et du Zéro, et c'est dans les oscillations de l'Un au Zéro que nous devons saisir la problématique intrinsèque du narcissisme.

Ce qui nous amène maintenant à parler de l'identification, en tant que processus psychique inconscient par lequel une personne rend une partie plus ou moins importante de sa personnalité conforme à celle d'une autre qui lui sert de modèle.

Cette identification va être intégrée dans l'histoire des liens libidinaux qui se tissent entre le Moi et l'autre, voire à l'intérieur du sujet lui-même.

S. FREUD, dans « Deuil et mélancolie » nous décrit « une identification du Moi avec l'objet abandonné », où elle est totale et s'effectue par retrait de la libido qui, de l'objet perdu, fait retour sur le Moi.

Dans « Psychologie des masses et Analyse du moi » il distingue trois modalités à l'identification :

1. La première explique la dialectique de l'être et de l'avoir.
2. La deuxième il y a un attachement érotique, lié au complexe d'Oedipe et par régression.
3. La troisième fait intervenir la notion d'Idéal du Moi.

La constitution de cette notion, continue à être développée. A. de MIJOLLA nous propose de parler de : « « fantasme d'identification », par lequel un sujet substitue à une partie de son Moi ou de son Surmoi un personnage primordial de son histoire familiale, père, mère ou grands-parents surtout, afin de lui faire vivre à sa place un fragment plus ou moins important de sa propre existence »Note1 .

A la lecture de cette définition, nous avons immédiatement fait le rapprochement avec ce que les danseurs/danseuses nous disaient de leur famille en relation avec leur choix de pratiquer la danse classiqueNote* .

Voici un autre exemple, Isadora, la plus jeune de notre population en parle très franchement dans l'entretien. En réponse à la première question : « *Comment avez-vous commencé dans la danse ?* » elle a répondu : « *Parce que ma maman, depuis toute petite, elle aimait le ballet et quand nous sommes nés, (elle a un jumeau) elle voulait que je sois danseuse, alors j'ai commencé à trois ou quatre ans* ».

Discours, qui nous permet très bien de faire le lien pour passer à l'Idéal du Moi : Danseuse-Etoile.

3.2.- L'Idéal du Moi : Danseur ou Danseuse-Etoile.

« Pas une étoile fixe et tant d'astres errants ».

J. RACINE Note*. .

« Le « soi » (self) se présenterait comme le précurseur narcissique d'un « moi » plus élaboré dans le sens objectal et oedipien. Ce qui entraîne la définition logique d'un « Idéal de soi », instance idéale résultant d'un besoin de séduction narcissique existentiel de l'objet primitif. De constitution antérieure au « surmoi », « cet Idéal de soi » pourrait prévaloir sur ce dernier dans de nombreuses situations demeurées bloquées, ou ayant régressé en deçà de l'établissement du primat de l'Oedipe sur l'organisation affective globale du sujet » Note2. .

La notion d'Idéal du Moi apparaît dans « Pour introduire le narcissisme » de S. FREUD, ce qui caractérise l'Idéal de Moi, est l'ouverture qu'il offre au narcissisme vers une réalisation possible dans un temps futur.

Il existe une compulsion à attribuer à l'enfant toutes les perfections, en oubliant ses défauts et déniait la sexualité infantile. S. FREUD utilise l'expression en anglais « His Majesty the Baby » il explique : l'enfant « accomplira les rêves de désir que les parents n'ont pas mis en exécution, il sera un grand homme, un héros, à la place du père, elle épousera un prince, dédommagement tardif pour la mère » Note1. .

Notons ici que nous avons trouvé cet Idéal parental, dans le fait de pouvoir s'engager dans la formation en danse classique et avec, de plus l'idée d'être un jour le danseur ou la danseuse Etoile qui justement, dans les ballets représentés, dansera avec la princesse ou le prince.

Nous trouvons ici, l'occasion d'examiner les rapports de cette formation de l'idéal et de la sublimation, ainsi définit par S. FREUD : « La sublimation est un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle (...). L'idéalisation est un processus qui concerne l'objet et par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée ». Néanmoins il nous dit plus loin : « L'idéal du moi requiert, il est vrai cette sublimation mais il ne peut l'obtenir de force (...) » Note2. .

Quoi qu'il en soit, la danse est un art et l'art est sublimation là où les danseurs/danseuses se trouvent « à former l'idéal du moi dont la garde est remise à la conscience morale, c'est justement l'influence critique des parents telle qu'elle se transmet par leur voix ; dans le cours des temps sont venus s'y adjoindre les éducateurs, les professeurs et la troupe (...), (les autres, l'opinion publique) » Note3. . Influence à laquelle les danseurs ne pourront pas échapper, tout au contraire ils y seront même confrontés, plusieurs heures par jour.

Le sentiment de soi a trois origines :

1. La satisfaction narcissique primaire
2. Le critère de réussite, c'est-à-dire, la satisfaction du désir de toute-puissance
3. La gratification reçue de ses objets d'amour.

En résumé, le développement du Moi se réalise à partir de tout un mouvement, qui commence par un éloignement du narcissisme primaire, avec une tendance à le reconquérir, cet éloignement s'effectue à partir d'un déplacement de la libido sur l'idéal du moi, laquelle est d'abord imposée de l'extérieur, mais elle ne tardera pas à engendrer une satisfaction, résultat de cette réussite de l'idéal.

Comme exemple, nous pouvons citer Véronique, maîtresse de ballet : « *J'ai commencé quand j'étais toute petite, à trois ans. C'est-à-dire, c'est pas moi qui ait voulu faire de la danse, c'est ma mère qui m'a inscrite dans un cours de danse* ».

Son entrée dans la danse classique résulte donc d'un désir de sa mère, (décision imposée par elle) mais, comme plusieurs filles, elle dit : « *c'était un peu un rêve de petite fille, de... d'avoir un tutu et de mettre des pointes ; c'était un petit peu quelque chose de ... un peu du domaine de la ... du rêve, et j'avais envie d'être sur scène et de danser* ». Le talent de Véronique a été reconnu et elle est rentrée à l'Opéra. Elle nous explique : « *j'ai eu l'occasion de tourner(...) un feuilleton à la télévision qui a été assez connu en France, qui racontait l'histoire de petits rats de l'Opéra ; donc, j'ai fait ce film quand j'avais onze ans et puis après je suis rentrée à l'Opéra parce que mon rêve c'était d'être danseuse-étoile de l'Opéra* ».

Un autre exemple serait est celui d'Isadora, élève 2^{ème} année, qui nous dit : « *(...) ma maman m'a demandé si je voulais entrer, (faisant référence à l'E. D. C. C.) Ils m'ont dit que j'avais beaucoup de possibilités, ils m'ont acceptée et donc, j'ai commencé* ».

Pour Véronique et Isadora ce fut ainsi le début de leur formation professionnelle dans la danse et il en est de même pour beaucoup d'élèves, la première fois que leurs professeurs leur donneront la possibilité d'un rôle plus ou moins important elles éprouveront une satisfaction qui les incitera à continuer comme Josefina, élève de dernière année nous le fait vivre avec beaucoup d'émotion : « *Je suis sortie heureuse, parce que le projecteur c'est pour toi qu'ils l'allument, pour toi toute seule, alors le cygne noir te voit, Silfrido te regarde seulement toi, et personne d'autre, c'est comme ton moment de triomphe ainsi, je l'ai fait, il y a deux ans, l'année dernière aussi et j'espère le refaire cette année (...) Maintenant je suis en train de répéter des pas de deux et dans les présentations qui viennent d'avoir lieu, je fais le pas de deux principal* ».

Pour Josefina, dix ans de travail commencent à être récompensés, mais bien sûr, tous et toutes n'auront pas cette chance, et malgré leurs efforts, leur travail acharné, ils/elles resteront dans l'ombre perdu(e)s dans le corps de ballet.

Vanesa nous parle de la compétition qui existe dans le but d'être la Danseuse-Etoile : « *Non, je n'ai jamais dansé de rôle principal, j'ai dansé plusieurs choses, mais jamais le principal* ».

Plus loin, elle continue « *En général même s'il n'y a pas de remplaçante, comme nous voulons danser, nous sommes toujours derrière, en train de répéter le rôle* » et elle explique qu'elles attendent la défaillance d'une autre fille, pour prendre sa place et avoir ainsi une opportunité ; elle dit : « *un jour il y a eu une fille qui s'est fait mal aux genoux, on était en train de s'échauffer pour une présentation, quand elle a dû aller à l'hôpital et ce jour-là, celles qui connaissent plus ou moins le rôle, ont commencé à le danser et le professeur a dit : « c'est unetelle que je préfère (en se dirigeant vers l'une d'entre elles)».*

L'idée que l'objet de la danse est un corps icône idéal et adorable, et qu'il s'agit dans la danse de devenir autre, de devenir ce corps idéal, est soutenue par P. LEGENDRE, qui qualifie de « bureaucratie industrielle » le système chrétien, où l'on donne un corps à Dieu. C'est d'ailleurs l'industrie de l'image du corps, la mode, et son changement bisannuel, qui met en pièces l'idée de corps idéal tout en semblant l'affirmer, par un éclatement féroce et ludique.

De cette manière, l'image des danseuses sera réactualisée avec celle de tous ceux et celles de leur entourage, qui sont comme autant de reflets du miroir. Comme nous allons l'analyser tout de suite.

3.3.- Les stades du miroir chez la danseuse.

...le miroir, élément essentiel
comme la barre et le plancher,
est un traître. Il ne dit jamais
la vérité, et ne montre que ce que
l'on a envie de voir de soi
M. BEJART Note* .

Il sera certainement difficile de savoir quand a été introduit le premier miroir dans la salle d'un cours de danse classique, mais cet outil matériel, nous a fait beaucoup réfléchir sur *l'image du corps* des danseurs/danseuses et comment elle joue constamment avec chaque relation : le professeur, le chorégraphe, le collègue, le/la partenaire de pas de deux, le public, la famille et particulièrement la relation avec la mère.

C'est l'observation de H. WALLON dans le cadre de son étude du développement chez l'enfant de la notion de « corps propre » qui a inspiré le concept du « stade de miroir », développé par J. LACAN.

J. LACAN, en 1936, présente la conception du stade du miroir au Congrès international de psychanalyse, où il explique que c'est au travers du miroir que l'enfant pourra percevoir son corps comme une unité et non plus morcelé, c'est-à-dire que se construira une unité corporelle, fascinée par l'image de l'autre (identification).

« La notion de « stade » indique qu'il s'agit d'un moment important du développement psychique, entre six et dix huit mois. (...) » Mais il dira (1954) que le miroir « a aussi une fonction exemplaire, parce qu'il révèle certaines des relations du sujet à son image en tant qu'*Urbild* du Moi » : ainsi s'indique l'aliénation nécessaire à la constitution du Moi de tout sujet » Note1 .

Le corps n'est pas seulement un fruit symbolique, c'est aussi le fruit de *l'image*. Alors qu'est-ce qui est mis en jeu face au miroir ?

Dans le processus de la genèse de la conscience de son propre corps, l'enfant reconnaît le corps comme le sien, différent et à la fois semblable à celui des autres, c'est-à-dire qu'il est immergé dans ce phénomène de miroir.

Lorsque l'enfant peut identifier son corps visuel avec son corps kinesthésique, son espace environnant avec son espace postural, celui-ci commence à manifester un intérêt pour son image spéculaire. Néanmoins, pour que l'enfant ait la représentation de son propre corps, celui-ci doit pouvoir l'extérioriser et le miroir contribue à cela.

« Pour que l'enfant puisse unifier son moi dans l'espace, il doit reconnaître d'une part que son image spéculaire a uniquement l'apparence de la réalité perçue en son propre corps et d'autre part, que cette apparence a une réalité qu'il ne peut pas percevoir avec ses propres sens » Note2 .

L'enfant doit acquérir la fonction symbolique. Celle-ci a lieu lorsque l'espace corporel et l'espace de l'image s'intègrent dans la représentation d'un espace abstrait, fait de relations non sensorielles et selon H. WALLON la notion du « corps propre » ne se constitue pas comme un compartiment étanche.

De sorte que l'image du corps chez l'enfant est créée par les conditions de vie et par la pensée et le milieu où il se trouve immergé : croyances, connaissances, époque, culture, rêves et, évidemment, langage.

Alors, demandons-nous : qu'est ce qui se met en jeu dans le principe d'identité. Je suis moi, ou je suis autre ? Mon corps est-il à moi ? Je suis mon corps, mais existe-t-il la « passion d'être un autre » ? C'est l'expression que nous donne P. LEGENDRE et de plus ils nous incite à aller jusqu'au bout de l'énigme : miroir de l'autre

en lui et de ce monde qui n'est pas lui.

Quand nous parlons de notre corps, de quoi parlons-nous ? À cela J. LACAN répond à partir de la phase du miroir où l'enfant se découvre lui-même, où doit se produire le virage du moi, du (je) spéculaire au (je) social. Mais le miroir reflète-t-il la réalité, ou nous donne-t-il uniquement une seule image de nous-même entre toutes celles possibles ?

Après l'image que le miroir nous renvoie, naît ainsi le désir de l'autre ou peut-être le désir d'être un autre et dans ce sens nous nous imaginons être autre, autant que le miroir est les autres. Il nous renvoie notre image invertie et ainsi de chaque sujet, nous devenons un miroir pour les autres. Mais, attention, si le miroir nous montre l'image invertie, alors nous penserons que le miroir nous rend compte de ce que nous ne sommes pas.

Si nous cherchons l'étymologie du mot miroir en latin, nous trouvons que *mirus* signifie : étrange, merveilleux.

L'image renvoyée par le miroir nous montre que le *je est un autre*, c'est-à-dire en même temps je suis et je ne suis pas moi dans mon image, parce que je ne suis pas seulement image (visuelle) et de plus nous devons apprendre à voir dans le miroir que nous ne sommes pas l'Autre.

Entre 1936 et 1962, ce concept connaît chez J. LACAN un changement d'axe important surtout avec l'introduction du concept du grand Autre, le miroir en vient à représenter le rôle du regard fondateur de l'Autre dans la constitution de l'appareil psychique du sujet.

Je suis installé(e) dans le corps de l'Autre, de la même façon que l'Autre est installé dans le mien en vertu des sens, de la motricité et de l'expression même. En conclusion, il n'y a pas ici de corporéité simple, mais une « intercorporéité»[Note1](#).

Cette forme du corps dans le miroir symbolise la permanence mentale du moi et elle préfigure en même temps son destin aliénant, car les images projetées et introjectées définissent la notion narcissique et pour autant le mode de comportement avec ses semblables.

L'enfant qui était jusqu'à maintenant un moi corporel, devient un sujet de désir qui ne se confond pas avec le père, mais qui est reconnu par celui-ci. J. LACAN affirme : «il identifie sa personne avec l'image de la loi»

Par conséquent, le fantasme, loin d'être réduit à la sphère de l'imagination, doit être défini «comme une image mise en fonction dans la structure signifiante du langage»[Note2](#).

A ce sujet, S. FREUD nous dit que les emplois du corps et les significations des comportements de l'enfant ne peuvent être compris que par rapport à la constitution du langage[Note3](#).

Alors, le corps est un texte, une organisation systématique de lettres qui devront être déchiffrées dans leur logique et leur singularité, ce que S. LECLAIRE résume avec l'expression suivante : « Prendre le corps à la lettre»[Note4](#). Notre corps écrit sa lettre pour que l'autre qui regarde puisse la lire et se lire comme miroir.

Prendre le corps à la lettre voudrait dire, situer la réalité dans la lettre qui fixe les objets du désir, c'est-à-dire dans le langage du récit de nos rêves. Une autre signification serait de s'en tenir à la lettre de son *propre corps* et non aux significations idéales, abstraites ou encensées. Nous devons considérer le corps dans la vie concrète et dramatique de son désir, épeler sa recherche de plaisir ou même de douleur, pour voir comment les lettres du langage qui lui donnent un sens s'inscrivent dans les zones érogènes du corps.

J. LACAN nous montre que le stade du miroir présuppose désormais une opération symbolique et dans cette chaîne signifiante composée par les zones érogènes, le phallus est prédominant et le thème immédiat de la

différence. Le phallus est «la lettre de la lettre».

Ce qui est important ici, c'est de faire ressortir que le corps en tant qu'organe de plaisir est une inscription de notre langage et que notre langage signifie l'expérience érogène du corps. C'est pour cela qu'il faut lire, déchiffrer ou plutôt translittérer le corps. S. LECLAIRE l'a bien dit : il y a « une lettre du corps » et «un corps de la lettre».

D'une autre façon, mais en gardant la même idée, D. ANZIEU, en s'appuyant sur les contes de J.-L. BORGES nous montre que l'exploration symbolique du corps de la mère est le code linguistique principal et le modèle de tous les codes.

En chaque perception de notre corps, nous retrouvons la présence singulière de notre mère, d'où le comportement que chacun de nous possède avec son propre corps. J.-C. LAVIE, affirme que la psychanalyse nous révèle, non seulement la réalité fantasmatique de notre corps, mais également sa structure linguistique et son indissoluble relation libidinale avec le corps maternel. Le psychanalyste devra laisser parler le poème du corps, car notre corps est un appel constant et une référence au corps de l'autre, car le regard de cet autre nous valorisera et nous jugera.

« Le corps peut miroiter dans son Autre, qui devient son corps secret. (...) La charge narcissique se déplace, se redéploie en différents niveaux de miroirs, et de regards (...). Car le miroir n'est pas qu'une machine à regard ; il symbolise tout moyen de *se reconnaître*, de s'imaginer sans se réduire à cette image, d'être projeté par cette image vers un regard qui vous reconnaît, mais qu'il vous faut traverser pour être reconnu par vous-même et trouver place dans le trajet identitaire »Note 1.

Ce jugement ou plutôt la relation constante, chez les danseurs/danseuses, est le miroir, ou plutôt, sont les miroirs : du public, de la famille, de leur professeur, etc. qui se dévoilent aux différents moments de leur formation ou sa profession, lesquels finalement nous renvoient au regard de la mère.

3.3.1.- Le miroir « professeur(e) »

Dans l'entretien avec Véronique, maîtresse de ballet, elle nous dit : « *j'ai retrouvé un de mes...enfin je savais, j'ai un de mes élèves y a six ans qui travaille avec cette compagnie là. Et c'est vrai que de le voir sur scène ce matin ça fait du bien, il était heureux de me voir, il était tout content, (...)* ».

Elle nous parle ici clairement, d'une reconnaissance dans les deux sens, puisqu'elle voit son élève-enfant et lui son professeur-mère qui, après une séparation se retrouvent et jouissent ensemble. Nous pouvons noter que les liens entre professeur(e)/élève sont forts. Il existe une délégation fantasmatique de la mère quand elle laisse son enfant au professeur

Dans l'entretien avec Cédric, quand je lui pose la question : « *Pourquoi c'était important ce rôle de soliste ?* » Il répond : « *il y a le besoin d'être connu d'être aimé (...)* vous savez qu'un enfant qui fait son intéressant devant la glace en s'imaginant chanter dans un stade, c'est exactement les mêmes raisons mais (rires) mais elles sont plus élaborées, après il y a de meilleures raisons, mais au départ, il y a quand même ce sentiment là. Je pense qu'il faut un minimum de reconnaissance pour pouvoir s'épanouir même si la reconnaissance est [...]». Ici il évoque ce minimum de reconnaissance nécessaire au maintien d'un effort continu qui lui permette de tenir tout au long de sa dure formation pour un désir plus fort comme il le dit bien : « c'est le besoin d'être aimé » terme que S. FREUD utilise comme exemple quand il évoque le troisième modèle d'identification qu'il nous propose dans sa « *Psychologie de masses et analyse du moi* » où l'identification pourrait avoir lieu à partir de ce « besoin d'être aimé ».

Cédric continue : « *Non, j'ai eu ce rôle de soliste, bon, qui m'a apporté, c'est comme ça que je l'ai vécu en tout cas, quelques petites reconnaissances, quelques petits bravos, qui n'ont pas duré plus d'une semaine,*

hein, mais pour moi, c'était important parce que, bon ça m'a conforté un petit peu dans mon estime de moi ». C'est-à-dire, il y a un sentiment qui même si cette reconnaissance ne dure pas longtemps, le fait que cela se produit, rappelle le premier moment de la formation du moi avec cette expérience narcissique fondamentale.

3.3.2.- Le miroir « chorégraphes »

« Comme tous les métiers artistiques, la chorégraphie est à la fois un savoir-faire, une technique et un champ personnel de créativité. Le chorégraphe non seulement compose l'espace, les déplacements des danseurs, utilise un style de mouvement connu ou le crée, mais travaille aussi avec les autres créateurs du spectacle : musicien, décorateur, créateur de lumière... Il orchestre ces différents corps de métiers pour réaliser un spectacle. (...) »Note1.

N'oublions pas que la première étape, qui mène à l'état de chorégraphe, est, dans une très large majorité des cas, celle d'avoir été lui-même danseur. Donc d'avoir vécu : la technique de base, les compagnies, les tournées, les répétitions, etc. ; c'est-à-dire que tous les éléments qui composent la vie d'un danseur ont été les mêmes pour celle d'un chorégrapheNote*.

« La différence, de taille, (avec le danseur) est que le chorégraphe assume la responsabilité artistique d'un projet. Il dirige, fait des choix, corrige, fait reprendre, modifie, défend sa conception de l'art. (...) Toutes les formations et les méthodes connues ne font pas un chorégraphe de qualité. Il faut ce qui ne se mesure pas, ce qu'est le mystère de l'art, la valeur ajoutée de la personne, le talent »Note1.

Certainement il existe une transmission du vécu de chorégraphe comme danseur et son désir de continuer, de développer ou complètement changer ce qu'il a dansé avec ses propres chorégraphes. Par exemple, Véronique continuant son discours précédent : « (...) *c'est chouette quoi, de voir que tout ce qu'il a fait ici (se référant à son ancien élève) ça l'a porté vers ce chorégraphe que j'ai aimé aussi, avec qui j'ai dansé ça c'est assez [...] on voit que ça sert à quelque chose* ». Il y a eu identification à la maîtresse de ballet et à son parcours, (l'élève est allé travailler avec le même chorégraphe) ce qui a permis à l'élève d'accomplir le désir de l'autre, et à la maîtresse de ballet de prolonger sa carrière à travers son élève.

Jacqueline nous parle de la relation avec son chorégraphe : « *il n'était pas seulement le chorégraphe créateur, mais aussi il recherchait avec nous, et entre les êtres humains qui faisaient ce groupe il y avait déjà le passé d'être dans la même école, d'avoir eu la même formation, d'avoir le même « feeling », donc c'était des relations très harmonieuses et très enrichissantes et ça le travail était très productif* ».

Le chorégraphe dans cette recherche de construire un texte, a choisi des corps déjà proches entre eux, où le langage avait été appris ensemble depuis l'enfance et peut-être aussi avaient-ils des choses à dire qui les concernaient tous.

Elle continue : « *Les gens restaient longtemps chez Béjart, (...) à l'époque, surtout lorsqu'on choisissait de travailler avec un chorégraphe important et que ce chorégraphe nous choisissait, il y avait une espèce de fidélité : on restait dix ans, quinze ans, huit ans, pour approfondir le travail, vraiment. Donc il y avait une vraie (pause) une vraie osmose entre les danseurs* ». Comme nous pouvons le constater ils s'entendent très bien, les liens qui se créent sont très forts, comme avec le professeur, ce qui les amène à une impossibilité de séparation, de se retrouver sans leur groupe « familial » après toute une vie en commun.

Cet exemple nous rappelle la situation groupale de risque et la définition du pseudo-normal que J. BERGERET mentionne dans le chapitre précédent en « Normalité » et Pathologie.

Plus loin, Jacqueline nous dit : « *Un chorégraphe c'est comme un cinéaste qui fait un casting, (...) il va chercher des gens qui vont correspondre à l'idée que lui a, qu'il cherche et il va éliminer tous ceux qui ne sont pas dans son* » Peut-être dans son miroir.

Le regard du chorégraphe transmet son langage au danseur, dans son fantasme d'écrire avec les corps des autres, recompose une identité, un processus identitaire, les forçant à une prise de connaissance. D. SIBONY nous dit : «En cela l'écriture chorégraphique instaure l'entre-deux-corps.

Le miroir chorégraphique offre à la foule l'idée de l'*ensemble possible*, où les liens de corps permettent des jets singuliers, des lancées marginales, tout en gardant au groupe son rôle de corps-mémoire (...). Pourtant ces corps ne disent pas « rien » ils mettent en geste les formes simples de la présence, présence physique au monde, avec ses rythmes, ses contours, ses figures »Note1 .

3.3.3.- Le miroir « collègues »

Nous avons précédemment indiqué que dans la formation de cette profession les élèves restent ensemble la plupart du temps dans la journée et ceci pendant plusieurs années (trois ou huit selon l'école) ce qui produit des effets parfois surprenants en ce qui concerne l'identification et le narcissisme.

Depuis leur arrivée pour passer l'examen d'entrée, les élèves se regardent et une fois admis(es) dans l'école ils apprennent à être regardés, à regarder l'autre, à se regarder dans l'autre et ainsi à identifier leurs faiblesses. Ils instaurent le langage de la loi avec lequel ils construiront leur idéal esthétique.

Ils font partie d'un groupe de danse qui s'exerce dans différentes activités artistiques, ils se retrouvent aussi ensemble dans les cours académiques, au moment des repas, pendant le temps de « repos » et, de plus, parfois aussi pendant les vacances.

L'identification entre eux ou entre elles, produit un mimétisme, il n'y a presque plus de différences entre les élèves d'un même groupe, c'est-à-dire qu'il y a un moment où elles ont les mêmes attitudes, les mêmes expressions, elles font les mêmes gestes, ce qui fait que dans la rue elles peuvent passer pour des sœurs. Cette ressemblance (principalement féminine) physique, et psychique aide à l'homogénéisation désirée par l'institution qui cherche la matière première pour construire le groupe, « le corps de ballet » taillé comme une pierre unique.

3.3.4.- Le miroir « partenaire de pas de deux »

Dans un ballet, le « Pas de deux » est presque toujours le moment à la fois dramatique et lyrique où l'action se noue ou se dénoue, où le jeu de l'amour et de la mort, qui est à la base de toute dramaturgie, atteint son point culminant et nous achemine vers le dénouement.

Le « Pas de deux » est aussi la solution mathématique de deux corps qui ne font pas que se surajouter, mais décuplent leurs possibilités, linéaires, dynamiques, abstraites et techniques.

C'est la rencontre de deux polarités, l'homme et la femme bien sûr, mais aussi le père et le fils, la mère et la fille, l'être et son miroir, le double romantique cher aux grands poètes lyriques allemands. Deux forces enfin, Faust et Méphisto.

Un « Pas de deux », c'est la recherche de l'unité à travers la dualité, puissance qui nous pousse avec cette force somptueuse et inassouvie à devenir l'autre, son corps, sa chair, son âme qui veut retrouver l'Adam primitif, homme et femme, parfait androgyne avant qu'un Dieu, aux intentions encore inexplicables, ne s'avise de lui soutirer une partie de sa chair pour créer la dualité.

Cette dualité qui nous est souffrance mais dont le poète sur sa lyre tire des accents sublimes et déchirants. Un « Pas de deux », c'est peut-être le Paradis perdu.

« Cette entre-deux est une texture dansable : par le corps-mémoire et le corps sensible, indissociables »Note1 .

Le duo dans la danse classique était la représentation érotique d'une communication charnelle, mais aussi, le révélateur d'une sexualité dérangeante. Dans la danse contemporaine il prend un tout autre sens, un duo voluptueux dénonce directement le regard, démontrant ce qu'il pouvait contenir de pervers, met en jeu notre rapport au couple : des corps qui se touchent ainsi sont érotiques, et leur exhibition nous inclut dans la représentation publique d'une scène privée, la scène primitive qui s'offre en partage à notre voyeurisme.

3.3.5.- Le miroir « public »

Les lumières s'éteignent, je meurs.

Demain je renaîtrai, je danserai... à la lumière stellaire des projecteurs et surtout du regard public, allumé, ébloui, projeté.

R. NOUREÏEV.

Pour se présenter au public il faut avoir préparé des chorégraphies, lesquelles ont été précédées d'un entraînement intensif. Le public est l'ensemble des personnes qui assistent effectivement à un spectacle ou à une journée portes ouvertes Note .

Jacqueline : « *c'est tellement génial d'être interprète ; (...) quelqu'un t'a donné quelque chose, tu dois le donner au public* ». Il y a une dette, mais avec qui « réellement » ? Avec elle-même, après autant d'efforts.

Margarita : « *Tout ce que tu fais, danser pour les gens, pour qu'ils soient satisfaits réellement, en plus que tu danses pour toi-même, tu danses pour un public parfois ce public sera pas connaisseur de la danse ou si, mais il sera toujours bien reçu, ses applaudissements ou, simplement qu'il soit en train de te regarder. Peu importe ce que tu as à faire, ce qui importe est être en scène et faire ce que tu sais faire* ».

Elle nous parle des applaudissements, la récompense toujours attendue après une présentation et tout le travail qui est derrière. Le danseur veut être regardé et d'une certaine façon le public aussi se regarde dans le danseur. Si nous observons les personnes qui assistent aux spectacles de danse, nous remarquons qu'elles se connaissent presque toutes puisque, à chaque spectacle, il y a les élèves, les professeurs, les chorégraphes et les parents des danseurs et danseuses principalement.

« Qu'éprouvons nous, à les contempler dans la lumière alors que nous restons immobiles, assis dans l'ombre, loin de tout contact mais attachés par le regard à ces chairs qui s'exhibent ? » Note 1.

Nous pouvons parler ici de la Katharsis, (terme grec qui est employé dans la *Poétique* d'Aristote et signifie purification ou purgation), mais nous nous intéresserons plus particulièrement à son interprétation esthétique : « aujourd'hui, on considère que la *katharsis* n'a pas un enjeu moral, mais exclusivement esthétique. Le spectateur ne se purge pas de ses émotions en voyant des exemples édifiants, mais c'est plutôt le dispositif scénique, le mode de la représentation, qui purge le spectateur de ses émotions. L'être humain peut « prendre plaisir aux représentations ».

Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres » (Aristote, *Poétique*, 1448b10).

La maîtresse de ballet arrive et demande : « *ça c'est bien passé hier soir ?* ». (se référant à son spectacle).

Un élève répond : « *Le théâtre, il était vide* ».

La maîtresse de ballet : « *C'est-à-dire ?* ».

L'élève dit : (avec l'air triste) : « *Il y avait une vingtaine de personnes* ».

La maîtresse de ballet: « *Mais aujourd'hui, vous aurez plus de monde, parce que les... vont venir* ». Puis s'adressant à moi : « *Mettez-vous là, parce qu'ils vont venir* ». Je quitte donc ma place à côté de la porte, et m'installe près du piano (au fond de la salle) pour laisser la place.

Plus tard, le directeur paraît à la porte et la maîtresse de ballet lui dit : « *Monsieur le directeur, on n'a pas de public on est triste, hé !* ».

J'ai perçu qu'ils cherchaient le regard d'une manière plus insistante ce jour-là et à la fin tous font des ports de bras puis se relâchent, comme à l'issue d'une présentation. C'est une déception, une tristesse groupale exprimée par un élève et puis par la maîtresse de ballet qui, sachant ce que cela signifie dans son propre vécu, essaye de leur remonter le moral afin qu'ils continuent à travailler pour un regard, regard que toute la classe attendra pendant le cours, sans avoir eu de réponse, mais c'est une réponse ou plutôt une présence qu'ils cherchaient ?

Ils ont l'espoir que dans le prochain spectacle, le public reçoive les reflets de ses fantasmes et que les danseurs à leur tour, puissent aussi sentir et entendre les vibrations des spectateurs, qui dans ce sens, ne resteront pas, dans la passivité, tout au contraire.

Par exemple, lors de la journée portes ouvertes, au C.N.S.M.D dans le public il y avait des personnes de la famille des danseurs, mais pas seulement, également la mère de la professeure Jacqueline, qui se réjouissait comme si c'était sa fille qui dansait, laquelle dans l'entretien nous disait : « (...) *je ne veux pas leur transmettre ma passion, je veux que eux ils transmettent leur passion au groupe, au prof, au public, etc.* ».

« La danse est donner corps au dialogue avec l'Autre - l'inconscient - dont la réponse importe peu, dont l'essentiel est la présence, le fait qu'on y soit sensible ou accessible. La danse est une prégnance corporelle de l'inconscient » Note 1. Un travail est offert à l'Autre ou deux autres, un jet de corps en forme d'objet. Offrande à la source des pulsions.

3.3.6.- Le miroir « famille »

La « scène » dont il s'agit pour la danse est celle de la naissance-scène toujours « autre » et pourtant familière ou familiale
D. SIBONY Note*.

La famille est le noyau de la société occidentale. Durant les entretiens nous nous sommes aperçue que beaucoup de danseurs/danseuses ont commencé la danse encouragé(e)s par quelqu'un de leur famille. Par exemple :

Vanesa : « *ha ! Parce que ma soeur étudiait le folklore et donc je suis allée voir beaucoup de présentations de danse et j'ai préféré le classique, alors j'ai commencé à voir plus de classique et ça m'a plu* ».

Patricia : *Mon père a un ami qui est prêtre et passionné de danse classique, depuis toute petite j'allais avec lui (...), il me montrait des vidéos, depuis toute petite on commence, quand on a des familles qui se dédient à ça, étant donné qu'ils te dirigent, c'est ça* ».

Diego, professeur : « *j'ai commencé à avoir du goût pour la danse, parce que ma maman avait été danseuse de la ville de Mexico dans les années quarante et elle avait beaucoup eh... de livres, photographies, etc., que je lisais beaucoup depuis tout petit* ».

Cédric : « *j'avais une grand-mère qui jouait du piano, et j'étais chez elle et puis j'ai vu un spectacle de danse à la télévision et elle a dit que j'allais faire de la danse. Donc au départ, moi j'avais pas très envie. Eh puis*

3.3.5.- Le miroir « public »

j'ai pris quelques cours de danse ; et puis mon professeur de danse a dit : ah, il est doué ».

De ces quatre exemples, il ressort que le goût de Vanesa, Patricia, Diego et Cédric, pour la danse, est né sous l'influence familiale déjà imprégnée par la danse. Ils n'ont eu qu'à s'approprier le désir des autres d'une manière faux-self. Le cas de Cédric nous montre aussi comment, après avoir réussi, entendu les applaudissements et capté le regard de sa mère ils/elles continueront, malgré tout. Comme disent les professeurs « Le spectacle doit continuer ! ».

Dans ce prolongement, il nous faut évoquer aussi la délégation familiale, nous nous expliquons : jusque-là nous avons considéré la famille biologique, mais dans ce milieu comme dans le sport de haut niveau existe une « deuxième famille ».

Écoutons Nina, qui a vécu ou même grandi avec un groupe (disons une compagnie), elle nous a dit : « *Je ne peux pas, je me sens très déprimée ici, dans cette compagnie, parce que les danseurs ce sont comme ta famille, ou encore plus parce que tu as vécu avec eux plusieurs choses, tu restes du matin au soir avec eux, après pour faire la fête aussi, ils me manquent beaucoup, je veux retourner, je ne peux plus* ». Six mois après, en effet, elle réintégrait sa compagnie précédente et la dernière chose qu'elle nous a dit est celle-ci : « *C'est fini je pars il y a beaucoup de choses que je dois faire, je dois rattraper le temps avec mes frères et mes sœurs (en se référant aux danseurs)* ». Le lien qui s'est créé est très fort, et le moment de la séparation peut être insupportable, à cause de ce qui a été vécu ensemble : toute une complicité : de joies, de défis, de regards, de chutes, de souffrances ?

« Etrangement familiers, ces corps mous et mouvants nous rappellent vaguement les formes sans regards qui, comme les mythes, peuplent nos inconscients. Des images rêvées, lentes, des souvenirs qui s'échappent et qui, sans construire de véritables personnages, évoquent pourtant notre histoire commune, à l'ombre du réel »Note1. Ils sont la représentation de nos fantasmes.

Alors cette « deuxième famille » se compose de tous les autres miroirs que nous venons de décrire, lesquels font partie des fantasmes d'identification si nous reprenons le terme de A. de MIJOLLA.

3.4.- Conclusion

« Beaucoup de chorégraphes ont ce fantasme d'écrire avec le corps des autres une « loi » qu'on puisse maîtriser. Et déjà au départ, au déclenchement, le corps danseur improvise, cherche à saisir le point critique et singulier qui sert d'ancrage, de l'écriture dont son corps sera l'instrument, l'objet, le sujet »Note2.

Pour le chorégraphe, une source infinie d'inspiration est l'attachement comme représentation physique de la fusion, érotique ou spirituelle, et forcément désirée, comme une figure antique d'une unité d'avant la vie, fantasme d'une complétude que nous aurions perdue en naissant.

« Le corps dansant produit de l'appel et du rappel entre deux corps- qui déjà sont quatre : ses deux corps à lui, et les deux du spectateur ; et très vite il y en a six dès qu'il y a un autre danseur et ça se morcelle et se compose et se décompose pour fomenter des *appels d'être* inattendus, qui parlent d'autant plus fort »Note3.

« La danse questionne le corps de l'Autre, son existence, sa forme, ses possibles. C'est un questionnement dynamique, qui peut passer par des points morts : corps-effigie ou corps-idole. Dans ces cas limités, la danse capte l'élan de la foule, narcissique ou idolâtre, pour le dévoyer ou pas »Note4.

« La danse fait le pas décisif : d'ériger sur scène ces rappels de transfert, ces miroirs-mémoires. Le corps y fait jouer sa présence au monde, il rencontre des choses, des gestes, des éléments (la terre, l'air, la lumière...) et aussi les traces charnelles d'autres corps(...). Ainsi l'effet-miroir tel que la danse le manifeste déborde l'imitation, le reflet, la doublure. C'est l'interaction des corps à la recherche de leurs limites d'être, et qui se

font l'instrument de cette recherche »[Note1](#) .

« C'est dire que l'effet miroir accompagne le processus identitaire, et rebondit sous d'autres formes : un texte, un tableau, un corps dansant l'actualisent. La rencontre miroitée est à l'œuvre dans toute danse, qui est aussi un affrontement en miroir, y compris le miroir qu'elle-même reproduit, en essayant de le briser ou de le franchir »[Note2](#) .

« Dans la danse l'effet-miroir mise à fond sur une force étrange du corps : sa force d'*entraînement*, d'une pensée ou de l'impensable ; sa force d'attraction qui emmène avec lui les fantasmes d'autres corps »[Note3](#) .

« En principe, l'Autre est l'espace où se prélève l'image du corps, le projet de se faire une place, de se déplacer dans l'espace « autre »[Note4](#) . Autrement dit : c'est l'objet de la présence, signifié par un mouvement pulsionnel de l'Autre, par son image, et qui indique la présence du sujet.

« La pulsion de mouvement lie et enchaîne la série des images, et organise la structure imaginaire dans sa dimension économique de diffusion des tensions et de leurs excès, entre idéal du moi à satisfaire et surmoi insatisfait »[Note5](#) .

« Le travail de miroir rappelle que tout fragment de langage est un miroir, qu'on peut se mirer dans un mot ou un geste, et même s'y perdre, dès qu'on y transfère un bout de mémoire cristallisé, un fragment d'imaginaire »[Note6](#).

« Dans la danse, le Corps, prend le relais du langage ordinaire pour *bouger l'Autre de sa place : pour le séduire* »[Note7](#) . Et finalement, la jouissance, qui nous montre un autre univers, mène peut-être vers la mort.

Un corps qui danse, est supposé ressentir des émotions, des éveils, et les transmettre ou les rappeler aux autres corps qui les regardent ou à lui-même comme nécessité d'issue pulsionnelle gestuelle sur la structure traumatisée hors le fantasme qui appareille normalement la douleur.

Le danseur « en *donnant* tous ces gestes au spectateur, lui donne aussi un questionnement de son corps, un ensemble d'appels de corps qui le rappellent à son image, à ses impasses de jouissance, (...) »[Note1](#).

Ce sera donc, le thème à être traité dans le dernier chapitre, ce qui suit, passant d'abord par la souffrance et sa relation avec la douleur, le masochisme, l'objet perdu ; pour continuer avec le plaisir / déplaisir, pour arriver au paradoxe de la jouissance.

CHAPITRE 4 : LA SOUFFRANCE ET LA JOUISSANCE.

Nous pourrions nous référer à une réflexion de Joyce Mc DOUGALL, qui nous dit que ce sont les perceptions olfactives, tactiles, et auditives, qui nous aident à comprendre le lien entre souffrance, angoisse et jouissance.

Figure 41 : E. DEGAS. Petite danseuse de 14 ans.[Note*](#).



4.1.- Sociologie de la souffrance

« Nous sommes les plus grands adversaires de nous-mêmes »
Anonyme.

Tout au long de l'histoire, les différentes disciplines se mêlent pour arriver à théoriser le comportement humain, de manière pluridimensionnelle ; c'est pour cela que maintenant il nous semble important de voir comment nous pouvons saisir les échos de la souffrance, en premier lieu, du point de vue de la sociologie.

« La sociologie atomistique a mis en évidence l'image d'un individu calculateur, rationnel. Elle a dans une certaine mesure « oublié » que l'individu est aussi un être de passions, d'émotions et de sentiments. L'individu n'est pas seulement acteur, il est aussi animé ou détruit par les passions. Si la liberté s'exerce dans les actions et les décisions, on n'a pas la liberté de ses sentiments »Note1. .

Comme nous le remarquons, le concept de souffrance est plus compliqué que ce que nous pouvons penser, parce qu'il y a différents facteurs qui interviennent.

Commençons par J. FOUCART qui nous dit : « En première approximation, nous définirons la souffrance à partir d'une rupture entre une virtualité ayant une valeur existentielle pour le sujet et un événement qui, de par ce fait, est intolérable »Note2. .

« La souffrance sera également associée aux notions de violence et de traumatisme. Au terme de cette première approche, l'angoisse ou la perte de confiance en soi, dans les autres et dans le monde apparaîtra comme une propriété décisive de la souffrance »Note3. La souffrance est excès. Souffrir, c'est toujours souffrir trop.

Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychologique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé.

L'idée première est nettement celle de l'infraction du corps tantôt conçu comme un territoire clos, tantôt du territoire physique ou moral conçu comme un corps déplaçable.

Le trauma pourrait être apparenté avec une « blessure » et dans le cas d'un danseur la blessure sera psychique et aussi physique.

« La souffrance referme l'homme sur lui-même. Elle peut certes s'exprimer, mais non se figurer ni se communiquer. Elle s'oppose à la communication. La grimace brutalement figée, le corps qui se cabre, le cri : ces gestes ne figurent pas la souffrance, ils sont la souffrance elle-même. Le cri ne dit rien, il n'est pas éloquent. Dans le cri, la voix jaillit du corps, la tête est rejetée en arrière pour que la voix puisse sans détour venir de l'intérieur. Mais cette posture n'est ni geste ni signe, elle fait partie du corps souffrant. Contrairement à d'autres états intérieurs, la souffrance est dépourvue d'intentionnalité. Elle est pure sensation. Elle n'est dirigée sur rien, une perception est toujours perception de quelque chose, la faim a un objet, la crainte est la crainte de quelque chose, mais la souffrance n'a pas d'objet. Elle n'est qu'elle-même. En cela elle ressemble à la panique, à l'effroi au terme final de la peur »Note1. .

Maintenant nous allons nous intéresser à la question de la douleur. Quel est le rapport entre la douleur physique et la souffrance psychique ? Quels sont les effets de la matérialité (la douleur strictement physique) sur la dynamique psychique ? Voilà quelques questions qui se posent.

La souffrance ne peut pas être partagée, parce qu'elle est rupture de l'intersubjectivité. Le souffrant n'appartient plus au « monde commun ». Et quand il y a un groupe de souffrants, danseurs ? Peut-être forment-ils un groupe hors « du commun », leur propre monde (prison dorée) pourrait-on dire pour autant qu'ils la partagent ?

En tout cas quand nous demandons à Margarita comment a été sa vie depuis qu'elle est entrée à l'école de danse, elle nous répond : « *totalemment différente à celle d'une fille normale, de neuf ou dix ans, parce que tu t'éloignes de toutes les activités, que tu pourrais partager avec ta famille, etc...* ».

Et plus loin, elle continue : « *la carrière est très individualiste (...) tu luttas pour toi-même, pas pour les autres (...) pour obtenir des rôles, pour obtenir ce que toi tu veux réellement* ».

Beaucoup de professeurs disent : « *Si tu veux tu peux* » Cette phrase reviendra donc s'ajouter à toutes les difficultés de la formation du danseur. Alors la question qui se pose est la suivante : Que veulent-ils, en réalité ?

Le désespoir et l'impuissance, la peur et le sentiment d'abandon sont alors inhérents à la souffrance et quand cela se produit dans une institution, cela vaut la peine de se demander : pourquoi ? Nous pouvons nous appuyer sur le concept d'institution totale.

L'institution totale est définie par E. GOFFMAN comme un « lieu de résistance et de travail où un grand nombre d'individus placés dans la même situation, coupés du monde extérieur, pour une période relativement longue, menant ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées » Note2.

Dans son analyse de l'institution totale, E. GOFFMAN met en évidence le processus de mortification de la personnalité du reclus, même si ceci n'est pas intentionnel.

Il distingue comme techniques d'enfermement : les cérémonies d'admission, l'atteinte à la vie privée, la dégradation de l'image de soi, la contamination physique, et la contamination morale. Une de ces techniques n'existerait-elle pas dans le milieu de la danse ?

Dans les institutions totalitaires, les domaines intimes sont violés « Il faut distinguer entre la douleur subie et la douleur agie. Qu'elle soit liée à une maladie, un accident, une blessure... Elle se surajoute à une situation pénible. Pourtant elle peut aussi être choisie délibérément comme expérience » Note1.

Dans la pratique des sports de l'extrême ou la danse professionnelle dont la douleur est une des composantes obligées, nous trouvons la mise en danger mais aussi une quête de l'épuisement musculaire.

Patricia à ce propos nous dit : « *...l'art on le souffre et on le vit (...) par exemple dans une classe de ballet classique, s'il n'y a pas douleur physique, tu n'as pas travaillé, ou s'il n'y a pas douleur morale (...) dans une classe il y a douleur morale, douleur physique, mais il faut apprendre à vivre avec tout cela ...* ».

La douleur est en quelque sorte le fil conducteur d'une longue déroute de l'existence. De façon beaucoup plus courante, les douleurs psychosomatiques ont aussi un caractère ambivalent, il y a une complaisance du corps à fabriquer les symptômes pour dire la révolte. La douleur exerce alors une fonction de sauvegarde de l'individu, c'est un moyen d'exprimer quelque chose : les maux remplacent les mots.

D. LE BRETON écrit : « La douleur est sans doute l'expérience humaine la mieux partagée avec celle de la mort » Note2. Le souffrant vit l'incertitude la plus complète en ce qui concerne la reconnaissance de sa douleur.

« Le souffrant est enfermé en lui-même. La souffrance ne se prouve pas, elle s'éprouve. Si l'homme dit l'intensité de sa douleur il sait par avance que nul ne peut la partager » Note3.

En conclusion « La souffrance est par définition non partageable. Elle est une rupture de la réciprocité des perspectives » Note4.

4.2.- Douleur et Souffrance

... Le danseur entretient un rapport singulier avec la souffrance.

Il m'est arrivé à plusieurs reprises d'éprouver une douleur

telle que je pouvais à peine marcher dans les coulisses.

Je songeais même à annuler la représentation.

Stimulée par l'attente du public et la volonté de ne pas décevoir, je rentrais néanmoins sur scène où la danse me happait ; je trouvais comme un deuxième souffle. La souffrance, bien qu'encore présente, s'effaçait progressivement, et les limites que je croyais connaître volaient en éclats. Bien sûr, le retour dans la loge, l'enchantement de la scène s'évanouissait, me laissant avec la douleur.

M. C. PIETRAGALLA Note* .

Au moment de travailler avec l'outil projectif pour danseurs/danseuses Cédric, professeur de danse classique, avant d'écouter la consigne, dit : « *Je choisirai ça* » il regarde la photo S2Note* *il rit et s'exclame : « *ha ! Ils sont déjà en souffrance* ».

S. FREUD nous dit que l'objet d'étude de la psychanalyse est l'inconscient, c'est-à-dire les symptômes, les rêves, ou les actes manqués, mais quand nous croyons l'avoir démasqué, nous nous trouvons devant un paradoxe qui contribue à ce qu'en 1991 A. AMYOT propose que l'objet d'étude de la psychanalyse soit le sujet souffrant de la psyché.

La pulsion de mort ne demande qu'à s'en repaître, mais la souffrance sollicite tout autant les pulsions de vie. Ceci nous paraît encore plus évident lorsque la mise à mal du corps (maladie, processus de lente autodestruction, formes diverses de masochisme...) survient.

C'est une élaboration parfois très compliquée d'une souffrance physique et psychique constituant alors pour le sujet un des liens les plus solides qui le rattache à la vie.

En premier lieu, la souffrance et la douleur ne relèvent pas exactement du même registre. La douleur implique nécessairement le corporel, son dysfonctionnement pénible est en réalité généralement éprouvé indépendamment de la volonté du sujet. La souffrance en revanche renvoie plus aisément au psychique et au moral, son indice de réalité tangible n'est ni objectivable ni désirable et le désir du sujet peut toujours trouver place.

Il faut signaler que la souffrance névrotique et la souffrance psychotique n'ont pas de commune mesure et, de plus, dans une même structure il y a des variations cliniques du *corps en souffrance*. M. ENRIQUEZ, nous propose deux registres :

- « soit le *corps de besoin* du sujet n'a jamais été entendu au moment voulu et le plaisir coextensif à sa satisfaction n'a jamais eu de sens pour celui qui a pris en charge les besoins de l'enfant. Le corps est *désaffecté* et réduit à un corps fonctionnel (...). (souffrance psychotique).
- soit le corps du sujet a été *objet de besoin* pour un autre, source de satisfactions narcissiques et érotiques placées sous le signe de la violence et de l'excès. Le corps est un *corps non identifié*, sinon comme objet nécessaire à l'autre, et possédant pour ce dernier une fonction identifiante primordiale. (souffrance névrotique).

De toute façon que ce soit l'une ou l'autre perspective le sujet a bien peu de choix (...), car son corps en perte d'affection ou d'identité n'est pas soumis aux lois du désir et du plaisir, (...) mais aux lois du vouloir et du pouvoir. Ainsi, non seulement Schreber tenta-t-il de guérir par le délire, mais aussi dit M. ENRIQUEZ, « en transformant un corps en souffrance en corps de souffrance » Note1 .

Toutes ces remarques ne sont pas sans poser de sérieuses questions théoriques qui conduiraient à répondre au problème du masochisme tel que S. FREUD l'a abordé, et à affiner le concept de souffrance psychique qui est loin d'être clair tant sans doute le corporel dans l'immense variété des moyens d'expression qu'il possède, y

est impliqué.

Il n'est, en effet, pas facile au regard, notamment de la douleur physique, de cerner, dans la richesse subjective de ses expressions, la souffrance psychique, où s'exprime aussi une dimension du sacrifice, peut-être pour arriver au sacré. La religion chrétienne en particulier a bien mis en avant cet aspect, notamment en ce qui concerne la rédemption et les martyr(e)s.

La psychanalyse va proposer la notion de masochisme, en donnant à la souffrance une place essentielle au fonctionnement psychique. L'angoisse, détresse va être l'expression de la souffrance la plus courante, c'est une séparation déchirante primordiale, qui fonderait le psychisme lui-même, avec la reconnaissance de l'altérité.

Mais alors, demandons-nous : Qu'est-ce que la souffrance et comment pouvons-nous la définir à partir du corps de la danseuse ?

Jacqueline, professeure de danse classique, nous présente une définition intéressante, elle déclare : *« C'est de la souffrance quand c'est moral. C'est de la souffrance quand la douleur n'est pas reconnue, mais si t'as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse, t'as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse ; mais c'est pas de la souffrance. Par contre si tu as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse et que ton professeur dit « monte sur pointes, monte sur pointes » là c'est de la souffrance, (...) c'est de la souffrance quand il y a un déni de la douleur du professeur par rapport à l'élève, (...) mais c'est pas de la souffrance morale puisque je suis avec elle pour lui dire « je sais que tu as mal, mets pas les pointes aujourd'hui ! » Mais si tu n'as pas vraiment mal et que tu me dis « je mets pas les pointes parce que... » Je dis non, non là c'est...je sais que tu peux mettre les pointes, il faut une complicité aussi, mais la souffrance c'est quand il y a du déni de douleur, je trouve ».*

Dans le discours de Jacqueline on peut trouver deux messages différents, bien qu'elle dise être attentive à ce qui arrive aux l'élèves, et ne pas les obliger à travailler quand elles sont blessées ou mal physiquement ; il est clair que la souffrance existe, et quelquefois ces messages vont au-delà puisque, en théorie, les professeurs ne les obligent pas. Mais derrière ce discours, la réalité est autre, parce que tout a des conséquences : si les élèves ne suivent pas le cours, elles ne participeront pas aux présentations, donc tout le travail qu'elles ont fait pendant l'année ou pendant des années ne verra pas ses fruits sur la scène. Comme nous le dit Margarita, étudiante en danse classique : *« Si on est dans une présentation, ça dépend de la taille de la lésion, si c'est normal, grave ou moyen, ça dépend de comme tu le vois, parce que, quand tu es déjà en présentations crois-moi, la dernière chose à laquelle tu penses c'est la lésion et la seule chose que tu veux c'est d'être sur scène et danser ».*

Comme l'analyse R. PUYUELO, la souffrance psychique se prononce, elle touche au corps et nous parle aussi du narcissisme. *« Il existe des douleurs physiques, douleurs psychiques, douleurs morales ... autant de souffrances qui se crient, se hurlent, se parlent, se pensent... ; mais aussi douleurs narcissiques muettes, en attente de croissance, de direction, de sens. Comment parler ensemble de ces souffrances qui nous font toucher les limites de l'Humain, mais aussi nous sentir vivants et ...exister ? »*Note1.

Dans le Dictionnaire International de la Psychanalyse, nous trouvons dans la définition de la souffrance qu'elle *« est le résultat d'un sentiment d'aliénation et d'ambivalence insurmontable ; attitude défensive, elle est destinée à réduire l'angoisse. Lorsque S. FREUD écrit que les trois sources de la souffrance humaine sont le corps, le monde extérieur et les rapports à autrui, il souligne assez qu'avec la souffrance humaine, s'ouvre tout le champ de la pathologie »*Note2.

Nous pouvons dire que, dans la formation pour devenir danseur/danseuse en danse classique, il y a une aliénation souffrante qui touche les limites entre la normalité et la pathologie ; en tout cas, les élèves immergés dans l'institution la vivent comme partie *« normale »* dans la quotidienneté. Jacqueline déclare : *« Je*

les oblige à arrêter pour se soigner, parce que je sais qu'elles vont avoir ce problème toute leur vie de danseuse et après la danse, alors moi, je suis attentive aux problèmes, aux douleurs, aux pathologies etc. ». Si nous réfléchissons sur son discours, nous nous rendons compte qu'elle se trouve dans un cercle vicieux parce qu'elle a peut-être vécu cette situation quelques années auparavant en tant qu'élève. Il y a donc, un savoir, faire souffrir, qui se transmet de génération à génération.

Pour ce qui est des danseurs/danseuses, nous parlons de souffrance, d'une souffrance qui va plus loin que le visible, il y a la psyché qui intervient ; nous pouvons alors, rapprocher la clinique de la cure et nous demander : Cette souffrance psychique était-elle déjà présente avant d'entreprendre la formation pour devenir danseur ou danseuse professionnel(le) ? Ou bien : la souffrance est-elle la conséquence du corps vécu dans ce milieu ? Il est difficile de répondre pour le moment, peut-être est-ce l'un ou l'autre, ou les deux à la fois, en tout cas nous y réfléchissons ensemble.

4.3.- Réflexions sur la torture

C'est très douloureux de repousser sans cesse ses limites. Je déteste cela, pourtant, la peur de ne pas en être capable m'ébranle totalement ; je suis prise de panique, angoissée
Mais je le fais.

Je dois le faire. L'entraînement, me fatigue énormément, physiquement, psychologiquement. Aller à la barre tous les jours, refaire les mêmes exercices tous les jours... Horrible.

Je me pose des questions,

Je doute... Et puis vient le passage à l'acte, ce moment extraordinaire.

Je me sens soudain apaisée, enrichie, épanouie. Je me suis torturée, mais une partie de moi-même a encore réussi.

S. GUILLEMNote*.

Comment parler sur le vécu de la torture ? Aborder dans un texte la réalité de la terreur, peut induire à croire qu'on la domestique et domine avec les mots. Parler de la torture et de ses conséquences, trouver un sens à l'horreur produite par l'intentionnalité humaine, nous amène à dégager les limites de ce qui est impensable.

Tout au long de l'histoire de l'humanité, la torture apparaît dans des discours très divers : politiques, idéologiques, religieux. Mais faire de la torture un objet d'étude, isolé du contexte politique, économique et social dans lequel cette dernière est exercée, est une erreur. Sa manière et sa signification actuelles, sont directement attachées aux formes contemporaines du pouvoir qui l'utilise.

La torture a joué au long de l'histoire, et joue actuellement, le rôle de pièce maîtresse dans les systèmes de gouvernement, comme un moyen privilégié pour s'approprier du pouvoir. Quand on parle de torture, nous savons d'entrée que le mot résume l'extrémité la plus perverse d'une certaine logique de pouvoir. Mais il n'en est pas ainsi pour rien. La torture, comme l'indique M. de CERTEAU : « est une pratique administrative de routine qui augmente avec la centralisation technocratique, loin d'être extérieure à la civilisation contemporaine, est un symptôme et un effet inhérent au pouvoir »Note1.

La torture moderne est programmée « intelligemment » pour détruire, en dépouillant la personne de la constellation qui constitue son noyau identitaire. Par conséquent, il y a une rupture de l'identité, en partie définitive. Ses effets ne sont pas limités à l'individu concerné, mais débordent sur le groupe familial et sa descendance, et sur sa culture, son peupleNote*.

Considérer les effets de la torture comme une souffrance habituelle renforce l'intention de ségrégation et d'exclusion de l'autre, accusé de mettre en danger l'ordre social, considéré comme instigateur du chaos, contre lui seront utilisés tous les moyens répressifs.

La torture, dit M. de CERTEAU « se situe du côté d'un processus idéologique qui remplace la polyphonie sociale vivace, par une dichotomie totalitaire dans « le propre » (éthique, politique ou social) et le caractère d'exclusion « du sale » qui marque la différence (...) » Note2 .

Une dénomination organise l'agir : musulman, juif, homosexuel, subversif ou n'importe quoi d'autre sont suffisants pour désigner quelqu'un au supplice.

La rupture des codes, des pratiques démocratiques et l'exercice du pouvoir par la violence, entraînent des effets de longue durée. Ainsi en est-il de l'expérience de l'Inquisition, de l'Holocauste, de la Seconde Guerre Mondiale et des génocides qui traversent l'histoire de la planète Note* , mais aussi des formes plus subtiles ? comme dans la formation de danse classique professionnelle, qui sans prendre en compte les moyens très violents utilisés, cherche la performance sans pour autant ne vouloir pas voir tout ce qui se passe derrière le rideau avec les danseurs, avant d'arriver sur scène pour donner leur spectacle.

Par exemple, dans les cours de danse classique : 2^{ème} et 3^{ème} année et invitées, au C.N.S.M. D., nous avons pu observer, quand les élèves font des exercices à la barre et que le professeur dit : « *Tirez, tirez vraiment dans les orteils* », avec une telle phrase les élèves ont à choisir jusqu'où ils se forcent, mais que se passe-t-il quand il n'y a pas une personne extérieure qui observe le déroulement du cours ?

Vanesa nous montre, gestes à l'appui : « *Oui, oui, la professeure te prend la jambe et te la soulève jusqu'ici* (en même temps elle approche son bras de l'oreille et elle te dit : « *tu dois l'avoir jusqu'à ici* » (...)) ».

Une ancienne élève, Daniela, nous disait : « *La professeure nous griffait avec ses ongles ; elle tirait le cou d'une de mes copines pour qu'elle se grandisse et, à moi, elle voulait que j'ai plus d'en dehors, et elle me tirait très fort les jambes et un jour, elle a dû me laisser immobile parce que la tête du fémur avait craqué* ».

« Dans la technocratie contemporaine, la torture est à la charnière de ce qu'il est nécessaire d'éliminer pour que règne un ordre. Exclure ce qui est sale pour que le propre puisse continuer à fonctionner » Note1 .

La torture cherche à s'approprier ce qui est privé, ce qui est secret, le coin le plus sacré de l'esprit. Cela montre que la torture, en frappant et blessant, en cherchant à annihiler ce qui constitue le Moi, implique, dans l'agression d'un seul individu, une menace contre la civilisation.

Il est possible de comprendre, pour cela même, comment la souffrance de certains provoque la panique et la paralysie dans le groupe humain concerné : fait crucial qui n'a jamais été réfuté.

« *Il y a des limites à supporter* », disait Daniela en se rappelant quand elle était dans le groupe de 8^{ème} année, en danse classique, elle continue « *Nous avons porté plainte parce que la professeure nous a agressées, il y a eu un moment où l'on avait toutes mal quelque part et un jour quand elle a crié après nous, parce qu'elle pensait que nous nous étions trompées dans un exercice, mais c'était elle, alors en colère, elle nous a demandé une par une « quelle danse tu préfères le classique ou le contemporain ? » et, à ce moment-là, nous lui avons avoué notre désir : que nous voulions nous dédier à la danse contemporaine, (...) c'est la pire offense que nous avons pu lui faire...».*

La torture, blessure individuelle dans l'histoire et dans la mémoire collective, détruit l'individu, les groupes, les peuples, détruit ou désarticule un lien et une propriété. Les dommages corporels et émotionnels cherchent à détruire, ils rendent inexistants et hors du monde tous ceux qui ont commis un acte délictueux, ainsi que ceux qui ont une pensée et une croyance différentes.

Dans l'exemple précédant le groupe a été séparé, mais il nous semble, que les élèves « torturés » sont devenues elles-mêmes « tortionnaires » de leur professeure parce qu'elles avaient une certaine idée quant à « la pire offense » qui pourrait être dirigée contre elle, elles ont trouvé son point faible, son « talon d'Achille ».

L'articulation de ce qui est individuel et de ce qui est collectif ne peut pas être inconnue quand il s'agira de parler de la torture, dichotomie d'autant plus difficile à éviter que le sujet des effets de la torture nous renvoie sans cesse à la problématique, difficile mais privilégiée, de la relation du sujet en communauté avec la culture et l'histoire. Dans le cas de ce groupe, elles se sont unies, pour parler de cette torture appliquée par leur professeure, le corps de ballet n'est pas resté immobile, il a réagi, les danseuses se sont débrouillées pour que le corps institutionnel sache ce qui se passe quand la porte du cours se ferme.

Le torturé apparaît comme le témoin incarné d'une blessure qui concerne toute l'humanité. Son corps blessé est offert comme symbole, drapeau où s'inscrit le coup porté au sentiment de propriété.

M. de CERTEAU écrit : « La torture est dans la relation triangulaire entre le corps individuel, le corps social et le moi, qui établit un contrat entre les deux. Le geste du bourreau grave dans la chair du torturé, l'ordre qui s'incarne afin d'obtenir le consentement par soumission. Par la peur et la délation, le pouvoir cherche à obtenir une confession primordiale : créditer que lui, le pouvoir agissant, est normatif et légitime » Note 1 .

La même ancienne élève ajoute : « *La professeure en question ne voulait plus nous donner de cours et le problème est parvenu aux autorités supérieures, jusqu'à la Commission Nationale des droits de l'Homme (...)* ça n'a pas été facile, mais à la fin nous avons réussi à avoir des cours, même si nous avons dû aller prendre les cours de danse classique dans une autre école et aux mêmes horaires qu'on avait les cours académiques ».

S. FREUD, dans « Psychologie des masses et l'analyse du Moi », présente une autre logique qui paraît adéquate à notre réflexion. L'imposture de la loi totalitaire pervertit, à travers la violence et la soumission, les racines mêmes du lien social, base de la civilisation. Les dommages au lien social secouent la matrice de la constellation identificatoire, simultanée mais pas subordonnée à l'identification parentale, aussi archaïque et originnaire comme elle.

Dans le combat du torturé avec son bourreau, ce qui est en jeu ce n'est pas seulement l'intimité, mais à partir de là, de se plier ou pas à la volonté du tortionnaire et subir en souffrant l'indignité de la dépersonnalisation. L'intimité est fondement de l'identité. Dans ce monde de la soif, de la faim, de l'épuisement et de la privation sensorielle, celle-ci constitue la bataille par la possession ou la perte de l'être.

Dans cette lutte acharnée pour le secret d'un mot, d'une pensée ou d'un corps, les sentiments d'humiliation, de honte et de haine sont inéluctables. L'élucidation de ces sentiments, leur symbolisation, seront différentes, si elles sont vues, jugées et sanctionnées par l'individu, le groupe ; cette sanction s'inscrit dans l'histoire, la religion et la culture.

Il y a des cris qui se taisent. Un « Cri murmuré, obtenu par supplice qui doit faire peur sans faire scandale, légitimer le système sans l'ébranler » Note 1 . La rumeur ajoute un effet expansif, et toute la communauté se trouve alors submergée dans l'usure de la pensée du Moi torturé, comme dans le cas de ce groupe de 8ème année en danse classique, qui a eu une certaine résonance dans toute l'école, même si les personnes de la direction, comme dit l'ancienne élève : « *Nous stigmatisaient comme rebelles, parce qu'on ne s'est pas laissé faire* ».

Il convient d'insister sur le fait que la torture n'est pas réductible au répertoire des violences et agressions physiques et psychologiques. En continuant avec ce groupe l'ancienne élève nous avoue :

« *Nous avons vécu beaucoup de lésions. On pourrait dire que c'était de la torture, parce qu'elle nous a*

agressées physiquement et psychologiquement et en plus nous devons vénérer cette professeure, parce qu'elle était russe, alors du jour au lendemain nous devons le faire, mais nous n'avons pas eu cette éducation auparavant chez nous, et nous n'avons pas été habituées à cette attitude dans l'école même. (...) Malheureusement la professeure a continué à donner des cours en torturant d'autres élèves dans cette école et ailleurs ».

C'est un aveu « désavoué ». La voix ne peut être que l'autre, l'ennemi. Elle doit être à la fois entendue et refoulée, pour que les autres groupes puissent supporter les mêmes violences sans en parler.

La torture est seulement un moyen, un instrument à travers lequel le Système cherche à légitimer sa loi, en fabriquant un sujet dépossédé de sa relation avec lui-même, dépouillé de sa mémoire et de ses idéaux, preuve en somme, qu'histoire collective et destin personnel sont unis. L'expérience de la torture cherche à faire d'un homme l'ombre d'un homme.

Néanmoins, la tragédie ne finit pas toujours seulement du côté des torturés ; tôt ou tard, le bourreau reçoit aussi sa part. Par exemple, en ce qui concerne la suite du cas mentionné précédemment, Daniela nous dit : « *Des années plus tard, nous avons appris que cette professeure a été renvoyée dans son pays, parce que d'autres mères ont porté plainte contre elle, après qu'elles ont constaté que leurs filles sortaient des cours en pleurant et avec des griffures. La plainte est arrivée aussi à la Commission Nationale des Droits de l'Homme et là, ils avaient déjà reçu d'autres témoignages de sévices. A l'heure actuelle cette professeure ne peut plus donner de cours et elle est partie en Espagne pour chercher une compagnie à intégrer* ».

Nous avons parlé jusqu'ici, de la souffrance qui existe en danse classique, le harcèlement perpétuel du corps, pour aboutir à la perfection, considéré comme une souffrance habituelle, où seront utilisés tous les moyens répressifs, que nous pouvons assimiler, toutes proportions gardées, à de la torture, et au masochisme comme nous allons le voir tout de suite.

4.4.- Souffrance et Masochisme

Chaque pas doit porter la marque
de son sang.
R. NOURÉÏEV*

Figure 42: Photo M4 choisie par Jacqueline, avec l'outil projectif pour danseurs/danseuses.



Jacqueline, professeure en danse classique, au moment de travailler avec l'outil projectif des danseurs / danseuses, elle a choisi la photo M4 dans les photos qui lui déplaisent le plus, et elle dit : « *C'est la domination et le pouvoir, je pense que c'est sa maman, ou son professeur. Elle l'habille très vulgaire, sado-maso bulgare, il y a de la domination et de l'ambiguïté. Il n'y a pas de bonheur. J'hésitais parce que là c'est le plaisir, tu vois ?* »

La souffrance est provoquée par l'individu lui-même au nom d'une certaine recherche de plaisir. A. M. RAJON nous ramène aux mots, parce que la douleur ou la souffrance, c'est vivant, mais trouver les mots pour les figurer ce n'est pas facile, c'est imprononçable, bien que les mots restent à distance, en écho avec la représentation d'un vécu du sujet.

Par exemple, Véronique, maîtresse de ballet nous raconte : « *...si y en avait un qui se faisait mal ça déséquilibrait le spectacle et donc... ; ouais, je peux dire que j'jje...y avait tout autour un consensus de de ...ouais qui faisait que c'était bien si je continuais à danser avec mal un peu mal...ça m'a un p...ouais...sûrement même. Beaucoup, j'ai eu mal partout, tout le temps des entorses, des genoux, des ménisques, des...ouais moi j'ai beaucoup souffert, comme danseuse physiquement, j'avais mal aux pieds dans mes pointes, j'avais des ampoules terribles...ouais j'ai souffert... ouais ».*

R. ROUSSILLON, nous donne deux propositions sur le concept du masochisme :

- Complexité d'un concept menacé d'idéologie, la question métapsychologique.
- Une entité sadomasochiste ?

1.-Dans sa première proposition, il nous fait remarquer que dans la culture Judéo-Chrétienne prendre du plaisir est dans le fait d'être battu, bafoué, humilié, dans le fait d'échouer, de chercher l'échec ou les blessures, dans le plaisir pris de se trouver un maître.

« Il désignerait donc un « plaisir paradoxal » pris dans un processus qui devrait plutôt provoquer du déplaisir, c'est en ceci qu'il serait « pervers », il retournerait une situation qui, selon la logique du principe du plaisir, devrait provoquer du déplaisir »Note1 .

Cette capacité à tolérer une certaine quantité de tension nous pouvons l'appeler comme nous dit R. ROUSSILLON « tension de travail psychique » ou la nécessité d'une énergie " constante " pour l'investissement du moi qui était la position de J. LAPLANCHE en 1970 dans « Vie et mort en psychanalyse ».

Le masochisme résulte de la nécessité de conserver une certaine stase énergétique, une certaine tension qui sera nécessaire au travail psychique.

La conception d'Éros de S. FREUD, nous montre que la question de la décharge est complexe ; « le signal de décharge », suppose la présence de l'objet et donc une certaine « liaison » avec celui-ci, un lien, des retrouvailles entre perception de l'objet et représentation.

« Deux modalités de conservation de la tension ou de l'investissement, de l'auto-investissement du moi, deux modalités du narcissisme donc, doivent être envisagées »Note1 :

La première est de nature représentative, elle développe ensuite des liaisons auto-érotiques par introjections secondes du lien avec l'objet. La liaison s'effectue par symbolisation primaire.

La seconde passe par des modalités de liaison ou d'évacuation non-représentatives, qui font l'économie primaire de l'objet et de la relation avec celui-ci. Les « solutions masochiques ».

2.- Dans sa deuxième proposition, R. ROUSSILLON nous rappelle que S. FREUD dans « Pulsions et destin des pulsions » ouvre la question d'une entité sado-masochiste. Il fait du sadisme et du masochisme deux positions réciproques en fonction de la déflexion ou de la réflexion de l'agressivité contre le moi. Quand l'agressivité est tournée vers le dehors cela produit du sadisme, quand celui-ci fait retour contre le moi nous avons le masochisme, mais R. ROUSSILLON, finit en suggérant fortement une économie des concepts en utilisant le mot « masochisme ».

Les danseurs/danseuses nous renvoient à la symbolique du corps mystique, le masochisme du sacrifice étant omniprésent. Ils/elles accomplissent continûment des tours, des sauts, des exercices en répétitions, reçoivent des coups, maltraitent leurs pieds et les jambes des uns et des autres, se torturent méthodiquement. Ils cherchent dans la douleur et la mort, une transfiguration.

Nous pourrions dire que cette transfiguration ressentie si intimement provient de l'imagerie catholique, mais les corps profanes ont souvent la même saveur du sacrilège, dans le cas de notre population ce sera une façon de vivre et faire exister son corps.

« Devant la danse, la foule semble dire : va, joue, « danse », sacrifie-toi pour aller « dire » à l'Autre corps de rayonner sur toi ce dont il nous prive, la force et la beauté et de nous faire voir à travers toi les élans qui nous manquent »Note2.

4.5.- Souffrance de l'objet perdu

Parler de la souffrance, nous engage dans une traversée qui n'est pas sans péril : la traversée de nos fantasmes, la traversée de nos vies (...)
Et évoquer le sillage de nos vies nous ramène inmanquablement aux souvenirs de nos souffrances.
D. VASSENote*.

La psychanalyse nous dit que la souffrance, l'objet perdu donne lieu à un manque symbolisable, un vide s'ouvre dont l'existence permet au système de fonctionner. La souffrance est fondamentalement dépressive car c'est essentiellement la souffrance de ne pas pouvoir se développer.

J. BEGOIN approfondit en s'appuyant sur le lien existant entre la souffrance et la croissance psychique. Les douleurs de croissance pourraient en être la métaphore.

Véronique se rappelle que, lorsqu'elle travaillait dans des compagnies composées de peu de monde : « *Y avait une pression quand même...y avait une pression...ouais...C'est-à-dire la pression, je me la mettais moi parce que faire un spectacle pour moi c'était primordial, hein, ne pas danser dans un spectacle c'était terrible, donc moi je me mettais la pression moi-même...* ». Elle nous dit très bien la souffrance du corps physique, mais pour ce qui concerne la souffrance psychique ? Il est possible que ce soit difficile d'en parler, mais elle l'a manifestée avec ses silences qui venaient comme un vécu souffrant à plusieurs reprises : « *Faire un spectacle avec une ampoule comme ça au pied ça fait mal, avoir des séquelles d'entorses ; après avoir eu une entorse essayer de revouloir danser le plus vite possible parce qu'il y a une tournée qui arrive, ben...c'est douloureux on n'est pas libérée et euh...* ».

A l'écoute de Véronique, ce qui est partageable, ce n'est pas la douleur, c'est la défense contre celle-ci au service de la maturation psychique. L'intensité de la souffrance du sujet semble d'autant plus insupportable, qu'il est incapable de l'exprimer.

La souffrance du corps est dans la formation, dans la vie professionnelle, mais aussi quand, par exemple, après leur formation les danseurs ou les danseuses ne trouvent pas de travail (ou ils ne veulent pas le trouver)

et retournent vers l'école pour se protéger peut-être. Véronique nous dit : « *souvent moi j'ai des problèmes à la fin de l'année où ils n'ont pas trouvé de travail, pour certains, du coup, le moral baisse, il faut les aider. J'ai deux filles que vous avez vues au cours l'autre jour qui reviennent en ce moment qui étaient avec moi l'année dernière, [...] classiques qui n'ont pas trouvé de travail, enfin qui en ont trouvé un peu puis ça s'est arrêté ; donc, ça, c'est difficile à gérer* ».

Se séparer de l'école de danse pour devenir professionnel(le) est difficile, on peut comparer cette séparation avec celle de la mère, nous citons Véronique : « *C'est difficile. C'est évident ben oui, mais oui, la vie c'est difficile, quand on quitte ses parents c'est difficile, quand on quitte le ventre de sa mère c'est difficile, ouais, ouais, faut s'armer de courage, d'observations puis y a des moments y a des hauts et des bas, [...] toute une vie, faut accepter, faut pas se déprimer, faut continuer faut pousser à ...* ».

« Le corps est le lieu où se rappellent les traumas, les chocs qui furent vécus, puis classés invivables ; c'est là que des paroles et des fantasmes se convertissent en termes *physiques*. Mais c'est plus que cela (...) l'appel à dire autre chose, avec des gestes et des actes mouvementés. (...) chaque corps a ses appels, ses origines, ses sources récurrentes qui ne ressemblent à celles d'aucun autre »Note1. .

« Certain(e)s comprennent ces choses lorsqu'un choc, une maladie, les a fait rompre avec la danse, ou interrompre. Alors la danse leur est révélée dans sa perte. Et ils découvrent que l'enjeu était la résonance de cette perte avec un manque originaire. Comme dans l'amour. Une perte à relancer. (...). *Le corps dansant, c'est de la présence qui se cherche, juste au –delà du corps, mais grâce au corps* »Note2. .

« Le corps dansant, semble nous rappeler, nous faire revenir en arrière, nous replacer, au point où nul corps n'assume ce manque, qu'il s'agit donc de déplacer, transmuier, reconvertir. Là est le nerf de l'entre-deux radical amoureux, entre corps et mémoire, entre corps et origine, entre celle-ci et les mouvements de sa mise en acte »Note3. .

La danse est l'événement que la danse elle-même va rappeler, apprivoiser, retenir ; et perdre dans chaque corps, un corps qui est toujours entre le plaisir/déplaisir.

4.6.- Plaisir/Déplaisir et Au delà

« Le jouet levait également la tête
Vers la Mort ».
MishimaNote*. .

La pensée psychanalytique a proposé une première définition « quantitative » du plaisir et du principe du plaisir. Le plaisir, résulte de l'abaissement de la tension, de la décharge des quantités.

Mais, quelle est la nature de cette perte, quel est cet au-delà que tous les corps paraissent regretter ? Les philosophes et essayistes associent habituellement la danse à la recherche d'un « *autre monde* » : la danse a souvent été décrite comme le lieu d'une sublimation suprême, celle où le corps se dépasse, va au-delà de ses besoins et au bout de ses capacités pour donner à voir une sorte d'âme.

Paul VALERY dans « L'Ame de la danse », définit le danseur comme une totalité spirituelle qui révélerait l'entité indivisible que forment l'âme et le corps. Il suggère que la danse c'est de l'énergie en trop qui cherche à se consumer ; dans cette flamme qu'est le corps danseur. Et Nietzsche dans « La naissance et la tragédie » opposait l'art apollinien, porté vers le haut, la maîtrise et le sens de l'équilibre, à une autre danse, tellurique, qui atteignait la transe dionysiaque par le rapport au sol, à la répétition, à la terre, la fécondité. Deux moyens différents ou complémentaires permettent d'atteindre des sphères supérieures, par l'élévation ou la transe.

N'oublions pas que, lorsque S. FREUD évoque l'au-delà du principe du plaisir, il remet en question certaines de ses conceptions, il met en évidence la compulsion de répétition, qui se place au-dessus du principe de plaisir. Il introduit la dynamique des pulsions de vie (Eros) et de mort (Thanatos) et, plus précisément, les rapports entre pulsion de mort, haine et pulsion de destruction autorisant la réévaluation de ces dernières, et du sadomasochisme.

Mais pour en arriver là, il aura fallu à S. FREUD un long temps de travail assidu. Il termine même son article de « Au-delà du principe de plaisir » avec une phrase du poète RUCKERT, que voici: « Ce qu'on ne peut atteindre en volant, il faut l'atteindre en boitant ».

Nous, nous arriverons plus vite, justement à l'analyse du pourquoi les danseurs vivent dans le « boitant » et pourtant continuent. D.SIBONY nous dit : « Pour « danser », il faut de l'énergie en plus -ou en trop -mais déjà impliquée, déjà appelée par le mouvement du corps qui demande à être investi »Note1 .

Prenons l'exemple d'une observation du tout début d'un cours de danse classique 1ère et 2ème année (garçons et filles) :

Depuis la porte ouverte j'aperçois les élèves qui sont au sol, j'entre et j'entends : « ... *est malade* ». Puis quelqu'un d'autre dit : « *ha ! J'ai mal au ventre* ». Une autre fille dit : « *Oh là là ! Tout le monde est malade !* ».

En effet, ce jour là, la majorité des élèves étaient souffrants, néanmoins ils commenceront leurs cours, dans lors but déjà investi ou surinvesti.

Les philosophes ont opposé plaisir et douleur, ou lié le plaisir à l'absence de douleur, mais le premier à évoquer le plaisir et le déplaisir est G. Th. FECHNER. C'est au cours de l'élaboration théorique des premières cures analytiques relatées dans les « Etudes sur l'hystérie », que S. FREUD et BREUER découvrent dans un premier temps le rôle du plaisir et du déplaisir, en tant que qualités psychiques déterminant le refoulement.

Ce qui tourne autour de la séduction (fantasme, scène primitive, violence, pulsion, compulsion) est actif dans la danse. Il s'agit de plaire à *l'autre* en vue de se plaire à soi-même.

D. SIBONY se référant à la danse écrit: « La séduction est un principe de plaisir à deux. Or la danse se veut au-delà du seul plaisir ».Note2.

Dans « l'Interprétation des rêves » S. FREUD dit que les seuls éléments permettant une transformation de l'énergie à l'intérieur de l'appareil psychique sont ceux de plaisir et de déplaisir, qui règlent automatiquement la marche du processus d'investissement.

Le désir bouge donc entre l'un et l'autre, comme le danseur d'ailleurs, soit il vole, soit il boite, mettant l'appareil psychique en mouvement entre plaisir et déplaisir.

Au cours de danse contemporaine, dans la classe de 2ème année de classique, nous avons entendu la professeure Maguy, disant aux élèves : « *La technique doit être un support puisque vous venez du classique. Surtout ne pas s'accrocher aux choses qui ont un effet négatif* ». Elle continue : « *Amusez-vous dedans, amusez-vous avec votre corps* ». « *Allez, mangez l'espace ! Ne vous avachissez pas!* »

Mais ensuite, la professeure dit : « *Tu as mal ?* » Une élève répond : « *Oui* ».

La professeure : « *Tu pourras te mettre un pansement. On se demande ce que tu as fait à tes pauvres pieds* ».

Ils dansaient. A notre avis, ils étaient dans le plaisir/déplaisir, et peut-être, au-delà. Dans « Trois Essais sur la

théorie sexuelle » S. FREUD affirme que la tension sexuelle ne saurait être rangée parmi les sentiments de déplaisir et des années plus tard, le principe de réalité impose un détour au principe de plaisir, mais il explique que c'est une question de survie, car la soumission totale au principe de plaisir n'aurait guère de chance de permettre la vie.

Finalement, retournant à « Au-delà du principe de plaisir » nous pouvons nous rendre compte que S. FREUD retravaille plusieurs points théoriques, nous retiendrons davantage le passage dans lequel il nous fait part de ses réflexions sur l'artistique :

« Chez l'adulte le jeu et l'imitation artistique qui visent, à la différence de ce qui se passe chez l'enfant, la personne du spectateur, n'épargnent pas à celui-ci, par exemple dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses et pourtant peuvent le mener à un haut degré de jouissance (...) il existe plus d'une voie et d'un moyen pour que ce qui est en soi déplaisant devienne l'objet du souvenir et de l'élaboration psychique»Note1. Nous pouvons ici, nous rappeler du « miroir-public » chez les danseurs/danseuses, thème que nous avons commencé à travailler en relation à la catharsis, nous référant davantage au spectateur.

Mais plus tard, S. FREUD traite les excitations internes par leur intensité et par d'autres caractères qualitatifs plus adéquats au mode de travail du système que ce qui afflue du monde extérieur : « les deux conséquences décisives (...) sont premièrement, la prévalence sur toutes les excitations externes des sensations de plaisir-déplaisir qui servent d'index aux processus intérieurs à l'appareil ; deuxièmement, un comportement dirigé contre les excitations internes susceptibles de produire une trop grande augmentation de déplaisir »Note2. .

Nous remarquerons que dans le monde de la danse classique professionnelle ces excitations ne s'arrêtent jamais.

Mais, revenons à la douleur « Il est vraisemblable que le déplaisir spécifique de la douleur physique résulte d'une effraction du pare-excitations sur une étendue limitée (...)»Note1, et il termine : « nous tirons du comportement face à la douleur physique cette conclusion : un système, s'il est lui-même fortement investi, est capable d'admettre un afflux supplémentaire d'énergie, de la transformer en investissement quiescent, de la « lier » psychiquement »Note2. .

Alors, comment le corps va-t-il Au-delà en dansant ? Comment ce moment magique peut-il remplacer autant de souffrances ?

« Ainsi donc, la violence mécanique du traumatisme libérerait le quantum d'excitation sexuelle qui a un effet traumatique en raison du manque de préparation par l'angoisse ; mais s'il survient en même temps une lésion physique, celle-ci, en exigeant un surinvestissement narcissique de l'organe atteint, lierait l'excitation en excès »Note3. . Nous avons ici, une possible réponse à notre questionnement, mais il faudra encore l'approfondir.

S. FREUD, écrit : « Les sources les plus abondantes d'une telle excitation interne sont ce qu'on appelle les pulsions de l'organisme, les représentantes de toutes les forces agissantes qui proviennent de l'intérieur du corps et sont transférées à l'appareil psychique »Note4. .

Selon la théorie de E. HERING, citée par S. FREUD « deux sortes de processus se déroulent continuellement dans la substance vivante ; leurs directions sont opposées : l'un construit, assimile, l'autre démolit désassimile »Note5. . Nous noterons qu'ils ne se dirigent pas apparemment dans la même direction, mais les deux font partie des processus vitaux.

Dans cette analyse sur les deux pulsions : de vie et de mort, il cite, aussi A. SCHOPENHAUER : « La mort est bien « le propre résultat de la vie et, dans cette mesure, son but », puis, il continue en déduisant que la

pulsion sexuelle est l'incarnation de la volonté de vivre.

Nous arrivons donc, à un paradoxe dans lequel le danseur/ la danseuse est impliqué(e) profondément et sans lequel peut-être il/elle ne pourrait pas nouer ces trois registres : imaginaire, symbolique et réel.

Il nous semble pertinent de parler à nouveau du masochisme. « La pulsion qui se tourne contre le moi propre, serait donc en réalité un retour à une phase antérieure de cette pulsion, une régression (...) il pourrait être aussi un masochisme primaire ». Dans une note de bas de page, S. FREUD explique que c'est S. SPIELREIN qui a anticipé et caractérisé la composante sadique de la pulsion sexuelle comme « destructrice »Note1 .

Une expression de B. LOW, reprise par S. FREUD et qui va dans le même sens, est le « Principe de Nirvana », qui peut nous aider à exemplifier le principe de plaisir et ne pas seulement croire en l'existence de pulsions de mort ; sinon à leur donner de l'importance, nous pouvons donc, arriver à une première conclusion qui n'est pas si simple.

« (...) les pulsions de vie ont d'autant plus affaire à notre perception interne qu'elles se présentent comme des perturbateurs et apportent sans discontinuer des tensions dont la liquidation est ressentie comme plaisir ; les pulsions de mort en revanche paraissent accomplir leur travail (...). Le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort »Note2 . Comment, ces pulsions de mort agissent-elles ?

S. FREUD conclut là son développement, mais nous incite vivement, et les chercheurs en particulier, à quitter sa voie ou au moins à la prolonger. C'est ce que nous allons donc faire en nous intéressant au terme de « Jouissance », lequel est à peine mentionné dans « Au-delà du principe de plaisir » et quelques temps après, dans « Malaise dans la civilisation » dans les termes suivants :

« Toute persistance d'une situation qu'a fait désirer le principe du plaisir n'engendre qu'un bien-être assez tiède ; nous sommes ainsi faits que seul le contraste est capable de nous dispenser une jouissance intense »Note3 .

4.7.- La Jouissance : paradoxe constant

Associée à l'effort au dépassement,
la douleur peut devenir une sensation
agréable en ce qu'elle nous procure
la certitude d'avoir été au bout de ce
qu'on peut donner.
S. LAFORTUNENote* .

Il existe plusieurs significations au mot jouissance, mais, en ce qui nous concerne ici, nous retiendrons uniquement la définition psychanalytique qui nous confronte à l'excès intolérable du plaisir, à une manifestation du corps plus proche de la tension extrême, à la douleur et à la souffrance.

La clinique psychanalytique a sa conception de la jouissance, ses « fixations » ses « régressions », ses transformations en symptômes, ses formations imaginaires qui remplacent l'action vis-à-vis de l'extérieur, cette jouissance qui s'exprime par des répressions hystériques, en formations réactionnelles obsessionnelles, etc.

Nous pouvons rappeler deux exemples de S. FREUD :

La voluptueuse expression qu'il trouve dans l'homme aux rats dans le récit de la torture, quand le patient éprouve un intense plaisir à l'instant même du moment évoqué.

La jouissance, voluptueuse, infinie, qu'exprime le président Schreber, en face du miroir, quand il constate la transformation progressive de son corps en un corps féminin.

S. FREUD, avec le complexe d'Oedipe et le complexe de castration, points importants dans sa pensée, déloge la jouissance de la peau, l'interdit. Le sujet doit renoncer à cette jouissance, en échange de la promesse d'une autre jouissance, propre aux sujets de la Loi. Le sujet se voit amené à localiser la jouissance dans un lieu de son corps et en plus à la prohibition de l'accès s'il ne passe pas d'abord par l'Autre sexe dans l'amour.

Margarita, nous dit: *«Etre sur scène c'est jouir de tout ce que tu fais, même si tu as une lésion»*. Ou Paola qui nous explique : *« Quand on a une lésion, il faut danser, pas parce qu'ils t'obligent, (...) mais, parfois autant à cause de ta propre exigence et, que toi-même tu te dis : « je ne veux pas me reposer, parce que j'ai besoin de danser, parce que c'est ça que tu aimes, parce que c'est ça que tu veux (...) »*.

Nous pouvons donc constater qu'il y a une érotisation de la partie blessée du corps, survenant après coup pour rendre tolérable la douleur, la souffrance physique et pour tenter d'inverser le déplaisir en plaisir, ou peut-être, au-delà, en arriver à la jouissance.

La jouissance se présente à J. LACAN par le chemin inattendu du droit. Il se nourrit de la philosophie du droit de G.-W.-F. HEGEL, parce que c'est lui qui introduit la notion de jouissance à partir de « la dialectique du maître et de l'esclave » là où la jouissance est subjective. Juridiquement, nous pouvons jouir de ce que nous avons ; dans l'interdit, pour posséder pleinement, il est nécessaire que l'autre renonce à ses prétentions sur cet objet. Nous constatons donc la confluence de la théorie du droit et de la psychanalyse ; dans un premier temps se pose la question fondamentale de la première propriété de chaque sujet, du corps et des relations de ce corps avec le corps de l'autre à partir d'un certain discours, ou en lien social.

Il nous semble important de rapporter ici, un extrait de l'entretien avec Josefina : *« Il y a peu de temps, je me suis fait une entorse, cinq jours avant des présentations, j'ai cru en mourir (...), c'était dans une classe d'entraînement physique, il nous a fait courir, il y avait une pierre dans le chemin(elle rit), je marche sur la pierre, ma cheville setordet moi, ce n'est pas possible, ce n'est pas possible, j'essaye de me tranquilliser, j'ai mis un glaçon, (...) mon esprit aussi tu n'as rien, parce que tu vas danser, tu peux rien avoir, moi toute seule je me suis faite l'idée que je n'avais rien, parce que c'est vrai je mourais d'envie de danser ça, (...)de mettre le costume, de voilà, de tout ça, et bon j'ai vu le médecin, ma cheville était enflée et il m'a dit: c'est une entorse de deuxième degré, je pense que vous n'allez pas danser, je lui dit : « Non», moi je vais danser, j'étais sûre que j'allais danser, (...) parce que vraiment c'est ça que je voulais. Donc il me dit : « il va falloir suivre tout ce que je dis », je réponds : « oui », il me dit : « Allez faire des radios, faites ça et achetez ça » et à la dernière répétition je pouvais pas me lever sur les pointes, c'était horrible, je t'assure ça tenait du miracle mais aussi de l'envie que j'avais de danser. Donc le jour du spectacle j'ai mis un bandage spécial qui adhère à la peau, c'est une espèce de plâtre alors ça m'a soutenu le pied et j'ai pu danser sans problèmes, j'avais mal, mais quand je dansais, et quand on danse, on oublie tout, c'est vrai (...) »*

Cette jouissance est la plus évidente et, la plus occulte en même temps, dans la relation qui s'établit entre le savoir, la science et la technique avec cette souffrance incarnée et faite corps, mise à la disposition du médecin. Elle se fait entendre à travers la déchirure de soi-même.

C'est quelque chose que nous avons pu constater aussi dans le cours, après les exercices à la barre, un garçon du classique s'assoit et un autre, peu de temps après, avant les sauts, se met un glaçon et dit : *« je ne sais pas qu'est-ce que c'est, mais ça fait plusieurs jours que j'ai mal »*.

J. LACAN nous a dit, dans le séminaire intitulé « Formations de l'inconscient » à propos de ce terme de jouissance, « que ce que le corps expérimente, c'est toujours de l'ordre de la tension, du forçement, de la dépense, même de l'exploit ; indissociablement, il y a de la jouissance au niveau où commence à apparaître la douleur, et nous savons que c'est seulement à ce niveau de la douleur que peut s'expérimenter toute une

dimension de l'organisme qui d'une autre manière resterait voilée »Note1 .

Le sujet de l'inconscient fait ses propres expériences de soi-même dans la torture de cette mémoire récurrente qui le met en scène comme objet du désir de l'Autre, alors la séduction apparaît. Le corps de l'enfant existe par et pour l'Autre dès l'instant où lui sont prodigués les premiers soins, la régulation et l'ordonnement du corps de l'enfant, sont soumis aux exigences et aux désirs inconscients de l'Autre. L'enfant occupe la place d'objet, particulièrement de l'Autre maternant comme sujet. La séduction originare localise la jouissance dans le corps et la condamne immédiatement, en la rendant, cette jouissance, intolérable, inarticulable, indicible.

Dans un cours, par exemple, la maîtresse de ballet dit : « *Il ne faut pas voir la difficulté sur ton visage* » ; c'est-à-dire il faut faire semblant, faire comme si, éteindre la souffrance et même, faire paraître qu'il n'y a que du plaisir dans ces « belles » formes, sans effort.

Le sujet, celui qu'introduit J. LACAN dans la psychanalyse, se présente comme fonction d'articulation entre deux Autres, l'Autre correspondant au système signifiant et de la Loi, et l'Autre correspondant au corps jouissant qui apparaîtra entre les lignes.

« Cette prohibition de la jouissance a une marque et un sacrifice qui retombe sur le phallus, à la fois symbole de cette prohibition. La loi fait entrer la Loi du plaisir dans l'ordre symbolique. La Loi du désir »Note1 .

Le fantasme de la flagellation est au-delà du principe du plaisir, c'est la jouissance qui procure aussi la sécurité d'être un objet pour le désir de l'Autre. « Parce que je t'aime je te frappe ».

La relation enseignant/enseigné est donc plus compliquée que ce qu'elle apparaît; nous trouvons encore des professeurs qui frappent, qui griffent ou utilisent des manières plus subtiles ; par exemple, actuellement dans certains cours on entend des cris, mais parfois le professeur manipule trop fort. Comme nous avons pu nous en apercevoir il y a une certaine complicité, nous citerons par exemple le début d'un cours de danse classique de deuxième année quand les élèves font des exercices à la barre, le professeur dit à un élève (garçon) : « *Pression contre mon doigt, double pression, mon Tom (il rit) ; il faut que tu sois à l'intérieur, pas à l'extérieur* ». A ce moment-là, il touche l'élève et fait pression sur son corps ».

Jouissance est un mot français, intraduisible en anglais et en allemand ; dans son acception lacanienne, qui a beaucoup évoluée, il s'écarte considérablement de sa signification commune. Sans doute J. LACAN parle-t-il de la *jouissance* comme du plaisir que l'on tire de l'objet sexuel ; mais, sous l'impulsion, d'une part, de la lecture de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, et d'autre part, d'une remise en chantier du principe de plaisir, où il en infléchit profondément la notion.

Le principe de plaisir est un principe de limitation du plaisir, puisqu'il impose de jouir le moins possible ; mais, en même temps qu'il cherche son plaisir en le limitant, le sujet tend, néanmoins constamment, à dépasser les limites du principe de plaisir. Il n'en résulte pas pour autant le « plus de plaisir » attendu, car il est un degré de plaisir que le sujet ne peut plus supporter, un plaisir pénible que J. LACAN appelle la jouissance. « La jouissance n'est pas le plaisir ; elle peut même être de la souffrance »Note2 .

Ainsi comprend-on que, de son symptôme, qui est une souffrance, le sujet puisse tirer une jouissance paradoxale, parce que le masochisme est le majeur de la jouissance que donne le Réel. Cette notion de *jouissance*, ainsi conçue, donne une impulsion à trois types de considérations :

« La première tient dans la *pulsion de mort* qui est le nom donné par J. LACAN, dans le Séminaire livre VII, au désir constant de dépasser les limites fixées par le principe de plaisir afin de rejoindre « La Chose » et gagner, par là, un surplus de jouissance. La jouissance est alors le « chemin vers la mort » [SXVII, 17-18].

La *seconde* tient dans le rapport que la jouissance entretient avec la structure symbolique. Sans doute ce rapprochement semble-t-il étrange, surtout si l'on persiste, fautivement aux yeux de J. LACAN, à comprendre la pulsion comme un instinct ou comme une force naturelle plutôt que comme un savoir. Or « ce sentier-là, ce chemin-là, on le connaît, c'est le savoir ancestral. Et ce savoir, quel est-il ? Si nous n'oublions pas que S. FREUD introduit ce qu'il appelle l'au-delà du principe de plaisir, lequel n'en est pas pour autant renversé. Le savoir, c'est ce qui fait que la vie s'arrête à une certaine limite vers la jouissance. (...) Il y a un rapport primitif du savoir à la jouissance, et c'est là que vient s'insérer ce qui surgit au moment où apparaît l'appareil de ce qu'il est du signifiant.

La *troisième* considération est extrêmement importante pour parachever le discours sur la différence entre les sexes. Cette différence est fondamentalement d'*identification*. *Homme et femme* sont des rôles auxquels il s'agit, pour le sujet, de s'identifier ; mais le concept de *jouissance* permet d'aller plus loin que ce qui pourrait passer pour un assez banal nominalisme. Sans doute, dans le sillage de S. FREUD, J. LACAN pose-t-il que la jouissance est essentiellement phallique [SXX, 14] ; toutefois, Lacan reconnaît, chez la femme, une jouissance supplémentaire, qui se tient par-delà la jouissance phallique, une ineffable jouissance de l'Autre [SXX, 71] »Note1 .

Un des meilleurs exemples du corps qui jouit serait le corps exposé à l'épreuve maximale d'une douleur intense. Entendons-nous : la jouissance n'est pas le plaisir, mais l'état au-delà du plaisir ; ou, pour reprendre les termes de S. FREUD, elle est une tension, une tension excessive, un maximum de tension, alors qu'à l'opposé, le plaisir est un abaissement des tensions. Si le plaisir consiste plutôt à ne pas perdre, ne rien perdre et dépenser le moins possible, la jouissance, elle, au contraire, se range du côté de la perte et de la dépense, de l'épuisement du corps porté au paroxysme de son effort. C'est là que le corps apparaît comme substrat de la jouissance. C'est précisément dans cet état d'un corps qui se dépense, que la théorie analytique conçoit le jouir du corps.

« Que le corps « jouisse » équivaut à dire que le corps « perd ». Il perd le regard, la sensibilité, la douleur, la voix, les excréments et plus généralement tous les déchets qu'il élimine chaque fois qu'il s'active. Si nous pensons au voyeur, il est lui-même, au moment de l'humiliation, le déchet de l'opération perverse qu'il a montée. Concernant les bords érogènes des objets détachés, ceux relatifs au regard sont les paupières, et ceux relatifs à la douleur, sont surtout la peau (...)»Note1 .

Cet exemple que nous donne J.-D. NASIO illustre la jouissance de l'Autre, jouissance hors mesure et incarnée.

« A ce propos justement, la différence entre le névrosé et le pervers n'est pas seulement que l'un rêve de jouir et que l'autre met en acte la jouissance (plus-de-jouir), mais surtout que celui-là (le névrosé) suppose la jouissance de l'Autre comme une jouissance impossible, tandis que celui-ci (le pervers) la tient pour réalisable »Note2 .

Le corps alors, se réduit fondamentalement à des jouissances partielles, polarisées autour de leurs zones érogènes, ainsi qu'il est dit dans l'exemple du regard et de la douleur masochiste : les paupières et les muscles

« C'est bien pour cela que les questions que le psychanalyste se pose, face au corps sont : « Quel est le rapport du corps avec la jouissance ? » ou bien : « Comment le corps jouit-il ? » , ou plus exactement « Quelle partie du corps jouit-elle ? » (...) « Où donc, dans un corps, repérer la jouissance ? »

Comme exemple, nous pouvons rapporter une anecdote de J.-D. NASIO, assistant avec son ami S. LECLAIRE, à un magnifique ballet, « l'Après Midi d'un Faune »: Nous citons :

« Lors d'une séquence d'une intense beauté, (échauffement avant le spectacle) Bortoluzzi se tient à la barre et, dans un lent battement pendulaire, il lève le pied gauche vers l'avant et vers l'arrière en effleurant à peine le

sol. Dans la simplicité de ce mouvement, j'ai eu l'impression que le danseur atteignait la plénitude de son art. La jambe semblait tracer avec la pointe du pied une écriture éblouissante de légèreté ». Cette figure, lui est apparue dit-il : « Comme le moment culminant du ballet »[Note3.](#) , mais J.-D. NASIO pose la question : Où dans ce spectacle le danseur avait-il eu sa jouissance ?

Ils disent s'en douter, que dans le regard des spectateurs[Note*](#) , mais ils continuent son questionnement : Sous quel aspect du corps ? La réponse est venue la nuit. Pour J.-D. NASIO, quand il écrit : « je crois avoir trouvé le lieu de la jouissance dans le ballet : « c'est curieusement le pied de P. Bortoluzzi ». Pourquoi le pied ? Pour deux raisons dit-il :

D'abord parce que lors de la séquence, le pied du danseur concentre toute la tension du corps en équilibre. Et puis parce que Bortoluzzi avait tellement travaillé son corps et s'en était tellement servi, tant de vie était passée sur ce fragment de corps (...) Bortoluzzi avait perdu ce pied, que du point de vue de la jouissance, il s'en séparait sans cesse. Le pied était devenu le lieu du corps qui n'appartenait déjà plus vraiment au danseur »[Note1.](#) .

Curieusement, nous avons utilisé entre autres, le concept de jouissance pour essayer de comprendre le vécu des danseurs/danseuses, alors que J.-D. NASIO, lui, s'interrogerait sur la localisation de la jouissance dans un spectacle de danse pour comprendre ce que signifie perdre quand on a vécu dans un ordre relatif à la sublimation dans un art, où le corps doit être forcé, afin de saisir le point exact où le pied effleure le sol.

« L'incidence signifiante est représentée ici par la discipline à laquelle doit se soumettre le corps de l'artiste. La répétition signifiante ce sont les heures innombrables, les jours passés, le travail incessant qui ont produit la perte du pied du danseur. (...) Il y a une souffrance du corps, propre à un danseur comme Bortoluzzi, qu'il ne saurait bien mesurer, et qui condense dans ce geste sublime du mouvement du pied. Nous pouvons toujours reconnaître la sensation de plaisir, mais non la mesure de ce que l'on perd. Nous ne saurons jamais reconnaître ni mesurer le degré de l'épreuve à laquelle le corps est soumis. C'est-à-dire qu'on peut ressentir le plaisir mais non mesurer la jouissance. Et ceci me permet de vous rappeler une de mes propositions sur la jouissance : de la jouissance le sujet est exclu »[Note2.](#) .

4.8.- Conclusion

Durant la journée portes ouvertes, au C.N.S.M.D., lors d'une rencontre avec les danseurs de troisième année, ayant dansé du néoclassique et une Chorégraphie en danse contemporaine de Y. PICK, ils ont fait la réflexion suivante : « *Nous sommes comme la pâte à modeler on s'étire on se réunit, comme une masse, on va au bout de nos limites ; le chorégraphe se sert de nous pour créer, comme dans un tableau, les corps sont ses instruments. Il y a des parties de notre corps qui se transforment, notre bras par exemple, ne fait plus partie de notre corps, elle est une branche d'un arbre. Il y a une énergie qui sort d'ici (faisant un geste, mettant ses mains sur l'abdomen). On sent que toute la technique, qu'on a acquise dans la danse classique, pour réussir la performance, a servi à quelque chose, à savoir dépasser nos propres corps* ».

Ainsi, le regard et le jugement des autres s'emparent du corps et le façonnent à leur guise : tout d'abord les parents, incarnation de la loi et ensuite du regard et le jugement de toute la société dans laquelle nous vivons, en soumettant ce corps à ses propres exigences et fantasmes, c'est-à-dire à ses mythes en créant des conflits et en aliénant nos propres désirs.

La victime de violence ou de torture « apporte l'aveu qui est nécessaire au fonctionnement interne de l'institution mais qui, en même temps, peut être exorcisé comme le fait d'un adversaire. Il est vrai aussi qu'elle est l'ennemi. L'étranger ou le rebelle à l'institution témoigne d'une ambition qui n'y est pas tolérable (sinon hypocritement) : en effet, d'une manière ou d'une autre, il suppose un discours-politique (...), religieux(...), voir analytique(...) - le pouvoir de refaire l'institution »[Note1.](#) .

« En fin de compte toute souffrance n'est que sensation, n'existe qu'autant que nous l'éprouvons ; et nous ne l'éprouvons qu'en vertu de certaines dispositions de notre corps »Note2 .

« C'est la question de toute clinique, de tout rapport à la souffrance. La souffrance est bien souvent le coinçage d'un corps dans un passage entre-deux-corps sur lequel il « fait l'impasse ». Impasse où se bloquent les mouvements possibles entre son corps visible et son corps-mémoire, donc les mouvements intrinsèques de l'entre-deux-corps qui le constitue comme vivant »Note3 .

Dans la danse et dans le sport, Il s'agit selon J. GUILLAUMIN « d'une sorte de masochisme primaire qui touche les fonctions vitales du corps et non le fonctionnement sexuel comme c'est le cas dans le scénario pervers. D'évidence, le sport est un lieu privilégié pour la recherche compulsive de ces expériences d'étayage corporel et de communication archaïque par le corps »Note4 .

L'attitude plus qu'ambivalente que nous éprouvons à l'égard de nos courbatures est « l'exploration, dans la souffrance, de ces limites, tout en restant dans un registre subliminaire au seuil de la douleur avec des dépassements brefs de ce seuil et retour à cette zone infra-douleureuse, apporte une jouissance et un sentiment d'existence incomparables »Note1 .

Jouir de donner corps, de prendre corps, d'articuler les deux corps que chacun porte en soi ; incarner quelque chose et mouvoir l'incarnation, donc ne pas s'y figer, la danse est la prise de corps incessante, en plein vol, en mouvement.

Le sujet de l'inconscient est jouissance de mouvement avant toute figuration, où le geste relie les effets signifiants entre eux et aux images, dans un plus de jouir.

CONCLUSION GENERALE

Maintenant je me demande si je suis sur le point de commencer un nouveau cycle, ou si je souffre simplement de cette dépression inséparable de l'action.

M. GRAHAMNote* .

« Il n'y a pas un seul fait de la psychologie individuelle qui ne soit un fait de psychologie sociale. Tout est social et tout est individuel. »

M. MERLEAU-PONTYNote* .*

Tout au début de cette recherche nous avons voulu faire une comparaison entre la pratique de la danse au Mexique et en France, mais le corps danseur nous a enseigné, brièvement, que la danse exprime ce qui dans chaque langue peut prendre corps. Autrement dit, elle parle toutes les langues quand elles sont « réduites » à du corps.

Néanmoins, il a existé des époques, des mouvements sociaux, dans lesquels selon les classes et les sexes nous avons retrouvé des contraintes qui reproduisent des pathologies « normales » ; notamment dans la pratique de la danse classique qui a été le thème central de notre thèse, nous nous référons à un corps qui est immergé dans la globalisation. Nous nous sommes donc demandé :

Que cherchent les danseurs/danseuses ou qu'ont-ils perdu dans cet exercice de parler sans voix mais en dansant avec leur corps ? Pourquoi peuvent-ils tenir et supporter autant de douleur et de souffrance ?

C'est que maintenant, après avoir parcouru l'histoire de la danse, repris des concepts déjà travaillés par des sociologues, philosophes, psychologues et psychanalystes entre autres, après avoir lu est relu, vu et vécu avec les élèves et professeur(e)s de danse dans des institutions professionnelles et avoir pris la distance nécessaire

avec la recherche, que nous avons modestement avancé des indices de réponses ; parce qu'à la fin « on se retrouve à nouveau enfermé, dans une caverne invisible, enfermé dehors ; tenant dans sa main un petit morceau de vérité, pas plus vrai que ce qu'on voyait dans la caverne de départ »Note1 .

Nous confirmons, donc nos hypothèses de départ avec certaines nuances :

- Le corps, vécu dans l'institution de la danse, nous parle d'une incarnation de la relation narcissique au corps idéal de l'autre comme objet. La danseuse a un « besoin » de souffrir, car elle cherche à se retrouver, comme une forme de régression jusqu'à l'objet perdu.

L'*objet* de la danse (comme l'objet de tout art), c'est l'*objet porteur de désir* ; l'objet qui porte au désir. Dans la danse il est porté par le corps, (mot courant dans le pas de deux) les corps mobiles, qui veulent mobiliser et jouent avec l'espace et le temps. L'objet de la danse est l'émotion, le vécu entre deux corps ; entre un corps et l'autre corps qu'il a refoulé.

Si nous rejoignons un champ plus clinique, D. SIBONY souligne : « l'*objet* peut toujours être un fragment de l'image du corps (du corps de l'Autre ou de l'Autre corps). (...) La danse est donc la métaphore *des gestes que l'on fait pour toucher à « l'image du corps », intervenir dessus, jouer avec, en jouir ou se dégager de sa souffrance »*Note2 .

Comme par exemple une danseuse anorexique-boulimique qui même si son corps visible ne change pas, peut se remplir et se vider dans cette pulsation de la pulsion mortifère ; c'est son image du corps qu'elle transforme à ses yeux. Et tant qu'il n'y a pas d'Autre qui puisse marquer ou trancher, le jeu ne s'arrête pas.

- Il faut de la violence physique pour survivre psychiquement

Le désir d'exister au-delà de son corps persiste en chacun des danseurs/danseuses, en essayant de s'envoler au-dessus du vide ; en se torturant aussi, en expérimentant la souffrance, en mettant leur corps à l'épreuve. En s'identifiant à sa souffrance pour connaître enfin leur propre nature, une signification de soi, ce qui leur permet de vivre encore, de reprendre leur vie en mains, de danser quand on contraint leurs membres, de savoir ce qui toujours, au-delà de leurs forces, leur donne ce désir de vivre et de s'envoler. Car l'essentiel du propos n'est pas un voyage vers la mort, mais une remontée à rebours, vers la naissance.

- La nature de la relation au corps de la mère est un érotisme primaire défaillant, où le corps s'utilise comme objet fétiche, idolâtré, corps absolu, pour soi-même, pour le groupe ou pour le public. Tous ces miroirs qui renvoient au miroir du regard de la mère, à son corps devant le regard de l'autre.

La danse nous ramène au corps originel, au corps de la mère fantasmé, ou du fantasme maternel. Au départ, existe une défaillance, un deuil originel qui se convertit en surinvestissement du corps en mouvement, en une dépen-danse ! à la maltraitance.

« Donc, le désir de danser vise non pas le corps « idéal » mais l'acte de se donner corps, de s'y redonner vie ; se donner le fait de naître plutôt que de se faire reconnaître »Note1 .

« Le danseur fait l'analyse du transfert et du contre-transfert entre lui et le public. Il a souffert, terriblement souffert pour s'élever, pour danser, et c'est là, sur la scène qu'il rejoue tout, qu'il se donne, fragile, à son public. Il y a dans la demande de l'hystérique, socialisé par la scène, une attente de complicité. Complicité complexe, mais qui n'est pas étrangère à la relation de dépendance sadomasochiste. Le spectacle de la performance - avec toute la souffrance que l'excellence implique - a quelque chose du rite sacrificiel ou expiatoire, sans qu'on puisse le réduire à cet aspect. C'est pourtant là, dans cet insoutenable du non-dit, que le danseur fait connaître son drame, de sa voix défaite »Note2 .

Le corps -nous l'avons vu- est un corps parlant et sexuel mais c'est aussi, nous dit J.-D. NASIO : « une image. Non pas ma propre image dans le miroir, mais l'image que me renvoie l'autre, mon semblable. Un autre qui n'est pas nécessairement mon prochain, mais tout objet du monde où je vis. L'image de mon corps c'est d'abord et avant tout hors de mon corps que je la perçois. Elle me revient du dehors pour donner forme et consistance à mon corps sexuel, celui de la jouissance »Note3 .

« La danse recherche ces traumatismes, cachés dans le corps et dans l'espace (...). Et en jouir »Note4 .

Diego, professeur de danse classique raconte ainsi l'histoire de sa figurine par écrit : « *Cette danseuse s'appelle Ana, elle a commencé sa carrière à l'âge de neuf ans et après avoir passé huit ans de carrière, elle a réussi après un long chemin de sacrifice, de sueur, d'effort, de joies et de tristesses. Elle est aujourd'hui soliste de la Compagnie Nationale de Danse et a traversé par un long effort et par son vécu dans le corps de ballet, elle a atteint sa catégorie, grâce à la constance et au dévouement qu'elle a donné à son travail* ».

Ainsi, un corps raconte toujours des histoires. La trame dansée peut les montrer, en filigrane. Elle formule, met en place, situe, explique les mouvements indestructibles de la vie.

Alors nous pouvons dire que ces corps supportent autant de souffrance, parce qu'ils/elles en tirent une récompense psychique.

« Le corps dansant jouit d'énergies qu'il n'a pas, mais qu'il sait appeler sur lui, et il s'en sert pour créer son espace. L'énergie que le corps libère et l'espace où il a lieu s'articulent dans cette jouissance »Note1 .

Cette jouissance narcissique d'objet se cherche à travers ses décombres, ses éclats, ses fissures, dans le mouvement alterné entre lui même et l'autre, entre identité et différence.

« D'où la jouissance de dépenser son corps, de le penser, de penser le monde avec ; jouissance de l'épuiser et de le sentir inépuisable ; comme le monde des formes et de l'informe, des chaos et des ordres »Note2 .

D'où encore la référence à la loi, et au roi danseur. « Au fond, il jouit de la Loi non comme objet de pouvoir mais comme existence. Il jouit de l'existence de la Loi, du fait d'être libéré par elle de la charge écrasante de la porter ou de l'incarner (...) Et la danse pressent cela, car si le corps peut opérer sur lui-même et sur le monde, c'est comme potentiel de loi - symbolique et cosmique. Connaître ces lois, c'est apprendre à connaître les libertés qu'elles permettent par leur seule existence. Libertés physiques dont le corps peut jouir »Note3 . C'est le cas de plusieurs danseurs/danseuses qui après avoir fait de la danse classique, se consacrent ensuite à une autre technique ou à un autre style.

Dans la jouissance, la danse charrie l'énigme du *devenir corps*, corps d'humain où convergent et d'où partent tant de liens symboliques. Elle part du premier niveau narcissique (celui où par exemple la danse est dite « jolie », « agréable » : petite plénitude complaisante) pour passer au second niveau où elle intègre dans l'espace narcissique la faille qui en fait le paradoxe : qui permet d'*avoir* un corps et d'*être* un corps ; de conjointre ces deux niveaux de corps, dont chacun doit « répondre ».

Ce jeu du fantasme rend possible l'entre-deux-corps érotique. Dans la danse, c'est le corps dansant qui dessine ce « fantasme », cet autre espace, qui le crée de toutes pièces comme effet et support de ses mouvements.

« On voit comment le corps dansant infléchit la jouissance « sexuelle » vers la traversée du fantasme »Note1 .

La danse agit selon trois effets majeurs, ainsi nous le propose D. SIBONY :

le choc (variante du trauma).

l'interprétation transférentielle (croisement de deux transferts, dont celui du chorégraphe).

l'hypnose ou la suggestion.

Or ce sont les trois modes courants d'action psychique. Au fond, la danse est une psychanalyse *physique* ; tel serait le fantasme dominant. Auto-analyse même : conversion incessante entre mémoire et perception, dans les deux sens ; entre oubli de soi et trouvaille de soi ; entre ce qui se dit et ce qu'on ressent ; ce que montre le geste et ce que l'on croyait. L'artiste fait son « analyse avec l'objet de son art ».

La danse prend donc en charge des questionnements sur la psyché, le désir, l'inconscient, le fantasme, la mémoire, la perception du corps, du monde... Elle prétend, plus que tout art -son matériau étant le corps- apporter sa contribution : recueillir l'effet psychique, le travailler, le transformer.

Nous avons commencé à dérouler le fil d'Ariane, nous aurions aimé développer plus l'analyse de notre clinique, mais au manque de temps, nous nous arrêterons là pour le moment. A cet égard, nous vous invitons donc à travailler et retravailler ce texte, construisant et reconstruisant votre image, votre corps des hypothèses en vue de la nouvelle recherche qui en naîtra et permettra de retrouver la sortie du labyrinthe.

Chacun trouve une voie à sa mesure
pour ne pas se retirer du monde, pour donner du sens,
pour ne pas faire de l'acceptable une terre d'asile.
Cette voie-là...elle se danse.
L. QUEFFELEC Note* .

Mi cuerpo ha tenido un receso largo de entrenamiento y me exige que lo rehabilite
porque tiene unas ganas inmensas de expresarse a través de cualquier danza.
Daniela Note* . *

« La vie s'appauvrit, elle perd en intérêt, dès l'instant où nous ne pouvons pas risquer ce qui en force l'enjeu suprême, c'est-à-dire la vie elle-même »
S.FREUD Note* . **.

BIBLIOGRAPHIE

1. - AÏN, J. (direction) et autres. *Souffrances quel sens aujourd'hui ?* Ed. ERES, Toulouse, France, 1992.
2. - ANDRE, J. (direction) et autres *Les sexes indifférents*. Presses Universitaires de France ; petite bibliothèque de psychanalyse. Paris, France, 2005.
3. - ANDRE, J. (direction) LAPLANCHE, J. et autres *L'énigme du masochisme*. Presses Universitaires de France ; petite bibliothèque de psychanalyse. Paris, France, 2000.
4. - ANDRE, S. *Que veut une femme?* Ed. Du Seuil (Ed. Navarin 1986). Paris, France 1995.
5. - ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Ed. DUNOD. Paris, France, 1981.
6. - ASSOUN, P.-L. *Leçons psychanalytiques sur Corps et Symptôme. Tome 1 : Clinique du Corps*. Ed. Anthropos. Paris, France, 1997.
7. - ASSOUN, P.-L. *Leçons psychanalytiques sur Corps et Symptôme. Tome 2 : Corps et inconscient*. Ed. Anthropos. Paris, France, 1997.
8. - BAILLETTE, F. et LIOTARD, P. et autres *Sport et virilisme*. Ed Quasimodo et fils. Montpellier, France, 1999.
9. - BAKHTIME, M. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1970.
10. - BARBONI, M. *Le geste et l'instant*. Ed. Lieux Dits, Lyon, France, 2003.

11. - BAZ, M., *Metáforas del cuerpo : Un estudio sobre la mujer y la Danza*. Ed. Porrúa, U. N. A. M. - PUEG, U. A. M.-X, Mexico, D. F., 1996.
12. - De BEAUVOIR, S. *Le deuxième sexe*. Ed. Gallimard. Paris, France 1949.
13. - BECKER, H. *Los extraños. Sociología de la desviación*. Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1971.
14. - BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general 1*. Ed. Siglo XXI. México, D.F., 1985.
15. - BERGERET, J. *La personnalité Normale et Pathologique*. Ed. DUNOD. 3ème éd. Paris, France, 1996.
16. - BERNARD, M. *El cuerpo : un fenómeno ambivalente*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1994.
17. - BERNARD, M. *Le corps*. Ed. Univer. Paris, 1972.
18. - BLEGER, J. *Temas de psicología Entrevista y grupos*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1985.
19. - BLEICHMAR, E. D. *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*. Ed. Adotraf. Barcelona, España, 1985.
20. - BRAUNSTEIN, N. *Goce*. Ed. Siglo XXI, 3ème éd. México, D. F., 1998.
21. - LE BRETON, D. *Conduites à risque*. Ed. QUADRIGE / Puf. Paris, France, 2002.
22. - LE BRETON, D. *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*. Ed. Métailié. Paris, France, 2003.
23. - LE BRETON, D. *Anthropologie de la douleur*. Edition revue et complétée. Ed. Métailié. Paris, France, 2006.
24. - BRIKMAN, L. *El lenguaje del movimiento corporal*. Ed. Piados. Buenos Aires, 1975.
25. - BROYER, G. *Devenir du Corps et Représentation de Soi : Réflexion à partir de la plasticité corporelle entre corps et organisme : L'Espace du Sens*. Thèse. Sous la direction de GUILLAUMIN, J. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 1987.
26. - BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002.
27. - BROYER, G. *L'homme et son corps*. Inédit
28. - BRUSSET, B. *Psychopathologie de l'anorexie mentale*. Ed. DUNOD. Paris, France, 1998.
29. - CARRIER, C. *Le champion, sa vie, sa mort, Psychanalyse de l'exploit*. Ed. Bayard. Paris, France, 2002.
30. - CARRIZOSA, S. *Cuerpo : Significaciones e Imaginarios*. Ed. U.A.M Xochimilco, Área : Subjetividad y procesos sociales, México, D.F., 1999.
31. - CASTRO, R. et autres. *El cuerpo : Espectros del Psicoanálisis*. Ed. La Tinta en el Diván N° 2. México, D.F., 1998.
32. - De CERTEAU, M. *Corps torturés, paroles capturées*. Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1987.
33. - De CERTEAU, M. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle édition revue et augmentée, précédée d'« Un chemin non tracé » par L. GIARD. Ed. Gallimard. Paris, France, 2002.
34. - CHAHARAOU, K. et BENONY, H. *Méthodes, évaluation et recherches en psychologie clinique*. Ed. DUNOD. Paris, France, 2003.
35. - CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003.
36. - CHAUMON, F. *Lacan. La loi, le sujet et la jouissance*. Ed. MICHALON le bien commun. Paris, France, 2004.
37. - CHOUVIER, B. (direction) et autres *Matière à symbolisation Art, création et psychanalyse*. Ed. Delachaux et Niestlé. Paris, France, 2000.
38. - CICCONE, A. *L'Observation clinique*. Ed. DUNOD. Paris, France, 1998.
39. - CLERO, J. P. *Le vocabulaire de Lacan*. Ed. Ellipses. Paris, France, 2002.
40. - CORCOS, M. *Le corps absent approche psychosomatique des troubles alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2000.
41. - CORCOS, M. *Le corps insoumis. Psychopathologie des troubles des conduites alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2005.
42. - CORDERO, R. *Influencia social e insatisfacción corporal relacionados a transtornos alimentarios*

- en estudiantes de danza*. Thèse de Psychologie Clinique. U.N.A.M. México, D. F., 2001.
43. - DALLAL, A. *La Danza en Situación*. Ed. Gernika S.A. México, D. F., 1984.
 44. - DALLAL, A. *Fémima-Danza*. Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M. México, D.F., 1985.
 45. - DALLAL, A. *Como acercarse a la Danza*. Ed. Plaza Y Valdés y SEP. México, D.F., 1988.
 46. - DALLAL, A. *La Danza en México*. Ed. U. N. A. M. México, D. F., 1989.
 47. - DALLAL, A. *La Danza en México : segunda parte.*. Ed. U. N. A. M. México, D.F., 1989.
 48. - DALLAL, A. *La Mujer en la Danza*. Ed. Panorama. México, D. F., 1990.
 49. - DALLAL, A. *La Danza contra la muerte*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., México, D.F., 1993.
 50. - DALLAL, A. *La Danza en México en el Siglo XX*. Ed. C.N.C.A, México, D. F., 1994.
 51. - DAVILA RAMIREZ, T. V. *L'AUTRE DANSEUR La construction sociale du corps vécu dans la danse*. Mémoire de D.E.A. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002.
 52. - DAVILA RAMIREZ, T.V., CARDENAS ZAVALA, R. A. et autres. *Tratamiento en externación y preliberación como reforzador del control social*. Mémoire de Maîtrise. Université Autonoma Metropolitana. Sous la direction de GOMEZ PLATA, M. et SOTO MARTINEZ, M. A. México, D.F., 2001.
 53. - DEBRAY, R., DEJOURS, C. et FEDIDA, P. *Psychopathologie de l'expérience du corps*. Ed. DUNOD. Paris, France, 2002.
 54. - DEJOURS, C. *Investigaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo. Supresión y subversión en psicósomática*. Ed. Siglo XXI. México, D. F., 1992.
 55. - DEJOURS, C. *Le corps entre biologie et psychanalyse*. Ed. Payot. Paris, France, 1986.
 56. - DEJOURS, C. *Le corps d'abord*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 2003.
 57. - DELAHAYE et FRESCHER, A *Angelin Preljocaj* Ed. ACTES SUD. Arles, France, 2003.
 58. - DENIS, D. *El cuerpo enseñado*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1980.
 59. - DERI, S. *Introduction au test de Szondi*. Ed. De Boeck Université, 2ème éd. Bruxelles, Belgique 1998.
 60. - DEVEREUX, G. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement* Ed. Flammarion. Paris, France, 1980.
 61. - DEVEREUX, G. *Essais d'ethnopsychiatrie général*. Ed Gallimard. Paris, France, 1977.
 62. - DIDIER-WEILL, A. *LES TROIS TEMPS DE LA LOI*. Ed. Du Seuil. Paris France, 1995.
 63. - DOLTO, F. *L'image inconsciente du corps*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1984.
 64. - DOLTO, F. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1990.
 65. - DOLTO, F. et NASIO, J.-D. *L'enfant du miroir*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. (Ed. Rivages. 1ère éd., 1987) Paris, France, 2002.
 66. - DUMET, N. et BROYER, G. *Avoir ou Être un Corps*. Ed. L'interdisciplinaire. Lyon, France, 2002.
 67. - FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2001.
 68. - FOUCAULT, J. *Sociologie de la souffrance*. Ed. De Boeck & Larcier. Bruxelles, Belgique, 2003.
 69. - FOUCAULT, M. *Surveiller et punir*. Ed. Gallimard. Paris, France, 2004.
 70. - FOURETIERE, A. *Dictionnaire universel*. Ed Robert Paris, France, 1984
 71. - FREUD, S. « La interpretación de los sueños » in *Obras completas*. Ed. Amorrortu. 1990.
 72. - FREUD, S. « Tres ensayos para una teoría sexual » in *O. Completas*. Ed Biblioteca Nueva. Madrid España 1973.
 73. - FREUD, S. « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » in *OEUVRES COMPLETES DE FREUD*. Ed Gallimard. Paris, France, 1987.
 74. - FREUD, S. *La vie sexuelle*. Ed. PUF. 13ème éd. Paris, France, 2002.
 75. - FREUD, S. *Essais de psychanalyse*. Ed. Payot, PBP. Paris, France, 1975.
 76. - FREUD, S. *Malaise dans la civilisation*. Ed. PUF, 10ème éd. Paris, France, 1971.
 77. - FREUD, S. « Introduction au narcissisme » in *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1987.
 78. - FREUD, S. *Psicología de las masas y análisis del yo*. Ed. Amorrortu editores tomo XVIII. Madrid,

- España, 2001.
79. - FREUD, S. *El yo y el ello*. Ed. Amorrortu editores tomo XIX. Madrid, España, 2001.
 80. - FREUD, S. « Le moi et le ça » in *Essais de Psychanalyse*, chapitre 2. Ed. Payot. Paris, France, 1963.
 81. - FREUD, S. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001.
 82. - FREUD, S. « *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* ». Vol. XIX. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina, 1979.
 83. - FREUD, S. *L'interprétation des rêves*. Ed. P.U.F. Paris, France, 1980.
 84. - FREUD, S. « *Sobre la sexualidad femenina* » in *Obras Completas, vol. 21*, Ed. Amorrortu. Madrid, España, 2001.
 85. - FREUD, S. « *La feminidad* » in *Obras Completas, vol. 22*. Ed. Amorrortu. Madrid, España, 2001.
 86. - FREUD, S. « *Malaise dans la civilisation* ». PUF, 1ère éd. Paris, France, 1971.
 87. - GOFFMAN, E. *Asile. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*. Editions de Minuit, coll. Le Sens Commun. Paris, France, 1968.
 88. - GOLSE, B. *Insister-Exister. De l'être à la personne*. Ed. PUF, Collection "Le fil rouge". Paris, France, 1990.
 89. - GREEN, A. *Narcissisme de vie narcissisme de mort*. Editions de minuit. Paris, France, 1983.
 90. - GRAHAM, M. *Martha Graham Mémoire de la Danse*. Ed. BABEL. Arles, France, 2003.
 91. - GRODDECK, G. *Le livre du ÇA*. Introduction de R. LEWINTER. Ed. Gallimard. Paris, France, 1980.
 92. - GUERRA, R. *Coordenadas danzarias*. Ed. UNIÓN. La Habana, Cuba, 1999.
 93. - HORTON FRALEICH, S. *Dance and the lived body A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburgh Press. U.S.A, 1987.
 94. - HOWSE, J. et HANCOCK, S. *Técnica de la danza y prevención de lesiones*. Ed. Paidotribo. Barcelona, España, 2002.
 95. - ISLAS, H. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Coed. C.O.N.A.C.U.L.T.A., C.N.A. México, D.F., 2001.
 96. JEAMMET, Ph. et DEJOURS, C. *La jeune fille et la mort. Soigner les anorexiques graves*. Ed. Erès Arcanes. Paris, France, 2002.
 97. - JOEL, S. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Larousse. Paris, France, 1982.
 98. - JOUBERT, K. *La figure sororale et ses enjeux psychologiques dans l'anorexie*. Mémoire de D.E.A. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002.
 99. - LACAN, J. *Conférence et débat du Collège de Médecine à la Salpêtrière*. Cahiers du Collège de Médecine. Paris, France, 1966. Inédit.
 100. - LACAN, J. *Écrits I*. Ed. Du Seuil, 1ère éd en poche. Paris, France, 1999.
 101. - LACAN, J. *Écrits 2*. Ed. Du Seuil, 1ère édition en poche. Paris, France, 1999.
 102. - LACAN, J. *Autres Ecrits*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 2001.
 103. - LACAN, J. *El Seminario, Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1981.
 104. - LACAN, J. *Séminaire livre VIII l'éthique de la psychanalyse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1986.
 105. - LACAN, J. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales. Del psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires Argentina, 1986.
 106. - LAMAS, M. et SAAL, F. *La bella (in)diferencia*. Ed. Siglo XXI. México, D. F., 1991.
 107. - LAROUSSE *La grande encyclopédie*. Ed. Librairie Larousse. Canada, 1973.
 108. - LEDU, J. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1981.
 109. - LECLAIRE, S. *Psychanalyser. Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1968.
 110. - LESSCHAEVE, J. *Le danseur et la danse. Merce Cunningham*. Ed. Pierre Belfond. Paris, France, 1988.
 111. - M, L. *Danses populaires et ballets d'Opéra*. Ed. Du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, France, 1963.

112. - ANSTETT, M et SACHS, B. *Sports, Jeunesses et logiques d'insertion*. Ed. La Documentation Française. Paris, France, 1995.
113. - Mc GOWAN, M. *L'Art du ballet de cour*. Ed. CNRS. Paris, France, 1963.
114. - MANNONI, O. *La Otra Escena : Claves de lo imaginario*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina, 1997.
115. - MARTÍNEZ, P.-J.-F. *La constitución social de la experiencia estética : la enseñanza del arte desde la Danza*. Thèse en Psychologie Educative. U.N.A.M. Mexico, D.F., 1999.
116. - MASSON, C. *LA FABRIQUE DE LA POUPEE CHEZ HANS BELLMER Le « faire-œuvre perversif » une étude clinique de l'objet*. Ed. Harmattan. Paris, France, 2000.
117. - MAUSS, M. « Les Techniques du corps » in *Sociologie et Anthropologie*. Ed. PUF, Paris, France, 1980.
118. - MENESTRIER, C. F. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Ed. Minkoff-Reprint. Paris, France, 1972.
119. - MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1964.
120. - MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. PUF. 8ème éd. Paris, France. 1977.
121. - MIDOL, N. *La démiurgie dans les sports et la danse : modernité, post-modernité*. Habilitation à diriger les recherches. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 1993.
122. - DeMIJOLLA, A. direction. *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Ed. Calmann-Lévy. Paris, France, 2002.
123. - NASIO, J.-D. *Le fantasme Le plaisir de lire Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2005.
124. - NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001.
125. - NIJINSKY *Journal de Nijinsky* Ed. Gallimard, Coleccion Folio. 2ème éd. Paris, France, 1953.
126. - OLINGER, J.-P. *Identité à l'adolescence et transmission intergénérationnelle. Se reconnaître gymnaste : de Jahn à Hasan*. Thèse Sous la direction de BROYER, G. Université Claude Bernard Lyon 1. Lyon, France, 2004.
127. - PARVIAINEN, J. *Bodies moving and moved*. Ed. Tampere University Press. Vammala, Finland. 1998.
128. - PAVIS, P. *El análisis de los espectáculos*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 2000.
129. - PARRA, N. *Obra Gruesa*. Ed. ANDRES BELLO. Santiago, Chile. 1983.
130. - PÉREZ, H. *Imágenes del cuerpo*. Ed. FCE, 2ème éd. Col. Cuadernos de la gaceta, N° 79. México, D. F., 1994.
131. - PETIT ROBERT *Dictionnaire de la langue française*. Paris, France, 1986.
132. - PIERRE, A.B. *Una Danza tan ansiada : La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. Ed. U.A.M. México, D. F., 1992.
133. - RABOLINI, C. *Le corps, Théâtre du fantasme matricide de l'anorexique*. Thèse sus la direction de TYCHEY, C. Université Nancy 2. Nancy, France, 1998.
134. - RAFFINOT, F. *A FORCE DE S'APPUYER SUR LA BARRE ON DEVIENT UN HOMME DU MILIEU Entretiens avec Olivia-Jeanne Cohen*. Ed. SEGUIER ARCHIMBAUD, Coll. « L'écrit du corps ». Paris, France, 2002.
135. - REYNAUD, M. *La souffrance de l'homme : une approche globale du fonctionnement psychique*. Paris, France 1996.
136. - RICO BOVIO, A. *Las fronteras del cuerpo : crítica de la corporeidad*. Ed. Joaquín Motriz. México, D.F., 1990.
137. - ROQUES, P. *UML 2 par la pratique. Etudes de cas et exercices corrigés*. Ed. Eyrolles, Paris, France, 2004.
138. - SCHAEFFER, J. *Le refus du féminin*. Ed. Presses Universitaires de France. Paris, France, 1997.
139. - SCHASSEUR, B. *La boulimie. Un suicide qui ne dit pas son non*. Ed. De Boeck. Bruxelles, Belgique, 2002.
140. - SCHILDER, P. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Ed. Piados. Buenos Aires, Argentina,

1977.

141. - SELVINI-PALAZOLLI, M. SORRENTINO, A.M. et autres *Les jeux psychotiques dans la famille*. Editions Sociales Françaises (ESF). Paris, France, 1998.
142. - SHUSTERMAN, R. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétisme populaire*. Editions de Minuit. Paris, France, 1991.
143. - SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995.
144. - SILLAMY, R. *LAROUSSE Dictionnaire de la psychologie*. Bordeaux, France 1995.
145. - SOUSTELLE, J. *La vie quotidienne des AZTEQUES à la veille de la conquête espagnole*. Ed. HACHETTE. Paris, France, 1955.
146. - VACHERET, C. *Photo, groupe et soin psychique*. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2000.
147. - VALERY, P. *Eupalinos L'Ame et la danse Dialogue de l'arbre* Ed. Gallimard. Coll. Poésie. Paris, France, 1970.
148. - VASSE, D. *Le poids du Reel, La Souffrance*. Ed. DuSEUIL. Paris, France, 1983.
149. - VIGARELLO, G. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Ed. Du Seuil (1ère éd. 1985). Paris, France, 2005.
150. - WINNICOTT, D. W. *Realidad y juego*. Ed. GraniKa. Buenos Aires, Argentina, 1972.
151. - ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004.

Revue

1. - BROHM, JM. « Sport, Culture et Répression » in *Revue Partisans*. Juillet- Septembre 1968, N° 43.
2. - BROYER, G. « L'affect en psychosomatique. L'émotion en questions » in *Revue CANAL PSY*. Fév.-Mars 2001, Université Lumière Lyon 2.
3. - BROYER, G. « Ethique et Sport, Ethique du sport » in ANSTETT, M. SACHS, B. *Sports, jeunesses et logiques d'insertion*. La Documentation Française, Paris, France, 1995.
4. - BRUSSET, B. « La jouissance de l'anorexique » in *Revue Française de psychanalyse*. 1990 - Tome 54 - N° 1.
5. - DOMINIQUE, F. « Au plus près de ce que je pense de moi » in *Le Monde* (supplément spécial) 15-16 Février, 2004.
6. - LAPOSTOLET, M. « Sublime, sublimation. L'aspect gestuel de l'inconscient ». in *QUARTO* 40/41. Décembre 1993.
7. - MICHELIN, E. *Revue TOPIQUE*. « Du corps en souffrance au corps de souffrance ». Ed. Epi, Paris, 1980, N° 26.
8. - NASIO, J.-D. « Image du corps : un concept psychanalytique. Questions pour une journée d'étude » in *Revue Thérapie psychomotrice et recherches*. Propos recueillis par POIREE, M.-J.
9. - RABAIN, J.F. « L'asthénie de Ferjol ou l'objet fantôme » in *Revue Française de Psychanalyse*. 54 (3).
10. - ROUSSILLON, R. « Le médium malléable » in *Revue belge de psychanalyse*. No. 13 Bruxelles, Belgique, 1988.
11. - ROUSSILLON, R. « Deux propositions sur le concept du masochisme » in *Société Psychanalytique de Paris*. <http://www.spp.asso.fr/Main/PropositionsTheoriques/Items/Masochisme/>
12. - SALDIVIA QUEZADA, R. « El "en dehors" De primera a quinta » <http://www.danzarevista.com/>
13. - VACHERET, C. « La recherche en Psychologie clinique et psychopathologie clinique à l'épreuve du modèle psychanalytique » in *Revue cahiers de psychologie clinique*. No 14. De Boeck. Bruxelles, Belgique, 2000.

Journaux

1. -. ACOSTA NIETO, A. « El cuerpo debe descubrir lo que puede expresar, dice Filomarino » in La Jornada. 24 Mars 2002.
2. - AZIMI, R. « Hans Bellmer, tout, tout pour ma poupée » in Le Monde. Section CULTURE. Rubrique : A L'Affiche. 18-19 Septembre 2005.
3. - BOUISSEAU, R. et FABRE, C. « Danseur, portrait inédit d'un métier à risques » et BOUISSEAU, R. « La reconversion, hantise et déficit du milieu » in Le Monde. Section Culture : Enquête. 5 Mars 2004.
4. - BOUISSEAU, R. Exposition au CND de Pantin, une réflexion sur la féminisation de cet art d'abord masculin. « La danse, lente et difficile conquête de la femme » Le Monde. Section Culture : Danse. 25 Décembre 2004.
5. - BOUISSEAU, R. « Les chorégraphes multiplient les « Sacre du printemps » in Le Monde. Section Culture : Danse. 6-7 Février 2005.
6. - BOUISSEAU, R. « Dominique Boivin, chorégraphe. J'avais envie de montrer que ces grands personnages étaient humains » in Le Monde. 27-28 Février, 2005.
7. - BOUISSEAU, R et HERZBERG, N. « Neuf danseurs en quête d'une « deuxième vie » ». et « Un rapport dénonce « l'occultation de la reconversion » » in Le Monde. Section Culture : Danse. 10-11 Avril, 2005.
8. - BOUISSEAU, R « Isadora Duncan n'en finit pas de danser » in Le Monde. Section Culture : Danse. 30 Avril 2005.
9. - LE BRETON, D. « Interview : La douleur n'est pas du cœur mais du sujet » in Les Echos. 30 Octobre 2001.
10. - COLOMBANI, F. « Le corps tordu et l'esprit soumis de silhouettes abimées dans la danse » in Le Monde. Section Culture : Cinéma. 11 Février 2004.
11. - DHERS, G. « Le monde du sport reste celui du non-dit et du secret » in Libération. Section : Week-end rencontre. 27-28 Avril 2002.
12. - DHERS, G. « Un rapport, des témoignages, sur le harcèlement moral Petit rat de l'Opéra tu souffriras ! » in Libération. Grand Angle Culture. 4 Décembre 2002.
13. - DOMINIQUE, F. « La danse, le pouvoir et la création » in Le Monde. Section : Arts. 14 Février 2003.
14. - DOMINIQUE, F. « Merce Cunningham sur la piste du geste animal » in Le Monde. Section Culture : Danse. 1er Mars 2003.
15. - WILK, J. OLLIN MALINALLI/Un groupe pour faire revivre la tradition azthèque. « Le cœur dansant des Azthèques ». : in Le Progrès, Edition de Lyon–Villeurbanne– Caluire-et Cuire, à Lyon, France, 25 juillet 2005.

Pages Internet

1. <http://art.mygalerie.com/Degasdanse>
2. <http://art.mygalerie.com/Degasdanse/panorama.html#deg>
3. <http://archives.nouvelobs.com/recherche/article.cfm?m=65938mot=bessymm=0130/05/2003>.
4. <http://babelfish.altavista.com/>
5. <http://bailes.astalaweb.com/Bdanza%20bailarines.asp?bail=Isadora%20Duncan>
6. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>
7. <http://grenier2clio.free.fr/grec/pygmalion.htm>
8. <http://membres.lycos.fr/lmdb/bases.html>
9. <http://perso.wanadoo.fr/sos.philosophie/hegel.htm#section6>
10. <http://petitrobert.bvdep.com>
11. http://vitanova.blogspot.com/2003_06_01_vitanova_archive.html
12. <http://www.amazon.fr/exec/obidos/ASIN/2848251174/403-0019816-0286072>

13. <http://www.angelfire.com/co/olveritas/OaxacaFlor.htm>
14. <http://www.bd-ballet.com/>
15. <http://www.carentpsy.com/Expositions/Delion/p1.htm> 08/06/2003.
16. http://www.cedies.public.lu/ETUDES_ET_METIERS/Metiers/Chor__graphe/index.html
17. <http://www.danceworksonline.co.uk/.../people/graham.htm>
18. <http://www.danzaballet.com/index.php>
19. <http://www.danzahoy.com/>
20. <http://www.efdeportes.com/>
21. <http://www.fembio.org/women-from/hannover/mary-wigman.shtml>
22. <http://www.folklorico.com/danzas/viejitos/viejitos.html>
23. <http://www.klorico.com/danzas/voladores/voladores.html>
24. <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/21/014n1pol.php>
25. http://www.lemonde.fr/web/recherche_resultats/1,13-0,1-0,0.html
26. http://www.imagidanse.com/francais/cadres_accueil.html
27. <http://www.musee-orsay.fr>
28. <http://www.passionballet.com/bases.php>
29. <http://www.spp.asso.fr/library/Scripts.asp?filename=/Main/P...>

Films

1. - ALTMAN, R. *The Company*. New York et Los Angeles, 2003.
2. - ALMODOVAR, P. *Hable con ella*. Durée : 1h52. Acteurs : Rosario, L. Watling, D. Grandinetti, J. Cámara, España, 2002.
3. - CORBIAU, G. *Le Roi Danse*. Durée : 1h48. Acteurs : B. Magimel, B. TerraL. France, 2000.
4. - DALDRY, S. *Billy Eliot*. Durée : 1h50. Acteurs : J. Bell, J. Walters, G. Lewis. Grande-Bretagne / France, 2000.
5. - KLAPISCH C. *Les poupées russes* Durée : 2h05. Acteurs : R. Duris, K. Reilly, C. De France, A. Tautou, K. Bishop, L. Gordon. France, 2005.
6. - LYNE, A. *Flash dance*. Durée : 1h34min. Acteurs : J. Beals, M. Nouri. U.S.A., 1983.
7. - TAVERNIER, N. *Aurore*. Durée : 1h35. Acteurs : M. Chatelier, C. Bouquet, Berleand. France, 2006.

ANNEXES : CLINIQUE

Rien n'est jamais acquis dans la danse.
 Souple et malléable, le corps est aussi fragile.
 Trop sollicités, les muscles et les articulations souffrent.
 La scène conduit le danseur au-delà de la douleur physique,
 mais de retour en coulisses, la souffrance réapparaît

M. C, PIETRAGALLA.



SERRES, G. Couliisses de la danse (photo de couverture)

CLINIQUE à Lyon (France) Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse (C.N.S.M.D.)

ENTRETIENS

Matériel

Un magnétophone, des feuilles de papier et un stylo.

Application

Pour les entretiens semi-directifs réalisés dans le cadre de cette thèse, nous avons demandé le consentement de la personne pour enregistrer. Il nous a semblé important d'ouvrir un premier espace de parole, donc ils débutent tous par la question : Comment avez-vous commencé dans la danse ? Et ils se terminent tous par la question : Avez-vous quelque chose à ajouter ?

Pendant le récit du sujet, nous avons pris des notes, sur les gestes et les mouvements accompagnant son discours. Les entretiens ont été transcrits après l'enregistrement et comparés avec les notes pour ajouter la description des mouvements, gestes, expressions ou interruptions. Ils sont tous dans la langue d'origine et les parties en gras, sont celles qui ont été travaillées et traduites (si nécessaire) dans les différents chapitres.

Dans les transcriptions littérales qui suivent nous avons conservé les mots répétés, les tournures familières propres au style parlé. Etant rappelé que, toutefois, pour faciliter la lecture, certains de ces mots répétés ou tournures familières ont été supprimés dans le texte lui-même de notre thèse pour les entretiens cités à titre d'exemple.

En outre, nous avons inclus, dans ces transcriptions, divers signes de ponctuation dont la signification est la suivante :

[...] = correspond à une phrase ou un mot mal restitués en raison de la qualité de l'enregistrement, perturbé par des bruits environnants par exemple

... = correspond à de petites pauses.

(pause) = correspond à une pause plus longue ou un moment de réflexion.

Cédric (professeur de danse classique)

40 ans.

Durée : 1 heure.

Il commence en disant : « Bon courage » (il fume).

ENote. - Comment avez-vous commencé dans la danse ?

C - Comment j'ai commencé dans la danse ? Un peu par hasard, **j'avais une grand-mère qui jouait du piano, et j'étais chez elle et puis j'ai vu un spectacle de danse à la télévision et elle a dit que j'allais faire de la danse. Donc au départ, moi j'avais pas très envie. Et puis j'ai pris quelques cours de danse ; et puis mon professeur de danse a dit : ah, il est doué.** Est-ce qu'il veut rentrer à l'Opéra de Paris ? Donc.... j'ai dit oui, pour être tranquille et je suis rentré à l'Opéra de Paris et là, j'ai commencé à aimer la danse mais avant....c'était pas comme ça.

E - Comment avez-vous vécu cette entrée ?...

C - A l'Opéra ? Très bien oui, bien parce que, en fait, j'aimais bien le fait.... Déjà il y a un sentiment d'appartenance ; le sentiment d'appartenir à une équipe et ça c'est quelque chose d'assez agréable, en suite de ça, j'aimais bien l'idée d'essayer, l'idée de progrès, j'aimais bien l'idée d'avoir des objectifs et de chercher à progresser et puis la compétition était amusante... et bon, il y avait le plaisir de danser mais ça c'est venu plus tard, le sens artistique, ça chez moi, c'était d'abord le plaisir d'être dans quelque chose d'un peu compétitif et d'avoir un sentiment d'appartenance, ça c'était bien, je faisais partie d'un groupe, et j'aimais bien ça.

E - Pourriez-vous approfondir un peu sur le plaisir et la compétition ?

C - Le plaisir de la compétition ? Eh bien, c'est un jeu, c'est un jeu, c'est très stimulant voilà ; vous devez chercher à être le meilleur. Donc il y avait une double stimulation : d'abord chercher à progresser, donc un travail sur vous, ça j'ai aimé tout suite. En fait, **j'ai beaucoup aimé la notion de travail sur soi, c'est quelque chose que j'ai compris assez vite, comme la plupart des gamins qui entraînent à l'école de danse** ; aussi le plaisir, parce que c'en est un, d'essayer d'être meilleur que les autres [...]

E - Quelle autre valeur pensez-vous qu'il y avait ?

C - Pour moi, en tant qu'enfant ? Où ça, à l'Opéra, dans ma famille ?

E - Tout à l'heure, vous parliez de valeurs différentes.... ?

C - Ha ! Oui. J'étais très valorisé. C'était bien de faire des efforts. Je pense que la notion d'effort était plus valorisée. En fait, c'était : bon, tu vas être content, tu vas être heureux, progresse, tu progresses et tu seras

content. Donc, si vous voulez, il y avait aussi un travail, oui, alors il y avait un travail aussi qui était très lié à l'estime de soi, c'est-à-dire ce qui est dangereux aussi, chez les enfants, parce que... Pour moi, je fais un peu de digression, mais à l'opéra, pour moi, on était à la fois... on était à la fois très protégé et très exposé, parce que c'est rentrer dans un monde d'adultes très jeune. Mais pour moi, je n'y vois pas que des inconvénients. J'ai lu quelque part que la notion d'enfance était assez récente finalement puisque avant les gamins [...] fallait les faire taire ; il y a des exemples très célèbres. La Pérouse, par exemple, le célèbre marin, qui a dirigé une flotte très jeune, il avait seize ans. La notion d'enfance et d'adolescence c'est quelque chose d'assez récent, et je pense que, quand vous rentrez dans un système très compétitif vous devez devenir adulte assez tôt, si vous voulez... intégrer vraiment cet état d'esprit et devenir adulte assez tôt et savoir que, bon, il faut être assez vite autonome et responsable en même temps c'est un milieu très protégé, trop aussi, parce que même chez les enfants qui ont tendance à vouloir progresser, à vouloir s'investir dans le travail c'est quand même...[...] Moi je ne considère pas que c'est quelque chose de forcément douloureux, ça, je considère que c'est quelque chose d'assez valorisant, d'assez épanouissant. Je pense que c'est plus après. Ce qui peut être difficile, c'est les personnes avec qui vous travaillez mais, l'effort, la notion d'effort pour moi me semble assez valorisante ...la notion d'être autonome, responsable relativement tôt, c'est-à-dire je crois avoir plutôt bien vécu ça.

E - Vous dites qu'il faut être adulte assez tôt, qu'est-ce que ça veut dire ?

C - [...] Vous devez savoir que si vous ne travaillez pas bien pendant une semaine, il y a des conséquences ; vous êtes là pour toute la vie ; de vous dire qu'il faut aller travailler alors que vous avez envie de jouer et en même temps une fois que le pli est pris, que vous êtes imprégné de cette habitude, c'est Moi j'ai le sentiment, je ne sais pas vraiment comment je l'ai vécu à l'époque, je sais comment je m'en souviens, mais j'ai le sentiment que quand je jouais c'était très intense parce que... parce que ces moments étaient quand même assez rares donc il fallait en profiter, c'était vraiment des moments de détente. Moi j'ai vécu assez bien, je crois... je pense assez bien vécu. Ce qui était difficile, c'était l'anxiété, ça c'est vrai que c'est difficile à partir du moment où on rentre dans un cycle compétitif, forcément il y a de l'anxiété. Pour moi c'est une question de degré, c'est une question d'intensité parce que comme adulte on sait que l'on doit faire ce travail-là pour être....comme mon travail. Le risque de réaliser votre objectif c'est[...] aussi que votre estime de soi est très liée au travail (une personne entre et dit : excusez-moi)le fait que l'estime de soi est liée au travail, ça c'est quelque chose difficile pour moi., ça fait une pression.

E - À quelle époque avez-vous commencé ?

C - Dès que vous rentrez dans un système de jalousie compétitive 11-12 ans. Je crois pas que ce que vivent les enfants en danse intensivement soit très différent psychologiquement de ce que vivent les enfants qui font autre chose. Oui, le système de compétition [...].

C'était sous forme d'examen. Mais, l'audition, si vous voulez, était quotidienne puisque [...]. Je dirais que moi je vois des avantages et des choses très épanouissantes [...] dans quelque chose qui fait grandir vite, dans quelque chose aussi de très intense, très excitant mais aussi avec une phase [...] bien que ce soit une enfance tout à fait banale.

E - Pourquoi ?

C - Dans notre société, les enfants ne viennent pas au monde du travail très vite. Quand à dix ans où onze ans vous pensez savoir ce que vous voulez même si à mon avis c'est très influencé par la vision des adultes, vous êtes un petit peu en danger [...]

C'est pas pour ça que je pense que c'est ... Je pense que c'est une grande chance aussi d'avoir une passion, je pense que ça donne du sens à la vie. A partir du moment où il y a un positif et un négatif. Il existe aussi des enfants à l'école qui sont très démoralisés s'ils ont de mauvaises notes, puis d'autres qui sont surtout inquiets

parce qu'ils vont se faire engueuler à la maison. Quand vous commencez à vous investir dans votre travail, vous n'êtes vraiment pas content de vous quand vous avez fait un très mauvais cours. Pour moi, je pense que ça c'est assez ...c'est pas tout à fait...[.....] elle est inquiète de nos réactions, mais... certainement mais peut-être moins fortement que [.....] très proche [...] on voyait vraiment le monde du travail, on voyait les adultes travailler [...]

E - L'adolescence et la puberté pour vous c'était ... ?

C - Je pense que c'était quelque chose d'assez... c'était ... c'était quelque chose d'assez intense. Je ne pense pas que ce soit une période de crise simplement pour les danseurs ou les gens qui font quelque chose d'intense, je pense que c'est une période de crise mais c'est tomber dans un cliché de dire que c'est une période de crise, pour moi c'est aussi de très bons souvenirs aussi donc c'est des souvenirs très intenses, très forts, c'est un temps où la vie a des couleurs magnifiques, donc ... Je suis persuadé qu'il y a une grande différence entre la crise d'adolescence ou l'adolescence [...] chez les gens qui font de la danse ou qui jouent aux échecs ou au tennis (il a les bras croisés et tendus). La différence, c'est que nous vers la fin de l'adolescence on est déjà professionnels. Avec le recul, je garde le souvenir de choses assez intenses ; il y a beaucoup de souvenirs heureux d'adolescence, beaucoup d'excès, beaucoup d'excès, dans les sentiments, on était très cadrés, mais beaucoup de tristesse mais aussi beaucoup de joies. Mais je pense que l'adolescence aussi, c'est peut-être le moment où on commence à donner un sens artistique et à essayer de lier ...où la danse devient aussi un auxiliaire de vie. J'ai commencé à, par exemple, dans certains mouvements à vouloir traduire des choses de ma vie. .. De toute façon c'est inconscient c'est absolument pas quelque chose de très raisonné démarche artistique naissante... J'ai surtout le souvenir d'un enfant qui voulait faire, comme on dit : son intéressant et qui voulait être remarqué comme par exemple bien sûr vous avez des figures héroïques, quand vous êtes adolescent ...qui étaient dans la danse mais pas forcément, dans le monde du cinéma ou du sport ou même du théâtre. Une sorte de religion un petit peu panthéiste comme ça avec plusieurs dieux, si vous voulez et voilà j'essayais d'être [...] bon aussi j'ai lu quelque part que la musique c'est une définition, c'est l'art de toucher les corps. Donc, à partir de ce moment-là, bon vous essayez ...

Il n'y avait pas forcément un thème, vous avez une mélodie et puis ça vous prend comme ça, ça bouleverse et puis ça peut être un sentiment de jubilation, de joie, ça peut même être.... Vous êtes amoureux par exemple alors évidemment c'est toujours très fort à l'adolescence, alors en général les amours adolescentes sont assez lyriques. Ce n'était pas tellement réfléchi mais, parce que si vous voulez, au bout d'un moment j'avais un problème de saturation déjà. J'avais déjà 4 ans 5 ans intensifs au cours des exercices, qu'est-ce que vous allez faire de cet exercice ? Si à un moment donné vous n'avez pas lié votre art avec votre vie, bon c'est de la technique. Donc, voilà et puis Gérard Depardieu disait dans une interview «Ce qui est formidable avec la culture c'est que finalement on peut parler de soi » Alors c'est rigolo et puis c'est un peu vrai aussi. Et donc voilà comme je fais en ce moment, si vous voulez, mais sur un [...] artistique, on parle de soi. On se raconte sa vie à soi même et puis en même temps on la projette sur autrui. Je n'avais pas un thème mais des pulsions, pulsations, des énergies comme ça (il bouge les bras). Même un sportif extraordinaire qui donne une impression de générosité, vous espérez peut-être un jour de pouvoir être capable de dégager à la fois cette sensibilité cette puissance cette générosité cette aura alors moi j'avais un souvenir de cette énergie du rock and roll, du gars qui était à genoux écrasé par ces lumières donc ce gars qui jouait comme ça ; je me souviens j'étais épuisé et le but du jeu c'était d'avoir cette énergie.

E - Est-ce qu'il faut avoir un corps spécifique pour la danse classique professionnelle ?

C - Moins qu'avant, on ne vise pas forcément au [...] le rôle du répertoire. Oui, sinon ça reste très discutable...Si vous allez jouer devant un public [...] les choses ont changé vis-à-vis du groupe...

E – Vous, comme professeur, qu'est-ce que vous cherchez dans le corps du danseur ?

C - La situation ici est différente. Pour moi ici comme professeur j'ai dû apprendre à savoir quoi faire de mon

bagage, c'est-à-dire comment gérer mes années d'apprentissage vis-à-vis d'élèves qui n'ont pas eu le même parcours que moi. C'est-à-dire que j'avais une formation comme, si je veux dire, [...] une méthode, qui est quand même faite pour certains corps et donc il a fallu pour moi apprendre au départ comment gérer, il y a quand même toujours des critères de souplesse pour moi de souplesse et d'énergie de coordination. Maintenant de façon plus spécifique : en dehors des empeignes oui, bien sûr. Je dirais que toute proportion gardée, [...]. Si le potentiel physique si il est là tant mieux mais il y a beaucoup de choses à faire et si les danseurs n'ont pas un physique complètement facile... mais si le corps est éveillé...

E - Dans la danse classique il faut avoir une esthétique précise ?

C - La danse classique est codifiée c'est vrai mais il y a certaines qualités ... Quand j'ai arrêté de danser, j'y ai pris plaisir et puis j'avais le sentiment que

E - Vous avez arrêté à quel moment ?

C - J'ai arrêté à 30 ans. Je voulais commencé plus tôt ma reconversion...J'avais un sentiment un petit peu de saturation. Je voulais un métier qui m'intéresse, dans lequel je puisse m'investir et je savais qu'il fallait une formation. J'ai quand même fait pas mal de compagnies. J'avais le sentiment en continuant ou en cherchant d'autres compagnies, j'avais ma fille qui était née, donc si vous voulez il fallait quand même assurer, je voulais une vie normale, je voulais être sédentaire aussi. Donc, voilà ces 3 raisons, Je préférais faire une reconversion à trente ans qu'à quarante ans parce que je savais que c'était plus facile au point de vue énergie.

E - Vous voulez avoir une vie normale ?

C - Je ne sais pas ce que c'est une vie normale. Pour moi, ma vie à l'école de danse a été complètement normale ; la vie normale c'est la vie que vous vivez, je peux savoir ce que c'est une vie heureuse, une vie malheureuse, je peux savoir ce que c'est le sentiment de faire ce qu'on veut. Mais une vie normale, je ne sais pas ce que c'est...Pour moi, une vie artistique c'est une vie tout à fait normale. La normalité elle est dans le génie, c'est quand, peut-être la normalité c'est plusieurs vies. Il y a des gens qui ont du drame dans leur vie [...] C'est dramatique mais c'est normal. Ils sont heureux c'est bien, mais c'est normal. Je ne sais pas ce que c'est une vie normale.

E - Vous avez commencé professionnellement à quel âge ?

C - 17 ans.

E - Et à ce moment-là vous étiez à l'Opéra ?

C - Oui, oui.

E - Et comment ça s'est passé de l'école au ballet ?

C - [...] C'était difficile parce que je pensais finalement, comme je le disais, on était très exposés mais aussi très protégés donc on passait d'une vie très structurée. Par exemple quand vous êtes enfant vous savez que si vous avez bien travaillé, vous êtes en 6ème vous passez en 5ème d'accord. Alors que là vous avez un système de progression comme ça qui est quadrillé pour vous vous comprenez pour passer un échelon. Quand je suis arrivé avec des gens très motivés et encore très naïfs. Et là je suis arrivé dans un monde vraiment d'adultes qui est quand même difficile, cynique ; alors ça j'ai pas très aimé. Ça c'est des souvenirs difficiles. (Long silence) Parce que pour moi à l'école de danse (il plie ses jambes) la compétition était très saine. Si vous êtes mieux vous êtes mieux Il y avait comme une échéance un peu athlétique si vous voulez. C'est normal c'est dur c'est juste. Donc l'ordre des choses pour les enfants, dans la vie adulte c'est beaucoup plus subtil, tout compte : le relationnel, le niveau de compétence technique, les compétences relationnelles, la chance, et puis vous êtes

confronté à... oui, un monde d'adultes difficile et un monde d'adultes aussi en vase clos plus difficile, la vie d'une compagnie, c'est une troupe, donc c'est un huis clos, même si il y a beaucoup de gens. Ça c'est je pense que pour un type qui sort de l'école... d'une école, ça c'est difficile, c'est difficile, en plus de ça vous... ouais, la compétition est, en plus écrasante, écrasante, moi j'ai vécu beaucoup de choses comme ça. J'avais le sentiment d'exister à l'école de danse, mais, dans le ballet, j'ai eu le sentiment d'être noyé dans la masse, et de relations assez tendues entre les gens. Ce sont des relations, je pense, exactement les mêmes que dans un bureau, dans un bureau, hein, mais euh... on a une vision quand même assez naïve [...] travaille bien [...] le monde des adultes est beaucoup plus subtil ; ça, pour moi, c'est un choc, bien plus que l'école de danse. De plus, moi j'avais des centres d'intérêts aussi que je partageais avec mes collègues, mais que je retrouvais pas forcément chez les gens avec qui je travaillais, certainement aussi parce que les gens se protègent, les gens se protègent, donc, exposer vos centres d'intérêts, c'est aussi vous exposer vous-même, d'une certaine façon ; donc, moi ma vie privée en dehors de l'opéra était beaucoup avec des gens qui faisaient des études, pas assezc'est aussi une situation qui fait que comme je ne me sentais pas très valorisé dans mon travail, j'avais besoin aussi de voir un autre univers pour réaliser que le monde du travail, mon monde, n'était pas le seul univers, ça j'en suis persuadé, mais bon, [...]. Les premières années de professionnel [...]

E - Et après ...?

C - J'ai fait quatre ans d'Opéra où j'ai compris, si vous voulez que, ben....que l'avenir était un peu bouché parce que j'avais des gens plus forts que moi et que pareil il faut être très bon pour exister pour se sentir exister ; et puis comme on avait tellement travaillé, on avait tellement investi qu'on avait beaucoup de plaisir à le faire, je me suis dit qu'en allant ailleurs, je pourrais m'épanouir un petit peu vis-à-vis de l'apprentissage ce qui se passe dans la plupart des cas. Donc, je suis parti de l'Opéra, je suis allé en Hollande, parce que, à l'Opéra de Paris, j'avais rencontré un chorégraphe, qui s'appelait Van Mutzig, avec qui j'ai parlé et qui m'a donné un rôle à l'Opéra de Paris, [...] et puis j'ai donné ma démission à l'Opéra de Paris, ce qui à l'époque ne se faisait pas beaucoup mais après ça s'est fait ; je pense aussi que je faisais partie d'une autre génération. Claude Bessy a fait des choses très attaquées et aussi [...] et euh... moi, je faisais partie d'une génération où on avait beaucoup travaillé avec plaisir et je n'avais pas envie d'une vie de fonctionnaire à vingt ans, je n'avais pas envie à vingt ans [...] Non ! Pas à vingt ans ! Non !

E - Et pourquoi c'était important ce rôle de soliste ?

C - Fffff... parce que ... quand vous faites un métier artistique, vous avez envie de [...] parce que votre Ego a envie, parce que c'est un métier, moi je suis pas persuadé que l'artiste soit très narcissique, je pense que l'artiste est très égoïste, est très égocentrique, mais je pense pas que les danseurs, en tous cas, de même peut-être que les comédiens, s'aiment beaucoup, je pense qu'ils pensent beaucoup à eux, comme la plupart des gens mais je suis pas persuadé qu'ils s'aiment beaucoup je pense que.... ils se respectent, ils s'intéressent beaucoup mais je suis pas persuadé qu'ils s'aident pour ça mais bon c'est peut-être aussi ce qui les rend féconds aussi, [...] et donc, aussi, je pense qu'il y a quand même pour la plupart une sensibilité, évidemment c'est un cliché de le dire, donc que.... **il y a le besoin d'être connu d'être aimé**, le simple fait de dire aussi que quand on voit ça en soliste c'est quand même plus motivant oui parce que c'est vous vous avez projeté, quand vous êtes derrière bon il y a quand même le travail bien fait, mais c'est différent, puis à vingt ans, le chanteur sur scène [...] **vous savez qu'un enfant qui fait son intéressant devant la glace en s'imaginant chanter dans un stade, c'est exactement les mêmes raisons mais (rires) mais elles sont plus élaborées, après il y a de meilleures raisons, mais au départ, il y a quand même ce sentiment là. Je pense qu'il faut un minimum de reconnaissance pour pouvoir s'épanouir même si la reconnaissance est [...]**

E - Vous aviez ce rôle de soliste...vous êtes parti en Hollande ?

C - **Non, j'ai eu ce rôle de soliste, bon, qui m'a apporté, c'est comme ça que l'ai vécu en tous cas, quelques petites reconnaissances, quelques petits bravos, qui n'ont pas duré plus d'une semaine, hein, mais pour moi, c'était important parce que, bon ça m'a conforté un petit peu dans mon estime de moi,**

mais ma décision était prise de toutes façons, je savais que je voulais partir, de toutes façons, de toutes façons le simple fait que ce rôle ait plutôt bien marché n'aurait pas changé ma carrière à l'Opéra de Paris, de beaucoup, de beaucoup. Donc, si je ne pouvais pas avoir ce que voulais à l'Opéra de Paris, il fallait tenter une autre aventure, à vingt ans, on peut le faire, si quelque chose ne marche pas, il faut avoir le bon sens de dire : ça ne marche pas, est-ce que je peux vivre sur cet échec là ou est-ce qu'il faut que prenne une autre voie ?

E - Donc, vous êtes parti en Hollande ... pour faire ?

C - Ouais, je suis parti en Hollande, et puis après au Canada, et puis après je suis revenu en France

E - Et comment vous vivez cette manière, eh bien maintenant d'être prof ?

C - Pour moi ça été euhJe l'ai très bien vécu. Il y a des gens qui ont du mal à arrêter de danser, mais la plupart des gens que j'ai entendu dire avoir eu du mal à arrêter de danser dans une carrière nationale ou internationale, donc moi c'était pas mon cas, donc, si vous voulez, je pense j'avais moins à regretter et c'était formidable pour moi de pouvoir investir mon énergie dans quelque chose d'autre et non pas sur moi. L'ego est le même, hein, je veux dire, c'est, **être prof, c'est travailler pour les autres, mais le narcissisme il est le même hein, mais il investit différemment, c'est-à-dire que le prof qui s'oublie, pour moi le prof qui s'oublie en disant je ne suis que générosité, je n'y crois pas une seconde, c'est pas vrai, vous avez un sentiment de fierté, quand un élève a réussi à faire quelque chose, je suis persuadé que c'est une synergie, c'est un travail d'équipe, voilà en fait c'est ça, l'ego**, il est le même mais il y a un travail d'équipe, alors que le danseur, il y a un travail d'équipe aussi [...] mais c'est plus flagrant dans le professorat et ça, ça m'a reposé un petit peu d'arrêter de me sculpter moi et de sculpter un peu plus les autres et entant que prof vous sculptez quand même aussi parce quedans votre enseignement

E - Qu'est-ce que vous dites ?

C - Sculpter. Ah ! Parce qu'il faut donner une forme, une identité à votre enseignement, ce que la plupart des profs classiques reproduisent beaucoup de choses, hein, le problème c'est qu'est-ce vous allez choisir, qu'est-ce que vous allez ... enseigner c'est choisir aussi, pour moi faut transmettre la tradition à travers un filtre qui est vous, c'est ça qui est intéressant.

E - Et vous, quand vous étiez élève, ça se passait comment avec les profs ? On peut en parler ou ... ?

C - Cela dépendait des profs, il y a des profs qui... avec lesquels j'avais beaucoup de plaisir à travailler, qui m'ont marqué, euh....qui sont partis, qui sont partis, qui m'ont façonné, [....]

E - De quelle manière ?

C - De manière différente, il y en a chez quiil y en a qui sont pour moi une référence constante dans la façon de penser, Qu'est-ce qu'ils veulent obtenir ? Comment ils amènent à ça ? La démarche ? D'autres simplement parce qu'il y avait une atmosphère dans le cours très apaisante....certains m'ont laissé un souvenir, technique, d'autres plus affectif ou les deux, mais je ne peux pas dire, voilà : tel genre de profs, non... j'ai plusieurs facettes en moi, comme tout le monde. Il y en a qui ne correspondaient à aucune facette(Silence).

E - Avez-vous quelque chose à ajouter ?

C - Je dirai, euh, je dirai que euh, je dirai quoi ? Je dirai que...euh c'est un métier dur, c'est un métier aussi où l'on a une chance de travailler sur soi... [...] cette opportunité-là, donc je pense que c'est un métier qui permet de se réaliser ; si j'avais le choix, j'aurais aimé avoir plusieurs métiers dans ma vie, mais c'est difficile de concilier dans la vie quotidienne ; donc, je suis heureux d'avoir fait ça ; mon regret c'est pas, mon regret

c'est de ne pas pu avoir un deuxième métier complètement différent pas forcément métier mais j'aurais aimé pouvoir avoir la possibilité de m'investir presque autant dans une autre discipline, pas forcément artistique, en tous cas ou littéraire ou même scientifique, voilà, j'aurais aimé, si vous voulez, pouvoir jongler avec deux univers, or que là si vous voulez, j'ai l'impression d'avoir une grille de lecture du monde, un peu pointue, parce que je pense être un spécialiste, comme n'importe qui a fait ce métier là depuis vingt ans, bon mon regret personnel c'est de ne pas pouvoir avoir une compétence euh... presque égale dans un autre domaine, ça c'est moi j'aurais aimé aussi pouvoir faire des études en même temps, mais mener les deux de front, j'ai l'impression de ... depuis ...[...] mais bon, j'essaie comme tout le monde [...] c'est très modeste..... à travers la littérature, un petit peu d'échecs, ...même un petit peu de sport, mais voilà ça reste [...] sinon... moi j'estime que.. Jusqu' au jour d'aujourd'hui en général j'ai eu ma chance.

E – Merci.

Jacqueline (professeure de danse classique)

44 ans.

Durée : 45 minutes.

Elle arrive en retard, 15 min. et en mangeant, (notons qu'il est 12h30).

E - Comment avez-vous commencé dans la danse ?

J - La danse euh... (elle mange) je fais comme tous les enfants qui aiment bouger et qui aiment la musique, donc j'ai voulu faire de la danse, parce que j'ai aimé bouger, j'ai aimé faire de la musique et le premier cours de danse que j'ai pris c'est à quatre ans sur la plage, avec les autres petits enfants pendant l'été, sur la plage en Normandie et après euh, j'ai fait de patin à glace aussi, moi ce qui m'intéressait dans la danse c'est l'énergie le mouvement et la relation à la musique, c'était ce côté énergétique qui m'intéressait ; j'ai fait beaucoup de patin à glace quand j'étais petite à six, sept ans, et la danse en même temps et après j'ai choisi de rester pour la danse.

E - Donc, c'était à quel âge que vous avez commencé dans la danse ?

J - A vraiment... huit ans.

E - Huit ans ?

J - mh (elle s'étrangle) Quatre ans, quatre ans, mais la danse pour les bé (elle s'étrangle) pour les petits enfants quoi mais la danse classique sept ou huit.

E - Pourquoi avez-vous choisi la danse plutôt que le patin à glace ?

J - Le goût de l'énergie, le goût du mouvement et de l'énergie, voilà mais le patin à glace, pour moi c'était aussi bien que la danse, c'est l'énergie c'était le côté sauter, tourner, marcher, courir, c'est ça vraiment c'était de bouger, avec de la musique

E - Vous avez commencé dans une petite école ?

J - Oui, une petite école à Paris (pause). Après euh j'étais chez un vieux danseur de l'Opéra de Paris, un vieux monsieur qui avait une école privée. Après nous avons déménagé en banlieue, et j'ai été au conservatoire CNR, de Versailles, après je suis rentrée au conservatoire de Paris (pause), supérieur, CNSMD de Paris et après j'ai quitté, j'ai démissionné du conservatoire, pour être dans l'école de Béjart à Bruxelles (pause) et

après j'ai été danseuse, mais j'ai fait plusieurs écoles différentes.

E - Quand vous étiez chez Béjart, ça se passait comment ?

J - Dans l'école ou dans la compagnie ?

E - Les deux.

J - L'école c'était formidable parce qu'on faisait de la danse classique, de la danse contemporaine, improvisation, cours de théâtre, cours de chant, cours de percussions, de rythme, cours de danse indienne, cours de danse africaine, cours de danse espagnole, beaucoup, beaucoup de choses, pendant trois années. Donc, tous les jours il n'y avait pas les classiques et les contemporains, il y avait tout le monde ensemble : la classe de classique, la classe de contemporain, enfin de moderne, enfin à l'époque on l'appelait, ça c'était le matin et après l'après-midi on faisait soit la percussion et le théâtre, soit le chant et la danse espagnole, mais je suis partie à l'école seulement quand j'ai eu mon baccalauréat, donc j'avais déjà dix-huit ans parce que je voulais, mes parents et moi on voulait que j'aie mon baccalauréat avant de partir dans cette école où on avait pas le temps de faire les études, il fallait avoir fini les études pour faire cette école et après dans la compagnie je suis restée quinze ans. J'étais le groupe des danseurs qui ont fait l'école, donc c'est le groupe des danseurs qui faisaient beaucoup d'improvisation sur scène, quand il y avait les textes ou le chant sur scène on faisait, parce que Béjart faisait le théâtre total, la danse avec le théâtre mélangés. Et j'étais donc dans ce groupe, un petit peu spécial, et j'ai dansé aussi le répertoire des anciennes pièces de Béjart, et les nouvelles et les créations, et petit à petit j'ai eu les rôles, j'étais soliste à la fin et j'ai dansé beaucoup de rôles aussi bien dans les créations que dans les reprises de ballets anciens.

E - Et avec le groupe, ça se passait comment en tant que danseuse professionnelle ?

J - Avec le groupe ? A quel sujet, tu veux dire ? A quel... ça s'est passé comment, à quel sujet ?

E - C'est comme vous venez de dire, par rapport au groupe.

J - Oui, mais, toi, qu'est-ce que tu veux entendre parce que je peux te dire, euh le plaisir ou le travail ou si on gagne beaucoup d'argent, si on fait beaucoup de tournées

E - De tout.

J - Oui mais (pause) c'est, c'est un peu vaste, si tu veux, la question c'est vaste.

E - Oui, c'est pour ça....

J - Oui, mais c'est toi qui fais l'interview....

E - Oui c'est pour ça, je voudrais que vous parliez de ce que vous voulez

J - Non, moi je voudrais que moi je voudrais que tu (pause) me demandes ce que toi tu veux savoir, et moi je peux te répondre. Tu vois ?

E - Non mais ce n'est pas comme ça.....

J - Si, si parce que ça, sinon, toi tu dois être très précise dans les questions

E - Pas vraiment.

J - Si c'est important, je t'explique pourquoi c'est important parce que c'est toi qui dois faire un travail de recherche, donc toi tu dois faire un travail de recherche comme étudiante

E - Mais j'ai ma façon de faire le travail.

J - Mais, sinon moi je te donne un livre et tu le lis.

E - Non, je dois parler avec la personne, c'est pour ça.....

J - Mais il me semble que c'est très important que toi tu aies des questions très ciblées pour que moi je puisse te dire ce que toi tu recherches, mais si tu recherches rien, je te donne une liste de livres sur Béjart et tu lis les livres. Tu vois ? mais c'est délicat parce que ha, je peux je peux te dire des choses très très précises, mais je peux aussi te dire n'importe quoi, mais non ça m'intéresse pas moi, tu vois. Tu comprends ce que je veux dire, c'est-à-dire que si tu fais l'interview, pour que tu fasses un travail pour toi, ce n'est pas moi qui dois te raconter, c'est toi qui dois provoquer une interrogation pour que je puisse te répondre. Tu vois c'est important hein !.

E - C'était ça ma question : comment ça se passait dans le groupe, la compagnie ?

J - Oui mais, entre nous les danseurs ?

E - Oui.

J - entre Béjart et moi ?

E - Non, le groupe.

J - Ah ! comment ça s'est passé *entre* les danseurs *dans* le groupe. Voilà.

E - Oui, c'est ce que j'ai dit...

J - Non, non tu m'as dit «comment ça s'est passé dans le groupe ?» Mais à quel niveau ? voilà : comment ça c'est passé entre les gens dans le groupe ? ça c'est la question, voilà c'est ça ? voilà. Donc, il faut que tu formules comme ça. Là c'est juste. Donc, comment ça s'est passé entre les danseurs, entre les individus, dans le groupe ; ça s'est passé magnifiquement bien. Il y avait vraiment de très très bonnes relations, humaines et artistiques, parce qu'on voulait tous travailler avec Béjart et que lui-même est un très bon « manager » pour un groupe ; il nous emmenait sur des réflexions, il nous emmenait sur une interrogation de travail très intéressante ; **il était pas seulement le chorégraphe créateur, mais aussi il recherchait avec nous, et entre les êtres humains qui faisaient ce groupe il y avait déjà le passé d'être dans la même école, d'avoir eu la même formation, d'avoir le même « feeling », donc c'était des relations très harmonieuses et très enrichissantes et ça le travail était très productif.**

E - D'accord, et là, dans la compagnie, tout le monde restait le même temps ou... chacun partait ...

J - Non, non, il y avait des (pause) **Les gens restaient longtemps chez Béjart**, en général. Maintenant les danseurs ils restent deux ans, après ils vont trois ans par-là, ils bougent beaucoup ; **à l'époque, surtout lorsqu'on choisissait de travailler avec un chorégraphe important et que ce chorégraphe nous choisissait, il y avait une espèce de fidélité : on restait dix ans, quinze ans, huit ans, pour approfondir le travail, vraiment. Donc il y avait une vraie (pause) une vraie osmose entre les danseurs.** Parfois, très rarement, il y avait quelqu'un qui restait un an, et soit il se sentait mal parce qu'il venait d'un autre pays, qu'il était malheureux, ou soit il avait des ambitions qui n'étaient pas assez nourries rapidement, donc il partait mais c'était très rare les gens qui sont restés seulement une année ; ça bougeait beaucoup.

E - D'accord ; mais pour vous, vous me disiez que vous avez commencé tôt, quand vous étiez enfant, mais c'est vos parents aussi qui vous ont dit de choisir, ou ils vous ont laissé faire ?

J - Tout à fait. Ils m'ont laissé choisir. On voyait beaucoup de spectacles quand on était petits, beaucoup de chanteurs engagés, des spectacles de musique traditionnelle, des concerts et le premier spectacle que j'ai vu c'est les ballets russes de Moïsseïev, le premier spectacle que j'ai, je n'ai pas vu la danse classique. J'ai d'abord vu le ballet Moïsseïev avec les danses de caractère, l'Ukraine, les tziganes, danses géorgiennes, etc. Et ça m'a emballée toute cette énergie, les couleurs, la musique très forte. Maman, elle m'a fait aussi un peu la danse libre, il y avait la danse libre ; elle m'a proposé quand j'ai dit je veux faire la danse, elle m'a proposé la danse classique et la danse libre, c'était Irène Poupart qui faisait des danses libres, un peu inspirées, un peu hein, comme Isadora Duncan. Moi, ça ne m'intéressait pas cette danse parce que c'était trop facile, et cette danse je pouvais la faire toute seule à la maison, cette danse libre. Je voulais un professeur qui m'apprenne quelque chose, pas quelqu'un qui me fait faire ce que je sens, parce que ça je pouvais le faire chez moi. **Je voulais apprendre les choses, je voulais la rigueur, je voulais, un peu que ça soit difficile, pour tourner, pour tirer les pieds, ça m'intéressait vraiment mais euh (pause), je trouvais vraiment du plaisir dans ça, dans la difficulté, dans apprendre quelque chose vraiment.**

E - Donc, c'était le plaisir de la difficulté, mais toujours dans le mouvement, dans les cours, la discipline, quelle difficulté ?

J - Eh bien, de tendre mes pieds, monter le dos, allonger les jambes, de sauter en cinquième, de faire des pirouettes, la danse classique, c'est difficile, non ? Tu as appris la danse classique ? c'est difficile, c'est pas facile ; ça me plaisait de faire le « challenge », qu'il y ait un « challenge », que, dans la danse libre, c'était facile, fallait faire ce qu'on sentait, sauter sur un pied, comme ça, en parallèle, pour moi, c'était (pause) c'était ridicule, j'avais pas besoin d'aller dans une école pour apprendre ça, je pouvais le faire sur la plage, dans la campagne, je faisais ça, déjà. Donc, c'était pas la peine que, maman elle paye un professeur pour que je fasse ça, je faisais ça à la maison. C'est mon idée que d'enfant, hein, je ne dis pas mon idée d'adulte, mais mon idée d'enfant. Je voulais faire la danse, la vraie danse, pour moi c'était la vraie danse, et maman elle était pas du tout au courant avec la danse, elle était professeure de maths, elle savait rien sur la danse ; donc, euh c'est pour ça qu'elle a eu l'intelligence de me faire choisir de danse et j'ai très vite choisi.

E - D'accord, donc ça c'était vos pensées quand vous étiez enfant et maintenant ?

J - Et maintenant, je pense que (pause) ce genre de danse libre, comme ça, elle disparaît un peu, qu'il y a une vraie danse contemporaine avec une vraie technique, avec des difficultés aussi, avec d'autres sortes de difficultés que la danse classique, avec des « challenges », avec des choses qu'il faut travailler pour réussir des choses et que si même chaque chorégraphe, chaque professeur a une écriture différente et un vrai engagement dans cette recherche corporelle et pas seulement dans les fantaisies. Bon je dis pas que Isadora Duncan a pas apporté des choses et je respecte tout à fait son travail et ce choix de danse libre je l'aurais fait beaucoup ha ! Moi euh , et Isadora elle a choisi ça parce qu'elle a fait la danse classique aussi d'abord et qu'elle a refusé la danse classique pour aller quelque part, et qu'elle a refusé une technique pour trouver quelque chose d'autre. Mais je trouve que la liberté on la trouve aussi dans la technique et dans le travail ; que plus on a de technique plus on est libre, parce qu'on fait vraiment ce qu'on veut avec son corps, quoi, après.

E - Et qu'est ce que serait le corps d'une danseuse ?

J - Qu'est-ce que tu penses que c'est toi, le corps d'une danseuse ? Ouais, mais il n'y a pas de corps d'une danseuse, il n'y a pas des corps indispensables à une danseuse ; il y a un corps pour une danseuse classique qui veut danser « Paquita » et un corps pour une danseuse « béjartienne » et un corps pour une danseuse, ou un danseur ah !, il faut pas oublier les garçons, pour faire « Forsythe » et il y en a même qui sont capables de faire tout ça tellement ils ont un corps façonné, travaillé et tout. Après dans certaines autres danses il n'y a pas un corps, il y a des corps, il y a des esprits (pause) mais c'est pas pour La Danse, c'est pour certaines formes

de danses euh, de la même façon euh on peut regarder chez les peuples africains. Tu fais ethnologie ?

E - (signe que non de la tête).

J - Qu'est-ce que tu fais ? sociologie, c'est ça ?, Qu'est-ce que tu fais comme recherche ?

E – Psychologie.

J - Psychologie, moi je parle au niveau ethnologie quand on regarde les peuples africains, chaque peuple africain a une danse différente, et ils ont des corps différents. Ils ont développé leurs danses parce qu'ils ont un corps différent, parce qu'ils appréhendent le mouvement différemment. Et c'est vrai qu'il y a des peuples africains très grands et qui sautent avec des jambes raides et tendues comme ça et il y a des peuples africains plus ronds qui vont avoir une danse plus ronde, les petits pygmées vont avoir une danse très rapide et ça je pense que un corps il a une couleur et il va faire une danse qui correspond à son corps, mais il y a aussi des techniques qui façonnent le corps et qui font des instruments et l'instrument pour moi c'est pas péjoratif, qui font un instrument formé d'âme pour une danse très virtuose ou un instrument très malléable ; en anglais on dit « versatile » pluridisciplinaire qui peut faire plusieurs danses et puis il y en a d'autres au contraire, des chorégraphes ou des formes de danses qui vont être intéressés à des corps tous très différents avec des énergies différentes parce qu'ils recherchent d'autres qualités sur ce qu'ils vont dire avec leur corps.

E - Tout à l'heure vous disiez qu'il y avait une jouissance dans la difficulté, est-ce que vous pouvez me l'expliquer ?

J - Est-ce qu'il y a une jouissance à manger la soupe ? Est-ce que toi tu as une jouissance à manger la soupe ? Moi, oui, j'adore le goût de la soupe. Comment je peux te dire ? Le goût est bon, la texture est très bonne, elle n'est pas assez chaude, dommage, mais j'aime manger de la soupe ; je te parle du goût, je te parle de la texture, je te dis que c'est bon pour la santé aussi en plus, parce qu'il y a les légumes avec (pause). La danse, la virtuosité, comment je peux te définir ça ? Aimer le challenge de sauter plus haut, de tourner plus, de monter les jambes, de courir très vite ; qu'est-ce que c'est que ça ? L'énergie qu'est-ce que c'est, ça a un goût l'énergie, la douceur ça a un goût, ça a une texture comme la soupe, ça a une texture coupée, « tacatastaccato », ça a une texture large, c'est la soupe plus douce des champignons, velouté de champignons, ou avec les grosses carottes, c'est une autre soupe. C'est pareil avec le plaisir d'une énergie différente avec la danse. C'est très dur de définir qu'est ce que ça veut dire que le plaisir de la virtuosité. Si tu comprends le mot plaisir et si tu comprends le mot virtuosité et que tu comprends qu'on peut aimer de faire des choses plus difficiles que ce qu'on arrive à faire d'habitude, tu peux pas être plus pointue pour expliquer, enfin moi je peux pas t'expliquer encore plus pointu ce qu'on peut éprouver à sauter très haut à s'envoler à faire beaucoup pirouettes, à monter sur pointes, je peux juste te dire que j'ai ce plaisir de ce « challenge »-là, mais je peux pas le décortiquer plus.

E - Est-ce que vous pensez qu'il peut y avoir des problèmes spécifiques à la danse ?

J - Oui, c'est dangereux, si on est pas en dehors et qu'on se force l'en-dehors on se fait mal aux hanches, si on n'a pas de cou-de-pied on monte pas bien sur pointes, on ne peut pas bien monter, si on a trop de cou-de-pied... Il y a des problèmes pathologiques à la danse classique, à la danse contemporaine aussi ah ! Il y a des problèmes. Quand tu fais du cheval, ce n'est pas très bon pour les vertèbres, et tu peux tomber de cheval et te faire mal, quand tu fais du ski les genoux ils s'abîment aussi. Je crois que toutes les activités physiques qui demandent un « challenge, » une difficulté à se surpasser, si on les fait dans le but professionnel, si on les fait dans le but d'acquérir encore plus, et d'être pas en compétition avec les autres, mais de faire des progrès, d'être en émulation et de faire des progrès on peut se faire mal. Donc, il y a une façon de travailler, sans se faire trop mal et il y a aussi une honnêteté à dire à des jeunes qui n'auraient pas du tout les capacités physiques pour la danse classique, je dis pas des capacités de beauté de lignes car c'est encore une autre histoire, esthétique, déjà les capacités physiques de pas être ouvertes parce que pour faire la

batterie il faut être en dehors, pour faire les cinquièmes il faut être en dehors, pour monter les jambes très haut, il faut être en dehors, donc, s'ils ne peuvent pas faire ça on ne va pas les casser pour réussir à faire ça ; donc, c'est dangereux la danse classique si on force des corps qui ne sont pas faits pour, et euh par contre les amateurs qui n'ont pas les capacités peuvent quand même se faire plaisir avec la danse classique sans forcer.

E - Peut-il y avoir d'autres problèmes comme l'anorexie, la boulimie euh.

J - Euh...Jejjj...On a jamais fait d'enquête moi, personnellement, pour savoir s'il y a plus d'anorexiques chez les danseurs que chez les autres enfants. Il y a des états de minceur qu'on qualifie d'anorexie, mais qui ne sont pas des anorexiques qui sont juste des filles qui ont des lignes un petit peu trop appuyées, on va dire. Mais, euh (pause)

Je pense que dans toutes les choses.....Peut-être que chez les jeunes violonistes, il y a des anorexiques aussi, si ils ne réussissent pas à être bons violonistes s'ils veulent être super violonistes. Il y a cette mauvaise réputation chez la danse classique que les enfants soient anorexiques, enfin que les jeunes danseuses soient anorexiques. Maintenant, il y en a moins chez les danseurs contemporains parce qu'en effet il y a une image du corps qui est pas du tout la même et puis que le « challenge » il est moins forcé quand même. Moi, j'ai eu cette grande chance jamais il y a eu d'anorexiques dans cette école, parce qu'on est pas obsédé avec la ligne par contre on a des enfants un petit peu....., des jeunes filles qui sont un peu trop rondes, il faut qu'elles maigrissent, parce que par rapport à cette esthétique de la danse classique c'est vrai que si on... et puis parce que c'est très difficile de se monter sur pointes quand on pèse soixante kilos alors que quand on pèse cinquante kilos c'est pas trop difficile, voilà ; et que en effet le problème de la ligne c'est un problème esthétique mais c'est aussi inhérent à des difficultés, j'essaye de penser à des sportifs ... la danse c'est pas un sport hein, on est bien d'accord, c'est un art, et ça exprime et échange d'autres choses que le sport. Je cherche dans les sportifs de haut niveau, à part les lanceurs de poids, les haltérophiles, les sportifs ils sont minces en général, les rugbymen ils sont baraqués mais les sportifs ils sont minces parce que les muscles sont toniques, il n'y a pas trop de graisse, la graisse est perdue, l'énergie brûle et puis surtout parce que c'est plus facile de courir quand on a des muscles que quand on a trois kilos dans les fesses de graisse (pause) c'est plus facile. C'est d'autres qualités hein, par contre si on fait une danse libre, un peu dans le poids, dans [...] c'est pas grave d'être plus rond, par contre le jour où les ronds doivent être très rapides et courir et être très dans l'énergie, ils se fatiguent très vite, c'est plus fatigant, donc je pense qu'il y a une relation avec ça aussi, avec l'esthétique et la possibilité de, pour fermer les cinquièmes si on a des cuisses c'est vachement difficile pour faire les entrechats quatre aussi. Si on est plus mince ça c'est facile, si on est trop maigre, c'est pas beau, c'est pas beau et les gens se fatiguent très vite, quoi, c'est toujours une question d'équilibre à garder quoi, entre être mince, être élancée, avoir des beaux muscles bien formés, je dis beau dans cette esthétique là ; il y a des femmes rondes qui sont très belles, je me mets toujours dans cette esthétique là, hein. Mais euh...

E - Quelle serait l'esthétique en danse classique ?

J - En danse classique ? L'Esthétique ? Alors, euh.... L'esthétique de la danse classique ou mon esthétique à moi ?

E - Eh bien, votre esthétique.

J - Des jambes longues, une proportion du corps où les jambes sont longues et non pas les jambes courtes et un grand buste ; une taille marquée, pas des hanches trop larges, des bras longs et déliés, plutôt du cou, pas les épaules dans les oreilles ; ça a à voir avec le costume aussi, vous pensez un tutu, si on a les épaules dans les oreilles, le diadème, euh on est plus dans l'esthétique ; le pied un petit peu en cou-de-pied et des formes, des formes, mais légères, un peu de poitrine, pas trop plat, des fesses musclées et rebondies mais pas un gros « popo » comme on dit, en russe, c'est les russes qui disent le « popo » et les français ils ont dit ça après. Je connais des danseuses trapues qui n'ont pas de cou, qui n'ont pas les bras très longs, mais qui sont des danseuses géniales, mais elles ont des qualités vraiment spécifiques, extraordinaires de technique ; quand je

dis le mot « technique » c'est pas tellement la virtuosité, c'est aussi la « niaque » la façon dont on rentre (pause). Par exemple je pense à une danseuse chez Forsythe **Note**. qui est magnifique, je sais plus son nom, chez...oui à Forsythe, elle est petite, elle a pas des grandes jambes, elle a un petit cou, elle est ronde mais elle a développé une telle énergie, elle est comme un petit feu follet qui traverse l'espace, dans les énergies de Forsythe elle est magnifique, c'est une grande danseuse, par contre avec un tutu, elle serait ridicule. Et pour moi Forsythe sauf dans ses dernières pièces c'est un danseur qui utilise la danse classique, il a des pointes aux pieds, il fait des tours, on voit les pièces comme « in the middle » ou « step, step » etc... c'est des pièces où il faut une excellente maîtrise de la virtuosité classique et il y a des mouvements il y a des bougers vraiment très bien comme un danseur qui est capable de faire plusieurs sortes de danses. Tu as vu Forsythe déjà ?

E - Est-ce que vous pensez que, aussi pour entrer dans une compagnie, il faut avoir une certaine esthétique ou.... ?

J - Alors, une audition, pour entrer dans une compagnie, je reste dans l'idée de compagnie classique, hein, je parle pas de la danse contemporaine. Quand il y a quatre cents danseuses qui viennent, je pense qu'il faut avoir un œil critique parce que le chorégraphe il voit six cours dans la journée, il regarde six classes avec cinquante danseuses dans chaque classe et automatiquement son regard va se porter vers une fille qui a des longues jambes, qui est belle dans cette esthétique que j'ai décrite et que pour percevoir que quelqu'un va être génial, danser très très bien malgré un physique disgracieux, disgracieux dans cette, je crois, qu'il faut un saint comme chorégraphe, comme directeur de compagnie, qui aurait la patience de voir tout le monde, jusqu'au bout de sa prestation mais les chorégraphes ils savent ce qu'ils veulent comme corps, Forsythe il sait qu'il veut des corps différents, Bédart il, Monsieur Cohen à Genève il sait qu'il veut plutôt des grandes filles qui ont vingt deux, vingt trois ans, une femme un petit peu plus mûre mais qui a des grandes jambes qui a beaucoup de technique, ils savent hein ce qu'ils cherchent. **Un chorégraphe c'est comme un cinéaste qui fait un casting**, il sait quel rôle il a besoin, si c'est un prince ou un bandit ou un, donc, **il va chercher des gens qui vont correspondre à l'idée que lui il a qu'il cherche et il va éliminer tous ceux qui sont pas dans son** C'est peut-être pas ... c'est terrible hein, peut-être c'est pas humain, mais c'est la loi, c'est la loi du marché, c'est la loi de (pause). C'est pour ça que c'est dur quand on est professeur et qu'on voit des gosses qui ont des potentiels, qui ont des qualités mais qui n'ont pas le physique allongé on les pousse pour qu'en effet, enfin on les pousse gentiment, on leur explique, que s'ils veulent être danseurs classiques il faut qu'ils soient tellement incroyables que même ce physique qui n'est pas dans les canons va intéresser quelqu'un ou alors qu'ils soient très ouverts sur d'autres formes de danses où ils pourront. Parce que leurs qualités physiques sont pas celles du classique mais peuvent être celles d'autres danses, ils pourront s'orienter vers une autre forme de danse X ou Y.

E - Comment avez-vous commencé comme professeur ?

J - Quand j'ai arrêté de danser, je voulais pas du tout enseigner ça ne m'intéressait pas je voulais rester dans la création et euh... j'ai été décoratrice pour le théâtre et pour la danse donc faire les costumes, les maquettes de costumes et sur les décors, travailler avec des ateliers ; j'ai travaillé quatre ans comme ça pour des compagnies à Stuttgart, à Monte-Carlo, des compagnies de théâtre, etc... Et puis je euh j'ai travaillé avec une compagnie de théâtre qui avait un jeu théâtral très physique, vous savez se jeter par terre, monter, faire des portés, tomber, etc., ils se faisaient mal parce qu'ils n'avaient pas d'entraînement. Je leur ai proposé de leur faire un entraînement tous les matins avec des non-danseurs. Pendant un an j'ai travaillé avec eux, j'ai développé un travail pour des gens adultes non-danseurs, et ils étaient ravis, ça a bien marché et ça m'a intéressée d'enseigner, à cause d'eux et par hasard on m'a demandé d'enseigner avec (quelqu'un rentre et elle dit plus fort : c'est pas moi) pour une petite école, de donner un coup de main à une amie où j'ai enseigné pour la dépanner. C'était une époque où il n'y avait pas encore de diplôme obligatoire. Ces deux rencontres m'ont donné, m'ont dit o.k., j'ai envie d'enseigner maintenant ; ça fait six ans que j'ai quitté Bédart, quatre ans que j'ai quitté la danse, c'est le moment, j'étais mûre et j'avais envie et je pense qu'enseigner quand on n'a pas envie ça ne doit pas être le deuxième métier après la danse, directement, sauf si on a déjà envie mais, des danseurs qui arrêtent de danser qui enseignent tout de suite parce qu'il faut gagner l'argent, au début c'est dur

parce qu'ils ont pas l'énergie, le désir vraiment.

E - Vous avez dansé combien de temps ?

J - Professionnelle ? Vingt ans (pause), vingt ans (pause), mais là j'ai encore fait des spectacles, participé des fois à des spectacles mais dans des trucs, dans des groupes de théâtre où il y a avait une danseuse ou des choses comme ça ou un opéra mais je le compte pas, c'est vraiment (pause) un petit peu comme ça (pause).

Maintenant plus, mais il y a encore quatre, cinq ans j'avais encore (pause). Ça fait douze ans que j'enseigne à peu près, treize ans et, bon de temps en temps j'ai participé à des spectacles, des choses, j'ai fait des chorégraphies, ou des choses en dehors de l'enseignement, pour rester dans un état créatif.

E - Qu'est- ce que c'est pour vous être professeur ?

J - (Pause) Ce n'est pas transmettre ma passion de la danse, parce que ils l'ont déjà, s'ils sont là c'est qu'ils l'ont, **je ne veux pas leur transmettre ma passion, je veux que eux ils transmettent leur passion au groupe, au prof, au public, etc.** Moi c'est les guider leur apprendre les choses, enseigner c'est donner de la matière et leur matière, ils l'ont choisie, c'est eux qui ont choisi la danse classique, moi je suis là pour leur donner de la matière pour la danse classique. Si j'étais institutrice je ferais le dessin, le français, apprendre à lire, le calcul, etc., la matière. C'est pas pour transmettre ma passion, ma passion elle est à moi, je l'ai transmise au public. Parce qu'on dit toujours ça : « oh oui, je veux être professeur parce que j'adore la danse ». Je peux être public pour adorer la danse, moi c'est pas, la danse je la danse mais c'est pas ça que je veux leur donner, c'est j'adore enseigner, j'adore faire grandir, inventer comment ils vont réussir, leur donner des outils pour après ne plus avoir besoin de moi puisque c'est des professionnels, hein, avec des amateurs c'est un petit peu différent mais, avec des futurs professionnels c'est ça, leur donner un bagage pour qu'ils puissent faire ce qu'ils ont envie de faire, cette danse-là.

E - Est-ce que d'une certaine façon vous sculpez le corps des danseuses ?

J - J'essaye mais je n'arrive pas toujours un violon (elle s'étrangle) un violoniste quand il veut faire du violon il va acheter un violon et il travaille son corps mais il va acheter son violon, nous, quand on veut être danseur on va dans un studio et on fabrique son violon, on le fabrique, on fabrique les muscles, on fabrique la rapidité, on fabrique la légèreté, on fabrique le s..., le geste, tout, donc on sculpte, on essaye on aide, on donne des conseils, ça marche pas toujours, ça marche pas parce que (pause) des fois c'est (pause) des corps on peut travailler sur le muscle, on peut travailler sur la graisse, mais on peut pas travailler sur l'os, on peut pas toucher à l'os, il y a des profs de gymnastique des fois ils touchent aux os, on casse un peu le dos, la colonne vertébrale pour cambrer, moi ça me crrrrr.. c'est horrible ça, moi je peux pas toucher d'os et eux ne doivent pas y toucher c'est le muscle qu'on va faire travailler qui va faire que les os vont se mettre dans un certain alignement pour réussir des choses, et ce que je veux pas, je veux pas non plus sculpter leur tête, je veux leur ouvrir la capacité d'avoir des critiques pour des choses et aussi d'accepter des choses d'être....il y a des lois, on peut être critique avec les lois mais si on est dans une certaine danse, dans une certaine école, on doit accepter les lois de cette école, les lois de cette danse, on peut les critiquer. **On peut dire : « oui mais non la cinquième ça m'intéresse pas en définitive » mais si on est pas intéressé par la cinquième il faut changer de danse.** Tu vois je te fais un exemple avec ça. Bon moi ça j'ai envie de leur montrer qu'on peut être critique de quelque chose mais l'accepter quand même, parce que j'ai choisi ça, je suis pas d'accord avec ça, mais je l'accepte et je le fais quand même. Donc, cet esprit de critique, de jugement et en même temps, pour moi le plus intéressant c'est quand ils sont autonomes, quand ils sont capables de se corriger tout seuls, de comprendre tout seuls ce qu'on veut, où est-ce qu'on veut aller, etc....(pause). Donc, ce que fait peut-être l'esprit mais pas ce qu'ils vont offrir [...] mais il faut qu'ils acceptent qu'il y ait une discipline quand même, sinon on ne fait pas la danse classique, [...] ou on fait de....Si on fait de la voile, si on fait du bateau « barcavella » si tu acceptes pas le vent et les vagues c'est pas la peine de faire la voile, tu fais euh...des châteaux de sable, tu vois ce que je veux dire, et ça c'est important et que ça empêche pas d'avoir un esprit

critique mais il faut accepter certaines règles mais sinon tu peux pas être dedans et pas vraiment dedans.

E - Et vous pensez qu'il existerait une certaine souffrance ?

J - Non, ce n'est pas de la souffrance. **C'est de la souffrance quand c'est moral. C'est de la souffrance quand la douleur n'est pas reconnue mais si t'as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse t'as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse mais c'est pas de la souffrance, par contre si tu as mal au pied parce que tu t'es fait une entorse et que ton professeur dit « monte sur pointes, monte sur pointes » là c'est de la souffrance**, tu vois la nuance que je fais, **c'est de la souffrance quand il y a un déni de la douleur du professeur par rapport à l'élève**, de la douleur, c'est dommage, c'est terrible, ça me fait de la peine, ça fait de la peine à l'élève, ça me fait de la peine parce qu'elle va pas faire les progrès parce qu'elle a mal et qu'elle peut pas continuer, ça me fait de la peine parce ce qu'elle est triste de pas continuer, mais c'est pas de la souffrance morale puisque je suis avec elle pour lui dire « je sais que tu as mal, mets pas les pointes aujourd'hui ! » **Maissi tu as pas vraiment mal et que tu me dis « je mets pas les pointes parce que.... » je dis non, non là c'est....je sais que tu peux mettre les pointes, il faut une complicité aussi, mais la souffrance c'est quand il y a du déni de douleur, je trouve.**

E - Donc, quand elles ont une entorse ou un malheur quelconque dans le corps, vous les laissez arrêter ou ?

J - Je les oblige à arrêter pour se soigner, parce que je sais qu'elles vont avoir ce problème toute leur vie de danseuse et après la danse, alors moi, je suis attentive aux problèmes, aux douleurs, aux pathologies etc., mais je suis aussi attentive quand on est un peu « feignant » et qu'on dit « je mets pas les pointes j'ai un peu une ampoule » je dis une ampoule ça c'est pas grave tu auras enlevé l'ampoule, il faut, tu mets du sparadrap et tu danses par contre si on a... « j'ai une courbature très forte ici j'ai mal » je dis bon tu fais la barre très simple tu montes pas les jambes, je dis pas non, vas-y travaille parce que là ça devient de la souffrance (pause). C'est terrible parce que moi on me dit toujours « ouais, la danse classique c'est de la souffrance, c'est de la souffrance, quand ils se font une entorse ça doit... » mais tous les gosses qui font du patin à roulette, ils mettent un casque, parce que au début, ils ont eu des... Ils ont mal aux genoux, ils ont mal au dos ; personne ne dit : c'est de la souffrance de faire du skate-board dans la rue, personne vient me dire ça ; on a mis une espèce d'image sur la danse classique, c'est une vieille image ; il y a de la discipline, faut être endurant, faut accepter des fois que ça tire un peu mais quand on a mal et on a mal, on fait attention et il faut être prudent. Tu vois la différence que je fais ? En danse contemporaine aussi on a mal des fois ; tu sais pieds nus, quand tu tournes pieds nus, tu arraches ici hein et personne me dit « ah, la danse contemporaine y a la souffrance » personne me dit ça, mais y en a aussi, moi je me souviens j'ai fait beaucoup de danse contemporaine, quand tu te brûles là c'est terrible, ça fait vraiment mal, mais c'est pas de la souffrance.

E - Voulez-vous ajouter quelque chose ?

J - Par rapport à mon rôle de professeur ou de danseuse ?

E - oui

J - Euh...moi je peux ajouter que c'est un super métier vraiment magique, magnifique, que c'est aussi, toi tu peux comprendre ça, que gagner sa vie avec une chose qu'on aime vraiment, qui nous intéresse au-delà, qui nous passionne, qui fait même que on s'en fout de pas avoir d'enfant, ou de pas avoir une vie familiale bien carrée parce que ça remplit tellement ta vie, **c'est tellement génial d'être interprète ; être interprète c'est, c'est de la gen...tu...tu...quelqu'un t'a donné quelque chose, tu dois le donner au public, tu vois c'est super et tu changes de personnage, et tu as toute cette excitation** du rôle ou du corps de ballet, tu te sens fort quand tu as un corps de ballet, tout ce plaisir d'être danseur, puisque c'est un vrai vrai plaisir, même si des fois tu es crevée et que tu as le décalage horaire et que t'en peux plus des fois tu es déçue parce que tu voulais un rôle et c'est l'autre qui l'a dansé t'es un peu triste, mais bon ... tu... s'il y a une bonne ambiance dans le groupe, tu dis ok, elle danse bien, elle est super, y a pas de problème, mais de vivre de sa passion c'est génial.

Et moi, c'est ce que je leur dis beaucoup ; je pensais à des jeunes là qui font une école de secrétariat parce ce qu'elles savent pas quoi faire d'autre, alors on peut se faire plaisir à être secrétaire dans une entreprise géniale ou secrétaire dans une entreprise où on fabrique des choses formidables tout le monde participe, bon tu peux aussi t'emmerder dans un bureau ou à la Sécurité Sociale, ou... n'oubliez pas que vous avez choisi quelque chose qui est difficile mais qui est quelque chose que vous aimez et que vous avez vraiment choisi. Je trouve que c'est la plus belle chose qu'on peut faire dans la vie autre que ...une belle... un bon foyer, des enfants, toute cette harmonie qu'on peut trouver de créer aussi quelque chose dans sa famille, mais. D'avoir ce grand plaisir comme artiste, comme interprète, ou même comme businessman, hein, ou comme dentiste ou comme jardinier, ce grand plaisir de faire quelque chose qu'on a vraiment choisi, qu'on ne fait pas par raison économique, qu'on fait pour le bonheur, alors c'est bien, ça porte, si tu regardes les vieux danseurs, à part quelques-uns qui sont aigris, qui boivent pour oublier quand ils étaient beaux sur scène, parce qu'ils n'ont pas accepté de vieillir, tu regardes les danseurs c'est des gens épanouis, en général, les vieux danseurs. Quand tu te promènes, tu vois Anne Martin, elle est super, Dédé il est super, on voit des gens, même si c'est (pause), qui sont épanouis, je trouve, ils ont plein de choses en eux, ils ont vécu de belles choses, et maintenant ils ont envie d'aider les jeunes à trouver leur chemin, aussi maintenant (pause) c'est vrai qu'il y a des vieux danseurs aigris, mais c'est parce qu'ils ont pas bien fait la différence entre : quand j'étais danseur, quand je suis plus danseur et qu'ils sont encore sur leurs rêves. Il faut accepter aussi qu'il y ait un moment où ça bascule qu'il y ait autre chose qui se fait, accepter d'être peut-être moins porté par sa passion mais de trouver un intérêt aussi dans autre chose.

E – Merci

Véronique (maîtresse de ballet)

51 ans.

Durée : 1 heure.

E - Comment avez-vous commencé dans la danse ?

V - J'ai commencé quand j'étais toute petite, à trois ans. C'est-à-dire, c'est pas moi qui ait voulu faire de la danse, c'est ma mère qui m'a inscrite dans un cours de danse, c'était un cours de danse rythmique, c'était un petit peu gymnastique rythmique et puis après j'ai voulu faire de la danse classique, donc à huit ans j'ai fait de la danse classique et ça, là, ça c'était mon désir à moi, et voilà j'ai fait que ça, la danse classique jusqu'à être professionnelle, et puis après j'ai été dans une compagnie contemporaine et maintenant je suis maîtresse de ballet, j'ai arrêté de danser il y a dix ans, douze ans, même.

E - Et à huit ans, pourquoi avez-vous choisi la danse classique ?

V - Parce que c'était un peu un rêve de petite fille, de... d'avoir un tutu et de mettre des pointes ; c'était un petit peu quelque chose de ... un peu du domaine de la ... du rêve, et j'avais envie d'être sur scène et de danser.

E - Et après, vous êtes entrée dans une compagnie, dans une école ... ?

V - Après je suis rentrée à l'école de l'Opéra et puis, enfin juste avant de rentrer à l'école de l'Opéra **j'ai eu l'occasion de tourner** un film, un petit film de télévision qui s'appelait « L'Age heureux » qui est passé en **feuilleton à la télévision qui a été assez connu en France, qui racontait l'histoire de petits rats de l'Opéra ; donc, j'ai fait ce film quand j'avais onze ans et puis après je suis rentrée à l'Opéra parce que mon rêve c'était d'être danseuse-étoile de l'Opéra.** Et puis après cinq ans d'école de danse à l'Opéra, j'étais très grande donc les jurys on dit : « C'est bien mais vous êtes trop grande pour entrer à l'Opéra, donc il faudrait que vous trouviez du travail ». Et là à dix sept ans j'ai trouvé une compagnie avec laquelle j'ai

commencé à danser, et voilà c'est parti, à partir de l'âge de dix sept ans j'ai travaillé dans une compagnie qui dansait classique...ment, classique.

E - Comment avez-vous vécu votre entrée à l'Opéra ?

V - L'entrée à l'Opéra, j'étais très heureuse parce que j'avais pas envie de faire d'études, je m'embêtais à l'école, au lycée, c'était un petit peu une façon de faire moins d'études parce que l'on était à l'école à mi-temps, une moitié de la journée, et puis c'était mon rêve et j'avais envie de danser et donc c'était génial, c'était pas du tout difficile, c'était pas du tout des privations, c'était juste la joie donc d'être enfant et de faire quelque chose, qu'on adorait faire. J'ai eu des parents très compréhensifs qui m'ont poussée à travailler, qui m'ont payé des cours particuliers, qui m'ont aidée psychologiquement et financièrement à accomplir ce que j'avais envie de faire.

E - Comment se faisait cette aide psychologique ?

V - C'était que ma mère était très présente, elle m'accompagnait au niveau des trajets, pour pas que je sois toute seule, quand j'étais petite, elle allait me chercher, quand, à l'Opéra, je faisais de la figuration, le soir, elle venait avec moi, elle attendait dans un café, elle repartait, c'était...c'était... une grande aide et puis je sentais que ma famille me soutenait parce que c'était un métier qu'eux ne connaissaient pas et que c'était un petit peu original et donc ils trouvaient que c'était bien d'avoir une fille qui aime la danse et qui soit artiste. Au départ, mon père était très contre, parce qu'il avait peur justement que je ne fasse pas d'études, et que je, mais après il s'est dit une femme c'est moins grave (rires) il a dit : bon...ben...bof...ça ira ; les frères, mes frères faisaient des études et elle elle trouvera bien à se marier si jamais elle réussit pas (rires) c'est moins important ; donc, il s'est laissé faire comme ça.

E - Pour danser professionnellement comment cela s'est-il passé ?

V - Pour danser, j'ai passé une audition, j'ai vu un petit papier dans un cours de danse à Paris, qui était assez connu, il y avait tous les danseurs de l'Opéra, chez Raymond Franchetti qui demandait, un chorégraphe que je ne connaissais pas, qui demandait des danseurs pour des spectacles à 18 h 30, au Théâtre de la Ville, et c'était au début où il y avait des spectacles à 18 h 30, c'était assez rare, c'était le début de la danse au Théâtre de la Ville qui est à Paris un théâtre assez connu pour la danse et euh...ben, j'ai été engagée avec deux autres garçons aussi et puis à partir de là on ... ça été un spectacle qui a très bien marché, qui a eu de très bonnes critiques, et on est parti à travers le monde, assez vite et on a fait des...des...c'était une compagnie de renommée internationale, assez rapidement, donc tout de suite j'ai eu...j'ai eu beaucoup de chance, voilà et je m'entendais bien avec les chorégraphes, c'était ce qui me correspondait, j'aimais ça et c'était une belle aventure.

E - Comment ça se passait avec le groupe de danseurs professionnels ?

V - Euh...ils étaient un petit peu plus âgés que moi, mais comme j'étais euh...Fffff...normalement, ça s'est passé bien, j'ai été bien acceptée, enfin y avait pas des problèmes, j'avais un petit peu mon étiquette de l'Opéra qui les...qui les...qui les rendait un peu...admi ...enfin...admiratifs, j'avais une bonne technique, j'étais...mais euh...voilà, après c'était des tempéraments, des gens avec qui j'aimais travailler, et puis on travaillait beaucoup avec des musiciens aussi donc y avait, donc vraiment c'était un groupe artistique fort autour de ce chorégraphe-là spécialement.

E - Après, comment êtes-vous devenue professeure ?

V - Alors après après après, (rires) j'ai eu un accident du dos, c'est-à-dire que je n'ai plus pu danser à quarante ans, parce je voulais danser beaucoup et j'ai voulu continuer malgré mes problèmes de dos et un jour sur la scène j'ai pas dansé, je suis sortie en rampant enfin c'était le drame et donc après je pouvais plus danser et le

directeur d'avant : Philippe Cohen, que je connaissais, parce que tu sais, le monde de la danse est assez petit donc on se connaissait de vue un petit peu, a entendu dire que j'allais arrêter de danser et m'a tout de suite demandé de venir travailler ici au Conservatoire, mais je n'avais jamais enseigné, je n'avais jamais réfléchi à ce que j'allais faire après la danse, pour moi, je vivais au jour le jour, et c'était... et je pensais pas à après et il se trouve que ça...parce que, physiquement, je ne pouvais plus danser, donc tu es obligée de faire un autre métier, donc j'avais pas vraiment de regrets dans le sens où physiquement je pouvais pas, je pouvais plus.

E - Mais pourquoi avez-vous eu ce problème de dos ?

V - Bofff, je sais pas, c'est...je sais que mon frère a... des problèmes, aussi des hernies discales, des problèmes de dos, je pense que j'étais pas souple du bas du dos, et que physiquement la danse classique c'est très dur et on m'a forcée, forcée, forcée et euh... (quelqu'un ouvre une porte : « oui oui, viens viens ») et donc un moment ça a...j'ai déjà eu, enfin j'avais déjà eu des problèmes, avant j'avais subi une opération puis j'ai voulu redanser, pendant sept ans j'ai redansé et puis au bout de sept ans ça a encore..ça... la hernie discale...elle est sortie et là c'était définitif, j'ai été opérée et là fallait arrêter, en même temps ça correspondait à la quarantaine c'était bien d'arrêter de danser aussi ; si j'avais pas eu d'accident j'aurais peut être été un peu...désorientée ou...j'aurais aimé pour terminer ma carrière, sincèrement j'aurais aimé travailler avec Pina Bausch, parce que ç'aurait bien fait le tour de tout ce que j'avais fait : la danse classique, la danse contemporaine, la danse-théâtre. Mais voilà c'estla vie c'est....a été différente et je suis très contente maintenant. J'ai eu de la chance. Je te, pense que j'étais douée, j'étais une bonne danseuse, une très bonne danseuse même, mais j'étais douée, j'ai eu de la chance et voilà, ça s'est plutôt bien passé ma carrière.

E - Vos professeurs vous ont-ils forcée à travailler, quand vous aviez mal au dos ?

V - Y avait une pression quand même...y avait une pression...ouais...C'est-à-dire la pression je me la mettais moi parce que faire un spectacle pour moi c'était primordial, hein, ne pas danser dans un spectacle c'était terrible, donc moi je me mettais la pression moi-même et puis on sentait aussi comme on était souvent dans des compagnies ou y avait pas beaucoup de monde, si y en avait un qui se faisait mal ça déséquilibrait le spectacle et donc.... ; ouais, je peux dire que jjjje...y avait tout autour un consensus de deouais qui faisait que c'était bien si je continuais à danser avec mal un peu mal...ça m'a un p...ouais...sûrement même.

E - Donc, vous avez eu différentes blessures ... ?

V - Beaucoup, j'ai eu mal partout, tout le temps des entorses, des genoux, des ménisques, des...ouais moi j'ai beaucoup souffert, comme danseuse physiquement, j'avais mal aux pieds dans mes pointes, j'avais des ampoules terribles...ouais j'ai souffert... ouais.

E - De quelle manière ?

V - Physiquement. Faire un spectacle avec une ampoule comme ça au pied ça fait mal, avoir des séquelles d'entorses ; après avoir eu une entorse essayer de revouloir danser le plus vite possible parce qu'il y a une tournée qui arrive, ben...c'est douloureux on n'est pas libérée et euh... et puis physiquement c'est fatigant de danser, physiquement c'est fatigant : les spectacles, les tournées, les chambres d'hôtel, les décalages horaires.

E - Est-ce que vous avez remarqué aussi des problèmes d'anorexie ou de boulimie ?

V - Oh non, jamais non, j'étais maigre comme un clou donc, moi je n'ai jamais eu de problème.

E - Avez-vous remarqué chez les autres ?

V - Ouais, y avait des filles qui avaient des histoires de régime et de choses comme ça, ça c'était... ça c'était dur, ouais, moi j'ai pas eu ça...j'ai pas connu ça du tout.

E - Et ensuite comme professeure ?

V - En fait, je suis professeure, enfin maîtresse de ballet, donc je m'occupe du jeune ballet, c'est ça mon métier et je donne des cours classiques, un petit peu, je donne pas des cours tous les jours, je donne des cours deux fois par semaine, et je donne des cours quand on est en tournée, quand on a des spectacles, je ne suis pas professeure de danse, j'ai pas été engagée ici comme professeure de danse, mais comme maîtresse de ballet. C'est un petit peu différent.

E - Comment ça se passe avec vos élèves ?

V - En fait, oui, oui j'ai été un peu...comment dire, parachutée maîtresse de ballet, je savais pas donner un cours, je savais pas faire répéter, j'avais jamais rien fait, j'avais jamais parlé à plus de quinze personnes à la fois, c'était difficile ; au début, la première année c'était terrible, terrible, je pleurais tous les jours, j'en avais marre, j'avais mal au dos en plus, parce que j'avais les séquelles de mon opération qui allait pas très bien, j'avais déménagé, j'avais quarante ans, j'avais tout qui était trop, c'était trop de changements, et puis petit à petit, ça voilà, j'ai eu confiance, on m'a donné confiance et je me suis sentie bien dans ce métier, et petit à petit ça a été, ça va.

E - Pensez-vous, que les professeurs, vous deviez sculpter un corps pour la danse classique ?

V - Qu'est-ce que vous voulez...c'est quoi sculpter ?

E - Oui, faut-il avoir un corps spécifique pour faire de la danse classique ?

V - Euh...pour être danseuse classique, c'est sûr, c'est sûr....danseuse classique, mais y a d'autres danses maintenant que la danse classique et donc si vous avez une forte personnalité, une forte technique, une forte originalité de danse et si vous aimez ça et si vous avez de la chance, ça va aller, vous allez pouvoir être danseuse, même si vous n'avez pas un corps long, avec des muscles longs, comme comme c'est la mode, ouais c'est de l'esthétique en ce moment, pour la danse et pour la vie, la publicité, pour les femmes en général. Maintenant on a l'impression que le corps de la femme, chacun a son corps propre et ça va ça va un petit peu mieux, mais pas dans toutes les compagnies, hein... les compagnies contemporaines, y a pas de moules, de corps de femme, dans les compagnies classiques encore, oui.

E - Y a-t-il une esthétique spécifique dans la danse classique ?

V - Une esthétique de corps, une esthétique de ...ben oui c'est ça, plus on est long et mince et mieux c'est, physiquement, oui, mais y a pas que ça hein. Y a pas que ça.

Ben y a aussi le fait que quand on est léger on danse plus facilement que quand on a des bourrelets autour de la taille hein, on est plus léger donc on est plus dynamique dans son corps, et... on peut bouger mieux, c'est un petit peu comme les sportifs aussi physiquement il faut être top niveau physiquement dans les muscles et dans son corps ; si on est un peu enrobée c'est plus difficile, de passer en telles choses techniques, qui en danse classique sont assez difficiles à faire et demandent vraiment un niveau de forme physique (pause) maximum.

E - Donc, en général, comment avez-vous vécu dans la danse classique, comment vous êtes-vous sentie ?

V - Moi, j'ai adoré ça, parce que physiquement c'était un peu ...moi je... comment dire, j'aimais bien transpirer, j'aimais bien aller au bout d'un mouvement et puis la rencontre avec le chorégraphe était aussi passionnante. J'aimais exécuter ce qu'on me montrait, j'aimais participer à une chorégraphie, reproduire les mouvements qu'on me proposait ou même en proposer d'autres, mais j'aimais bien être dirigée, c'est ça oui...

E - Comment était votre relation avec les chorégraphes ?

V - C'était primordial quoi, enfin c'était une relation d'échange. Je n'ai pas fait...J'ai jamais fait de ballet classique, j'ai jamais fait « Le Lac des Cygnes » « Gisèle » et tout ça ; je les ai vus beaucoup à l'Opéra, mais je n'ai jamais fait. J'ai fait des ballets classiques sur pointes mais pas des grands ballets du Répertoire, donc ça je peux pas vous dire comment ça se passe.

E - Non, mais je veux dire, avec les chorégraphes ?

V - Ben, y avait une grande entente, une grande confiance, et puis une admiration mutuelle, comme ça, ça pouvait monter et aller très très loin.

E - Et avec les danseurs qui étaient avec vous ?

V - Oui. C'était pareil aussi ; ça dépendait, c'était des petits groupes ; moi, j'ai appartenu, en fait, à deux compagnies où on étaitdans la première on était une douzaine et puis après dans une compagnie contemporaine où on était pareil un petit groupe aussi de huit personnes et donc là c'était très...enfin c'était très fort ce qui se passait parce qu'on était dans la même aventure, on était dans la même direction ; j'ai aussi appartenu à une grande compagnie, c'était le Ballet de Lyon où là c'était...y avait des corps de ballet, solistes, principale, donc c'était un petit peu différent, du coup enfin, c'était différent, l'esprit était différent, c'étaity avait plus de personnes, on avait moins d'affinités, on était un peu chacun dans son coin. Moi j'étais privilégiée parce que j'étais la danseuse principale, mais on pouvait pas être bien avec tout le monde, y avait des choses qu'on aimait, y avait des chorégraphes invités aussi [...]

E - Pensez-vous que les danseurs ou les danseuses sont un peu égoïstes ?

V - Oui, ben oui, enfin oui, oui, oui, comme tout le monde, comme le charcutier, comme le teinturier, le médecin, tout dépend du caractère je crois ; je crois qu'il faut s'aimer ou en tout cas il faut connaître ses limites et il faut savoir dans quelle direction on peut aller pour que ça marche et puis il faut accepter ses défauts, faire avec ses défauts et puis en profiter aussi de temps en temps parce qu'on est pas parfait on est pas des machines, donc il faut être assez fort pour pouvoir diriger sa vie de danseuse et de femme, petit à petit se connaître. Je crois que la danse c'est un des métiers qui...là où...enfin...là où on travaille le plus et là où on se met le plus à nu, par rapport à d'autres métiers qui sont le théâtre, la musique ou la peinture, c'est pas moi qui l'ai dit mais c'est souvent des amis qui sont comédiens ou musiciens et ils ont vraiment remarqué que les danseurs étaient des bêtes de travail.

E - Des bêtes de travail ?

V - Des bêtes de travail, ça veut dire des qui travaillent beaucoup plus dur que tout le monde, c'était, ouais....

E - Et vous le pensez aussi ?

V - Oui. Moi aussi. Oui. Ils intellectualisent pas, ils tchatchent pas, ils parlent pas sur leur métier, ils font d'abord, ils font et ils transpirent et ils sont crevés. Je dis pas que les musiciens ne travaillent mais c'est sans comparaison avec la charge de, enfin qu'on a tous les jours vis-à-vis de la danse, du cours le matin jusqu'au spectacle après.

E - D'accord, cet effort, tout ça ?

V - Mais c'est un effort qui en fait passe, enfin, enfin oui y a un effort mais c'est pas pesant du tout ; souvent les gens me disent « oh là là, mais c'est dur, quelle discipline, vous devez pas vous coucher tard, vous devez pas boire, vous devez pas fumer » c'est complètement faux y en a qui fument, y en a qui boivent et qui sont de

très bons danseurs et c'est une discipline, qui en fait, comme on aime ça... moi j'avais l'impression d'être toujours en vacances quand j'étais danseuse. Je ne savais pas ce que c'était de travailler vraiment pas. Je ne pouvais pas imaginer qu'il y avait des gens qui s'emmerdaient au boulot, qui devaient faire leurs heures, et qui devaient être sous la direction d'un chef. Moi, ça coulait la vie de danseuse, j'étais en tournées, j'allais dans les grands hôtels, j'avais du succès, j'avais des bons articles, vraiment c'était une belle vie, une belle vie.

E - ça a été un plaisir pour vous ?

V - Ouais, ouais ouais, ça a été une chance, un plaisir.

E - Vous avez eu des problèmes de corps mais avez-vous eu d'autres problèmes ?

V- Oui, en tant que femme avec des enfants ; ce n'était pas évident d'être une femme danseuse avec des enfants. Parce que les danseuses elles n'ont pas d'enfants. Moi j'ai eu des enfants très jeune et ça été un peu... Enfin, j'avais mes parents qui m'entouraient beaucoup et qui s'occupaient bien de mes enfants quand j'ai eu des enfants petits, donc j'ai eu de la chance. Mais je sentais que c'était bizarre un peu d'avoir des enfants en tant que danseuse, parce que la danseuse elle pense qu'à ça et moi j'avais ma vie de danseuse et ma vie de femme et toujours tiraillée un petit peu entre les deux.

E - Vous avez eu vos enfants avant de commencer à danser ?

V- Non, j'ai eu mon fils à vingt ans, donc j'avais déjà fait deux ans, trois ans de danse. Donc, au début de ma carrière, en fait, au début.

E - Donc, pour eux c'était bien compatible ?

V - Ah oui, oui moi j'aurais tout... j'aurais pas fait autre chose, j'aurais pas... oui oui, je... bien sûr. C'était un accident mais (rire) un bon accident. Oui, j'ai jamais... je voulais pas un enfant... j'avais pas pensé... c'est tombé comme ça et c'était génial.

E - Et maintenant qu'est-ce qu'ils font ?

V - Alors j'ai un fils qui donc a trente ans et qui est professeur de philosophie, j'ai une fille qui a vingt six ans et qui est professeure d'éducation physique, j'ai une petite fille qui a huit ans, et qui est à l'école là... et une autre petite fille qui a six ans et qui est à l'école. J'ai eu deux vies en fait hein.. J'ai eu une vie avec mes deux grands enfants et une j'ai eu une autre vie avec deux petits enfants, avec des hommes différents. Voilà.

E - Voulez-vous ajouter quelque chose ?

V - Ben, je ne sais pas euh...

E - Eh bien, comme maîtresse de ballet ?

V - Comme maîtresse de ballet non. Ffff, des fois c'est un boulot difficile parce que c'est pompant, c'est fatigant, c'est Faut les tenir hein. C'est parce que les cours de danse on propose son travail, puis au bout d'une heure et demie c'est fini, on rentre à la maison ça va. Mais maîtresse de ballet, il faut être là quand les chorégraphes font leur chorégraphie et puis quand ils sont partis il faut garder la chorégraphie en état avec tous les problèmes que ça comporte, les danseurs, le caractère des danseurs, les spectacles ; ils sont dans une école, ils sont pas tout à fait professionnels ; donc, y a des années ou c'est plus ou moins difficile, c'est vrai. Mais avec mon expérience, maintenant, ça va, ça va. Le seul truc c'est que maintenant pour devenir danseur c'est de plus en plus difficile quoi, bon c'est vrai que ça fait un petit peu peur de les faire travailler, travailler, il faut être vraiment très très bon pour réussir à être professionnel ; ça c'est difficile d'être très bon. Donc,

même s'ils sont dans une école supérieure, il faut acquérir un certain niveau, qui est peut être pas toujours le cas au bout de trois ans donc souvent moi j'ai des problèmes à la fin de l'année où ils n'ont pas trouvé du travail, certains, du coup le moral baisse, il faut les **aider. J'ai deux filles que vous avez vues au cours l'autre jour qui reviennent en ce moment qui étaient avec moi l'année dernière, [...] classiques qui n'ont pas trouvé de travail, enfin qui en ont trouvé un peu puis ça s'est arrêté ; donc, ça c'est difficile à gérer.** Quand je les vois perdues, elles savent pas où aller et tout...c'est ... Y en a dans la classe aussi souvent qui ont décidé d'arrêter la danse après leurs années d'étude au Conservatoire parce qu'elles ont pas réussi, enfin je dis elles, mais les garçons aussi, qui n'ont pas réussi à trouver du travail.

E - Dans ce cas, est-ce que vous pouvez les aider ?

V - Ben non, je peux pas les aider plus queben non je peux pas à part qu'ils sont libres et bienvenus dans les cours mais c'est à eux de faire leur recherche personnelle, de trouver des compagnies, des chorégraphes qui veuillent bien les engager après les cartes sont dans leurs mains et c'est eux qui se débrouillent avec ça. Ils ont aussi un bon enseignement ici et avant de rentrer ici aussi, après il faut qu'ils volent de leurs propres ailes et des fois c'est difficile, parce que pendant l'année y en a certains qui vont passer des auditions, y en qui sont pris, y en a qui sont pas pris ; ça c'est des problèmes difficiles à gérer dans le groupe. Et voilà.

E - Donc, quelquefois, ils reviennent prendre des cours ici ?

V - Oui, oui oui y en a de temps en temps qui passent, y en a qui viennent danser à Lyon, et du coup ils viennent nous voir et leur carrière est en plein essor et tout va bien, et puis y en a on entend parler qu'ils sont devenus professeurs, sans avoir tellement danser. C'est très variable. C'est difficile de faire des statistiques parce qu'on les perd de vue et puis ils peuvent travailler bien pendant un an et s'arrêter pendant six mois et on ne sait pas vraiment où ils sont tous. Aujourd'hui j'ai été voir un spectacle ce matin à la Maison de la Danse, y avait une matinée pour des petits enfants, avec le chorégraphe avec le chorégraphe avec qui j'ai travaillé pendant sept ans Jean Claude Gallota et donc **j'ai retrouvé un de mes...enfin je savais, j'ai un de mes élèves y a six ans qui travaille avec cette compagnie-là. Et c'est vrai que de le voir sur scène ce matin ça fait du bien, il était heureux de me voir, il était tout content, c'est chouette quoi, de voir que tout ce qui l'a fait ici ça l'a porté vers ce chorégraphe que j'ai aimé aussi avec qui j'ai dansé ça c'est assez [...] on voit que ça sert à quelque chose.**

E - Pensez-vous que la façon d'être dans le cours professionnel comme [...] par exemple la sortie est difficile ?

V - C'est difficile. C'est évident ben oui, mais oui, la vie c'est difficile, quand on quitte ses parents c'est difficile, quand on quitte le ventre de sa mère c'est difficile, ouais, ouais, faut s'armer de courage, d'observations puis y a des moments y a des hauts et des bas, [...] toute une vie, faut accepter, faut pas se déprimer, faut continuer faut pousser àet puis surtout faut travailler, en général ça paye toujours à la fin, à la fin, le travail ; ça motive et puis ça donne un état d'esprit qui est bon de travailler, dans un groupe, pour soi-même, dans un groupe. C'est bon ?

E - Oui, oui. Vos enfants ont-ils fait de la danse ?

V - Oui ils ont fait de la danse tous. Enfin les deux grands ont fait de la danse. Ils avaient un bon niveau puis après ils ont bifurqué ailleurs. Mais tant mieux s'ils ont envie, mais j'ai pas envie qu'ils fassent comme maman ou comme papa, parce que mon premier mari était danseur aussi donc il faut qu'ils choisissent leur voie. Mes deux grands enfants, je crois qu'ils ont choisi leur voie et pour l'instant ils sont contents avec ça. Ils ont touché à la danse ils étaient souvent avec moi en tournée donc ils savent ce que c'est [...]. Mes deux petites filles elles font de la danse puis en ce moment elles adorent ça, ça les éclate, elles rigolent, elles aiment bien ça mais quant à en faire un métier après c'est...faut voir, si elles ont envie vraiment. Ma grande fille, celle qui a vingt six ans, elle est prof de gym, elle vraiment elle aurait bien aimé faire la danse mais je sais pas

si c'est parce qu'elle voulait faire comme moi ou ...puis petit à petit elle a senti que c'était difficile qu'elle était peut être pas tout à fait danseuse classique alors elle a fait un peu de contemporain puis après elle a bifurqué vers la gymnastique, enfin professeur d'éducation physique et maintenant elle adore l'escalade, elle est très heureuse et ça été une super expérience de faire de la danse, pour se trouver, pour trouver son corps et tout donc tant mieux elle a trouvé sa Je ne l'ai pas poussée, [...] comme ça. C'est vrai qu'intérieurement quand je vois mes petites filles faire de la danse, ça me touche, ça m'amuse, je suis émue, mais il faut qu'elles fassent leur vie hein, faut qu'elle fassent leur vie et même quelquefois je vois des copines, quoi des petites filles qui font de la danse je me dis : mais c'est terrible, on dirait des petits singes à leur maman, on dirait ...c'est pas elles qui ont choisi. Elles sont toutes formatées comme ça, petite fille à la maman, ça va pas, c'est pas bien, c'est un peu une cloche qu'on met sur elles : tu seras danseuse. Y a ça puis en même temps c'est génial d'être danseur donc [...] c'est difficile à diriger ses enfants pour qu'ils soient heureux, qu'ils décident eux-mêmes de ce qu'ils ont envie de faire, leur donner la liberté et puis les capacités, tout ça c'est l'éducation, et alors ça c'est une autre histoire....Vous avez quel âge ?

E - Moi, vingt cinq ans.

V - Vingt cinq ans ; ça va ?

E - Avez-vous autre chose à ajouter ?

V - Non, c'est vous.... Ok

E - Merci.

Maguy (professeure de danse contemporaine)

46 ans.

Durée : 35 mn.

E - Comment avez-vous commencé dans la danse ?

M - J'ai toujours dansé, à six ans, puis mon corps, en amateur et plus tard j'en ai fait intensivement, j'ai commencé en premier à 17 ans, avant j'y allais une ou deux fois par semaine.

J'ai commencé par la danse classique, je suis restée un an dans une compagnie classique en Allemagne.

J'ai rencontré (elle relâche la tête) que... et en A, j'ai changé pour la danse contemporaine dans le C.N.D.C. à Angers ; après j'étais avec Fabiola Farger et Cunningham. C'est vrai, j'ai fait beaucoup d'expériences avec des chorégraphes et des petites compagnies. J'ai commencé en 1979 et je me suis arrêtée en 2003.

Au moment de faire de la danse contemporaine c'est un sentiment de chercher ma gestuelle, ça oblige à voir comme ils sont et permet de découvrir sa propre gestuelle.

J'ai appris le plaisir d'être en scène, mais le soliste classique par exemple, c'était trop hiérarchique, trop violent relativement trop imposé à l'image, le côté un peu trop joli ; je dis pas que c'est, c'était vraiment mon histoire, ma,,,

E - Comment êtes-vous devenue professeure ?

M - Au début j'avais pas d'argent (elle parle avec le corps), mais après que j'ai commencé à donner des cours j'ai obtenu des satisfactions, parce que enseigner a enrichi mon travail d'interprète, j'avais envie de

transmettre mon parcours, digérer.

E - Cherchez-vous à modeler le corps ?

M - Bon, j'essaie de pas le modeler à mon image, je sens que mon travail c'est un modèle, c'est bien quand les élèves peuvent avoir une idée du mouvement, l'envie c'est plus de donner, donc dans le mouvement que je dis, eux ils trouvent avec leur corps, ils ont une disponibilité psychique et une conscience de mouvement, pour que leurs mouvements soient riches et pleins.

E - Est-ce qu'il existe des problèmes spécifiques dans la danse ?

M - Moi, j'ai eu des problèmes sacro-iliaques, j'ai eu des problèmes : le cou coincé, rien de très grave (elle montre).

E - Et des problèmes comme l'anorexie ou la boulimie ?

M - Oui, j'ai une amie, qui est devenue anorexique, et elle a arrêté. Au début, quand j'ai commencé la danse classique, j'étais très maigre, je n'étais pas complètement ni anorexique ni boulimique, mais j'étais des fois à la limite, les problèmes qui arrivent souvent sont les problèmes de poids, côté qui est délicat. Je pense, on est assez extrême ; ce qui amène à l'oscillation entre l'anorexie et la boulimie.

E - Est-ce que ta famille t'a proposé de faire de la danse ?

M - Personnellement, ma mère, elle m'a aidée à ce que je puisse faire de la danse

E - Voulez-vous ajouter quelque chose ?

M - Je trouve que du fait qu'il y a quelque chose que nécessite la vie, je ne sais pas pourquoi je te dis ça. Est-ce que je m'autorise de danser ? La technique devient un support pour laisser sortir l'interprétation. La technique c'est très bien, mais il y a pas que ça, support des émotions des fois c'est un peu comme ça.

Il y a une chose qui est bien de plus en plus, c'est une relation entre l'élève et le professeur, même si on apporte on peut donner que ce que l'autre peut recevoir, se fait entre les élèves et les professeurs. Si il y a pas de retour nous, on peut pas envoyer des choses.

E - Merci.

SESSION DE PHOTOLANGAGE©

Groupe de danse classique 1^{ère} année

Carine, Caroline, Juliette et Elisabeth (élèves)

Durée: 1h 45 mn.

Matériel

Des feuilles de papier, un stylo et le matériel constitué de : 64 photographies de dimension 12.5cm. sur 9cm. Elles sont réparties de la façon suivante :

24 photographies sur la danse (C) :

- Danse classique : 12 photographies.
- Danse Contemporaine : 12 photographies.

40 photographies réparties en quatre ensembles :

- Souffrance (S) : 10 photographies.
- Effort (E) : 10 photographies.
- Alimentation (A) : 10 photographies.
- Relation Maternelle (M) : 10 photographies.

Comme antécédent : la semaine précédant la séance nous avons eu un rendez-vous, mais il a dû être annulé, parce qu'au dernier moment un autre cours a été programmé et les élèves m'ont dit « On n'a pas pu vous prévenir ».

A mon arrivée à l'institution je me suis aperçue que la salle qui devait être utilisée était déjà occupée et trois d'entre elles étaient sorties pour manger (j'ai eu peur que cela se reproduise encore une fois), mais peu de temps après à l'heure convenue, elles sont revenues, alors que j'étais en train de chercher une autre salle pour travailler. De plus la secrétaire m'a dit : « Il n'y a que les couloirs ». Ne voyant pas d'autre option j'ai commencé à poser les photos sur des tables, disposées précédemment dans les couloirs et j'ai pensé que pour la deuxième partie de la session (le temps de parole dans le groupe) nous nous servirions des fauteuils qui étaient dans le coin du couloir (où elles se trouvaient déjà).

Application

J'ai commencé par me présenter et à leur expliquer que tout le travail d'observation des cours, ainsi que les sessions que nous aurions serviraient à un travail de recherche que je faisais sur la danse, et j'ai continué à faire l'encadrement :

Comme convenu la session aura une durée d'une heure et elle se composera de deux temps : le moment de choisir une photo de manière individuelle et le moment de partager avec le groupe les réflexions inspirées de la photo.

La consigne, pour commencer, était : Observez attentivement et en silence les photographies, pour que vous puissiez ensuite en choisir une, celle qui représente pour vous un danseur ou une danseuse professionnelle. Le choix se fera en silence afin de respecter celui des autres, et nous le ferons seulement du regard, c'est-à-dire sans toucher ou prendre les photographies, pour toutes les laisser à la disposition de chacune. Je participerai aussi, et choisirai une photographie, nous prendrons le temps nécessaire et quand nous aurons fini, nous nous mettrons de ce côté (indiquant une banque se trouvant à côté de la table).

PREMIER TEMPS : le choix individuel des photos :

1. « Observez attentivement et en silence les photographies, pour que vous puissiez après en choisir une. Choisissez celle qui représente pour vous un danseur ou une danseuse professionnelle ».
2. « Regardez attentivement les photos, en silence, et choisissez simplement du regard, celle qui vous parle le plus ». L'animateur participera aussi, et choisira une photographie, on prendra le temps

nécessaire et quand on aura fini, on se mettra de ce côté.

Pendant le temps d'observation, malgré la demande de ne pas le faire, une élève a touché une photographie ; je l'ai alors rappelée à l'ordre: « S'il vous plaît, sans les toucher, pour que nous puissions toutes bien les regarder, parce qu'il arrive parfois que deux personnes ou plus choisissent la même photo ».

Après une observation attentive, presque toutes ont fini en même temps de choisir une photographie ; elles se sont mises de côté (près de la banque) et je leur ai dit : « Maintenant on peut aller prendre la photo qu'on a choisi, mais s'il se trouve que quelqu'un a déjà notre photo n'importe, on ne prend rien et on passe de toute façon aux fauteuils, pour commencer la deuxième partie de la session».

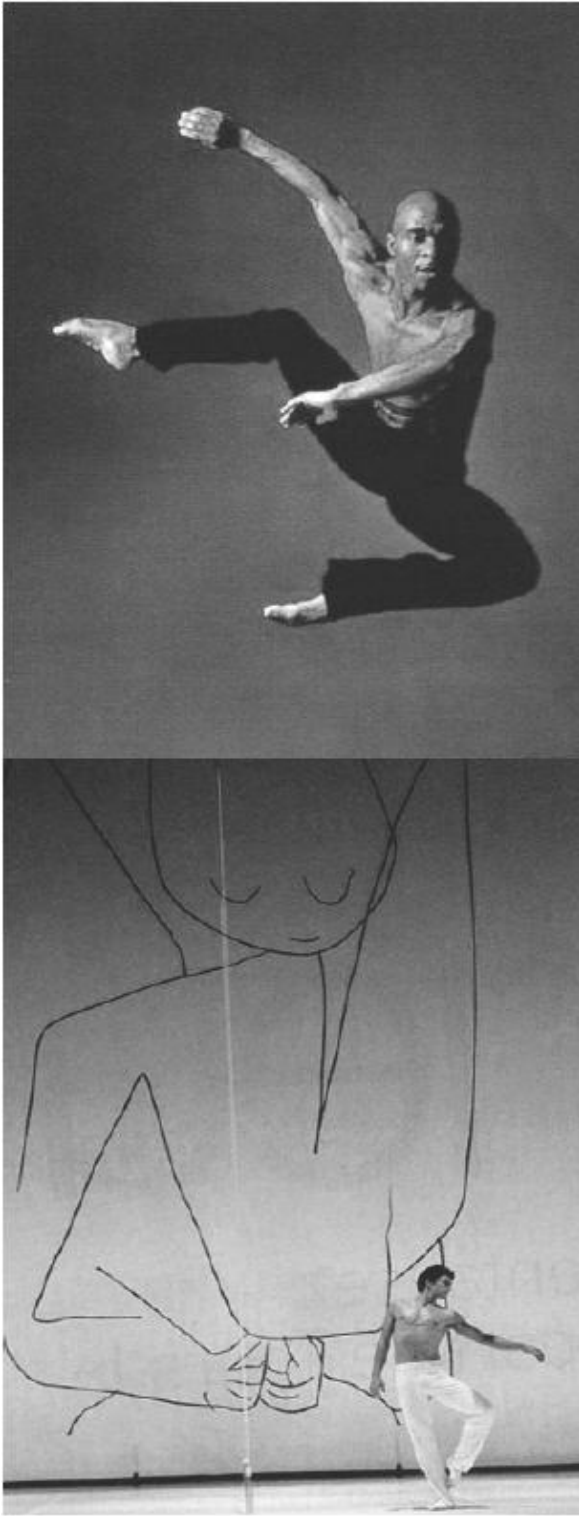
DEUXIEME TEMPS : l'échange en groupe

1. Chacune présentera sa photo quand elle le désire, en s'articulant éventuellement sur ce qui vient d'être dit.
2. Nous écouterons attentivement celui ou celle qui présente sa photo.

Note : Au dos de chaque photographie il y a un code, par exemple A7 qui correspond à la photographie 7 de l'ensemble Alimentation.

Deux d'entre elles ont choisi la même photographie : Carine et Caroline : **S10** ; Juliette : **C 7** ; Elisabeth : **C5** et nous-même : **C9**.

Juliette : **C 7** ; Elisabeth : **C5**.



Carine : Pour moi, cette photographie, représente une danseuse, malgré qu'elle est en train de faire un mouvement simple, elle exprime beaucoup avec l'expression de la figure.

E : Pour moi, c'est plutôt, c'est une femme qui a mal au ventre.

Caroline : (Elle choisit la même), oui, moi je choisis la même, pour l'expression, parce que je pense qu'il ne suffit pas de faire les mouvements bien sinon exprimer quelque chose, transmettre un sentiment... mais c'est vrai qu'elle pourrait être aussi enceinte, et son mari l'a abandonnée.

Juliette : Je pense plutôt qu'elle est une femme normale qui a mal au ventre, pas une danseuse.

Elisabeth : Oui je suis d'accord avec toi, c'est quelqu'un qui se sent mal, mais pas quelqu'un qui danse.

Juliette : J'ai choisi cette photo parce que c'est une danseuse qui reflète le pouvoir la joie, dans ce saut qui est bien fait elle montre au public tout l'effort comme dans le sport.

Carine : Pour moi ça, c'est pas un danseur, c'est seulement quelqu'un qui veut se montrer, mais comme on devait choisir une danseuse c'est pour cela que j'ai choisi quelqu'un qui exprime quelque chose.

E : Pour moi c'est un danseur qui montre sa performance et sa technique, mais on peut pas savoir si il exprime quelque chose au public.

Caroline : C'est pour cela que je pense qu'il est pas un danseur parce que pour moi l'important ne serait pas de faire les mouvements, sinon les sentir et exprimer quelque chose au public.

Elisabeth : Alors précisément, il pourrait être quelqu'un professionnel qui a monté un solo et donc, il veut montrer au public tout ce qu'il est capable de faire.

Caroline : Oui, mais pour moi, c'est pas un saut de joie, parce que dans son visage il exprime pas ça.

E : Je choisis cette photo parce que, c'est une danseuse de danse contemporaine et bien que l'on ne peut pas voir son expression du visage, pour la forme de ses bras et le dos de l'autre danseur, ça peut nous exprimer quelque chose de sa relation à danser en couple, au rythme que l'autre joue.

Caroline : Moi, je pense que comme on ne peut pas voir beaucoup son expression, c'est plutôt une photo de couple ou de jalousie.

Carine : « Oui, je crois qu'on ne peut pas voir beaucoup son expression.

E : Quelqu'un d'autre ?

Elisabeth : Je suis d'accord avec elle, mais aussi je crois, qu'il y a le plaisir de danser avec quel qu'un et le rythme de la musique.

Juliette : Oui, mais, il y a comme un mur.

A ce moment je visualise des mur carre et je demande : « Un mur ? (je pense au mur souffrant).

Juliette : Oui, entre ce qui joue et eux.

Moi : Et toi ?

Elisabeth : Je choisis cette photoparce que c'est un danseur et on voit aussi qu'il y a de la scénographie et qu'il est sur une scène.

Carine : Je pense que là tu parles de tous les arts.

Caroline : Oui, tu parles plutôt de l'art, pas de la danse.

Juliette : Mais selon la signification du dictionnaire, la danse c'est un art, et faire un mouvement c'est danser.

Carine y Caroline : Non!.

Caroline: Parce que, si tu marches dans la rue c'est pas de la danse.

Juliette : C'est ça que dit le dictionnaire.

E : Bon on est en train de parler des photos.

Elisabeth : Bon, et ici il est sur la scène et il danse, il est pas une personne normale.

E : Alors, un danseur, il n'est pas une personne normale ?

Elles éludent la question, mais quand je leurs dit : « Maintenant on va parler de comment vous vous êtes senties dans cet exercice, au moment de choisir la photo et parler d'elle ? » (Elisabeth va aux toilettes). D'abord elles disent leur intérêt de voir comment, bien que ce soit un thème qui les a réunies, la danse, (être danseuse de danse classique professionnelle) elles ont des choses en commun comme groupe, mais que chacune a différents points de vue au même moment elles reprennent les photos et commencent de nouveau à en parler (Elisabeth revient des toilettes) Elles parlent au sujet du sport qui n'a rien à voir avec la danse, bien que plus tard elles rectifient que le sport et la danse se ressemblent par rapport à l'effort ; seulement elles doivent faire comme si rien ne se passait, parce que c'est culturel peut-être quelque chose qu'elles apprenaient depuis toutes petites, parce que il leur a toujours dit qu'elles ne devaient pas répondre ni faire des gestes mais continuer à travailler, comme ça au moment de danser les choses difficiles paraîtront faciles. Aussi elles ont dit que dans les chorographies plus modernes, il y avait plus de liberté pour interpréter selon soi-même, parce qu'en répertoire, il faut plutôt interpréter d'autres rôles.

Carine se lève après de m'avoir demandé : « Je peux montrer la photo que j'avais déjà choisie avant ? Elle apporte la **C2** et dit : « J'avais pensé cette photo avant, parce que c'est réellement une danseuse dans une compagnie en danse classique et un répertoire ».

E : Il y a une autre chose que vous voulez ajouter ?

Carine : Oui, je crois que ce n'est pas juste parce les footballeurs sont payés beaucoup plus et la danse n'est pas reconnue comme le football.

Caroline : Oui mais c'est toi qui a choisi de faire de la danse classique et ça on le sait d'avance que, ce n'est pas bien payé.

Carine : Oui je crois, que ce n'est pas juste, parce que aussi par exemple quand tu vas voir un spectacle de danse il se remplit pas et en plus il y a pas beaucoup de publicité, mais, tout le monde regarde le football.

Nous avons convenu d'une heure, mais nous avons largement dépassé.

OUTIL POUR DANSEURS

Matériel

Nous avons utilisé le même matériel que pour le Photolangage **Note.** indiqué précédemment.

Application

Il y a deux dispositifs, et en aucun cas le sujet n'est autorisé à changer l'ordre des photographies ou d'en saisir une pour l'approcher de ses yeux. L'ordre des photos, une fois disposées sur la table, ne doit plus être modifié.

Premier Dispositif

L'outil débute par la phrase suivante : « *Je vais vous montrer quelques photographies. Prenez votre temps pour les regarder* » et une fois que vous les avez toutes vues, vous allez me dire : « *Qu'est-ce que c'est pour vous être une danseuse ou un danseur ? Dites-le avec une photo* ».

Après que le sujet a choisi la photographie qui lui convient nous lui demandons :

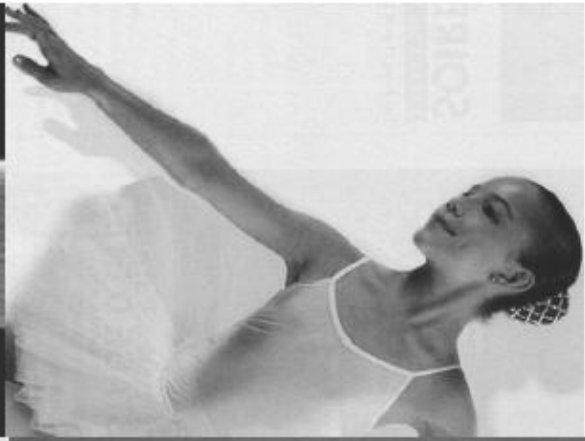
« *Pourquoi celle-ci ?* » « *Expliquez-moi, ce qui se passe dans cette photo ?* ».

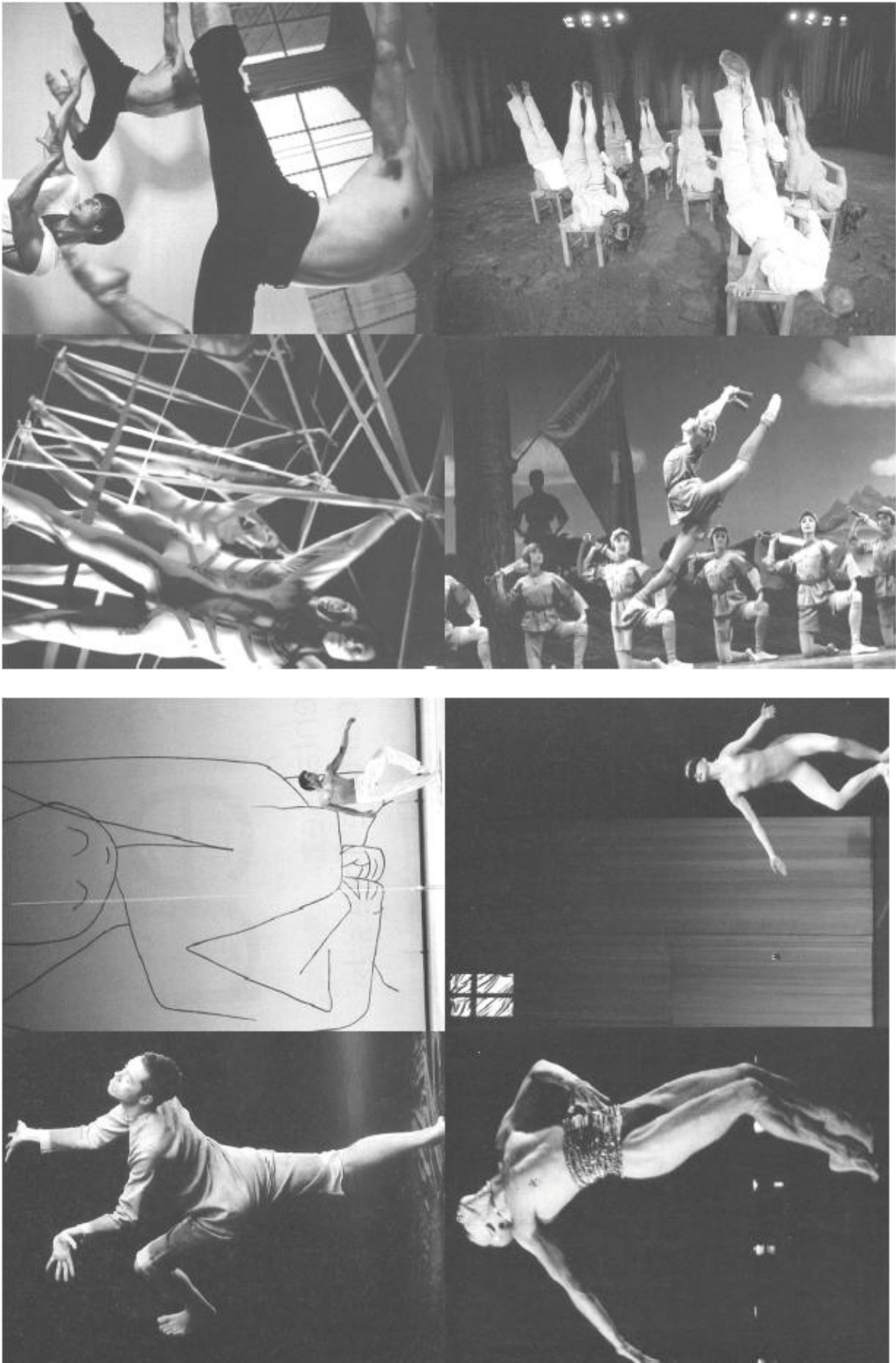
Deuxième Dispositif

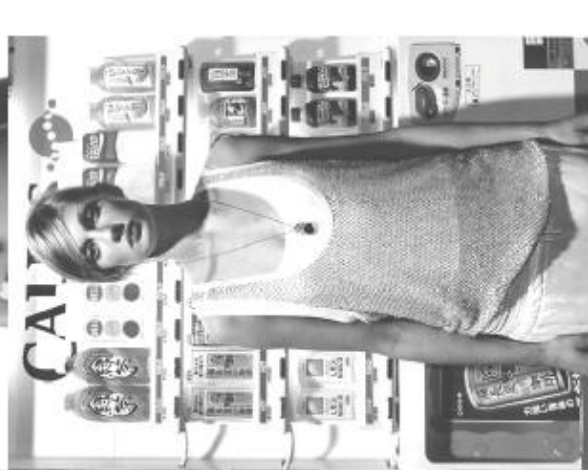
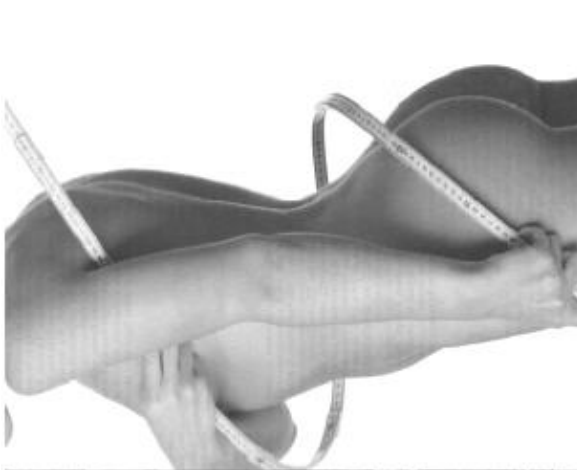
Nous avons donné la consigne suivante : « *Maintenant, tout ce que vous avez à faire est de choisir les 5 photographies qui vous plaisent le plus et les 5 photographies qui vous déplaisent le plus, (ou que vous aimez le moins) en faisant deux piles, une de chaque côté. Il n'y a pas un bon ou un mauvais choix. C'est votre choix personnel* ».

Après que le sujet a choisi les photographies et a formé les deux piles, nous lui avons demandé : « *Choisissez une photographie de chaque pile et racontez-moi une histoire, dans l'ordre que vous souhaitez.* » La même procédure est répétée avec la pile restante.





















Cédric (professeur de danse classique)

40 ans.

Durée : 20 mn.

10h30, Le professeur finit son cours, sort, et en se dirigeant vers moi il dit : « Dans dix minutes », mais il ne revient que vingt minutes plus tard. J'ai déjà disposé les photos, et je lui donne l'indication de regarder et choisir les cinq photographies qui lui plaisent le plus et les cinq qui lui déplaisent le plus. Immédiatement après il dit : « *C'est marrant parce qu'il faut choisir entre plusieurs thèmes : Forsythe, du classique ou temps d'aujourd'hui, des gens qui travaillent dans le comment* » (Il part puis il revient). « *Classique c'est ma formation où je projette le plus, travail sur les angles et les bras qui n'est pas tellement facile* ».

Au moment du choix, il dit : « Je choisirai ça » il regarde la photo S2 il rit et s'exclame : « ha ! Ils sont déjà en souffrance ».

Un autre professeur entre et lui demande : « *tu es libre vendredi ?* »

Le professeur choisit vite les photos, mais cette fois c'est un élève qui entre ouvre la porte de la pièce où nous travaillons et demande : *A quelle heure vous finissez ?* ».

Le professeur était en train de me parler des photographies quand l'autre professeur entre une deuxième fois pour lui demander quelque chose.

Il choisit les photographies et je les note dans le même ordre :

Photographies qui Photographies qui

Déplaisent le plus Plaisent le plus

M3 A2

S2 M5

E6 S6

E10 S8

A3 E5

Après son choix, je lui demande de raconter une histoire d'une photographie de chaque groupe et il dit :

A2

« C'est un film des années quatre vingt, c'est très contemporain, l'histoire de Marivaux ! Est-ce qu'on aime, ou on n'aime pas, il va tourner et... ».

S2



« Alors, là ! C'est l'histoire d'un danseur qui se blesse, lors d'une tournée dans un pays de l'Est, donc, il est très déprimé, blessé il faut un bandage il a une douleur importante, donc il est très triste il broie du noir, il est déprimé ».

Jacqueline (professeure de danse classique)

44 ans.

Durée : 30 mn.

12h50, je cherche la professeure et quand elle me voit elle dit : *« J'arrive, il faut juste que je photocopie quelque chose »*. Là je pense : Elle pourrait venir et faire ça après

12h56, Elle revient, s'excuse et ne ferme pas la porte ; elle commence à regarder les photographies et dit : *« Pour moi, il y a quelque chose de difficile »*, Je lui explique la procédure et elle commence tout de suite après avoir choisi la photographie **C20** :

« Il n' y en a pas d'autre, le métier de danseur danseuse. C'est une profession, c'est pas du tout la position, à elle je la connais ! Elle a fait une profession vraiment accomplie. Ecoute, c'est la scène de la chambre sur les déceptions sexuelles. C'est Roland PETIT qui a trouvé ce pas. C'est la femme qui est en érection, c'est pas lui, ça parle de l'intime, chambre, amoureux.

Quand, je positionne les photos elle se met les mains sur la bouche et quand elles les regarde, elle joue avec son stylo et fait le commentaire : *« C'est dur, ça peut être que représentant, les personnes »*.

Elle choisit les photographies et je les note dans le même ordre :

Photographies qui Photographies qui

Plaisent le plus Déplaisent le plus

M4 M3

A10 E6

A2 E10

E4 A6

M9 A7

Après son choix, je lui demande de raconter une histoire sur une photographie de chaque groupe et elle dit :

M4



C'est une très jeune maman, jolie, plein de bonheur, mais un bonheur pas tranquille qui bouge, ils sont très mignons, il a commencé à bien bouger, il y a de la tendresse, de la chaleur, de la jubilation, elle est heureuse, côté naturel, qui appelle à la nature.

M3

C'est la domination et le pouvoir, je pense que c'est sa maman, ou son professeur. Elle l'habille très vulgaire, sado-maso bulgare, il y a de la domination et de l'ambiguïté. Il n'y a pas de bonheur. J'hésitais parce que là c'est le plaisir, tu vois ?

PATE A MODELER ET ECRITURE D'UNE HISTOIRE DE LEUR FIGURINE.

Matériel

Pâte à modeler de différentes couleurs, feuilles blanches et crayons à papier.

Application

Nous avons présenté la pâte à modeler de différentes couleurs.

La consigne était la suivante : « *Vous pouvez prendre celles que vous voulez, une ou plusieurs prenez le temps de la pétrir et ensuite vous modélerez un danseur ou une danseuse de danse classique professionnelle* »

Au cas où ils demandent : « *on peut utiliser une ou plusieurs couleurs ?* » Nous répondons : « *Comme vous voulez* ».

Quand ils ont fini nous leur demandons d'écrire une histoire de leur *danseur/danseuse*, pour continuer avec l'activité kinesthésique.

Cédric. (professeur de danse classique)

40 ans.

Durée : 10mn.

Quelques jours avant il m'avait précisé qu'il n'aimait pas la pâte à modeler et ce jour-là, il commence en disant : « *Vous allez vous régaler. On va voir comme ça se modèle* ».

Je donne les indications, Il prend d'abord la pâte jaune, puis il la laisse et prend la rose, ensuite un morceau de pâte bleue et il rit.

Il commence à faire les jambes et dit : « *Un peu longues quand même, elles sont épaisses en centimètres, il faut que j'en retire, oui, épaisses, mais, bon en voilà de retirée* ».Il prend la jaune et dit :« *Il a fait beaucoup de (...) Hop ! hop ! Merde* ».Il termine et je lui demande d'écrire une histoire de sa figurine



Il m'interroge : « Combien de lignes voulez-vous ? » je réponds : « comme vous voulez ». Il en était à la troisième ligne, quand il a fait des gribouillons et a réfléchi.

Pendant toute la rédaction il s'exprime à voix haute, au même rythme que son écriture. Il termine et immédiatement commence à lire son texte très rapidement :

Histoire de sa figurine

Engagé dès l'âge de 10 ans dans une école de danse, il s'illustre très tôt par des qualités de d'élévation et de rebond ~~rebond~~. Devenu professionnel il ~~il~~ abordera en priorité le travail de Boeumonville. Puis à la suite d'un ras le bol irrésistible il abandonnera la danse classique pour se tourner avec passion vers le monde de l'informatique.

« Engagé dès l'âge de 10 ans dans une école de danse, il s'illustre très tôt par des qualités d'élévation et de rebond. Devenu professionnel il abordera en priorité le travail des Boeumonville. Puis à la suite d'un ras-le-bol irrésistible il abandonnera la danse classique pour se tourner avec passion vers le monde de l'informatique ».

A la fin, je lui demande ce qu'il a ressenti, avec la pâte à modeler et il répond : « Comme à la maternelle, ça fait 35 ans que j'en avais pas fait, j'en avais un souvenir que c'était plus mou et que ça se collait moins à la

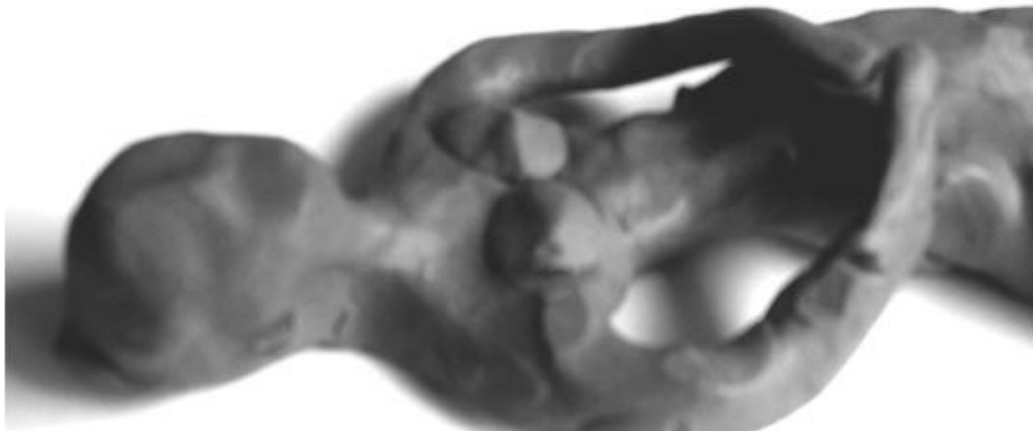
main ».

Jacqueline (professeure de danse classique)

44 ans.

Durée : 25 mn.

« Super ? j'adore ça » (elle appelle un étudiant) et après avoir demandé si elle pouvait prendre plusieurs couleurs, elle a dit : « *Je me concentre, je fais une création* », elle a continué puis elle a enlevé des morceaux en disant : « *je les mets là sinon après on va avoir des cailloux, il (elle se trompe de personne) est un peu molle parce qu'il fait chaud (elle rit) comme le danseur quand il est fatigué, Tombe pas, tombe pas, elle est trop souple, je la recouche parce qu'elle est trop souple* ; Elle se demande : « *Est-ce que c'est un corps qui danse ou pas ?* » (Elle fait un petit chignon) et l'instant d'après elle demande : « *Je peux aller me laver les mains ?* ». « *Je n'ai jamais fait une danseuse...peut-être quand j'étais petite. On pourrait faire aussi avec des objets. Sympa !. Si tu ne m'avais pas demandé de faire un danseur classique (elle pique la figurine avec le capuchon d'un stylo), j'aurais fait une africaine ou une espagnole. L'important c'est le corps, ce n'est pas le tutu* ». Et à la fin, au moment de laisser le jeu, d'une façon très agressive, elle pique un peu partout la figurine verte avec le capuchon du stylo, mais plus précisément l'oreille, le sein droit et la hanche gauche. Elle termine, et je lui demande d'écrire une histoire de sa figurine.



Histoire de sa figurine



Histoire de sa figurine

C'est
une danseuse (professionnelle
depuis 10 ans) qui a travaillé
4 ans au ballet de Monte Carlo
et qui a rencontré là, un jeune
chorégraphe, qui, lui même, avait
dansé 10 ans avec Nacho Duato.
Il lui a proposé de créer une
compagnie en Suisse où la
"Nigros" lui offrait des
subventions ~~abandonnées~~
confortables. Elle danse beaucoup
plus et abie, dans ce groupe,
l'autorité et invention.
Tout va bien pour eux.

Brouillon

C'est une danseuse, professionnelle depuis 10 ans) qui a travaillé 4 ans au ballet de "Monte Carlo" et qui a rencontré, là, un jeune chorégraphe, qui, lui-même, avait dansé 10 ans avec Nacho Dualo.

Il lui a proposé de créer une compagnie en Suisse, où la "Migros" lui offrait des subventions confortables. Elle danse beaucoup plus et allie, dans ce groupe, virtuosité et invention. Tout va bien pour eux.

Correction.

« C'est une danseuse (professionnelle depuis 10 ans) qui a travaillé 4 ans au ballet de Monte Carlo et qui a rencontré là, un jeune chorégraphe, qui, lui-même, avait dansé 10 ans avec Nacho Dualo. Il lui a proposé de créer une compagnie en Suisse où la « Migros » lui offrait des subventions confortables. Elle danse beaucoup plus et allie, dans ce groupe, virtuosité et invention. Tout va bien pour eux ».

TRAVAIL D'OBSERVATION DE COURS DE DANSE

Matériel

Des feuilles, un crayon à papier et un stylo.

Application

Ce travail a consisté à observer, écouter et noter tout ce qui nous a semblé particulier relativement aux élèves, aux professeurs, à nous-même et à toute autre personne (élèves invitées, pianiste, secrétaire, etc.). Aussi à toute éventualité qui peut surgir principalement pendant les cours de danse, sans pour autant exclure les moments de prise de rendez-vous dans les couloirs, les présentations éventuelles, le contre-transfert et le vécu en général dans l'institution.

Cédric (professeur de danse classique)

40 ans.

(il est en vêtements de ville)

Cours de danse classique 1^{ère} année (garçons)

10h40, le professeur, se tient au milieu, il regarde les élèves ; deux minutes après, ils commencent et le professeur dit : « *Donnez-moi, les gars, des positions claires, visibles. Travaillez le processus, plus que la performance* ».

11h04, la secrétaire vérifie la liste des personnes présentes.

11h22, ils font le grand écart.

Le professeur : « *Montrez-moi qu'est-ce que vous cherchez ? Proposez-moi quelque chose ! Donnez-moi une identité du travail !* ».

Pendant que le professeur leur parle ils essayent de faire l'exercice autrement.

12h18, fin de cours.

Cours de danse classique 1^{ère} et 2^{ème} année (garçons et filles)

J'arrive à 8h38, **Depuis la porte ouverte j'aperçois les élèves qui sont au sol, j'entre et j'entends : « ... est malade ». Puis quelqu'un d'autre dit : « ha ! J'ai mal au ventre ». Une autre fille dit : « Oh là là ! Tout le monde est malade ! ».**

Le pianiste arrive à l'heure exacte du début du cours et cinq minutes après la secrétaire vérifie la liste des personnes présentes.

A 9h20 Je ressens de la torpeur.

9h27, les élèves passent au centre. Plus tard, le professeur commence à chanter « *ti-ti-ti illusion, ti-ti-ti sensation* ».

9h48, le professeur dit : « *Merci la première année, je garde la deuxième année* »

9h50, la répétition commence.

Le professeur dit : « *Je m'occupe de Gazette, discutez entre vous silencieusement.*

10h10, une fille fait sa variation, mais le professeur dit : « là tu dis rien »

Le cours finit quand le professeur dit à une fille : « *Il faut que tu trouves une idée, une respiration, bien sûr que tu peux plus, il faut explorer* ».

Cours de danse classique 2^{ème} année (garçons et filles)

J'arrive à 8h20. Vingt minutes plus tard, le premier garçon arrive, avec l'air fatigué, il ressort tout de suite et va vers la salle des filles de la même année, il revient, il repart et il revient.

8h46, le deuxième garçon arrive ainsi qu'une fille, puis le troisième garçon et deux filles.

8h50, les dernières élèves et tout le monde s'échauffe.

8h55, la pianiste entre, s'installe et commence l'accompagnement, pendant que les élèves parlent d'aller à Disneyland.

Le cours débute. Les élèves font des exercices à la barre et le professeur dit à un élève (garçon) : « *Pression contre mon doigt, double pression, mon Tom (il rit) ; il faut que tu sois à l'intérieur, pas à l'extérieur* ». A ce moment-là, il touche l'élève et fait pression sur son corps.

Plus tard, le professeur dit à un autre élève : « *ça c'est des muscles, ce qu'il faut c'est du squelette* ».

Ensuite, ils passent au centre, exécutent l'adagio et commencent à se laisser guider par la musique.

9h30, la porte s'ouvre mais personne n'entre, donc ils continuent encore une heure jusqu'à la fin du cours.

Cours de danse classique, pour les classes de 2^{ème} année de classique et 3^{ème} année de classique et contemporaine (garçons et filles)

J'arrive à 8h30 et il y a déjà des élèves dans la salle de cours.

8h55, le professeur arrive. 8h56 passe un autre professeur qui cherche des comptes.

9h05, la pianiste arrive et cinq minutes plus tard la secrétaire vérifie la liste des personnes présentes.

En général, pendant tout le travail à la barre les élèves de danse contemporaine font des grimaces.

Le professeur dit : « *La chasse, la chance et le danseur tout chasse sans prof* ».

Plus tard le professeur dit : « Pas trop brésilien » (deux fois).

Un moment après : « *La glace est l'amie du danseur* ».

Après les exercices à la barre, un garçon du classique s'assoit et un autre avant les sauts se met un glaçon et dit : « *je ne sais pas qu'est-ce que c'est, mais ça fait plusieurs jours que j'ai mal* ».

Une fille lui demande : « *Il reste de la glace ?* » Et elle se met aussi un glaçon. Avant le dernier exercice, deux autres élèves (de contemporaine) se mettent à côté l'un de l'autre, c'est-à-dire, qu'ils ne finissent pas le cours parce qu'ils ont mal quelque part dans leur corps.

Jacqueline (professeure de danse classique)

44 ans.

Cours de danse classique 2^{ème} et 3^{ème} année (garçons et filles) et élèves invitées de Hollande

Le cours commence à 9h00, j'arrive à 8h30.

8h35, les quatre dernières élèves arrivent et les autres sont déjà dans la salle pour s'échauffer.

8h42, le professeur arrive en disant : « *Nouvelles ?* » Il y a un garçon à la porte.

Quelques minutes plus tard, plusieurs élèves sortent et vont aux toilettes. Au retour le professeur parle du tremblement de terre et les filles mettent des pansements sur leurs doigts.

8h56, le professeur dit : « *A l'attaque !* » et elle fait le premier exercice et dit ensuite : « *Commencez comme des danseurs, pas comme des vieux !* »

9h00, l'accompagnateur arrive et se met tout de suite au piano.

Dix minutes après la secrétaire, depuis la porte, coche silencieusement dans un cahier, la liste des personnes présentes.

9h33, tous font le grand écart et puis les filles mettent les pointes.

Ils passent tout de suite au milieu les filles avec des pointes, les deux premiers rangs devant sont occupés par le groupe de troisième année, et les deux derniers rangs par le groupe de deuxième année et les élèves invitées.

Le professeur dit : « *On continue tic-tac... et pas caca, culotte* ». Un garçon sort aux toilettes. Le professeur dit à une élève : « *Un moment ! Tu es comme une banane !* » (Elle prend la position en arquant le dos).

10h20, avant les sauts, une fille arrête, apparemment elle a mal à une cheville.

10h27, le pianiste sort, mais le cours continue encore cinq minutes.

Cours de danse classique 1^{ère} année (filles), répétition avec percussions.

J'arrive avant le début du cours, et en entrant une élève dit : « *Je suis allée à la pharmacie* », mais personne ne semble y prêter attention.

Puis le professeur s'adressant à une élève dit : « *Je pense que tu vas faire un bisou à...* » (Le percussionniste).

Un instant plus tard, le professeur dit : « *Il y a un moment où il faut accepter de se relâcher* » en s'adressant à une fille qui était apparemment trop tendue.

Après quelques minutes elles commencent à répéter une danse iranienne et le professeur dit : « *Cette patte ou cette patte* » se référant aux jambes.

12h35, fin du cours.

Cours de danse classique : 2^{ème} et 3^{ème} année et invitées.

Le cours se déroule normalement, c'est-à-dire que toutes les élèves sont déjà en train de s'échauffer avant l'arrivée du professeur ; ensuite la secrétaire arrive et depuis la porte vérifie la liste des personnes présentes.

Les élèves font des exercices à la barre et le professeur dit : « *Tirez, tirez vraiment dans les orteils* ».

Les invitées suivent bien le cours, au début, mais quelques instants plus tard, elles arrêtent parce qu'elles ont mal aux genoux et à la tête ; à la fin toutes regardent seulement le cours.

Cours de Danse Classique 1^{ère} année

Nous entrons voir la répétition du groupe précédent

Le professeur : « *Aujourd'hui, on fait une barre vite, pour répéter après, mais* » et demande : « *Pourquoi, on fait de la barre tous les jours, à quoi, ça sert ?* »

Un garçon répond (avant que le professeur puisse dire quelque chose) : « *A former les muscles* ».

Les élèves filles d'un autre groupe entrent, ensuite quelques filles du groupe sortent et reviennent avec un tutu. Le professeur ne s'occupe plus de ceux qui sont à la barre pour vérifier les tutus et indiquer où ils doivent être cousus.

11h20, je ressens de la torpeur.

Plus tard, une fille secoue sa jambe et le professeur lui demande : « *Tu as mal ?* »

La fille : « *Oui* ». Le professeur : « *Tu as vu quelqu'un ?* Elle : « *non* ». Le professeur : « *pour la tendinite, je ne peux pas t'aider, on en a pour toute la vie, et il ne faut pas manger des fraises, et des tomates, manger des racines, manger des pommes de terre. Il faut changer tes muscles ou (la fille pleure) sur nos muscles, on peut les travailler pour les changer, sauf les os, on peut pas, c'est de la géologie* ». (Elle pleure encore) et le cours continue, jusqu'à 12h19 quand le professeur sort.

Véronique (maîtresse de ballet)

51 ans.

Cours de danse classique (filles et garçons)

8h50, j'entre, quand quelqu'un dit : « *J'ai mal au cou* », une autre fille « *j'ai mal partout* » et elle continue en disant à une autre fille : « *Si je faisais pas un régime !* »

9h00, le professeur entre et je me présente, pendant que l'accompagnateur arrive.

9h22, la secrétaire vérifie la liste des personnes présentes et cinq minutes après les filles passent au centre et une fille met les pointes.

Alternativement, les filles font des exercices des pointes et les garçons font des sauts, mais une fille fait aussi des sauts avec les garçons.

Au moment des exercices de pointes pour les filles, un garçon du groupe regarde la ville par la fenêtre. Le

professeur dit : « *Il ne faut pas voir la difficulté sur ton visage* », parce qu'au même moment un autre garçon essaie de faire un exercice et on voit son effort.

10h15, un autre professeur entre et quinze minutes plus tard le cours se termine.

Cours de danse classique, pour la classe de 3^{ème} année de classique et 3^{ème} de contemporaine.

A 8h47, tous, dans la salle, sont au sol. Un garçon se masse les mollets et les filles de danse classique sont en train de se mettre des pansements aux pieds.

Quelques minutes plus tard le professeur arrive, elle me salue et demande à une fille : « *ça va ?* ».

8h58, le pianiste arrive, à 9h09, la secrétaire vérifie la liste des personnes présentes.

9h23 je ressens de la torpeur.

Les élèves filles passent au milieu. Une fille reste allongée au sol et ensuite sort de la salle ; une autre fille s'arrête à la moitié d'un exercice, va dans un angle de la salle et commence à pleurer. Elle s'accroche à la barre et se met à genoux.

Deux minutes avant la fin du cours le professeur dit : « *Allez, on y va vite* ».

Cours de danse classique 3^{ème} année (garçons et filles).

Je reviens un an après et je remarque particulièrement qu'un garçon et une fille ont vraiment maigri.

8h45, quand j'arrive, il y a 2 élèves et une fille dit : « *On travaille trop !* ». Ils discutent entre eux d'un spectacle qu'ils ont donné la veille.

5 garçons et 5 filles sont présents. **La maîtresse de ballet arrive et demande : « *ça c'est bien passé hier soir ?* ».**

Un élève répond : « Le théâtre, il était vide ».

La maîtresse de ballet : « *C'est-à-dire ?* »

L'élève dit (avec l'air triste) : « *Il y avait une vingtaine de personnes* »

La maîtresse de ballet : « *Mais aujourd'hui, vous aurez plus de monde, parce que les... vont venir* ». Puis s'adressant à moi : « *Mettez-vous là, parce qu'ils vont venir* ». Je quitte donc ma place à côté de la porte, et m'installe près du piano (au fond de la salle) pour laisser la place

Pendant tout le cours, la maîtresse de ballet ne les touche pas, corrige particulièrement, de la voix les attitudes d'un garçon et d'une fille.

Plus tard, toute la classe passe au centre et, au moment de faire le rond de jambes, un garçon demande comment ils doivent tourner, la maîtresse de ballet, sans avoir l'air de savoir comment répondre, répond pourtant en faisant l'exercice, comme pour vérifier la manière de faire avec la seule mémoire de son corps.

Au centre, le professeur corrige, un peu plus, mais toujours verbalement, les attitudes. La pianiste demande le nom de l'exercice et la maîtresse de ballet hésite entre fouetté à l'italienne et grand jeté à l'italienne. La

pianiste précise qu'elle veut savoir parce qu'un disque est en cours réalisation pour le cours.

Un garçon dit : « *C'est trop rapide* ». La maîtresse de ballet dit : « *Maintenant vous l'avez dans la tête* » et ils recommencent.

10h10, les élèves (filles), mettent les pointes pendant que les garçons font un autre exercice.

Le directeur paraît à la porte et la maîtresse de ballet lui dit : Monsieur le directeur, on n'a pas de public on est triste, hé !

Filles et garçons alternent pointes et sauts. **J'ai perçu qu'ils cherchaient à capter le regard de manière plus insistante, ce jour-là et à la fin tous faisaient des ports de bras puis se relâchaient, comme à la fin d'une présentation.**

Pierre (professeur de danse contemporaine)

44 ans.

Cours de danse contemporaine, pour la classe de 2^{ème} année du classique

11h24, la secrétaire entre et vérifie la liste des personnes présentes.

Le professeur dit : « *fouette, fouette* » elle rit et une élève rit aussi.

Plus tard, le professeur de danse contemporaine corrige le mouvement d'une fille et dit : « *Fais-toi confiance* ». Justement, il corrige la fille qui a plus de problèmes dans le classique, mais là, il me semble qu'elle est plus à l'aise.

Maguy (professeure de danse contemporaine)

46 ans.

Cours de danse contemporaine, pour la classe de 2^{ème} année de classique

Quand j'arrive, un élève se prépare à faire son solo et il y a un élève qui est assis au sol et qui pleure.

La professeure dit : « *La technique doit être un support puisque vous venez du classique. Surtout ne pas s'accrocher aux choses qui ont un effet négatif* ».

Elle continue : « *Amusez-vous dedans, amusez-vous avec votre corps* ». « *Allez, mangez l'espace ! Ne vous avachissez pas !* »

Mais après, la professeure dit : « *Tu as mal ?* » Une élève répond : « *Oui* ».

La professeure : « *Tu pourras te mettre un pansement. On se demande ce que tu as fait à tes pauvres pieds* ».

CLINIQUE à Mexico (Mexique)

Ecole Nationale de Danse Classique et Contemporaine

(E.N.D.C.C.)

ENTRETIENS (en espagnol)

Vanesa (élève, 6^{ème} année de danse classique)

16 ans.

Durée: 37 mn.

E - ¿Como fue que te acercaste a la danza?

V - Ha porque mi hermana estudiaba folklor y pues nos llevaban mucho a muchas funciones de folklor y de danza y me gusto mas el clásico, entonces me empecé a meter mas con eso, iba más a funciones de clásico y ya me gusto.

E - ¿A qué edad empezaste? V- A los nueve años.

E - ¿Qué es lo que te gusta de la danza clásica?

V - Cuando bailas, es como si te metieras en otro personaje que interpretas, entonces es como teatro pero no lo hablas sino lo expresas con tu cuerpo, entonces me gusta sentir la música disfrutarla y bailarla. Desde que estaba chiquita siempre me gusto la música.

E - ¿Cuanto tiempo tienes aquí en esta escuela?

V - Este es el sexto año, empecé a los nueve en la Academia de la Danza Mexicana y me reprobaron y como ahí va todo junto la primaria y el ballet entonces me salí porque no quería repetir quinto año de primaria, entonces me salí y me fui con otro maestro ruso a su casa, que daba clases particulares y de ahí me preparo, hice el examen en el CNA y ya me quede... siempre me río, de todo.

E - ¿En tu grupo haz visto algunos problemas físicos o de otra índole?

V - En el ambiente de mi grupo?, si es un ambiente difícil, porque es mucha competencia y a veces la competencia no es sana, sino es así como de hay! no te salio y te critican en mal sentido y pues como ser humano nos preocupa el cómo nos examinan los demás, a veces y pues a veces lo hacen en el sentido de que te ofenden y pues sí, es un poco pesado, pero nos llevamos bien, pues ya después de seis años se van arreglando problemas y pues vas madurando y te vas llevando con tu grupo, y si no te caen bien, por lo menos llevas una relación que no te afecte, sino que estés bien, nada mas de respeto y ya.

E - ¿Piensas dedicarte a la danza clásica siempre o tienes otros planes?

V - Si me gustaría bailar, pero a mi me gustaría ser pedagoga, dar clases no se tal ves si baile y después me dedique a pedagogía o nada mas utilice la escuela como formación.

E - ¿Es decir? V- Que mi prioridad sea enseñar hemm... niños, me gusta mucho trabajar con niños y con débiles visuales.

E - ¿Porque?

V - Ha!, porque conocí a un niño que, que es ciego, y... no es mas grande que yo es mas pequeño, pero te, aunque no ve, te hace ver las cosas de... otra forma o de otro punto de vista y aprendes mucho de ellos, entonces me llamo mucho la atención y desde ahí dije que quería enseñar a débiles visuales.

E - ¿En tu grupo has visto problemas de anorexia o bulimia?

V - No, de mi grupo, pues a veces suponemos pero nunca se hace así publico entonces nada mas dices, ha es que ella no come o nunca la ves comer, pero como no es una relación muy estrecha, pues no estas las 24 horas y no estas al pendiente de ellas, con mis amigas no pues yo tenía una amiga y como no recurrió a eso y no mejoró su figura la sacaron y yo no, nunca me he, bueno si, si me preocupo, pero no exagero, y como estudio la prepa en otra escuela no aquí estoy fuera, he me enseñó mucho, entonces ahí, ves que no es necesario ser flaca para triunfar ni nada de eso, entonces pues dices es mejor tener sana y bailar que tener algo, además de que mi abuelo, he no fue anoréxico, pero llegaba jugaba frontón y entonces no comía a sus horas o no comía bien, entonces ahorita tiene anemia y a toda la familia luego nos pone pues nos estresa mucho porque esta en el hospital y que consíganle sangre, entonces pues yo veo eso y yo no quiero sufrir de grande y estar en el hospital y que mi familia este como loca como estamos, entonces si me cuido pero también como muy bien.

E - ¿Entonces aquí solamente es danza?

V - Aquí en la mañana te dan ballet, artes plásticas, ingles, teatro, todas esas y en la tarde se toma quinto, sexto de primaria la secundaria y la prepa, bueno el horario va cambiando un poco, pero yo estudie aquí toda la secundaria y como primero quería estudiar mecatrónica es área uno y aquí te enfocan al área cuatro entonces me salí de la prepa pero ya después decidí que en el área cuatro pero ya me quede en la prepa que estoy ya no me regrese, es mi tercer año de prepa y aquí me faltan dos años son ocho y voy ya en sexto.

E - ¿Para los roles principales tu has tenido la oportunidad de bailarlos?

V - **No yo no he sido principal he bailado varias cosas y varios papeles, pero nunca principal**, como que apenas este año se van, como ya es nivel medio, se van, van escogiendo a las niñas para papeles principales, pero no soy la mejor entonces no estoy muy colocada ni nada y van escogiendo, van viendo en los exámenes, en todo tu autoestima, tu empeño y yo no he logrado los requisitos que necesito, pues no he bailado.

E - ¿Te gustaría? V - Si, entonces pues hay voy echándole ganas.

E - ¿Los maestros, en la clase como son con el grupo?

V - Pues cada maestro varia, pero... en si yo creo que te tratan de animar a que te, a que rebases tus limites, si tienes algo pues te esfuerzan y te presionan de tal manera de que no digo, no osea, que tomes la presión en buen sentido, no hay si no puedo y te heces para abajo, sino que te esfuerces mas de lo que puedes.

E - ¿En el sentido físico o como?

V - En todos sentidos, si el maestro te ve como que desanimado, el maestro te manda al psicólogo hablan contigo o con tus papas, para que arregles esa situación y lo emocional no perjudique, lo físico, tu concentración ni nada de eso.

E - ¿De cuanto tiempo son las clases?

V - De técnica son dos horas y ya de ahí, los ensayos depende en el nivel que vayas, son dos horas o una hora, en si las clases son de una hora pero tienes varias a la semana, técnica de clásico todos los días de 7h30 a 9h30

de lunes a viernes y ya de ahí vas rolando los días con las demás materias complementarias.

E - ¿Alguna otra cosa que quieras agregar?

V - Non, bueno la relación entre un grupo y otro, es buena, nos llevamos bien nos apoyamos siempre estamos ahí ayudando, después ya como vas creciendo ya el chiste ya no es tanto como atacar, ho! así como problemas de niños de que no se, yo de chiquita me peleaba mucho con una niña y ya pues vas creciendo y vas entendiendo que pues pierdes tiempo peleándote entonces mejor te ayudas y entre nosotras siempre estamos ayudándonos y decimos hay mejor aquí o ahí te faltaba bajar la cadera o cosas así.

Los maestros tienen sus temporadas a veces se llevan bien pero a veces es chistoso verlos porque ensayan para ligas de concurso y pues un maestro es de aquí de México pero bailó en todo el mundo y la otra maestra es cubana pero que también bailó en todo el mundo entonces después ponen la coreografía de esmeralda, y dicen que el brazo sea así, entonces se empiezan a pelear no que el brazo de una forma o de la otra, entonces a veces si es chistoso, pero se llevan bien entre ellos, a veces si tienen sus momentos pero la mayoría del tiempo se llevan bien no los ves gritando en los pasillos ni nada de eso, nada mas en el salón o en sus juntas que tienen, hacen seguido juntas, no sabemos muy bien, pero si se va a bailar que la semana pasada hubo funciones, pues audicionas y entonces hacen junta y dicen, pues ella si, ella no y van escogiendo, van haciendo los elencos y ven lo que necesiten para la obra del vestuario todo, como se van a organizar o los exámenes, que días van a ser, o si estas cumpliendo con lo técnico que necesitas en la clase o como va el grupo que vaya bien, todos juntos que no avancen y una niña se quede atrás.

E - ¿Tú has tenido problemas de esguinces o fracturas?

V - Me esguincé... un pie, el pie **Note**, izquierdo, he... fue por un descuido que estábamos haciendo piruetes, pero luego tengo, bueno yo tengo mucho impulso, entonces no lo controle, entonces **me caí y me esguince**, pero de ahí en fuera no, **ha! y si, un desgarré de la ingle que me dio y hasta la fecha tengo problemas con ella, que es muy delicado. Hace un año y medio me lastime y me recupere y hace poco otra vez empecé a tener molestias. Hay quien ha traído yeso bastante tiempo, a una compañera se le salió la rotula digamos y la van a internar para operarla de la rodilla, hay una que siempre se esguinza el pie y si hay bastantes accidentes (lo grita).**

E - ¿Y por qué crees que haya eso?

V - Porque a veces es como crónico, porque si es de un pie y no lo fortaleces, es mas fácil que te vuelvas a lastimar y en otros porque, y a lo mejor y como yo, te descuidas de que estas haciendo las cosas pero pues, no las acabas de hacer bien y te agudas o lo que sea y pues ya te lastimaste.

E - ¿Y cuando alguien tiene un esguince así por ejemplo del pie, tienen que seguir haciendo la clase o pueden descansar?

V - No si te, si se ve que el maestro esta en la clase y es un esguince, paras y en la escuela contamos con un doctor y con fisioterapia, entonces ya te examina el doctor y depende lo que diga, si necesitas yeso o muletas o nada mas vendaje pues el te lo pone te da una hojita donde diga tu próxima cita, si necesitas fisioterapia, te da un pase a fisioterapia, dice cuantos días de reposo, si es reposo absoluto o relativo o algo así, para que tu estés bien y nada mas se lo enseñas a los maestros y pues los maestros entienden, la mayoría de las veces se tienen suplentes, pero si no pues ensayan, **la chava que se lastimó la rotula ese día estábamos en un calentamiento** para una función, entonces llamaron al hospital y todo para que la atendieran y le regresaran la rodilla a su lugar y antes de la función se ensayaron a tres niñas, bueno se pusieron a varias niñas, la que se lo sabía mejor porque **la mayoría de las veces aunque no se tenga suplente pues uno como quiere bailar pues te estas aprendiendo atrás siempre el lugar, entonces ese día las que mas o menos se lo sabían pues empezaron ahí a hacerlo y el maestro lo vio y ya dijo no pues ella me gusto mas se lo sabe mejor o se ve**

mas segura.

E - ¿Como es el trato de los maestros hacia las alumnas?

V - Pues, ahorita la maestra que me da, lo que hace, me gusta mucho su clase, te anima mucho, es muy energética, entonces vienes así como a las siete y media como que medio dormido, así te pone las pilas, y siempre esta gritando para que la escuches y todo, no ofende ni nada si grita estira la rodilla y entonces pues así como que con un grito pues reaccionas y entonces la estiras y cada que hacemos un ejercicio y si ve que no te salió, te lo pone a hacer a ti sola si estas descolocada o algo así y repite varias veces el ejercicio hay días que se pone solo a ver la limpieza de los pasos y así te presiona pero hace que le echas muchas ganas a la clase. Pues la maestra ahí ve, si por ejemplo necesitas trabajar la elasticidad te pone ejercicios y pues si necesitas la ayuda de otra persona pues la maestra comúnmente es la que va y te ayuda, entonces pues lo hace con cuidado para no lastimarte pero si te esfuerza demasiado y no nos pega ni nada, al menos que no se que no entiendas el acento de un paso o algo así, es muy rara la ves pero la mayoría de las veces solo nos corrige hablado y da palmadas ella o alza mas la vos el tono o algo así para que la escuches y hagas lo que te esta pidiendo.

E - ¿Y si por ejemplo la pierna tiene que estar a mas de noventa grados y no puedes va y te empuja o...?

V -Si, si te la agarra (la pierna) y te la sube y te dice hasta aquí, aquí la tienes que tener, (al mismo tiempo que habla levantando su brazo hasta la oreja) entonces te hace como conciencia de que tienes que trabajar, no se te ve y te dice no pues no te sube porque no tienes elasticidad trabájala o si te falta fuerza te dice mira tienes elasticidad pero te falta fuerza entonces dile al de acondicionamiento físico que te trabaje la fuerza, entonces lo que hace es que vea que si puedes y que tu, fuera de su clase busques los medios para conseguir lo que necesitas para subir la pierna. Ya es un esfuerzo fuera de la clase ya no es de la maestra.

E - ¿Tú crees que el maestro modela el cuerpo de los alumnos?

V - Si, porque hay maestros como que se fijan mucho en los brazos y entonces descuidan si estamos sentadas, o si estamos haciendo las cosas mal, entonces si te, si haces las cosas así como chuecas, entonces pues el cuerpo tiende a hacer esa forma como cuando nos sentamos, si te sientas aguada se te hace lonjas y si te sientas derecha ya no se te hacen lonjas, entonces si depende mucho.

E - ¿Ustedes llevan una dieta específica o comen lo que quieren?

V - Cada bueno antes era cada mes o cada dos o cada que se ponen de acuerdo, pasas al nutriólogo se baja en grupo o en persona, depende, en si es en grupo si tienes problemas de peso la nutrióloga te da una dieta y te dice baja en tanto tiempo, así como el doctor te vuelve a hacer una cita y en ese tiempo pues ella ve si ya bajaste o no, pero pues también es, es cosa personal si sigues la dieta y todo, pues ya pues logras lo que te propones y si no, la nutrióloga te dice estas comiendo bien pero te falta ejercicio o algo así, entonces también eso lo ven, o si es cambio hormonal o el, por qué estas subiendo y cada año nos hacen examen de sangre, las proteínas el colesterol, la glucosa y no se que mas, entonces si están al pendiente de eso y también si tienes como que te están detectando anorexia, entonces también te empiezan a checar más y cuando vas en secundaria a la hora de la comida, pues sube la nutrióloga y pasa lista de que todos coman si comes en la escuela nada mas te pone palomita y si traes comida de tu casa revisa que traes, entonces pues tampoco es así de que si hay hoy traje tacos y te mata, no si no pues ven que un día si traigas tacos pero que al día siguiente, de que no toda la semana sea cosas engordantes o cosas así si no que las sepas balancear y al principio de cuando entras a la escuela se citan a los papas y se les da una platica de nutrición, y cómo balancearla y así un papá simple se puede acercar a la nutrióloga y le pregunta pues que le doy de comer a mi hija y pues ya ella te va guiando.

E - ¿Alguna otra cosa que quisieras decir, de cómo es la vida en la danza?

V - A mí me gusta mucho y a veces como que se siente raro, el que estudia aquí en otra prepa, porque no se, nosotros nos sentamos de otra forma o somos mas liberales en algunos aspectos y llegas a la prepa y pues comentas o hablas como aquí luego decimos las cosas o te sientas como aquí lo hacemos y pues allá es raro y se te quedan viendo, así como que hay que estas haciendo entonces cuando no te conocen dicen, hay esa niña porque hace eso, pero ya cuando te conocen pus ya dicen a pus es que se la vive bailando porque estudia danza o cosas así, pero si cambia mucho en lo que haces aquí y no hace allá o al revés. Por ejemplo el abrirnos de piernas aquí es bastante común, no lo vemos así...raro, es normal, allá si te ven abrirte de piernas, todos ponen cara de hay me duele, entonces si porque es algo difícil o **aquí es muy fácil convivir con gays** te llevas bien con ellos y somos buenos amigos y todo, y entonces allá a veces, aquí también hay homo fóbicos pero allá es mas común que a veces los encuentres o que veas como se expresa un hombre de un hombre que es homosexual, entonces si es un poco mas ofensivo allá en la prepa que aquí. Aquí, bueno en si en los dos lugares siempre nos saludan de beso en el cachete los hombres, allá se hacen su truco de manitas y aquí si son heterosexuales se saludan de truquitos de manos y si son gays de truquito de manos y de beso en el cachete entonces si cambia un poco, el como se saluda, allá es como mas agresivo, mas de yo soy hombre y todo y **aquí pues es normal, mas relajadito mas delicado.**

E - ¿Allá y aquí?

V - Me refiero porque aquí estoy en la escuela y allá en otro lugar, pero no el ambiente es muy diferente, allá es como, es que es diferente tanto la escolaridad como la danza, pero es diferente, pero no siento que allá mucha competencia digo si, es de hay tu cuanto sacaste en matemáticas hay pus yo saque ocho y tu, no pus diez o cosas así, y es que es otro tipo de ayuda o sea vas y dices no pus explícame este problema o cosas así y aquí muchas veces nos ponemos entre nosotros a ver una piruetee, no pus que tengo mal? la maestra me corrigió que no subiera la cadera, ve si la subo, es totalmente la diferencia además de cómo voy en la tarde, el grupo he, somos pocos somos diecisiete pero en edades son mas grandes entonces si se siente que pues ya ellos tienen mas experiencia de vida o cosas así, entonces luego dices no pues tengo un problema y te aconsejan son mas maduros y aquí pues todos somos casi de la misma edad ,o decimos babosadas y media o decimos como, ¿qué hago me pelee con mi mama?, a pus ya al rato se arregla y allá pues te dicen no pus habla con tu mama y trata de resolverlo.

Paola (élève, 3^{ème} année de maîtrise en vue d'être professeure).

25 ans

Durée: 23 mn.

E - ¿Cómo fue que te acercaste al medio de la danza?

P - Ijole, bueno eso fue ya hace muchos años cuando yo tenía doce años, mi prima bailó en unos quince años, y ahí hizo una variación de ballet y desde ese entonces yo me pude acercar a clásico, lo empecé como un joby, siempre y lo continué hasta que me entere de la existencia de la escuela, he pero como ya no tenía la edad para entrar, pues ya no pude ingresar, me metí a un CEDART, se maneja la danza pero a nivel técnico, no es formalmente y después ya cuando salí de la prepa entre a la universidad y me entere que existía esta carrera de licenciatura en docencia de la danza clásica y estudié otra carrera y después de terminarla ingrese otra vez acá, por segunda opción y ahorita estoy en quinto semestre en la licenciatura en docencia. No me di por vencida.

Indudablemente lo que son las historias y demás realmente son como cuentos de hadas pero lo interesante de la danza clásica es, todo lo que es la formación de un bailarín, es muy estricta es mucho rigor, mucha disciplina, muchísimo trabajo y lo que se llega a hacer en el escenario si se logra todo esto pues es maravilloso, entonces a mi siempre me ha gustado tener mucha disciplina y mucho rigor entonces por eso me gusta la danza y porque no es solamente gimnasia, sino también se necesita tener proyección escénica y realmente crear tu papel porque aparte también tienes un personaje, es muy interesante tener toda esta

combinación aunque estoy conciente que es un gran esfuerzo por parte tanto del bailarín, coreógrafo como del maestro es un trabajo en equipo, bueno sí es muy muy complicado, bueno a mí me a costado mucho trabajo, porque empezamos desde primer año ahorita estamos revisando sexto séptimo y octavo año, que ya son los profesionales, los últimos niveles y van muy rápido, se tiene que ver mucha limpieza mucha presicion, y eso es lo interesante de la danza clásica, aunque es muy difícil eso si estoy muy conciente de ello.

La estructura de la carrera es muy versátil y es muy compleja, en los primeros dos años vemos, primero segundo tercero cuarto y quinto año que son los niveles elementales y lo acompletamos con clases de música, clases de análisis de las corrientes dancísticas, clases de quinesiología de la danza y tenemos técnica y didáctica, osea hacemos clases de técnica y aparte didáctica en la didáctica es donde cada una hace su propia clase y evaluamos las clases cada semestre, ahí es cuando es el proceso que llevamos, estos dos últimos años ya entramos a nivel profesional, danzas de carácter, he tenemos cultura integral, que lo llevamos con otros compañeros del C.N.A., coreografía, lo llevamos desde tercer semestre hasta octavo semestre que salimos y aparte llevamos también estenografía, entonces también tenemos que saber como es la iluminación el movimiento en el espacio, tipos de escenario, así como que abarca todo lo que debe ser un maestro de danza, tanto un coreógrafo, como un regiser, como un profesor de danza, somos todólogos.

E - ¿Tu veías algunos problemas físicos esguinces, anorexia y bulimia?

P - La danza clásica tiene muchísimas exigencias entre ellas que tengas un cuerpo con ciertas cuestiones específicas, es una fisonomía muy muy estricta, entonces no solo es que seas delgado sino que tengas, buenas piernas, buen empeine, fuerza, elasticidad, todo eso son muchas cosas, y si en efecto **si hay problemas en que como no se trabaja bien a las personas o se les exige demasiado, tienen mucho trabajo que si llegan a tener problemas de esguinces que de plano pues renuncian a la carrera porque ya no pueden continuar o fracturas y mucha gente yo creo que de tanta disciplina que de tanta disciplina o de tanta presión que llegan a salirse y también se olvidan de la carrera, como no llegas a ser como para ser primer bailarín o para ser una gran estrella, necesitas mucho trabajo y muchísimas cosas que no llegas por ejemplo en nuestro caso, dicen que nosotras, pus ya no podemos ser bailarinas, porque ya estamos grandes, porque no tuvimos ese entrenamiento específico, entonces como que la ultima es ser maestros, ya no pudimos ser bailarines, porque no tuvimos ese rigor, como esa formación y si llegamos a tener una carga de trabajo muy pesada y también a lastimarnos, por ejemplo yo me lastimé el semestre pasado, **me caí en puntas y tuve una irritación de la ciática en la pierna derecha, mucho tiempo, a veces no te dejan descansar de plano, pues ni modo tienes que bailar con lesiones eso es malísimo**, porque después pues dejas de bailar y entonces a mí me pasó eso y tuve que descansar un tiempo, porque de plano ya hasta para caminar me dolía, tuve que estar en rehabilitación para que, pudiera otra vez con el ritmo de trabajo que tenia anteriormente y de anorexia y bulimia si también yo estoy segura que sí hay muchos problemas de ese tipo porque como la fisonomía es específicamente delgados, casi huesudos, pues ni modo hay que conservar la figura, pero el problema no es ser anoréxicos, sino mas bien tener una dieta específica y con un nutriólogo y que el te diga, porque no puedes dejar de comer, porque precisamente por la carga de trabajo necesitas tal vez de otra manera, pero no dejar de comer.**

E - ¿Entonces has sabido de casos específicos?

P - Pues tengo una compañera que sí tuvo un esguince en una pierna derecha y se quedo en quinto año de la carrera, es una compañera de... también he sabido de otro caso, hay si me van a delatar, no me vayan a correr de la escuela (risas), una chavita de quinto año que iba a pasar a sexto hicieron un examen y como era de complexión un poco gruesa ya no la dejaron pasar a sexto año a pesar de que era muy trabajadora, era disciplinada, muy buena memoria ya no continuo y yo que me lastime.

E - ¿Crees que los profesores modelen el cuerpo de los alumnos?

P - Sí, eso ya es específicamente de la danza clásica, que es todo el tiempo el trabajo de la línea del cuerpo.

E - ¿Cuándo estas lastimada de todos modos tienes que bailar?

P - En ocasiones sí, no tanto que te obliguen, te saquen de la escuela ni mucho menos, ellos entienden que como alumno y bailarín necesitas tiempo para descansar, pero a veces es tanta la exigencia que tu mismo dices no pues es que no quiero descansar, porque necesito bailar, porque es lo que te gusta porque eso es lo que quieres, pero si indudablemente si tu les traes un comprobante medico y les dices sabes que no tengo que hacer ejercicio en dos semanas ellos tienen que entender, te tienen que dejar descansar y en el caso de una función debe existir algún suplente.

E - ¿Qué es parati el cuerpo de la bailarina?

P - Pues para mi es su herramienta de trabajo, es el medio por el cual puede expresarse decir lo que siente, también desahogar todas esas cuestiones interiores que tienen de querer decir algo a los demás lo hace a través de su cuerpo, cada disciplina tiene su medio de expresión, la pintura tiene el lienzo, la música tiene las notas, los instrumentos el bailarín tiene su cuerpo entonces esa es su herramienta de trabajo tiene que estar todo el tiempo con ella, sentirse, expresarse y todo es hacia afuera, por eso requiere de tanto entrenamiento casi una disciplina autentica.

E - ¿Cómo era el ambiente dentro de los grupos de danza?

P - Me van a correr de la escuela pues es muy complicado, es pesado es difícil, y la verdad no hay mucho compañerismo que digamos, se siente a veces demasiada competencia y eso es muy triste, porque cuando haces danza tu bailas en equipo generalmente y aunque bailaras solo de todas maneras necesita sentirte integrante de un determinado equipo, generalmente se hacen como pequeños grupos, no se juntan dos otras tres otras cuatro, eso es muy triste, a mi no me gusta. Incluso en docencia si somos como que un grupito por aquí otro por acá.

E - Alguna otra cosa que quieras agregar?

P - A mí me gustaría agregar que la licenciatura en docencia a mí me parece que es un proyecto demasiado atrevido, a mí me encanta la idea de la licenciatura, porque es otra forma de difundir la danza en México, la danza a nivel profesional, no solamente por hacer escuelitas donde entretener a las niñas sino realmente para formar bailarines, siento que no se le esta presentando la atención que necesita, lo que a mí me da mucha tristeza, porque a mí me gustaría que hubiera tanto mas difusión, como mas demanda, somos muy poquitos, aunque tampoco podemos ser veintes, porque no se podría trabajar con un grupo tan grande pero por lo menos cinco personas o cuatro personas por grupo sería suficiente para formar buenos maestros, que pudieran irse a otros lados de la república, para trabajar en esto, que es un trabajo todavía de mucho tiempo a largo plazo, pues si esto esta empezando, pues seria bueno que realmente de otros estados de la república vinieran.

E - ¿Como es la vida en la danza?

P - Para mí es muy rica es muy disfrutable, estar todos los días tomando clases de danza porque es lo que te gusta porque es lo que quieres, aunque cuesta mucho trabajo, mucho esfuerzo, es mucha exigencia, no hay veces que no tenemos mucho tiempo para comer, pero no importa porque de alguna o de otra manera estas haciendo lo que quieres, te buscas los espacios para comerte lo que tengas a la mano, a veces no tenemos mucho pero aun así con hacer lo que tú quieres, es suficiente con eso debes tener la satisfacción.

E - ¿Crees que exista algún tipo de sufrimiento?

P - Ha! eso sí pero yo considero que eso no es específicamente con la danza clásica, yo considero que si realmente te vas a comprometer con una profesión es, dar el todo tener mucha disciplina rigor y entregarte por completo que vas a tener que hacer sacrificios que vas a tener que esforzarte mucho y entregarlo todo de todo

cuesta trabajo que vas a tener que desvelarte indudablemente pero eso ya es un compromiso propio, eso es un esfuerzo y yo siento que eso no es solamente aquí, sino en cualquier licenciatura y a que tu realmente estés comprometido con ese, trabajo, que quieres hacer, al cien por ciento, tienes que renunciar a muchas cosas.

E - ¿Por ejemplo?

P - Pues no se a veces a algunas desveladas, algunos fines de semana no salir, pero yo siento que es totalmente normal.

E - ¿Los profesores como hacen para corregirte?

P-Bueno el sistema es totalmente tradicional (a gritos) y es a forma de gritos, hay sí, no, no es cierto, no siempre te gritan pero sí es mucha la exigencia y sube la pierna, apunta el pie y alárgate y mantente ahí, y haz tal numero de piruettes, pero es como que la forma mas tradicional de enseñar la danza clásica, al menos es la que hemos venido teniendo, para que cambien pues ya sería precisamente nosotros que somos nuevas generaciones de maestros ir trabajando nuevos métodos. Que yo creo que sí, si pueden haber, existir otras formas de enseñar la danza, pero hay que pensar, se le puede exigir al alumno sin gritarles así de simple explicándoles como son las cosas como deben ser y estimulándolos a que si puedes, a que inténtalo, a que trabaja con tu cuerpo, a que échale ganas, todo eso, cuestiones de estimulación yo creo que sí, porque la mayor parte de la gente que esta aquí es porque le gusta y ama la danza y eso es como que un primer paso para ser un buen bailarín, que no todos van a tener las condiciones no todos va a llegar al mismo punto eso es otra cosa, pero por lo menos que esa persona tenga una buena formación ya es un gran avance.

E - ¿Alguna otra cosa?

P - No.

Patricia (élève de maîtrise en vue d'être professeure).

20 ans

Durée: 30 min.

E - ¿Como fue que te acercaste al medio de la danza?

P - Empecé a los tres años, con lo que es el Royal Ballet, y de ahí me seguí hasta los, hasta que será, antes de entrar aquí en la escuela, como que será, hace tres años que me salí de esa academia y me metí a un curso, de técnica cubana, ahí conocí a un maestro que era panameño, que era egresado de aquí de la escuela y el me dió clases y me preparo para entrar aquí y me quede y ya seguí con lo que es la licenciatura en docencia.

E - ¿A los tres años tu dijiste yo quiero hacer ballet?

P - A no yo empecé a los doce años quería dedicarme ya a lo que era el ballet, ya cuando quieres dedicarte a esto, es muy temprana la edad a la que quieres, de hecho por ejemplo aquí hay niñas que tienen nueve años pero ya saben que quieren estar aquí, o sea yo a los doce años dije ya, yo quiero dedicarme a lo que es la danza. Yo en la misma academia estuve hasta los dieciocho años, en esa academia, yo nada mas estuve ahí de tres años a los dieciocho, con el puro sistema inglés que es el Royal Ballet y el Imperial Social, a los doce años en esa misma academia yo dije yo quiero dedicarme a la danza y empecé a buscar por mi parte cursos, de técnica cubana, rusa etc., y te digo me encontré un maestro de que me preparo para entrar aquí, de técnica cubana y era panameño creo que todavía estudiaba aquí en el ultimo año, así fue como yo empecé a acercarme a la danza y mas por videos, veía muchos videos de ballet clásico, entonces pues el clásico sueño de una niña “hay! yo quiero bailar”, “yo quiero ser como ella”, entonces mas o menos eso fue por donde yo empecé a

entrar a la danza, a acercarme, por videos y mas por videos, y de ir a ver obras de ballet clásico, yo les decía a mis papas que me llevaran al clásico cascanueces cuando venia el kirov, pues íbamos y mas que nada esos fueron los medios por los que yo me acerque a la danza, el video y el arte escénico, porque **mi papá tiene un amigo que es un padre y ese padre es muy aficionado a lo que es la danza clásica, pues yo desde chiquita iba con él**, porque una de mis tías trabaja con el entonces íbamos, **siempre el me ponía los videos, pues ya desde chiquita como que ya empiezas, como cuando tienes familiares que se dedican a eso, como que te van encaminando, más que nada eso.**

E - ¿Como ha sido para tí el medio de la danza?

P - Mira cuando estuve en la academia es nada mas de joby, o sea pero cuando entras aquí te das cuenta de que es mucho compromiso, por ejemplo nosotros entramos hay veces que estamos aquí a las siete de la mañana y salimos a las diez de la noche (tiene los ojos llorosos), es muy pesado, los exámenes son muy estresantes, entonces el ambiente si es pesado, es muy pesado porque tienes que convivir con la homosexualidad que no es fácil, con la homosexualidad de hombres y mujeres, digo al principio llegas y si te saca de onda todo eso, y ya con el tiempo pues ya lo ves normal no, ya ni te exalta ni nada, pero hay una exigencia con la alimentación, el peso, la estatura, todo eso, entonces lo que no llevas en una academia, en una academia vas por joby, no importa que seas gordita y etc., no no importa vas por joby, aquí no, aquí ya vienes, con un compromiso mas profesional, no se, es como que es tu futuro ya, más que nada es eso.

E - ¿Entonces cómo lo vives?

P - Mira a mí me gusta mucho mi carrera, amo la danza, me apasiona la danza, la disfruto, disfruto de estar aquí, lo único que, lo mas duro de esto son por ejemplo, hay maestros cubanos que nos dan clase, eso es lo mas duro de la escuela y hay que, día con día tienes que lidiar con eso, más que nada es eso, en tu grupo hay mucha competencia, pero no es una competencia sana bonita, no es una competencia casi enfermiza, ya es así de, ya es una rivalidad ya muy grande, por ejemplo los maestros tienen muchos favoritismos, entonces no se por ejemplo, tu la estrellita la buena y todo y la otra la mala, la pésima y demás, entonces empieza a haber una, bueno los maestros te tienen como buena y a la otra como mala, cuando es por ejemplo, cuando tu eres la mala y la otra es la buena, entonces ahí la rivalidad empieza, si tu hiciste no se dos piruetas, yo hago tres, si tu levantas la pierna acá, yo la levanto acá (lo marca con el brazo al lado, en seña de aumentación) empiezan a haber una, como confrontaciones ya mas grandes, y no sólo eso, sino empieza haber una alumna que quiere ser líder en el grupo, entonces quiere como llevar a todos y ahí es donde empiezan las confrontaciones, más que nada es por ahí.

E - ¿Ahorita me estas proyectando así como tristeza?

P - ¡Ha!, sí, más que nada sí, no se ya es como desesperación, ya es hasta como enojo, coraje, no sé ya son muchos mis sentimientos mezclados encontrados, ya no sabes ni que es, o sea ya tu entras a una clase y ya vas como a la defensiva, ya no vas a tomarla por..., o sea la tomas con gusto, pero no con ese entusiasmo de chiquita, cuando ibas a tu academia, no, ya es diferente, eso es a lo que me refiero.

E - ¿Entonces crees que hay sufrimiento?

P- ¡Ha! no sí, el arte se sufre y se vive, o sea, no sé por ejemplo en una clase de ballet clásico, si no hay dolor físico, no trabajaste, o sea en una clase hay dolor moral, dolor físico, pero tienes que aprender a vivir con todo eso, mas que nada es eso.

E - ¿Por qué dices que es difícil llegar y enfrentarte a la homosexualidad?

P - Porque entras, estas en una academia donde todo es muy bonito, todo es color de rosa, vives en un mundo color de rosa, no y tienes la idea de que el ballet por estratos sociales no, llegas aquí y pus no se vas pasando

por el puente o entras a la escuela y no se ves a dos chavos, pero ya no es una nada mas de compañeros, sino ya es abrazo, beso y demás la primera vez te impacta, a mí no me molesta pero me impacto me sorprendió, entonces porque no estas acostumbrada, o.k. En la tele se dice y en la tele lo puedes ver, pero no es lo mismo verlo en la tée que en la realidad, entonces dices, no se los ves, y ya desde chiquitos se ve, chiquitos grandes ya se ve, entonces mas que nada es eso es impactante verlo enfrente, pero aprendes a lidiar con ello y ya después ya te acostumbras y ya puedes ver ahí a los chavos y ya, ya ya ya, ya te acostumbraste.

E - ¿Dentro de tu grupo u otros, haz visto que tengan lesiones físicas?

P- Sí por ejemplo yo el año pasado tuve un desgarre en la ingle izquierda y eso fue en mí caso, pero por ejemplo en la, mi compañera que acabas de entrevistar, en las cervicales, en las lumbares, otra compañera es esguince de tercer grado en el tobillo, o sea sí ha habido lesiones, si son horribles pero, a ellos no les importa que estés lesionada ahí te exigen y pues lo haces, claro te mandan con el doctor y vas a terapias y demás, pero como que las lesiones las pasan por alto, entonces nunca realmente nunca, llegas a sanar bien esa herida es eso.

E - ¿Cuándo se lastiman tienen que de todos modos seguir bailando?

P- Depende del médico, si el médico te manda una hoja con el maestro y dice descanso de tres semanas, tienes que hacerlo, pero si no hay una orden escrita, te obligan, es obligatorio y no les importa que estés lastimada, y obviamente en la clase no dices ay me duele aquí!, o ay no, te aguantas el dolor y así te estás muriendo con el dolor lo haces, cuando te subes a puntas si tienes un esguince te caes, es caerte al suelo y te lo hacen repetir quien sabe cuantas veces, hasta que dejes de caerte, pero no puedes decir tu en la clase hay! es que no puedo porque me duele aquí, no son como, como que todo eso te lo guardas, o sea como que, los maestros no ven al bailarín como un humano, sino como una maquina como una maquina bonita haciendo cosas bonitas.

E - ¿Has encontrado problemas de anorexia o bulimia?

P - No bueno, en mi grupo o en mi licenciatura no, bueno que yo sepa no, porque luego todo se queda muy guardado, no, yo creo que a veces se confunde un poquito eso, porque por ejemplo nosotros por el horario muchas veces, no comemos nada, o sea desayunas en tu casa, pero que desayunas leche y pan no, o a veces ni pan, pura leche y fruta, y llegas aquí y no comes hasta las no se seis de la tarde, pero es una comida, no, no bien, es una galletita y ya por el tiempo y no comes bien, es como te digo los maestros te ven como una maquina no tienes derecho ni a comer ni nada, ni a descansar, o sea terminas una clase que es muy agotadora y sigues a otra, donde ni te dan tiempo ni de tomar agua ni nada, entonces más que nada llegas a tu casa y ahí es donde ya comes, pero no sé yo creo que ahí hay una confusión, entre bulimia anorexia y demás, el tiempo que para comer, claro habrá unas que sí lo sean, pero que yo sepa en la licenciatura no, que yo sepa no, suele darse en las compañías, pero, pero no, porque en las compañías ya es una exigencia como que más, de por sí aquí te llevan una alimentación mas controlada, pero en las compañías ya es mas tantas calorías aquí, aquí no te ponen limites de calorías ni nada, nada mas te dicen que comer y que no comer, por ejemplo, no comas tantas grasas, o come de todo pero con moderación, aquí te lo dicen, en las compañías no, en las compañías te dan una hoja donde te dice, tantas calorías tienes que consumir al día, o cuantas grasas, o no grasas, o no sales, mucha agua, entonces ahí es donde ya viene la disminución, ahí es donde ya empiezan a caer, en lo que es anorexia y bulimia, por eso digo que en las compañías sí y aquí no, aunque no dudo que aquí halla quienes si lo sean.

E - ¿Qué es el cuerpo de la bailarina para ti?

P - Es belleza, estética, movimiento, imagen, lenguaje, es una herramienta de trabajo? bueno también es un organismo vivo, eso es para mí.

E - ¿Tú crees que el tipo de vida de una bailarina no sea el mismo, es decir que haya diferencia entre una

prepa “normal” como dicen?

P- No, porque en una prepa normal, porque así les decimos nosotras escuelas normales en una prepa normal, el alumno entra, no se, es que no tengo ni idea de a que hora sea su horario en una preparatoria, pero no se supongo.

Ya, ya no quieres saber de nada, por eso decimos que no es lo mismo y para entrar a un no separa entrar a un no se, para entrar a la U.N.A.M., no te piden una estatura y un peso y una edad especifica y aquí sí, no sé es diferente.

E- ¿Qué piensas hacer después?

P- La licenciatura es licenciatura en docencia de la danza clásica, pero no sales exactamente como maestra, o sea sales como maestra y muy buena, o sea te perfeccionan para ser maestra, pero no solo puedes ser eso, puedes ser coreógrafa, puedes especializarte en lo que es puro repertorio clásico, en danzas de carácter, puedes este dedicarte a la producción y dirección escénica, iluminación de un foro efectos especiales de un foro, puedes ser bailarina nada mas, o sea es lo que tu quieras ser, porque sales para lo que quieras ser, o sea no nada mas hay que ser maestra y ya, o sea no nada mas para maestra va a ser, o sea, para muchas cosas, como crítica de arte, no se o sea producir obras y registrarlas a tu nombre y haces muchas, tienes un campo muy abierto, puede ser estenógrafa nada mas, no se lo que tu quieras.

E - ¿Y tu ya tienes algún plan?

P - ¡Ya!, por ejemplo yo quiero terminar la carrera, ya me falta un año, o sea termino éste y me falta el otro y quiero audicionar para el taller coreográfico de la U.N.A.M., si me quedo pues bienvenida, bailo y daría clases al mismo tiempo, si no me quedo en la compañía del taller coreográfico, me iría directamente a lo que es Querétaro y bueno en provincia hay mucha demanda de niñas y lo que es cultura, sobre todo en ballet clásico, lo que aquí si hay y es pésimo o sea aquí te venden puras imagenes y “bisnes” nada mas, pero no se yo me iría, o trabajaría aquí un año de maestra, juntaría dinero y me iría a provincia a poner una escuela que no es fácil, se llevaría tiempo para poner una escuela bien, pero eso serían mis, tengo dos opciones.

E - Alguna otra cosa que quieras agregar?

P -La vida en la danza pues es eso, que es puro trabajo, trabajo, trabajo y trabajo y es que la vida, la vida de un bailarín,es como te diré?, no se es en dos palabras, son lesiones, así lesiones y trabajo y es muy pesado, en la relación del grupo pues ya lo dije al principio, es no son buenas las relaciones de grupo no son buenas, porque hay mucha competencia, muchísima y eso también se debe a las diferencias que marcan los maestros que son muy grandes y de las clases que son clases que te preparan muy bien para ser, para hacer, como?, para enseñar bien la danza, o sea no es solo para poner una academia y ya, que hay academias donde no tienen ni idea y aquí no aquí sales con bases, o sea sales bien, aquí hay muy buenos maestros, claro quisiera salir hasta con bolsa de trabajo y todo pero pues eso no se puede (risas) eso es lo único que es lo malo de aquí, pero pus de ahí en fuera...

E - ¿Y tu crees que los maestros en cierta manera modelan el cuerpo de los bailarines?

P - **Sí, mmm, si si si, si, porque hay una materia que se llama técnica de la danza clásica que son clases de ballet y sí para empezar si estas aquí adentro es porque tienes las condiciones y si tienes las condiciones es porque no te van a lastimar, sí te exigen el mayor esfuerzo, no sé, si te tienen que modelar el cuerpo en cuestión de..., de darle línea, de darle elasticidad, fuerza, flexibilidad, de darle estética m..., no sé tener empeine en el pie dominar las puntas, he... dominar el salto, si, sí claro que sí te lo modelan.**

E - ¿Alguna otra cosa que quisieras decir?

P – M..., no (risas), no nada no.

E - Muchas gracias.

P - Gracias a ti.

Margarita (élève, 7^{ème} année de danse classique).

17 ans

Durée: 20 mn.

E - ¿Me podrías decir cómo te acercaste a la danza clásica?

M - Desde que estaba chiquita cuando fui a ver el lago de los cisnes, en la isleta de Chapultepec a los tres años, me llamo la atención el pas de deux del cisne blanco y del cisne negro. Después de que empecé a tomar clases en una academia normal, a los tres años entré, y a los ocho años nueve años, me mandaron, me cambie de academia y seguí tomando clases y me dijo un maestro, que pus que estaba la escuela nacional de danza clásica y que pus si tenia las condiciones y la figura para entrar a la escuela entonces que porque no iba a hacer la audición y ya fue cuando me entere, vine un año antes y me entere que era a partir de quinto año de primaria y yo todavía no podía entrar porque estaba en cuarto, y ya hice mi examen y me quede y estoy aquí desde los nueve años.

E - ¿Y cómo ha sido tu vida aquí desde entonces?

M - Pues totalmente distinta a la de una chava normal, de nueve o diez años, porque te alejas de todas las actividades, de convivir con tu familia y cosas así, porque, porque hay veces que estas aquí de lunes a domingo en ensayos y funciones y normalmente de lunes a sábado o de lunes a viernes estamos de siete a siete y sábados ensayos toda la mañana o la tarde y a veces funciones sábados y domingos entonces toda mi vida se ha reducido, se redujo a danza pura danza y ya ahorita que estoy mas grande, pues ya convivo mas con más gente pero normalmente mi mundo es danza. Todo lo que hago, tiene que ver con la danza y con la gente que estoy normalmente es con gente del medio, gente de danza sea de contemporáneo, sea de clásico, sea de folklor, pero siempre tenemos algo que ver, normalmente.

E - ¿Cómo ha sido la relación con tus compañeras y con otros grupos?

M - Es muy extraño porque yo cuando entre estaba sola no tenía amigos, **la carrera de por si es muy individualista**, entonces tienes así como, tienes que luchar por tí misma aunque estés en un grupo, pero después conforme vas creciendo te vas dando cuenta que a lo mejor puedes encontrar amigos, o puedes realmente formar un grupo bien y pues te empiezas a dar cuenta y pus la relación entre amigos, compañeros pues sí, sí la hay porque somos a veces, somos unidos pero para el caso de danza, para el caso ya especial de para bailar te vuelves individualista, **luchas por tí mismo, no luchas por las demás personas sino por tí mismo, para conseguir papeles, para conseguir lo que tu quieres realmente**. Cuando entras a la escuela, entras con una ilusión de ser primera bailarina, pero después de que tu convives con primeros bailarines dices bueno OK, pus ser primer bailarín pus ganas bien, bailas lo que quieres, pero fíjate que me gustaría mas ser solista que primera bailarina, ser solista porque tienes posibilidades de bailar tanto lo que es cuerpo de baile como lo que hace un corifeo como lo que hace un primer bailarín, o sea tu tienes chancee de bailar todo lo que quieras, claro no con el reconocimiento o nombre de primer bailarín de primera bailarina, pero si tienes un reconocimiento a nivel mundial.

E - ¿Has tenido lesiones corporales?

M - Sí, sí he tenido, de esguinces en los pies, contracturas, desgarres, he periostitis, ¡¡ha! qué más?, tendinitis y ya. Los esguinces son por mal manejo de puntas o porque simplemente estas fría y pus se te va un pie, porque no tienes el control bien todavía, dices no estas caliente, no tienes el control y se te va algún pie, o das un mal paso y pus te lastimas, un esguince, la periostitis por exceso de trabajo, en lo que sería alegre, por... o sea que te forzan a alzar más y más y más, y tendinitis por, en este caso fue en la cadera, en la sección del iliaco, pero fue por un mal movimiento que hice con una pierna, y ya, han sido las únicas lesiones que he tenido nada mas. Normalmente es rara la que no tiene lesiones en la escuela, por mal trabajo o mal trabajo de nosotros mismos, pero normalmente nunca han pasado así muy graves, nunca han sido así de yeso o de cosas así, nada mas de vendados, descansos y otra vez vuelve a rehabilitación y otra vez ya a darle.

E - ¿Y tu has encontrado problemas de anorexia y bulimia?

M - Sí, sí los he encontrado en grupos más grandes que nosotros, cuando yo estaba mas chiquita, pues seguramente por el proceso que llevamos que se supone que para ser bailarina tienes que estar delgada estéticamente bien y pus se da el caso de que te empiezan a decir es que estas gorda y te empiezan a traumar y tu misma te empiezas a traumar y te empiezas a sugestionar a tal grado de decir, de dejar de comer o comer o vomitar o meterte otras cosas, como anfetaminas y bueno todas las chunches que te dan, para todos los tratamientos etc., para poder eliminar grasa y eso.

E - ¿Haz recurrido a ese tipo de cosas?

M - No, no solamente dieta, bueno las dietas que tenemos nosotros de alimentación, dieta blanda se podría decir, que serian verduras, cero grasas, si comes grasas que sean naturales, no en exceso, eliminar tortilla, pan, pero o sea no así de llegar a tratamientos o cosas así no y ejercicio y ya.

E - ¿Y qué pasa cuando alguien tiene una lesión?

M- Normalmente hay un, ahorita hay una comunicación en lo que sería doctor y maestro y te avisan, sabes que la niña o la persona esta lastimada y no puede hacer esto o puede hacer esto, o no puede tomar técnica, esta ahorita suspendida totalmente para hacer cosas hasta que se rehabilite y va a ir poco a poco otra vez su proceso hasta que ya quede bien, pero si hay comunicación entre maestros y si no hay comunicación entre el doctor y el profesor seria nosotros avisar directamente con justificantes dependiendo de los días que te dan de reposo. **Si es una función, dependiendo del tamaño de la lesión que sea, si es normal, grave o regular es dependiendo de cómo tú lo veas, porque ya cuando ya estas en funciones créeme que lo único, en lo último que piensas es en la lesión y lo único que quieres es pisar el escenario y bailar.**

E - ¿Porque?

M - Es que el momento de estar en el escenario es estar disfrutando todo lo que tu haces y estar bailando para la gente, para que le agrade realmente, aparte de que bailas para ti mismo bailas para un publico y ese publico a veces, no sabrá de danza o sabrá, pero será bien recibido, su aplauso o su, simplemente el simple hecho de que te este viendo, o sea hagas lo que hagas, pero el chiste es pisar un escenario y hacer lo que tu sabes hacer.

E - ¿Tú crees que los profesores modelen el cuerpo de los estudiantes?

M - El profesor tiene mucho que ver, ¿por qué?, porque dependiendo del trabajo que te lleve, que te lleve de la mano porque va ligado todo, tanto ejercicio como intuición, como técnica, todo va ligado y si no tienes una, te va a costar mas trabajo hacer todas en conjunto, entonces **el profesor trata de moldear un cuerpo de acuerdo a sus necesidades** y si tiene mucho que ver pero también esta en nosotros como bailarines, así no

pues, si quiero tener una buena figura pues no voy a comer cosas que me hagan engordar y tener una..., tener en tu mente... y saber que hay cosas que no puedes comer aunque otras personas en frente de tí las estén comiendo, si esas personas no tienen problemas sí las van a comer pero si a tí te cuesta trabajo bajar de peso o mantenerte en peso, sabes que tu no las puedes comer. Pero si yo digo que todo va ligado, tanto ejercicio como nutrición, como el apoyo psicológico, como técnicamente. Aquí tenemos psicólogo y tenemos nutriólogo y tenemos médico y tenemos de todo aquí.

E - ¿Quisieras agregar algo?

M - ¡Haa!, qué podría ser? Que los maestros fueran más humanos porque al fin, al final de cuentas nosotros somos humanos, somos seres pensantes, somos seres que razonamos y a pesar de los tratos, porque todo mundo sabe que la danza es muy rigurosa en ese sentido, pero sí, que sean mas humanos los maestros y que traten de comprender de que muchas veces que, aunque la persona no tenga alguna cosa, tiene otras y esas otras las pueden explotar, no nada más se deben de basar en una persona que tiene según esto, solo tiene la figura o tiene las condiciones pero no expresa nada al bailar, no te deja nada al bailar. Sino que vaya todo ligado y pues nada más, sería lo único, que sean mas humanos y que también entiendan que no somos..., somos gente común y corriente pero somos especiales, porque no cualquier persona hace la actividad que nosotros hacemos, eso sería así como lo único que podría decir.

E - Bueno. Muchas gracias.

M - No, de nada.

Diego (professeur de danse classique)

42 ans.

Durée: 40 mn.

E - Dígame ¿Cómo fue que usted se acerco al medio de la danza?

D - Bueno realmente, yo inicié mi gusto por la danza porque mi mamá había sido bailarina de la ciudad de México en los años 40s, y tenía muchos eh... libros y fotografías y demás, que leía mucho desde que era muy chiquito, y fue esta la manera donde yo ya me introduje y me metí en una academia donde estaban los maestros: el maestro Ricardo Silva y Linda Bernal que habían sido solistas del ballet de Marqués de Cuevas y del Coronel Basil durante los 50's, así es como yo me introduje, así dijéramos, luego entre al Sistema Nacional donde estaba antes esta escuela, la Escuela Nacional de Danza Clásica y ahí hice mi carrera.

E - Usted entró al sistema y ¿fue ahí donde comenzó?

D - Si en la Escuela Nacional de Danza Clásica y después pues ingresé, me fui a un concurso en nueva York, ahí obtuve una beca en el "Joefry Balet School" y estuve un año y medio más o menos, regresé y formé parte de la Compañía Nacional de Danza, ahí interpreté roles importantes como "El lago de los cisnes" "El príncipe Silfrido" y en "el casca-nueces" "el caballero azúcar" y "el príncipe del hada de azúcar" posteriormente seguí trabajando en la compañía, después trabajé por mi cuenta, creamos un ballet de cámara en una compañía donde nos íbamos en giras y hacíamos muchos números de bailes y también obras contemporáneas del maestro Carlos López que venía pues proponiendo un estilo propio de danza neoclásica y la maestra Neli Jabe principalmente. Hicimos también piezas contemporáneas con Michel Bultof y este... un alemán que no recuerdo como se llama, ahorita te digo, se apellida Schifer después me fuí a Europa y ahí estuve tres años, y me introduje con el maestro Constantin Sabatof que era maestro de Igor Yacoblif que había sido bailarín ruso que bailó aquí en México era amigo mió, me contactó y el ballet del teatro Maris que estaba en una gira ahí por mucho tiempo estuvo ahí por 8 meses, luego se fueron 2 meses y regresaron 4 meses más, alrededor del

89–90, por ahí es la época en la que ellos estuvieron y me aprendí todo el repertorio ruso gracias a este maestro, me dio toda la música y este y ellos llevaban todo el repertorio ruso mas importante: "El lago de los Cisnes", "La esmeralda", "Paquita", en versiones completas, me obsequió la música fue muy amable, muy buena persona conmigo y él estaba muy entusiasmado que una persona de occidente estuviera tan enamorado del ballet ruso. Me dejó estar en los ensayos y ahí puede ver y apreciar todo lo que la escuela rusa era y hacía entonces fue muy enriquecedor para mí, ya había tenido yo maestros rusos como Leban Mijitaria pero principalmente me hice con maestros mexicanos, que fueron Ricardo Silva y Francisco Martines, Edna Villanueva y la maestra Laura Casas, el profesor Tulio de la Rosa también, que fueron mis principales pues dijéramos, maestros de la Escuela Nacional de Danza Clásica. Ya después estuve viajando por Europa y tenía un amigo que era primer bailarín del Berlinham Royal Ballet, Edwing Mota, él estaba muy conectado con la gente hallá y él había sido compañero mió de la escuela aquí, él me conectó con mucha gente muy importante de la opera de París y de la escuela de Milán y también aprecie muchos clásicos, que ellos los llevaban a cabo entonces pude captar mucho de la esencia y del estilo coreográfico dentro de la danza clásica de todas estas escuelas principales sobretodo la francesa, la italiana y la rusa que son las que más predominan. En Dinamarca estuve con Dirna LLorn que también fue una maestra que vino aquí a montar un extracto de un Ballet que se llama Napoli este... y estando también en estados unidos estuve con Richard Thomas que había sido primer bailarín de Gorge Balasin en el "New Ctiy Balet" y aprendí mucho de la técnica americana también. Posteriormente entre aquí a la escuela, montando "el Gran Padre Dis de Paquita" el tercer acto del ballet, a partir de ahí pues seguí ejerciendo la docencia, estudié la licenciatura en docencia que habían abierto ya cuando nos pasamos aquí al centro nacional de las artes y ahora pues estoy encargado de las practicas escénicas del nivel medio y soy de alguna manera rector de lo que es el estilo romántico clásico de lo que sería la escuela del repertorio tradicional, entonces, y ahí es donde bueno, ya hice mi carrera y como maestro de pas de deux también, del repertorio y técnica clásica básicamente es lo que yo llevo acabo en la escuela.

E - ¿Entonces es maestro de clásico de...?

D - Técnica clásica, de repertorio y de pas de deux son las 3 materias que yo imparto sí, uno de los que hay, porque hay varios, porque hay varios grupos es mucha gente, pero realizó mas bien toda esta sección de lo que es el repertorio y el pas de deux sobre todo, más o menos.

E - ¿Cuando usted era bailarín, encontró diferentes problemas así como esguinces u otras lesiones en el cuerpo?

D - Realmente yo tuve pocas pero cuando las tenía las tenía en serio, sí, sí había, no me parece que fue un número escandaloso, parece mas bien que era, mas bien como muy normal, las lesiones que llegábamos a tener. **Yo sufrí mucho de la ciática principalmente, ciática izquierda, pero me recuperaba** era lo que mas realmente, como que cada bailarín tiene muchas veces, a veces no eh?, **hay quien lleva con el dolor toda la carrera**, hay quien lo puede superar y esto me venía en ocasiones cuando hacía un esfuerzo determinado y no me cuidaba, hasta que fui con un doctor que me recomendó una serie de abdominales y de ejercicios terapéuticos para poder yo superar esto y eso fue lo que me sirvió para lo que me quedó de carrera, después inclusive hice musicales como "El diluvio que viene" y otros más infantiles, o sea estuve como que en todos lados, bailé flamenco también un tiempo porque con la maestra Lindo Bernad y la Morris que eran bailarines de danza flamenca pues aprendí también de ahí un poco y todavía era estudiante yo de la escuela cuando iba a bailar entablados como "Hojita de días" con el club España, principalmente como carrera profesional, ya en la compañía todas las temporadas durante 6 años estuve trabajando con la compañía y después ya por mi cuenta como maestro ya hacía yo musicales mientras seguía ejerciendo la docencia seguía siendo un bailarín activo hasta los 38 de edad fue mi vida media, pienso que pude haberlo hecho más tiempo pero la verdad que la carrera del docente si requiere mucha energía y es otra especialización entonces yo también como que quería enfocarme a esta especialización de lo que llegaba acabo y pues es lo que elaboré.

E - ¿Otro tipo de problemas que usted haya encontrado en los grupos, como anorexia o bulimia?

D - Fíjate que en mi tiempo, o bueno cuando yo estaba a lo mejor era muy ingenuo y no me daba cuenta donde ya me di mas cuenta fue como maestro, que si llego a existir, pocos no muchos, no te voy a decir, porque además te voy a decir que también el gremio no es muy grande, no es como las compañías grandes de estas escuelas de gran tradición que la gente se pierde de la cantidad que son, no los casos, sí, los casos sí ha habido pero han sido pocos realmente. La verdad es que las bailarinas mexicanas son mas (risas), son menos preocupadas en este sentido, realmente sí son pocas las veces que llegan a esos extremos, pienso que en Europa como la exigencia y a lo mejor la competencia es más dura puede haber mas casos, pero realmente no he llegado a conocer una cantidad alarmante. Realmente te lo digo, de lo que yo ví, sí llega a ver uno o dos casos, a lo mejor había más, sí porque es una cosa que tu no puedes detectar fácilmente hasta cuando es muy evidente, y evidente pues llegue a verlo dos veces, pero en los dos casos las chicas lograron superarlo y no llegaron a mayores consecuencias, creo que también tiene mucho que ver la educación de la familia tu entorno familiar que te ayuda o te presiona demasiado y una de las chicas por ejemplo tiene una familia que era muy demandante y la presionaba muchísimo de hecho ahora trabaja en la compañía y sí, ha llegado a tener problemas, tiene pienso yo problemas psicológicos, por la presión que ejerce también pues la familia, tienes que ser la mejor y entonces eso también las empuja a estas circunstancias. Yo como maestro realmente, pues es que desgraciadamente si tienes que ejercer una presión de alguna manera, ha mejorado mucho, creo yo, sobre la escuela en esta escuela al menos, la conciencia de esta tendencia, no en todos los casos, pero ya puedo decirte que la mayoría sí, y las chicas se han ido cuidando más de una manera sana no insana podría decir yo, sí ha habido una mejora, inclusive en la figura, en la musculatura, en la captación también porque ha habido mas difusión, al haber mas difusión, puedes captar mas a lo mejor cantidad, digamos gente con una calidad mas grande para poder ejercer la carrera, porque desgraciadamente es muy demandante las bases así que es muy exigente, te pide muchas cosas, además de tener bonita figura, alargada, estirada, espigada con condiciones físicas como tener un pie muy arqueado, elevar las piernas ya de una manera natural muy, de un alto grado, en el ángulo de las mismas, ejercer un salto determinado, de elasticidad, plasticidad y además de todo eso, proyección, sentido artístico del movimiento, porque puedes tener todo eso pero ser un torpe cuando te mueves, son muchas cosas, o puedes tener todo eso y ser muy gordita y no, ¿me entiendes?, es muy difícil realmente la captación, por eso es muy importante en una carrera como ésta porque no cualquiera puede ejercerla, mas bien es muy difícil que puedas ejercerla. También de que el medio no ofrece una, ha mejorado muchísimo te lo digo de mi época a ahora, que no son muchos son 20 años, ha mejorado notablemente el sueldo y las condiciones de los bailarines en muchos casos, en otros se mantiene igual. No hay mas compañías de ballet pero las que hay han mejorado mucho en este sentido, pienso que podría mejorar, incluso la danza es un fenómeno que tiene un.... Yo creo que la cultura en México; la gente es muy sensible y sí hay una cultura, donde no hay una cultura yo creo es en los que lo manejan, porque la cultura más bien se vincula a una necesidad política entonces cuando el ballet sea, o la danza sea una necesidad política verdaderamente, que exija un compromiso mayor creo que esto puede llegar a mejorar, porque mejoró cuando el momento político lo requería, no mejoró porque la gente estuviera muy conciente de lo que la danza fuera...

Es muy diferente ya hay un talento, el profesor lo guía, lleva mucho tiempo, y sí hay maestros externos es más diferente. Es siempre el de afuera y te desacredita México y su cultura, porque no es el que va a ver el que elige es el de la política, por eso hay que tener una vocación muy fuerte y acoplarse a ello Es muy diferente, no se trata igual, educación y valorización de la sociedad pero es muy padre con niños, siempre quieren más y hay un compromiso, **el carácter, la postura la posición, además el ballet ayuda para que la niña tenga modales finos y subraye su feminidad en una cultura machista**, aunque ahora es mas diferente, por ejemplo en la película de “Billy Eliot”, la película, a raíz de esa película llegaron aquí a inscribirse de treinta a cuarenta niños y ya a cambiado la perspectiva, no es un arte impuesto como en otros países, porque la política si es muy diferente.

Josefina (élève, 8^{ème} année de danse classique)

18 ans.

Durée: 40 mn.

E - ¿Cómo fue que te acercaste al medio de la danza?

J - Yo me interese por bailar, cuando fui a los quince años de mi prima, ella bailó y como echaban y los eco y todo, y todo eso pues estaba bien chiquita, entonces lo vi así como guau, así verlos bailar entre, entre humo y todo, desde ahí yo dije, no, quiero ser como ellos y aparte la fachada que tenían, así todos, su grupito de amigos, como bailaban y todo eso, todo mundo decía: “¡Hay los bailarines, ve que porte!, que, que ¡cómo bailan!, que esto y que el otro yo decía hay yo quiero ser como ellos de grande, así me impacto desde esa vez, desde esa vez yo dije quiero bailar como ella, esa fue mi inspiración desde que vi bailar a mi prima.

E - ¿Antes no habías tenido ningún contacto con la danza?

J - No, había ya vez que a gimnasia rítmica y así a varios talleres, pero no era nada así de danza clásica, cuando vi a mi prima, dije no yo no quiero ni gimnasia rítmica ni nada yo quiero bailar de puntitas como ella por eso fue que quise por mi prima, y este ya después me enteré en la escuela donde estaba en la academia y ella me dijo que también existía esta escuela, pero yo dije no, yo quiero estar donde estuvo mi prima, entonces pues por eso me metí a la academia y ahí estuve dos años y al segundo año me dijeron que, por una contractura en la espalda, en la parte baja, que no podía seguir bailando, la maestra Yolanda Ruiz, me dijo que no podía seguir bailando por mi contractura en la espalda, y que tenía que repetir año o que pus ya bye, pero como tenías que repetir también escolaridad, el año de danza y el año de escolaridad, o sea tenía que repetir sexto año y yo no quería eso, así que me salí y me vine aquí y no me ubicaron en el grupo que yo era, porque pues el nivel no estaba, yo tenía que estar en tercero y me metieron al, al año de primero, hasta primero o sea me retrocedieron dos años este y pues ni modo me gustaba y me tuve que fletar y quedarme aquí y fue muy difícil, porque es otra técnica, bueno son diferentes estilos los que te enseñan acá y allá, pues como aquí te dan más movimiento vez, mas versatilidad de baile y allá te dan mucha técnica, pero no te enseñan a bailar eso es lo que pasa y ya eso fue todo, estuve en primero luego me adelantaron en segundo por la altura, y vieron que pus podía dar más y me adelantaron a segundo y con ese año, con ese grupo estuve segundo tercero cuarto y en quinto, pero haz de cuenta yo iba en quinto y estaba en las listas de cuarto, entonces me tuvieron que regresar, cuando iba a pasar a sexto que es el nivel medio el nivel medio, sexto séptimo y octavo te tienen que regresar, porque no puedes estar en otro grupo pasando a otro nivel, entonces repetí quinto año y luego ya pase a sexto, séptimo y octavo, ha! como ahorita estoy en octavo y este, pues yo digo que aunque me regresaron, no estoy, estoy en el grado que debería de ir, porque debí de haber salido hace dos años si hubiera entrado bien, así en quinto, pero aunque no salí, hace dos años, se me hace, bueno, me parece perfecto al principio no lo entendía, decía: hay para que voy a repetir, que no que soy bien mala y quien sabe que y pues si tal vez no eres tan buena, pero te da, te da como mas bases, mas nivel, mas sensaciones y mas apertura de mente de lo que es realmente, porque cuando, bueno lamentablemente hay niñitas, que a mi también me pasaba, que ven así bailar, bailar, pero no lo ven tan profesional, no lo ven como que eso van a ser en su vida, tal vez están pensando pues yo de grande igual y sí, no se soy maestra o me gustaría no ser, no se otra cosa, tal vez no lo toman en serio a mí, me empezó a caer el veinte hasta la segunda vez que repetí quinto, yo dije ¿qué es esto?, o sea de verdad me estoy metiendo así en serio tengo que echarle todo, porque sino no, y bueno en la preparatoria que aquí también te la dan, este nos ya es en tercero de prepa no, bueno en uno de esos niveles te dan lo de la vocación no de ¿qué te gusta hacer?, ¿te gusta pintar?, ¿te gusta hacer esto? para que elijas carrera, entonces yo veía y pus, como que ninguna de esas así, como que yo dijera yo quiero ser ingeniera o arquitecta, o algo así, de verdad que no, hasta ahorita, hasta la fecha no me llaman, yo digo que por algo estoy aquí y me gusta y no lo cambio por nada, el estar bailando y este, también te das cuenta del mundo profesional porque desde chiquitos te llevan al cascanueces y aunque haces no se, un ratón o soldado, te estas rozando con bailarines profesionales y eso es guau porque estas chiquita y desde chiquita vez todos los comportamientos todas las actitudes como se calientan, están maquilladas, el escenario, así todo, todo es súper chido, a mí me fascinaba ir al cascanueces aunque hiciera lo que hiciera era muy, muy padre estar en bellas artes bailando, el olor de bellas artes, (risas) es como muy recordatorio así olor a madera vieja así es muy padre y eso es muy bueno, por parte de la escuela porque desde chiquitos los alumnos se están rozando con bailarines profesionales, que te dan ideas te dicen oye! esto es lo que realmente vas a hacer si estas en esa escuela esto es lo que va a pasar y a mí me callo el veinte hasta quinto, hasta quinto yo dije tengo que echarle todo, tengo que

echarle todo o nada, o sea dedícate, porque también hay chavas que sí estudian otra carrera aparte de esta, o sea por ejemplo hay una chava que ahorita está estudiando arquitectura o alguna cosa así, y no o sea, casi no puede, o sea se esta muriendo y bueno es que realmente ella tiene todo para bailar pero como que no la llena, entonces es muy difícil, yo creo que te debes dedicar a una cosa, tal vez cuando termines esta empezar otra, pero por ejemplo estas aquí, este todas las clases que tienes, todo lo que tienes que pensar, si tienes ensayos, **yo opino que debes de estar pensando en lo que te están corrigiendo, que el brazo va así, que la pierna va allá, que tienes que caminar mas lejos**, que la interpretación del papel que esto, yo por **ejemplo cuando voy en el camión o algo así, siempre voy pensando en, no me dijeron que la punta que tengo que corregir esto, entonces llégo al día siguiente al ensayo y ya no vuelvo a cometer los mismos errores de eso se trata, de estar pensando en lo que estas haciendo**, porque por ejemplo un matemático esta, hace sus cálculos y todo eso y siempre esta pensando, no y si multiplico la raíz cuadrada, también me daría el mismo resultado, tienes que estar pensando en varias cosas, esto es igual, tienes que estar pensando que el brazo, que las piernas, que la interpretación que con él, el eje, o sea todo, yo digo que te debes dedicar a una cosa bien, no porque por ejemplo la que estudia ingenierie en sistemas, nada mas estudia ingeniería en sistemas, no esta estudiando también psicología y o sea, no se, mucha gente no lo entiende así como que, bailar una profesión, entonces eso es cultura también del país, pero este, en otros países hay es bailarina ¡Ho! sí, o sea saben de lo que están hablando, pero aquí, m... no, (risas),es bailarina ¡ha! qué bailas en quince años así, (risas) no, y este después en sexto año, primero, segunde tercero cuarto y quinto año es nivel elemental, en sexto se diría que ya pasas como, a lo final de tu carrera, sexto séptimo y octavo, que es como que ya te van a aceptar como profesional o sea no te van a decir, pus a ver si te lo aprendes, te dicen te lo aprendes y si no lo sacas o sea bye, o sea no tienes cabida aquí, y este en sexto te llevan al “Lago de los cisnes”, también es una experiencia, muy muy pero muy así padrisisísima, a mi me fascina es la temporada que mas me fascina, estoy esperando marzo y abril, para así volverme loca de felicidad, porque ya te tratan, vas a la compañía y ya no, es como otro nivel, vez en cascanueces te tratan como niño, como lo que eres, cinco seis siete, así pero aquí ya lo haces como profesional, o sea no te puedes, no te pueden estar diciendo hay ¡el talón!, o sea el brazo esta mal, o sea tu ya debes saberlo todo tu ya nada mas vas a bailar y ahí si te pagan, ahí si te pagan, entonces por lo mismo tienes que hacerlo bien, porque te están pagando, en esas temporadas como por febrero o a finales de enero viene Carlos López, es el segundo de, bueno el que le sigue del director, viene y nos escoge no, que también es un poco, un poco manchado porque viene y te pone de frente, todas de frente así en leotardo y mallas y empieza a decir gorda, gorda muy gorda, bien, mas o menos, así no, así te va escogiendo por alturas, no este tu pareces muy niñita y yo necesito que se vean señoritas, entonces ahí empiezas a sentir así como, la cosa ya mas profesional, ya no es como aquí en la escuela que si eres su preferida te ponen o, sino pues no te ponen, ahí ya es a quien le guste él, el de la compañía te pone o no te pone y este, ya te escogen ensayamos vamos a la compañía a ensayar, pero también es como otra tensión porque ya estas mostrando lo técnico, en cascanueces marchabas y corrías así, pero aquí ya es técnica que tu ya debes de saber, que tienes que tener ya en tu cuerpo, o sea, los maestros ya no te están corrigiendo así cosas, si acaso cosas de cuentas y de ir parejas, pero ya de lo demás, ya no te corrigen nada, tu, tu solita tienes que hacer todo, o sea ya es tu responsabilidad si te sacan o no, si engordas si ya no te quieren (risas de preocupación) te sacan y ya, y aparte cuando hay ensayos en Chapultepec, están los de la compañía, estas tu y entonces como que ya es otro ambiente, o sea también muy padre porque ya no es el ambiente de cuando estabas niñito y veías a los bailarines sino que ya te rozas ya convives con ellos ya platicas con ellos también, entonces este no se es muy padre, me gusta mucho aparte en la noche tu bailas en una tarima, esta el agua, que se ve negra, entonces el aire que te esta pegando a la hora de bailar, las luces, esta muy padre, me gusta mucho y este pues yo quiero entrar a la compañía, por eso le estoy echando muchas ganas a la técnica, la interpretación, a la figura, porque más que nada también en la compañía quieren figura, aunque tal vez no seas la súper buenísima del mundo, pero si no tienes la figura y como el prototipo de ahí, no, no les gustas, también en el lago de los cisnes me toco, hacer el papel del espejo, en cuando este Silfrido se va con Odette, este (pausa) hay una parte donde el esta recordando a la cisne blanco, bueno a esta Odette la esta recordando a ésta, entonces hay una parte donde a mí me prenden el foco solita y pues a mí se me hace muy así porque, tenía que entrar, en primera tenía que entrar a camerinos de las chavas de la compañía y sientes, no se las miradas todo, así como que ya te estas enfrentando a lo que va a ser, si es que realmente lo quieres, a las miradas a todo que si están viendo que si tienes buen cuerpo que si no, y quien sabe que, te pones un tutú que no es tuyo, y que era de no se quien, y que anduvo

por ahí no, que los vestuarios también luego ya huelen, huelen a viejo, o sea no huelen así a sudor ni nada de eso (risas), pero huelen a viejo, o sea también es padre ese olor, si y este, y la primera vez que lo hice, **salí feliz de la función porque, te prenden a ti, el foco un poco solita, entonces el cisne negro te esta viendo, Silfrido de esta viendo a ti nada más y es como tu momento de triunfo así, y desde ahí lo hice, hace dos años y al año pasado también lo hice y espero este año también volverlo a hacer**, así que por si vas, soy el espejo atrás, (risa) el que sale diciéndole que no se vaya con ella, y es muy padre, la verdad, tienes que tener mucha dedicación, en lo que estas haciendo, por eso digo que haces bien una cosa o haces otra, porque dos cosas a la vez, por mas inteligente que seas es que tu cuerpo, a veces no te da para estudiar dos cosas o tener tres cosas en la cabeza, la verdad, y pues ya que si quieres algo lo puedes aunque te digan que no vas a bailar, como me lo dijeron una vez a mí, pero este pues **ahorita estoy haciendo pas de deux, o sea en las funciones que acaban de pasar,estoy haciendo pas de deux, el pas de deux principal**, o sea también hacen otros pas de deux, pero el mió es el principal, el principal, estamos bailando esmeralda, el ballet esmeralda, el segundo acto escena dos, y este, es muy padre, enfrentarte, **también la adrenalina al publico, la cosa que sientes aquí en el estomago, que te hace no sabes si son, son como nervios pero de felicidad** que ya quieres salir y a mí me pasa que yo estoy nerviosa cuando salgo, no cuando voy a salir, cuando salgo ya se me olvida **hace poquito me esguince el pie, me lo esguince cinco días antes de las funciones, me iba a morir, porque yo, yo así amo esmeralda ese acto que nos pusieron y me encanta la coda, la variación, y entonces así me esguince en una clase de acondicionamiento físico, que nos pone a correr una piedra en el camino, (risa) se me atraviesa, la piso, se me dobla el tobillo y yo no puede ser, no puede ser, así me trate de tranquilizar, dije me pongo hielo, así no me paso nada, no me paso nada, o sea yo, mi mente también estaba yo no te paso nada, porque vas a bailar, cómo te va a pasar algo no, así yo solita asiéndome así ideas de que no me iba a pasar nada, porque de verdad me moría de ganas por bailar eso, me moría de ganas, de ponerme el vestuario así de todo y este y ya baje al doctor después, se me hincho y me dijo no pues es un esguince de segundo grado, se me hace que no va a bailar, le digo no, yo sí voy a bailar, o sea si no, yo estaba bien segura de que iba a bailar, o sea en ningún momento baje la guardia, porque realmente eso era lo que yo quería y me dijo, pues entonces vas a tener que hacer lo que yo diga, le digo pues lo que sea, me dijo: vete a sacar radiografías, vete a ser esto cómprate esto, o sea bueno el chiste es que el día de la función, no un ensayo antes, del ensayo general que es con público, no me podía ni parar en las puntas así, era horrible, entonces así por un milagro, te lo juro y por las ganas que yo tenía también, así el día de la función me puse una venda especial, que se adhiere a tu piel y es como un tipo como yeso, entonces así me sostuvo muy bien el pie y lo pude hacer, bien, o sea sin problemas, me estaba doliendo, pero cuando bailé, es que cuando, cuando bailas se te olvida todo, de verdad, que te enojaste con tu mama, así se te olvida todo, simplemente lo estas haciendo y te olvidas de todo, o sea no estas pensando ¡hay! que me va a decir mi mama, cuando llegue a la casa, o sea no, se te olvida todo, así que si estas enojada con el novio que si te robo, te robaron el celular o se te perdió el dinero cualquier cosa, se te olvida, bueno a mí se me olvida de verdad y ya **cuando doy las gracias y salgo, digo hay no puede ser todavía sigo emocionada así de que bailé y de que te aplaudieron y ya vas, te quitas el maquillaje** que me choca, a mí me choca maquillarme y ponerme pestañas postizas, así **me fascina todo eso así el vestuario la caracterización, todo, todo, todo, así soy una adicta** a eso a maquillarme todo, quitarme las pestañas y lo que más me choca es desmaquillarme, me choca porque te vez tan bien con maquillaje (risas) que, y con los labios delineados de rojo y todo esto es muy bonito del vestuario y los aretes bonitos y todo y ya te lo quitas y como que se acaba el encanto (risas) es como un momento de triunfo, un momento mágico, que se acaba pero duermes como feliz, o te vas feliz porque sabes que al otro día va haber funciones he, entonces es muy padre, he también para subir aquí en la escuela esta bien cañón, porque no, también es el que les gustes no, por ejemplo ven que alguien tiene técnica y que es bueno, bueno ya lo agarran pero alguien que tal vez no tiene las condiciones ideales como yo, o sea yo no tengo muchas extensiones, o sea tengo todo como muy decente, o sea giro decente, extensiones decentes o sea todo bien tengo técnica eso es lo que tengo técnica y este y línea a veces y bueno línea, sí eso es lo que me ayuda si no tienes unas cosas pues trabaja las otras que tienes, si tienes línea pues pon bonito el pie, para que se vea bien, con línea con en d'hors, con todo eso, y este entonces en esta escuela tienes que luchar para que te vean, porque si no, no existes, así haces cosas y, yo estuve mucho tiempo así, hasta quinto que te digo fue cuando te digo me calló el veinte, que me empezó a caer el veinte y yo decía es que yo quiero bailar eso y si ellas pueden, yo siento que también puedo y entonces**

estaban los ensayos y yo me metía a los ensayos, o sea atrás sin que nadie me viera, nadie me pelaba, nadie me decía: sí está bien, no esta bien, así y decía, decían en general, no es que apréndanselo, no sean flojos, que tal que se lastima alguien pues esos días estuve entrando y nadie me pelaba y nadie, ningún maestro y yo creo que ni se dieron cuenta que estaba atrás, y me aprendí el papel eran cuatro, me aprendí como dos que eran casi lo mismo, nada mas era de ubicación y un día en la función faltó una de las compañeras, una de las cuatro le empezó a decir al maestro Diego, oiga ella se lo sabe, no no no pero a quien voy a poner bien preocupado, no pero ella se lo sabe, bueno al final me dijo, bueno a ver vístete hazlo, yo dije no manches, dije esta es mi oportunidad y desde esa función como que me empezaron a tomar en cuenta, porque se dieron cuenta de que a pesar de que nadie me había dicho que me lo aprendiera ni nada, por mí, por mi interés de que me gustaba bailar eso, lo hice y lo hice bien, excepto por cosas de brazos que en lugar de poner este arriba puse este así, cosas así, y así fue como te toman en cuenta, bueno gracias a ese tipo de cosas que hice de meterme a ensayos de aprenderme, esto de aprenderme el otro que si me corregían algo, aquí les gusta que si te corrigen algo, y en todos lados en las compañías profesionales de aquí y en el mundo, así son los profesionales, cuando te corrigen algo, corregirlo, no al otro día que te vuelvan a decir, es que el pie ya te dije, si no que ya corregirlo, si te dijeron la pierna pues la pierna un así como más o una cosa sí, y así poco a poco me he ido forjando y hace poquito nos fuimos a un concurso en cuba y este, me escogieron a mí y a otros, éramos como nueve, un hombre y todas las demás mujeres de diferentes edades, de diferentes categorías y también se me hizo un poco pesado porque teníamos que ensayar, si de por si nos quedamos hasta en la tarde ahorita porque ya es salida y ya todo el mundo esta acá, pero hasta tarde y esas veces nos quedamos hasta las 9 de la noche, 9 y media los papas ahí esperándonos y era intensísimo, así nunca me imaginé que para ir a un concurso fuera así tan cañón y mas internacional, todavía dices el nacional pues bueno sabemos lo que hay en México, sabemos que no hay tanta competencia porque ésta es la nacional, que de alguna forma tiene mucho nivel aunque sea que Monterrey y escuelas así se han alzado, pero internacional iban de todos lados, así brasileñas, canadienses así, y este, y bueno el chiste de que estuvimos ensayando todas las noches todas horas, en friega todo el mundo cansadísimo yo quedaba así en las mañanas, tomé vitaminas tomé de todo para subirme porque era cansadísimo te lo juro y más profesional todo así perfecto, porque en un concurso es perfecto no es como una función que es más relajado, lo haces y no estas compitiendo con nadie es como tu lo hagas, como tu lo interpretes como tu lo quieras, haciéndolo bien pero, pero allá es perfeccionismo, el que gane es un perfecto nada de..., bueno el chiste es que ya fui y para empezar los cubanos, son buenísimas, para empezar toda la gente que llegaba de todos lados, una experiencia muy bonita también porque venir de otros países, ni sabes que onda ¿no? Entonces estuvo muy padre imagínate el jurado en frente, todo el teatro lleno y sales a bailar, esa ves no estaba nerviosa porque tu ves a tus contrincantes y ves y dices no están cañonas, yo no soy mala pero no soy tan buena, había una canadiense de cómo 2 metros que era buenísima nada mas salía al escenario e imponía una presencia así impresionante y yo decía pues bueno entre ellos tres esta la primera, el primer lugar el segundo y el tercero entre esas tres mujeres no hay de otra pero aun así aunque, bueno no gané nada, pero gané la experiencia de ir a disfrutar, y de ir a ver todas las cosas que hay todos los estilos.

E - ¿has visto lesiones también en tus compañeras?

J - **Aquí es muy común las lesiones**, ya sea por exceso de trabajo, esa puede ser una, por exceso de trabajo, por que estés muy gordita, puede ser, o porque hacen mal los ejercicios o sea no están bien dominados, están mal hechos, entonces provoca que te duela otra cosa que no es, o por descuido, o muchos como a mi, iba corriendo y se me atravesó la piedra y la pise y me torcí el tobillo, o sea **puede ser por esas cuatro: exceso de trabajo, sobrepeso, mal trabajo o por descuido y este, eso es lo mas común, es muy común la periostitis que les duele por el punta flex, de estar así en friega, eso es muy común, dolor de rodillas también, el en de hors, el dolor de rodillas y los tobillos pues son, yo digo que por descuido la neta, no es muy común el que se esquinza el pie, bailando, es más por descuido**, yo creo que se lastiman mas bailando las rodillas o los tendones o no se una cosa así, pero es por eso.

E - ¿Haz notado otro tipo de cosas como anorexia o bulimia?

J - ¡Hay no!, yo no... pero este, no hubo un tiempo aquí en la escuela, hace como cuatro años, o tres donde un

este..., hubo un tiempo donde todas las chavitas, todas las chavitas bueno las grandes especialmente, hacían temas de bulimia y anorexia, pero porque era cierto, o sea no porque dijeran hay pus era un tema, que hicieran de su trabajo creativo, no era cierto o sea tomaban así, todo tipo de laxantes, este vómitos así, y había varias había varias chavas, no era así de una en especial que todas las reconocían porque era ella, había muchísimas que hacían eso, muchísimas o no comían, o no se, yo creo que en algún momento en esta carrera piensa en hacer eso, mujeres, bueno también hombres, porque hubo aquí un chavo que se enfermó de bulimia, bueno lo sacaron, hasta que estuviera...bien, que no estuviera enfermo y que pudiera realizar bien las cosas y su enfermedad, pero mas entre las chavas yo creo que algún, algún día yo creo que todas, todas hasta yo, hemos pensado en ser bulímicas o anoréxicas y todo eso, por la figura, porque simplemente si no tienes la figura, no, no bailas digo al menos que les gustes muchísimo que también se da casos, te dicen bueno ¿por qué ella si esta bailando y yo no, que si no estamos tan disparejas, de figura, o sea pero **yo creo que en algún momento, todas las bailarinas de esta escuela (risas) y de todo el mundo yo creo han pasado por todo eso de la bulimia y la anorexia, y hace como tres años si esta bien cañón aquí, bien cañón, de hecho una de mis compañeras que tengo, llegó al hospital a un lavado de estomago, de tantos laxantes que se había tomado, sí, (silencio). Es difícil.**

E - ¿Crées que los maestros modelen el cuerpo de las alumnas?

J - **No, los maestros lo que hacen es decirte como trabajarte para que se te alarguen los muslos, o la cintura, o sea lo que quieras, te dicen como trabajar, pero ya es de ti, que lo hagas o no lo hagas, porque aunque te digan, no pues pon la pierna en lugar de votarla para atrás súbela no pongas tu hiper-extensión para atrás súbela, así no se te va a hacer muslote, pero ya es de tí que tu lo conscientices y digas ha pues lo hago para adelante para que se me molde mi cuerpo se vea bonito, o sea, todo ya es de ti, o que te digan, no se, cosas de la técnica, de no se tienes que poner los talones adelante y para la pirueta tienes que hacer mas plié, o sea ya es de tí si lo haces o no, eso de que si el maestro te forma, pues te dice como, ya es de ti, si lo haces o no.**

E - ¿Que es el cuerpo para tí?

J - Es tu instrumento, es lo que necesitas para bailar, sin tu cuerpo no puedes, simplemente no puedes hacer danza, es tu instrumento, es como el músico tiene su violín, y este no se, cada quien tiene sus cosas para hacer su trabajo, el bailarín tiene su cuerpo, su cuerpo es él, todo para él, o sea tiene que cuidarlo, noche y día, y para todos lados, así que esté bien, bueno yo digo que hasta todo la vanidad entra también, que tu piel este bonita para verte bonita, que tus piernas estén bonitas y en buen estado, tus pies no o sea tienes que cuidarlo todo, porque si no, no puedes, es como tu, tu iglesia como tu (risas), tu templo, así tu cuerpo, porque no, sin el no puedes, tienes que tenerlo en buen estado.

E - ¿Cómo era esa relación entre la gente de la compañía?

J - Yo siento que entre los bailarines hay un ambiente que no se da en todos lados, por ejemplo así como hay un ambiente entre médicos, entre psicólogos, entre maestros, entre los bailarines, es un ambiente que me gusta muchísimo, no se tal vez porque yo estoy dentro de ese ambiente tal vez los de afuera dicen hay que ambiente tan pesado, no se o sea como el chavo no apenas te acaba de conocer y hay..., así son, igual son en la compañía, así son se besan y se abrazan y todo mundo se lleva y si hay unas que no pero, no se si existe ese rivalismo, si existe esa rivalidad, pero a pesar de eso el ambiente me gusta mucho.

E - ¿Alguna otra cosa que quieras agregar?

J - No.

E - Gracias.

Daniela (professeure de danse classique)

25 ans.

Durée: 45 mn.

E - ¿Como fue que te acercaste a la danza?

D – dicen mis padres y recuerdo que yo veía en televisión un programa donde una muchacha bailaba al ritmo de la música, yo me ponía frente a la tele y bailaba también me gustaba muchísimo. Siempre que escuchaba ese programa corría a la tele y frente a ella bailaba . Yo me imagino que a mis padres les llamaba mucho la atención y pensaron, a esta niña le gusta bailar; fue así como a la edad de tres años me metieron a una academia particular de danzas polinesias, a los 5 años de edad empecé a tomar clases de Jazz (o danza moderna) y a los 8 años entre a la escuela. De iniciación artística del INBA ahí tomaba danza contemporánea y a la edad de 10 años comencé a estudiar la carrera de Intérprete de Danza de Concierto en una escuela profesional de danza también de bellas artes, "La Academia de la Danza Mexicana". Al término de esta carrera me metí a ala Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA y a la fecha tengo un estudio de danza donde imparto clases de ballet y folklor.

E - ¿Cómo eran las clases?

D – Las clases de danza generalmente comenzaban con un calentamiento y progresivamente los ejercicios se iban complicando. Habían ejercicios de fortalecimiento de elasticidad, de retención y también de improvisación. Fueron diferentes géneros los que estudie y cada género tenia su proceso y coincidían en algunas cosas pero definitivamente es como entender que cada ser humano es diferente de cualquier otro.

E - ¿En tu grupo haz visto algunos problemas físicos o de otra índole?

D – En todos los grupos en los que he estado siempre he sabido de lesiones, es muy común ya que estas trabajando con el cuerpo y de pronto lo haces mal o forzas de manera inadecuada y te lesionas. Si bien los riesgos son de todos los días también aprendes a hacer la daza de manera que no te lesiones por descuido pero el maestro cumple una función sumamente importante en este aprendizaje y es que si se aferra a corregir con intransigencia, inconciencia e irresponsabilidad seguramente deja a todos sus alumnos lesionados. En mi caso tuve esa experiencia y tengo una lesión en cadera causada por una muy mala maestra que nos hacia repetir un mismo ejercicio durante mas de una hora con la misma pierna mientras que la otra soportaba el peso, mis compañeras también tuvieron lesiones en pies, tobillos y rodillas. Si esto fuera poco también hubo un daño psicológico en todas nosotras que marco nuestras vidas y en ese momento una situación escolar muy desfavorable académica y socialmente.

Nosotras tuvimos muchas lesiones, podríamos decir que era tortura, porque la profesora nos agredía físicamente y psicológicamente y además nosotras teníamos que venerarla, es decir, la profesora nos enseñó a hacer de reverencias al principio y al final de cada clase, porque era rusa, de un día para otro teníamos que hacerlo, pero nosotras no estampamos acostumbradas a eso ni en nuestras casas, n en la escuela. Un día dijimos lo que pensábamos, a lo mejor hubiera podido arreglarse todo de una mejor manera, porque no pudimos tomar las otras clases importantes y además tuvimos que preparar solas el examen final de la carrera, viendo una clase en video, pero al menos la violencia se acabo para nosotras.Lo malo es que la profesora continuo dando clases torturando otras alumnas en esta escuela y en otras.

E - ¿Crees que los profesores modelen el cuerpo de los alumnos?

No completamente porque ellos son guias, te dicen lo que ven , que tu no puedes ver, y te dan opciones para que tu moldees tu cuerpo entonces en realidad eres tu quien lo hace a través de lo que el maestro te corrige o

lo que vas aprendiendo de tu cuerpo.

Cuando tu manera de aprender es ciega a lo que el maestro dicta sí es el maestro quien decide como se forma tu cuerpo porque tu obedeces al pie de la letra cada instrucción

E - ¿Los profesores como hacen para corregirte?

D- Toman de sus experiencias palabras, frases, movimientos que les enseñaron sus maestros y de lo que probablemente a ellos les funciono como alumnos. En el caso de mi experiencia en ballet las maestras que tuve de 1° a 5° de la carrera fueron un fiasco porque se regían por lo que un maestro extranjero decía y no tenían un juicio propio todo lo que hacían era colocar sus manos sobre nuestros cuerpos como si fueran varitas mágicas que transforman lo que tocan, otra manera de corregir era exigiendo un modelo de ropa que aparentemente hacia ver mas delgados los cuerpos, como si el habito hiciera al monje; con excepción de dos Martha Pimentel y Miriam Oropeza que si tenían juicio propio y ojo habían bailado profesionalmente a diferencia de las demás ellas dos si corregían nuestros cuerpos porque vimos resultados.

Del 6° al 8° año tuvimos solo maestras extranjeras en total 3 de las cuales una fue excelente nos hizo bailar y disfrutar la danza enseñaba con el ejemplo y a pesar de no hablar español supo expresarse y transmitirnos sus conocimientos y descubrió en nosotros nuestra vocación como ningún otro maestro lo había hecho. Las otras dos nefastas, enseñaron por medio de la humillación, la desmotivación, agresión física y verbal y la discriminación, ni modo también aprendimos de eso...

La profesora nos arañaba con sus uñas, a una de mis amigas la jalaba del cuello para que creciera y a mí, como quería que tuviera mas en dehors, me jalaba mucho de las piernas y un día me dejo inmóvil porque me trono la cabeza del fémur.

Pero llegamos a nuestros limites, cuando yo estaba en ultimo año, octavo, me acuerdo que nosotras nos quejamos, porque la profesora nos agredía, y nos lastimaba, llego un momento en que todas estábamos lastimadas de alguna parte et un día nos grito a todas, pensaba que nos habíamos equivocado en el ejercicio, pero fue elle y mas se enojo preguntándonos después que tipo de danza preferíamos, si clásico o contemporáneo, en ese momento, en ese momento supo nuestro deseo que queríamos dedicarnos a la danza contemporánea (tres alumnas de cuatro) fue la peor ofensa que le pudimos hacer.

Después la profesora ya no quiso darnos clase y el problema llego hasta las autoridades de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, lo bueno es que nuestros padres nos ayudaron, nuestras mamas hicieron una carta y todas firmamos. Primero la enviamos a la dirección de la escuela, sin muchos resultados, porque todas las otras profesoras también se negaron a darnos clase, entonces enviamos otra carta al director de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, no fue fácil pero al final logramos que nos dieran clase, de danza clásica, aunque teníamos que ir a otra escuela y era en los mismos horarios de nuestras clases académicas.

E - ¿Qué es para ti el cuerpo de la bailarina?

En este momento lo concibo de una manera diferente a la que lo lo percibi mientras estudiaba entonces te explico ambas.

Cuando estudiaba

Pensaba que mi cuerpo era como una masa que puedes moldear “a tu gusto” más bien a la manera en que te dicen los maestros. Con el objetivo de alcanzar un nivel técnico, de ejecución de pasos y secuencias. Pero a cada quien le tocan masas diferentes. De diferente color, textura, resistencia, elasticidad y comparas con la de los demás y entiendes que lo que tu tienes otras masas no lo tienen y de la misma manera percibes tus carencias entonces siempre estas en esa maraña de la comparación y de la lucha que enfrentas por el hecho de

que la formula para moldear el cuerpo no es la misma para todos. También comprendí que es el instrumento de trabajo de todos los días y que es indispensable, que había que cuidarlo, pero curiosamente como si se tratara de conservar un estuche sin contenido. Hablando físicamente el cuerpo era del cuello a los pies, la cabeza no formaba parte de ese cuerpo, esto es que si la cabeza en su interior tenía conflictos pues eso no importaba el cuerpo tenía que estar al 100%.

Ahora

Es mi herramienta de la vida con el disfrute de la danza de la vida y es capaz de emocionarse sin tantos prejuicios que “la técnica de la danza” había frustrado por largo tiempo y que mi cerebro no encontraba porque estaban alejados. Ha tenido un receso largo de entrenamiento y me exige que lo rehabilite porque tiene unas ganas inmensas de expresarse a través de cualquier danza.

E - ¿Has tenido lesiones corporales?

Si , esguinces, desgarres, contracturas, tendinitis.

E - ¿Y que pasa cuando alguien tiene una lesión?

Se queda en la banca, se atiende con rehabilitación o forza a su cuerpo lastimándolo cada vez más. Es un proceso de sufrimiento pero a veces también de descanso para el cuerpo

E - Alguna otra cosa que quieras agregar?

D - Si que, nos acabamos de enterar que esa maestra fue deportada a su país, porque otras mamás se quejaron, después de que vieron que sus hijas salían de las clases llorando y con arañes y marcas. La queja llego también hasta la Comisión Nacional de derechos humanos y ahí se dieron cuenta que ya habían recibido otras quejas por esa maestra. Actualmente esta profesora ya no puede dar clases y se fue a España para entrar a una compañía, pero ya es grande tiene problemas en la espalda y ya no puede bailar.

Isadora (élève, 2^{ème}année de danseclassique)

11 ans.

Durée: 10 mn.

E - Dime **¿Cómo fue que te acercaste al medio de la danza?**

I- Porque a mi mamá desde chiquita le gustaba el ballet cuando nacimos quería que yo fuera bailarina, entonces empecé a los tres o cuatro años, después hice jazz y gimnasia. Después me gusto más la danza y en el día internacional de la danzami mamá me dijo que si quería entrar, me dijeron que tenía muchas posibilidades, me aceptaron y entré.

E – Haz encontrado diferentes problemas así como esguinces, lesiones en el cuerpo anorexia o bulimia?

I -Yo no pero mis compañeras han tenido muchos esguinces. Anorexia y bulimia, bueno no, pero el año pasado hubo una que se dio de baja un año porque era anoréxica y aquí te sacan, si eres anoréxica.

E – Como las corrigen los maestros?

I -Nos corrigen tocándonos o gritan, por ejemplo: “¡María estira las piernas!”

Isadora (élève, 2^{ème}année de danseclassique)

Diez minutos después de haber comenzado la entrevista, la prefecta les dice que entren a clase a pesar de que ya sabían que no había ido su profesora.

Daniela (professeure de classique et folklor)

25 ans.

Durée: 45 mn.

E - ¿Como fue que te acercaste a la danza?

D – dicen mis padres y recuerdo que yo veía en televisión un programa donde una muchacha bailaba al ritmo de la música, yo me ponía frente a la tele y bailaba también me gustaba muchísimo. Siempre que escuchaba ese programa corría a la tele y frente a ella bailaba. Yo me imagino que a mis padres les llamaba mucho la atención y pensaron, a esta niña le gusta bailar fue así como a la edad de tres años me metieron a una academia particular de danzas polinesias, a los 5 años de edad empecé a tomar clases de Jazz (o danza moderna) y a los 8 años entre a la escuela. De iniciación artística del INBA ahí tomaba danza contemporánea y a la edad de 10 años comencé a estudiar la carrera de Intérprete de Danza de Concierto en una escuela profesional de danza también de bellas artes, "La Academia de la Danza Mexicana". Al término de esta carrera me metí a ala Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA y a la fecha tengo un estudio de danza donde imparto clases de ballet y folklor.

E - ¿Cómo eran las clases?

D – Las clases de danza generalmente comenzaban con un calentamiento y progresivamente los ejercicios se iban complicando. Había ejercicios de fortalecimiento de elasticidad, de retención y también de improvisación. Fueron diferentes géneros los que estudie y cada género tenia su proceso y coincidían en algunas cosas pero definitivamente es como entender que cada ser humano es diferente de cualquier otro.

E - ¿En tu grupo haz visto algunos problemas físicos o de otra índole?

D – En todos los grupos en los que he estado siempre he sabido de lesiones, es muy común ya que estas trabajando con el cuerpo y de pronto lo haces mal o forzas de manera inadecuada y te lesionas. Si bien los riesgos son de todos los días también aprendes a hacer la daza de manera que no te lesiones por descuido pero el maestro cumple una función sumamente importante en este aprendizaje y es que si se aferra a corregir con intransigencia, inconciencia e irresponsabilidad seguramente deja a todos sus alumnos lesionados. En mi caso tuve esa experiencia y tengo una lesión en cadera causada por una muy mala maestra que nos hacia repetir un mismo ejercicio durante mas de una hora con la misma pierna mientras que la otra soportaba el peso, mis compañeras también tuvieron lesiones en pies, tobillos y rodillas. Si esto fuera poco también hubo un daño psicológico en todas nosotras que marco nuestras vidas y en ese momento una situación escolar muy desfavorable académica y socialmente.

Nosotras tuvimos muchas lesiones, podríamos decir que era tortura, porque la profesora nos agredía físicamente y psicológicamente y además nosotras teníamos que venerarla, es decir, la profesora nos enseñó a hacer de reverencias al principio y al final de cada clase, porque era rusa, de un día para otro teníamos que hacerlo, pero nosotras no estábamos acostumbradas a eso ni en nuestras casas, ni en la escuela. Un día dijimos lo que pensábamos, a lo mejor hubiera podido arreglarse todo de una mejor manera, porque no pudimos tomar las otras clases importantes y además tuvimos que preparar solas el examen final de la carrera, viendo una clase en video, pero al menos la violencia se acabo para nosotras. Lo malo es que la profesora continua dando clases torturando otras alumnas en esta escuela y en otras.

E - ¿Crees que los profesores modelen el cuerpo de los alumnos?

D - No completamente porque ellos son guías, te dicen lo que ven, que tu no puedes ver, y te dan opciones para que tu moldees tu cuerpo entonces en realidad eres tu quien lo hace a través de lo que el maestro te corrige o lo que vas aprendiendo de tu cuerpo.

Cuando tu manera de aprender es ciega a lo que el maestro dicta sí, es el maestro quien decide como se forma tu cuerpo porque tu obedeces al pie de la letra cada instrucción.

E - ¿Los profesores como hacen para corregirte?

D - Toman de sus experiencias palabras, frases, movimientos que les enseñaron sus maestros y de lo que probablemente a ellos les funciono como alumnos. En el caso de mi experiencia en ballet las maestras que tuve de 1° a 5° de la carrera fueron un fiasco porque se regían por lo que un maestro extranjero decía y no tenían un juicio propio todo lo que hacían era colocar sus manos sobre nuestros cuerpos como si fueran varitas mágicas que transforman lo que tocan, otra manera de corregir era exigiendo un modelo de ropa que aparentemente hacia ver mas delgados los cuerpos, como si el habito hiciera al monje; con excepción de dos Martha Pimentel y Miriam Oropeza que si tenían juicio propio y ojo habían bailado profesionalmente a diferencia de las demás ellas dos si corregían nuestros cuerpos porque vimos resultados.

Del 6° al 8° año tuvimos solo maestras extranjeras en total 3 de las cuales una fue excelente nos hizo bailar y disfrutar la danza enseñaba con el ejemplo y a pesar de no hablar español supo expresarse y transmitirnos sus conocimientos y descubrió en nosotros nuestra vocación como ningún otro maestro lo había hecho. Las otras dos nefastas, enseñaron por medio de la humillación, la desmotivación, agresión física y verbal y la discriminación, ni modo también aprendimos de eso.....

La profesora nos arañaba con sus uñas, a una de mis amigas la jalaba del cuello para que creciera y a mi, como quería que tuviera mas en dehors, me jalaba mucho de las piernas y un día me dejo inmóvil porque me trono la cabeza del fémur.

Pero llegamos a nuestros limites, cuando yo estaba en ultimo año, octavo, me acuerdo que nosotras nos quejamos, porque la profesora nos agredía, y nos lastimaba, llego un momento en que todas estábamos lastimadas de alguna parte et un día nos grito a todas, pensaba que nos habíamos equivocado en el ejercicio, pero fue elle y mas se enojo preguntándonos después que tipo de danza preferíamos, si clásico o contemporáneo, en ese momento, en ese momento supo nuestro deseo que queríamos dedicarnos a la danza contemporánea (tres alumnas de cuatro) fue la peor ofensa que le pudimos hacer.

Después la profesora ya no quiso darnos clase y el problema llego hasta las autoridades de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, lo bueno es que nuestros padres nos ayudaron, nuestras mamas hicieron una carta y todas firmamos. Primero la enviamos a la dirección de la escuela, sin muchos resultados, porque todas las otras profesoras también se negaron a darnos clase, entonces enviamos otra carta al director de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, no fue fácil pero al final logramos que nos dieran clase, de danza clásica, aunque teníamos que ir a otra escuela y era en los mismos horarios de nuestras clases académicas.

E - ¿Qué es para ti el cuerpo de la bailarina?

D - En este momento lo concibo de una manera diferente a la que lo percibí mientras estudiaba entonces te explico ambas.

Cuando estudiaba : Pensaba que mi cuerpo era como una masa que puedes moldear “a tu gusto” más bien a la manera en que te dicen los maestros. Con el objetivo de alcanzar un nivel técnico, de ejecución de pasos y secuencias. Pero a cada quien le tocan masas diferentes. De diferente color, textura, resistencia, elasticidad y comparas con la de los demás y entiendes que lo que tu tienes otras masas no lo tienen y de la misma manera percibes tus carencias entonces siempre estas en esa maraña de la comparación y de la lucha que enfrentas por

el hecho de que la formula para moldear el cuerpo no es la misma para todos. También comprendí que es el instrumento de trabajo de todos los días y que es indispensable, que había que cuidarlo, pero curiosamente como si se tratara de conservar un estuche sin contenido. Hablando físicamente el cuerpo era del cuello a los pies, la cabeza no formaba parte de ese cuerpo, esto es que si la cabeza en su interior tenía conflictos pues eso no importaba el cuerpo tenía que estar al 100%.

Ahora: Es mi herramienta de la vida con el disfrute de la danza de la vida y es capaz de emocionarse sin tantos prejuicios que “la técnica de la danza” había frustrado por largo tiempo y que mi cerebro no encontraba porque estaban alejados. **Mi cuerpo, ha tenido un receso largo de entrenamiento y me exige que lo rehabilite porque tiene unas ganas inmensas de expresarse a través de cualquier danza.**

E - ¿Has tenido lesiones corporales?

D - Si, esguinces, desgarres, contracturas, tendinitis.

E - ¿Y que pasa cuando alguien tiene una lesión?

D - Se queda en la banca, se atiende con rehabilitación o forza a su cuerpo lastimándolo cada vez más. Es un proceso de sufrimiento pero a veces también de descanso para el cuerpo

E - ¿Alguna otra cosa que quieras agregar?

D - Si que, nos acabamos de enterar que esa maestra fue deportada a su país, porque otras mamás se quejaron, después de que vieron que sus hijas salían de las clases llorando y con arañes y marcas. La queja llego también hasta la Comisión Nacional de derechos humanos y ahí se dieron cuenta que ya habían recibido otras quejas por esa maestra. Actualmente esta profesora ya no puede dar clases y se fue a España para entrar a una compañía, pero ya es grande tiene problemas en la espalda y ya no puede bailar.

OUTIL POUR DANSEURS

Vanesa (élève, 6^{ème} année de danse classique)

16 ans

Durée: 30 mn.

Photographies qui Photographies qui

Plaisent le plus Déplaisent le plus

E 5 M3

A7 S8

M4 S1

S7 S4

M2 E4

M4



“Es una chava que se ve en sus ojos que esta feliz, conoció a un chavo y llevaba Buena relación, después se casaron y ella se embarazo tuvo un hijo hermoso están contentos y es feliz, el bebé”.

S8

“Ahorita estoy traumatado por una película, es una chava que no tiene muchos problemas existenciales, pero un día llego un chavo, la golpeo, la asalto y como la chava puso resistencia y el señor obtuvo lo que quiso, la golpeo y la dejo ahí tirada”.

Margarita (élève, 7^{ème} année de danse classique)

Durée: 20 mn.

“Esta me gusta “(E5), comienza diciendo y luego esta, ésta tierna (M5)

Photographies qui Photographies qui

Plaisent le plus Déplaisent le plus

E5A3

M5 S9

M4 E8

E2 E10

E1 M3

E5

Vanesa (élève, 6^{ème} année de danse classique)

“Esta viene con un trasfondo el trabajo y todo un proceso para llegar a ser esto. La libertad de expresar realmente lo que sientes”.

A3



“La gordura de cómo se siente bien, como es, porque nosotros estamos condicionados mas estilizados mas lindas, y a veces nos importa mas lo físico que lo de adentro realmente”.

Dice: “¡Soy rápida!”.

E – Gracias.

Diego (professeur de danse classique)

Durée: 30 mn.

Llegé y él estaba desayunando con una alumna, mi pensamiento es: “ha olvidado nuestra cita”, me encontraba distribuyendo las fotos en la mesa y al pasar enfrente y ver las fotos, no la recuerda, hasta que yo le digo diciéndome después: “Solo fumo un cigarrito y ya voy”. Comenzamos media hora después de nuestra cita y después de ver las fotos su elección queda de la siguiente manera:

Photographies qui Photographies qui

Plaisent le plus Déplaisent le plus

M5 S2

S9 S3

A10 A8

Margarita (élève, 7ème année de danse classique)

S4 A3

E5 S1

S2



“Estando en una clase de danza, es una chava que se esguinzó un pie, se lo arreglaron y esta en comparecencia; Esta esperando regresar, recuperarse. Tiene cuatro hermanos papá y mamá y está esperando a que vengan por ella, porque le duele mucho el pie”.

E5

“Esta es la clase donde estaba la chava era un cuarteto, y cuando ella se lastimo uno la levanto y otro fue al servicio medico. Porque les gusto y la invitaron a trabajar en un grupo independiente y dan funciones cada dos meses, los fines de semana. Los tres estaban en una escuela y ahora experimentan su vida profesional”.

C2

“Esta porque me gusta la estética, la propiedad el estilo de la danza, el traje en un poquito vaporizador y da una sensación de soltura, la postura de ella se ve profesional aunque a lo mejor no lo es, me da la impresión, de los varones, que como son muchos niños a lo mejor es una niña que esta disfrazada son como japoneses o chinos. Representa la línea de la bailarina clásica”.

Josefina (élève, 8^{ème} année de danse classique)

Durée: 20 mn.

Cuando comienza a ver las fotos, dice: *“Esta está bien, ésta también, etc.*

Siento que su cuerpo esta muy proporcionado, tiene elasticidad, es simétrico y con buenos pies y piernas alargadas”.

Photographies qui Photographies qui

Plaisent le plus Déplaisent le plus

E2 S8

A5 A8

M5 S4

E5 A3

E9 S5

M5

“Pienso que ella de joven estuvo fantaseando a su príncipe azul y lo que más anhela es tener un hijo, pero no pueden tener hijos, pero al final el (bebe) este es el resultado”.

S4



“Pienso que es una chava de quince años que tiene su familia, sus hermanos y como su amiga estaba en cosas turbias, pues estaba mal ella y su amiga la de la foto también”.

PATE À MODELER ET ECRITURE D'UNE HISTOIRE DE FIGURINE.

Vanesa (élève, 6^{ème} année de danse classique)

16 ans.

“¿Si no soy buena para Artes Plásticas no importa?” Empieza preguntando. Pongo el material a su disposición: barras grandes y chicas de diferentes colores.

Agarra las chiquitas y escoge la plastilina de color rosa diciendo: *“Nunca he hecho nada con plastilina”* y hace un cubito. Empieza a hacer la cabeza y dice: *“Hay es que no tengo ni idea de cómo hacerlo”*; hace solo la cabeza pero la deja, entonces continua haciendo dos churros y dice: **“Va a tener las patas como yo, chuecas, tiene una mas grande que la otra”**; Hace una tortilla azul y se la pone a las piernas, se ríe y dice: *”jiji”* es su tutú *“Hay se me va a deshacer”* y pregunta: *“¿No importa que se mezcle la plastilina?”* Pone los brazos y finalmente el cuello y la cabeza.

En general lo hace todo con mucho cuidado, el pelo, los ojos, la boca y dice: *“¡Ya!”* y con mucho cuidado termina guardando los restos.

Histoire de sa figurine



Histoire de sa figurine

Sentada en scuat. 12:40-12:50 13/12/04
Esta era una niña que le gustaba bailar mucho, saltar, girar, la música, todo lo que tuviera que ~~se~~ ver con bailar.

A si que cuando se lo dijo a sus papás estos la apoyaron mucho y empezó a tomar clases de ballet.

La niña que se llamaba hefziba disfrutaba cada papel que ~~se~~ hacia le gustaba ver funciones, aprender se esforzaba mucho tanto que su maestro de ballet le dijo que porque no se metía a una escuela profesional.

Hefziba se entusiasmo mucho e investigo sobre las escuelas y todo.

En vacaciones Hefziba hizo muchos exámenes pero logro entrar.

En la escuela todo era diferente muchas clases menos tiempo para muchas cosas pero a Hefziba no le importaba pues era lo que quería

y haci estuvo 8 años cada vez más difíciles pero más emocionantes pues bailaba cosas ya de solista.

Al final de estos 8 años se graduo y bailo que era lo que quería, bailo por todo el mundo interpretando todo tipo de papeles y disfrutando cada momento.

Cuando ya estuvo grande dejo de bailar pero se dedico a dar clases, a enseñar lo que sabía a inculcar el amor a la danza.

Hefziba disfruto su vida la vivio con intensidad y bailo todo lo que quizo.
Termina y dice Yal!

“Esta era una niña que le gustaba bailar mucho, saltar, girar, la música, todo lo que tuviera que ver con bailar.

Así que cuando se lo dijo a sus papas estos la apoyaron mucho y empezó a tomar clases de ballet.

La niña que se llamaba hefziba disfrutaba cada papel que hacia, le gustaba ver funciones, aprender se esforzaba mucho tanto que su maestro de ballet le dijo que porque no se metía a una escuela profesional.

Hefziba se entusiasmó mucho e investigo sobre las escuelas y todo.

En vacaciones Hefziba hizo muchos exámenes pero logro entrar.

En la escuela todo era diferente, muchas clases, menos tiempo para muchas cosas pero a Hefziba no le importaba pues era lo que quería y haci estuvo 8 años cada vez mas difíciles pero mas emocionantes pues bailaba cosas ya de solista.

Al final de estos 8 años se graduó y bailo que era lo que quería, bailo por todo el mundo interpretando todo tipo de papeles y disfrutando cada momento.

Cuando ya estuvo grande dejo de bailar pero se dedico a dar clases, a enseñar lo que sabía a inculcar el amor a

la danza.

Hefziba disfruto su vida la vivió con intensidad y bailo todo lo que quizo”.

Termina y dice: “Ya!”

Diego (professeur de danse classique)

Comienza diciendo: “*A ver como me queda!*”, agarra la plastilina morada, la empieza a amasar, le quita y le pone pedazos; llegan dos alumnos y lo ven con una pierna y pie apuntado que es lo que estaba haciendo, entonces el alumno dice: “*Estas bien obsesionado*” el profesor responde: “*No soy un experto en hacer placeres, pero hago lo que puedo*”, continua con la siguiente pierna y empieza a tararear una tonada y compara una con otra. Pega las dos piernas y sigue con el torso sin hablar. “*Ya llevo la mitad*” dice (suena su teléfono celular), minutos mas tarde continua junta los brazos y después pone la cabeza y continua tarareando y después la pone en arabesque y la corrige, (vuelve a sonar el teléfono), pero después de colgar se asegura que tuviera la cadera derecha en relación a la mesa.

Histoire de sa figurine



Histoire de sa figurine

Esta bailarina ^{se llama Ana} inicio su carrera a la edad de 9 años y después de haber cursado 8 años de carrera logro graduarse tras un largo recorrido de sacrificio, sudor, esfuerzo, alegrías y tristezas. Hoy es solista de la Compañía Nacional de Danza y a través también de un largo esfuerzo ~~por~~ por su paso en el cuerpo de baile logro su categoría gracias a la constancia y dedicación que le ha dado a su trabajo. Ha interpretado diversos roles principales en ballets de corte tradicional como son El Lago de los Cisnes y Coppelia si mantiene su carrera en ~~acenso~~ acenso logra obtener la categoría de primera bailarina, le deseamos suerte en su trabajo.

“Esta bailarina, se llama Ana, inicio su carrera a la edad de nueve años y después de haber cursado ocho años de carrera, logro graduarse tras un largo recorrido de sacrificio, sudor, esfuerzo, alegrías y tristezas. Hoy es solista de la Compañía Nacional de Danza y a través también de un largo esfuerzo por su paso en el cuerpo de baile, logro su categoría gracias a la constancia y dedicación que le ha dado a su trabajo.

Ha interpretado diversos roles principales en ballets de corte tradicional como son El Lago de los Cisnes y Coppelia si mantiene su carrera en acenso logra obtener la categoría de la primera bailarina, le deseamos suerte en su trabajo”.

Josefina



EXTRAITS D'ARTICLES SUR L'OPERA DE PARIS

SEPTEMBRE 2002 -JANVIER 2003.Note*.

Les étoiles naissent dans la douleur

EXTRAITS D'ARTICLES SUR L'OPERA DE PARIS

Article publié le 21 Janvier 2003

Par Dominique Frétard

Source : LE MONDE

Taille de l'article : 1137 mots

Extrait : Décryptage des valeurs et des codes de ce monde clos, où la quête de l'excellence repose sur la déformation du corps et la résistance à la souffrance, au moment où des syndicats dénoncent des mauvais traitements infligés aux « petits rats » de l'Opéra de Paris . P/ ON POURRAIT commencer par l'escalope crue bien juteuse qui, glissée dans les chaussons de pointes, soulage le feu du frottement. Cette méthode n'est qu'un aperçu de ce que le danseur qui forge son corps à la technique du ballet classique est prêt à endurer.

Trois questions à... Sylvie Guillem

Article publié le 21 Janvier 2003

Par Propos recueillis Dominique Frétard

Source : LE MONDE

Taille de l'article : 436 mots

Extrait : 1 Vous êtes danseuse étoile. Pensez-vous que la souffrance, les douleurs sont indissociables de l'acquisition de votre art ? Quand on sait que danser c'est passer de l'autre côté du miroir, on oublie la souffrance parce qu'on oublie tout. J'ai débuté dans la gymnastique, où il y a beaucoup plus de casse que dans la danse. Les entraîneurs prennent les gamins comme des Kleenex, c'est la loi du rendement, du chronomètre. Bien sûr, il y a une sélection très sévère pour entrer à l'Ecole de l'Opéra, puis dans le corps de ballet. Il faut répondre à des critères très durs de poids, de mesure.

Une lettre de Claude Bessy

Article publié le 31 Décembre 2002

Par Claude Bessy

Source : LE MONDE

Taille de l'article : 661 mots

Extrait : . A la suite de notre article intitulé « Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'école de l'Opéra de Paris » (Le Monde du 7 décembre), nous avons reçu de la directrice de l'école de danse, Claude Bessy, la mise au point suivante : Vous avez cru devoir me mettre en cause personnellement sur la base d'un récent rapport qui aurait « stigmatisé » mon « comportement autoritaire », au sein d'une école dont les élèves seraient victimes de « déni de la douleur, d'atteinte à la dignité, de discipline de terreur psychologique, et d'outrances verbales ».

Pas trop d'hypocrisie

Article publié le 08 Décembre 2002

Par ALAIN LOMPECH

Source : LE MONDE

Taille de l'article : 564 mots

Extrait : DE LOIN EN LOIN, et depuis longtemps, une rumeur s'était répandue sur la façon, trop dure, dont certains enfants et adolescents avaient été traités, à l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris. Une rumeur ne fait pas une réalité. Mais d'autres témoignages étaient venus, s'ajoutant, épars mais convergents, les uns aux autres. Des danseurs et danseuses en parlaient, demandant instamment que jamais on n'en fasse part dans quelque article que ce soit. L'omerta. Ils avaient la trouille des représailles.

Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'école de l' Opéra de Paris

Article publié le 07 Décembre 2002

Par DOMINIQUE LE GUILLEDOUX

Source : LE MONDE

Taille de l'article : 896 mots

Extrait : Une enquête réalisée par le cabinet Socialconseil pour le compte du comité d'hygiène et de sécurité stigmatise les mauvais traitements dont seraient victimes les « petits rats ». LES PETITS rats de l'Opéra de Paris seraient victimes de harcèlement moral, de « déni de la douleur, d'atteintes à la dignité, de discipline de terreur psychologique, d'outrances verbales ». Telles sont les conclusions du rapport réalisé par le cabinet Socialconseil pour le comité d'hygiène et de sécurité de l'Opéra de Paris.

Un rapport épingle l'**Opéra de Paris** pour harcèlement moral

Les petits rats déchantent

« Souffrance au travail et harcèlement moral à l'Opéra national de Paris » est le titre d'un rapport semi-confidentiel réalisé par la société de conseil Social-conseil.scop à la demande des comités d'hygiène, sécurité et conditions de travail (CHSCT) de l'Opéra. Daté du mois d'octobre, ce rapport examine la situation de quatre services de cet établissement culturel public, consécutivement à de nombreuses plaintes anonymes ou publiques des personnels desdits services. Il se trouve

Les élèves de l'École de danse de l'Opéra à l'heure de l'examen. Le culte de l'excellence peut-il tout justifier ?

que l'un d'eux est la très célèbre Ecole de danse de l'Opéra de Paris.

Il est question dans le rapport d'une très banale et très ancienne culture de la violence au quotidien dirigée contre les personnels ou contre les élèves : interdictions multiples, entorses non soignées, pressions psychologiques pouvant déboucher sur l'anorexie... Une violence mimétique qui circule en toute impunité du haut en bas d'un système quasiment despotique. Au-delà de la personne de Claude Bessy, ex-étoile de l'Opéra de Paris et inamovible directrice de cette école, qui parle de « calomnie », le rapport soulève trois questions d'importance.

Comment forme-t-on aujourd'hui un danseur classique ? La violence ou la peur sont-elles inhérentes à l'enseignement de la danse classique ? L'apprentissage de la sensibilité y est-il reconnu ?

Des questions auxquelles le lecteur un peu candide ne peut s'empêcher d'en ajouter une autre : quel prix les parents sont-ils prêts à faire payer à leurs enfants pour les voir apparaître un jour, nimbés de gloire et de lumière, sur une scène d'opéra ? Rituellement invoqué dans cette école pour justifier des méthodes d'un autre temps, le culte de l'excellence à tout prix vient – on l'espère – d'y être mis en échec. **Daniel Conrod**



SCORCELLETTI EMMA/UEJ

Un rapport, des témoignages, sur le harcèlement moral Petit rat de l'Opéra tu souffriras !

Que sait-on et la vie des petits rats de l'Opéra, sinon ce trimasable chrono de tutus noirs et de sourires au cordeau ? Un monde parfait et qui tient à le rester. Sauf que, pour la première fois, un rapport d'expertise demandée par les syndicats est venu entacher la gloire. « *Moi, de la direction, attiré à la signature, discipline de fer pour psychologues, ouvrier en rebrousse, a conclu le 18 novembre dernier le cabinet Socioconseil mandaté pour comment l'École de l'Opéra audition de Paris. L'école modèle, de réputation internationale, vivrait-elle encore comme au XIX^e siècle, lorsqu'elle s'installa au palais Garnier en 1875 ? Bumeurs ou déclarations sur le prix à payer pour atteindre l'excellence le laissent entendre depuis longtemps mais toujours le silence retombait. Et il fallut avoir le grade d'étoile pour s'inscrire en titre l'ait Aurélie Dupont, à ma douleur inouïe des exercices, ce qui me fait le plus mal, c'est la mécanicité. Et la froideur des attitudes. Nous*

ers. Déclaration (faite à Marie-Claire en août 2000) sans suite.
Après la présentation du rapport d'expertise dans nos colonnes (voir *Libération* du 18 novembre 2002), le directeur de l'Opéra, Hugues R. Gill, parlait d'une « *descripteur antipathique et hypochondrique, j'ignore que de tout même des citations conduites à friser Roger sur le degré d'objectivité des récitateurs. Toujours est-il que depuis nous sont parvenus de nombreux témoignages de personnes requérant l'anonymat mais tous dédiés à rompre la loi du silence. Nous avons également rendu-vous avec trois danseuses et danses du ballet passés par l'école, qui ont invoqué des empêchements massifs brutaux qui compromettent*

et l'ai vu des fractures de fatigue
si j'ai une fracture, on m'a dit, "il faut du silence". J'ai pu constater la fracture par un médecin extérieur à l'école. J'ai dû m'arrêter et j'ai été renvoyée, comme une élève qui a dû quitter l'école voilà un an et demi.

« *Psychologiquement, c'est très dur, dit un danseur qui l'échange. On vous casse, on vous dit: "Il y a une pression de l'école témoigne dans le même sens: « la pression est tellement forte sur les enfants qu'ils sont paralysés. Ils ne peuvent même plus les mains sont elles sont manuscrites courantes. Il y a des problèmes d'écriture, des filles qui n'ont leurs règles qu'à 19-20 ans. Les années sont près à tout point, amour de la danse, alors ils acquiescent avec la peur constante de se faire renvoyer. C'est une vraie détresse.*

Chaque année, les 130 élèves des six divisions passent un examen qui décide de leur passage dans la classe supérieure. « *Les enfants, à l'origine une autre mère, apprennent leur passage et non par des rétro-brefs officiels. L'école sur le parvis de l'Opéra. Il n'est aucune esplanade, le troisième n'a pour que les passent les parents ne sont renvoyés. Les élèves âgés de 8 à 18 ans vivent en*

**à Mesdames et Messieurs les spectateurs
de l'Opéra national de Lyon**

Paris, le 27 octobre 2003

Nous avons reçu avec grand plaisir l'invitation de l'Opéra national de Lyon et nous étions heureux de présenter cette semaine au public lyonnais un spectacle de l'Ecole de danse de l'Opéra national de Paris, composé de chorégraphies de Jean-Guillaume Bart, Janine Charrat et Claude Bessy.

Malheureusement, une épidémie de gastro-entérite s'est déclarée vendredi dernier à l'Ecole de danse, et malgré les précautions prises pour éviter la contagion, vingt élèves parmi ceux qui devaient participer au spectacle ont dû être mis au repos. Il devenait impossible d'assurer les deux soirées des 28 et 29 octobre, ce dont nous sommes désolés.

Nous adressons un amical salut aux danseurs du Ballet de l'Opéra de Lyon qui ont tout fait pour que ces deux soirées ne soient pas purement et simplement annulées, et au public lyonnais que nous espérons retrouver un jour très prochain.



Claude Bessy
Directrice de l'Ecole de danse



Hugues R. Gall
Directeur de l'Opéra national de Paris

Vers une refonte du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle

UNE DIZAINE de jours avant l'ouverture des discussions sur le régime général de l'indépendance, un rapport commandé par les ministres Jean-Jacques Allouart et François Fillon bouverse les perspectives pour les intermittents du spectacle. Les propositions faites par ses auteurs, Jean Boulet et René Gohin, respectivement inspecteur général des affaires sociales et inspecteur général de l'administration des affaires culturelles, impliquent une véritable refonte du système d'indemnisation des professionnels du spectacle (cinéma, spectacles vivants...) entre leurs périodes d'activité.

Ce régime est à l'origine d'un déficit évalué par l'Unédic à 700 millions d'euros pour l'année 2010. Le Peseu, Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et de la cinéma, salue l'initiative. Son président, Jacques Peskine, estime que « les auteurs ont analysé les causes des problèmes et proposé des véritables solutions. Il apparaîtrait maintenant aux parlementaires sociaux de s'en saisir et de faire des propositions ». Il juge notamment très positives l'analyse des effets pervers du système et les propositions qui visent à réduire le champ des activités éligibles à ce régime.

La Fesuc demande une réforme profonde du système, dans l'espoir de revenir sur le doublement des cotisations salariales et patronales décidées en septembre dernier. L'organisation patronale attend beaucoup de l'exclusion du travail des particuliers (concerts pour les mariages, spectacles d'anniversaire) des périodes ouvrant droit à l'indemnisation : « Il est plus difficile de travailler avec des particuliers qu'avec un employeur. Ne prendre compte que les heures de travail, comme le suggère le rapport, ne é-

bourne aux salariés. Le régime du rapport soutient Jean Vokien à la CGT-Spectacle, est celui du système alternatif proposé par le Météo. Les principes bénéficiaires du système seraient la petite somme qui vit de son travail aux dépens de la logique de solidarité qui avait présidé à l'élaboration de ce régime spécifique. Le rapport précise bien qu'il faut maintenir un régime spécifique pour les intermittents du spectacle, mais l'ensemble des propositions formulées visent à rapprocher ses modalités de celles du régime général.

DEUX RÉGIMES DIFFÉRENCIÉS

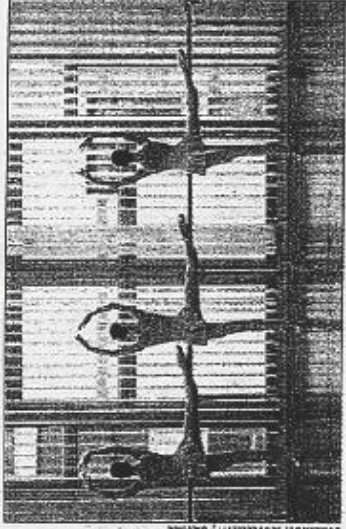
En raison, par exemple, de l'absence de contrats de travail à durée indéterminée, les congés de maternité et les congés de maladie qui n'existent pas pour beaucoup des employeurs créent considérables dans le régime des intermittents comme des périodes travaillées la question. Il prévoit, en outre, un régime en place de deux régimes différenciés, l'un pour les techniciens et auteurs, l'autre pour les artistes et réalisateurs. Les premiers devront faire état d'un diplôme spécifique ou de deux années d'expérience pour bénéficier du régime. Plus que l'assimilation il conviendrait d'être qu'à six mois d'indemnisation au lieu de douze. Pour les artistes et réalisateurs, c'est le taux d'indemnisation qui fait l'objet de modifications. « Leur obtiendrait un taux d'indemnisation de 51,3 % contre 40 % des autres. Il est proposé que les salariés travaillant cinq mois au lieu de trois dans l'année ; pour trois mois, ce taux serait ramené à 18 %. Ils n'ont pas touché leur salaire pendant un minimum de 507 heures qui ouvre le droit à l'indemnisation, mais ils veulent dire le nombre de bénéficiaires en leur serait la ceinture », conclut

LES PETITS rats de l'Opéra de Paris seraient victimes de harcèlement moral, de « défilé de la déshonneur », d'« épreuves de la dignité », de « épreuves de fermeté psychologique », d'« épreuves verbales ». Telles sont les conclusions du rapport réalisé par le cabinet Socialconseil pour le comité d'hygiène et de sécurité de l'Opéra de Paris. Le rapport dénonce en outre des problèmes de harcèlement aux services des consommés et des pertriques, mais il est surtout accablant pour la plus grande école de danse du monde, située à Nanterre et dirigée par Claude Bessy dont le « comportement inapproprié » est stigmatisé. Certes vingt élèves, âgés de 8 à 18 ans, y vivent en internat.

Un enfant victime de frottement obligé de danser pendant des heures, « On danse avec des blessures, on a fait du corps à ne pas entendre les signaux d'alarme de la douleur. Alors les blessures sont plus graves : des maraudeuses, elles défilent sans cesse », dit un danseur.

« J'ai eu une fracture de fatigue, on m'a dit : "Tu fais du cinéma", j'ai fait constater la fracture par un médecin extérieur à l'école. J'ai dû m'arrêter et j'ai été renvoyée », dit une élève dans un témoignage recueilli par le journal Libération du 4 décembre. « Il n'y a pas à discuter, il devrait avoir un jury pour choisir les élèves mais le règlement intérieur n'est jamais respecté. Le choix est fait par la direction seule. Un élève a eu un problème, un accident, une entorse au genou. Il avait du mal à sauter. Il a été renvoyé sur-le-champ. Or il est stipulé dans le règlement intérieur que les professeurs scolaires de danse et les parents d'élèves doivent discuter du sort de l'enfant. Les parents ne doivent jamais être, se plaindre un enseignant.

Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'école de l'Opéra de Paris



Le rapport stigmatise le comportement des adultes envers les jeunes danseurs.

Chaque corps des élèves est trempé, pesé, étonné et sélectionné pour correspondre au morphotype du danseur de ballet. 100 grammes de lipos peuvent entraîner un avertissement, tandis que le rapport : « Ça fait partie du métier de surveiller son poids mais les paroles sont très dures, très pétrieuses. Beaucoup de filles en viennent à avoir des problèmes d'anorexie. Quelques danseuses ont de très gros problèmes et elles ne s'en rendent même pas compte ».

CADAVRE

Mise en cause, la directrice Claude Bessy, âgée de 70 ans, a répondu aux experts du cabinet Socialconseil en ces termes : « J'ai été élevée à la baguette. Aujourd'hui, quand tu fais une courbe, il n'y a plus de sanction. Mais on travaille, plus on s'entraîne, plus on se fait avec cette école ».

Ce rapport illustre à ses yeux l'existence d'une cabale contre l'école de danse mondiale. « Je suis outrée par ce qui se fait, qui est systématiquement en malade », dit-elle. Dès qu'un enfant est malade ou souffre d'une fracture de fatigue, il est immédiatement envoyé à l'hôpital et à l'AFP. La direction de l'Opéra de Paris répond quant à

elle : « Oui, la scolarité à l'école de danse est difficile car c'est une école qui vise à former de jeunes professionnels de très haut niveau ; on ne s'y inscrit pas "parce qu'on aime bien danser" mais parce que l'on veut faire une carrière de danseur ou de danseuse, autant que possible dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris dont chacun s'accroche à reconstruire. Il n'est ni des meilleurs du monde. »

Le communiqué poursuit : « Oui, une carrière de danseur suppose d'acquiescer très tôt l'excellence technique, artistique et une volonté et une persévérance lors du concours. Oui, l'école prépare à un métier que l'on exercera très sérieusement pour une carrière très longue, dans un contexte de concurrence que l'on assume souvent, à juste titre, à une carrière d'artiste de haut niveau. Pour autant cela n'induit pas d'excès de rigueur, mais les parents doivent faire le rapport d'équilibre d'un démontre, ce que se garde bien de faire le rapport d'équilibre d'un élève de ces occasions. »

Pour la direction de l'Opéra, ce rapport initialement commandé par le comité d'hygiène et de sécurité a pour but de faciliter ses préconisations, d'éviter d'être une sorte d'« accusateur ». Elle ne peut laisser « occuper sans preuves et de manière incontrôlable l'accusation d'une préoccupation exprimée, en réalité, à charge ». Elle signale que des pétitions de soutien circulent à l'Opéra afin de répondre à ce qui « est perçu comme une grave injustice ». Et indique que les faits rapportés sont en cours de vérification. Celle-ci « permettra de donner les éléments nécessaires à ce qui serait vrai, mais bien qu'il ne s'agit pas d'un

D. L. G.

Dominique Boivin, chorégraphe

Le Monde 27/10/2005 p. 20

« J'avais envie de montrer que ces grands personnages étaient humains »

1994. Le chorégraphe Dominique Boivin se met en scène dans un solo intitulé *La Danse, une histoire à ma façon*. Dix ans et 268 représentations plus tard, cette pièce d'un minimalisme joué tourne toujours en France et à l'étranger avec un succès égal.

Avec quelques accessoires, Dominique Boivin ressuscite des pans entiers de l'histoire de la danse depuis la nuit des temps jusqu'à l'abstraction. Aucune illustration faussement naïve mais une incarnation mystérieusement décalée de chacun des styles évoqués.

Le chic ultime : on reconnaît la posture de Martha Graham, on ne perd jamais de vue la singularité extrême de Dominique Boivin. *La Danse, une histoire à ma façon* est en passe de devenir une référence de la danse contemporaine et le best-seller de Dominique Boivin, aujourd'hui installé à Val-de-Reuil (Eure).

Dans quelles circonstances est né ce solo ?

C'est une commande d'Annie Sellem, alors directrice du festival des lies de danse en Ile-de-France. A l'époque, certains se posaient la question de la place de la danse contemporaine dans l'histoire et voulaient aussi donner des repères au public, parfois perplexe ou effrayé par ce qu'il voyait. Annie Sellem m'a imposé le thème, la forme solo et une maquette d'accessoires. J'ai mis un mois à accepter la proposition. Par ailleurs, le sens politique de ce solo me plaisait : il devait être accessible à tous : les publics dans tous les contextes.

Comment expliquez-vous ce succès ?

Le spectacle était si modeste, construit à partir des objets que je possède, que l'accueil m'a semblé disproportionné. Il m'a fallu deux ans avant d'accepter cette réussite. Je ne le voyais pas comme un objet esthétique mais comme un produit

très artisanal. J'ai peu à peu réalisé qu'il possédait une force à lui. Il ne fait pas non plus cubiler, ce n'est un spectacle léger, sans contraintes techniques, facile à transporter. Je veille toujours à le jouer

« Certains sont surpris par mon regard éblouissant et humoristique. Mais ils réalisent qu'on peut être léger et juste »



L. JEANNE-VALLE/ENCULTURE

dans de bonnes conditions car je ne veux pas qu'il devienne la pièce facile à programmer et qui caronne automatiquement. Je crois aussi si que le fait d'être resté à ma place de danseur, de ne pas avoir cherché à occuper celle des historiens de l'art est très important pour sa qualité. Parallèlement, je continue à le faire évoluer, à rajouter des séquences. Il reste vivant, il ne vieillit pas, c'est moi qui vieillis.

N'avez-vous pas craint lors de l'élaboration de traiter un peu légèrement certains « maîtres de la danse » ?

Au début, je me suis senti un peu effrayé par les monuments que je voulais évoquer. J'ai vite su qu'il fallait que je réduise au maximum les portes de l'interprétation. J'ai tenté de rendre l'histoire vivante, directe, ce prendre des paris pris esthétiques clairs pour en donner une lecture rapide et évidente. L'important était d'accéder à l'essence du style de chacun. J'avais aussi envie de montrer que ces grands personnages étaient humains. Certains spectateurs sont surpris par mon regard distancé et humoristique. Mais ils réalisent vite qu'on peut être léger et juste. Un assis-tant de Merce Cunningham et Pina Bausch elle-même ont vu le solo et ont beaucoup aimé. Pina doit m'inviter dans son festival à Wuppertal (Allemagne).

Ne craignez-vous pas de devenir le chorégraphe d'un seul spectacle, comme certains chanteurs n'ont qu'un tube ?

Je veille à ne pas me faire bouffer par le solo et à ne pas être identifié à un seul « tube ». Depuis quelques années, je refuse des dates de tournée pour produire d'autres spectacles et continuer à évoluer. Je ne veux surtout pas que les programmeurs soient toujours en train de comparer mes pièces avec le solo et m'obligent à rester lié à ce spectacle. Je continue à danser par pur plaisir. C'est comme un vieux copain que j'adore retrouver régulièrement.

Propos recueillis par Rosita Boisseau

La Danse, une histoire à ma façon, de Dominique Boivin. MC2, 4, rue Paul-Claudel, Grenoble (Isère). Du 1^{er} mars au 12 mars. Tél. : 04-76-00-79-00. 10,60 € et 10,40 €.

Le Nouvel
11/02/04
p.27

The Company, de Robert Altman • Le réalisateur filme au plus près l'abnégation d'interprètes qui sacrifient toute aspiration individuelle pour quelques heures de fragile perfection plastique

Le corps tordu et l'esprit soumis de silhouettes abîmées dans la danse

S'IL EXISTAIT un concours de filmographies étranges ou de carrières déconcertantes, il faudrait imiter Robert Altman à y participer. Il remporterait haut la main le premier prix. Singulière figure en effet que celle de ce natif de Kansas City qui débuta dans la production de films d'entreprise pour devenir, grâce à MASH (1970), Nashville (1975) et Trois Femmes (1977), l'un des porte-drapeaux du cinéma indépendant des années 1970.

La liberté formelle, l'humour corrosif et le cynisme flamboyant qui caractérisent ses meilleurs films font cruellement défaut aux nombreux ratages qui émaillent trente années de réalisation quasi annuelle (citons Prêt-à-porter, 1994, ou encore Docteur T et les Jeunes, 2000).

Le nouveau film de Robert Altman (dont la vraie passion est le jazz, et non la danse) ne fait qu'accroître la perplexité que peut susciter ce parcours dépourvu de logique apparente. *The Company* est un film déroutant, et pourtant, si l'on se plie à ses exigences particulières, assez captivant. Car, en osmose avec Alberto, le maître de ballet que campe Malcolm McDowell, Altman impose au spectateur un abandon radical de ses aspirations individuelles.

Les danseurs du Jeffrey Ballet of Chicago, que le film suit, de travail à la barre en répétition générale, ont abdiqué toute liberté. Leur corps doit se tordre malgré la douleur, leur esprit se déparer de toute tendance frondeuse. Dans une scène essentielle, un danseur se rebelle contre Alberto, qui ne cas-



Neve Campbell interprète Ry, jeune et talentueuse danseuse.

se de changer ses instructions. « C'est impossible de te suivre, tu changes tout le temps d'avis ! », tempête-t-il. Loin d'entier dans une discussion, Alberto, impérial, détourne le regard, choisit dans la salle de répétition la jolie Ry (Neve Campbell) et lui commande d'approcher : « Viens par là, toi, tu vas me donner des idées au lieu de me contredire ! »

Cette cruauté a beau être dictatoriale, elle est d'une logique implacable. Pour goûter le film dans sa lenteur et sa précision documentaire, le spectateur doit, comme le danseur, accepter cette règle du jeu, oublier ses attentes traditionnelles. Le plus étonnant, dans *The Company*, c'est sans doute le refus obstiné du cinéaste de suivre un fil narratif, de raconter une histoire.

Altman a choisi le monde de la danse par fascination pour sa

Altman a choisi ce monde par fascination pour sa pureté, intransigeante et terrifiante

pureté, intransigeante et terrifiante. Ce qu'il filme, c'est précisément la disparition des trajectoires individuelles, et donc d'histoires plurielles, au profit d'une apparition : quelques heures de fragile perfection plastique, un ballet.

Sur le plan de la fiction traditionnelle, *The Company* est donc un film puissamment déceptif, qui paraît d'une platitude totale. Mal-

gré la discrète mise en avant du personnage de Neve Campbell, dont l'on voit débiter l'amoureuse avec un jeune cuisinier, le film se détourne obstinément de la notion d'intrigue. Rien ne compte d'autre que les corps, ce que l'on peut leur faire faire sur une scène, dans un costume, au rythme d'une musique.

Une scène élogieuse à cet égard est consacrée au spectacle parodique que montent les membres de la troupe à l'occasion de Noël. La bouffonnerie des poses, les *private jokes* sur tel ou tel professeur sont filmées avec le même sérieux que le ballet poétique qui révèle le talent de Ry au début du film. Un spectacle est ici chose sacrée par essence.

Que l'on soit ou non sensible aux divers ballets présentés au long du film, le culte de la performance qui règne dans la danse, et qu'Altman montre sans insistance, avec une rapidité sèche, reste sidérant. Le sacrifice de l'individu au service du groupe a quelque chose de glaçant, et Altman n'a de cesse de filmer ses interprètes lorsqu'ils s'abîment dans la danse. « Nous ne laissons rien derrière nous, seulement une lumière », dit à un moment Alberto. Les efforts, la douleur au service d'un reflet impalpable : n'est-ce pas ce qu'un auteur mélancolique et légal pourrait retenir de décennies de pratique du cinéma ?

Florence Colombani

Film américain. Avec Neve Campbell, Malcolm McDowell, James Franco et les membres du Jeffrey Ballet.

EXPOSITION • Au CND de Pantin, une réflexion sur la féminisation de cet art d'abord masculin

4/19-20
25/10/2004
P. 23

La danse, lente et difficile conquête de la femme

A PREMIÈRE VUE, l'exposition du Centre national de la danse déçoit. Son titre ambitieux, « La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle) », augurait d'un traitement du sujet riche et de grande ampleur. Il n'y a pourtant rien de somptueux ni d'excitant, dans ce petit espace haché de panneaux sur lesquels sont accrochées des reproductions d'œuvres picturales. Des textes abordent les thèmes évoqués comme autant de chapitres de l'évolution des relations entre la femme et la danse sur quatre siècles : images et imageries religieuses, le corps de la femme, le bal, mariage et érotisme, mythes et symboles... Ce découpage limpide renvoie à ce qu'est réellement le projet : un programme pédagogique qui jette les bases historiques d'une réflexion sur la féminité et la danse.

Sur ce terrain, cette exposition, très accessible, donne des informations intéressantes sur les grandes étapes de l'évolution de la danse. Commissaire scientifique de l'exposition, Marina Nordera, historienne et universitaire, en charge depuis 2002 de la section danse de l'université de Nice, a écrit en 2001 une thèse intitulée « La donna in ballo : danza e genere nella prima epoca moderna » (La femme au bal : danse et genre dans la première époque moderne), qui a servi de socle au déroulé des séquences.

Cette approche sociologique et culturelle pointe un phénomène de première importance : la danse s'est imposée dans la vie des femmes lentement et difficilement. Nombre de clichés ont accompagné la danseuse : de la folle de son corps et séductrice en diable (la religion condamne la danse surtout pour les femmes) aux ballerinas de l'Opéra réputées pour leur talent scénique et pour leurs charmes privés, danser n'a rien d'innocent.

Du Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle, la danseuse, comme la comédienne, trace son parcours



« De pratica seu arte tripudii vulgare », Guglielmo Ebreo da Pesaro (1453).

dans la marge et la précarité. Dans les troupes de jongleurs qui battaient les places des villages, les filles se faisaient remarquer par leurs talents dans la jonglerie, l'acrobatie et la musique. Elles se font remarquer par leur flexibilité naturelle. Ce qui ne leur permettra pas pour autant de devenir maîtres à danser à partir de la moitié du XV^e siècle en Italie. La question du statut et de la reconnaissance de la femme en tant qu'artiste attendra la fin du XVII^e siècle.

SALOMÉ ET JEAN-BAPTISTE

Parmi les images illustrant l'excitation du féminin sous l'empire de la danse, on repère un dessin de Salomé de l'italien Lucantonio degli Liberti (1450). De dos, chevelure de méduse et tunique plissée, portant à deux mains la tête de Jean-Baptiste, Salomé se sert de son corps comme d'une arme. « Chaque fois qu'on danse, on coupe la tête de Jean-Baptiste », dit l'écrivain Bernardino da Felice.

Extrait d'un manuel de danse du XV^e siècle, une autre image met en

mais la libération de la femme est en marche.

Dans le livret simple et étudé signé par Marina Nordera pour accompagner l'exposition et en approfondir chaque thème, la commissaire dégage quelques pistes de réflexion : « La connotation féminine actuelle de l'art de la danse et l'idée qu'il est inconvenant pour un homme de danser sont le fruit d'une inversion de tendance relativement récente. Les hommes étaient-ils les créateurs d'une pratique sociale et d'un art dans les femmes n'étaient que les consommatrices invisibles ? Ou bien la marque féminine servait-elle seulement de référent symbolique, alors que la femme en chair et en os, assuétie par les conceptions du corps et les conditionnements sociaux, n'arrivait pas à égaler la vigueur et la virtuosité masculines ? » L'histoire n'en finit pas de rebondir.

Rosita Boisseau

« La construction de la féminité en danse (XV^e-XVIII^e siècle) ». Centre national de la danse, 1, rue Victor-Hugo, Pantin (Seine-Saint-Denis). Tél. : 01-41-83-98-98. Jusqu'au 21 janvier. Entrée libre, du lundi au vendredi, de 12 h 30 à 19 heures. Catalogue : 48 p., 7 €.

sur **TV5**, samedi 25 à 20h00.

So.D.A., le magazine des mélanges culturels, présenté par Olivier Philippe.

A l'affiche de l'émission Spéciale Fêtes, **Gérald de Palmas, Adriana Karembeu, Zep et Christian Lacroix.**

Retrouvez **So.D.A.** sur www.tv5.org

TV5

■ ANASELLA ACOSTA NIETO

A partir del desarrollo de impulsos interiores, DramaDanza da rienda suelta a la energía física y presenta *Los jardines del alma* y *Réquiem por mi amigo*, bajo la dirección de la coreógrafa Rosanna Filomarino.

La directora de Dramadanza, quien hace dos meses recibió la Medalla Bellas Artes por 35 años de trayectoria, explicó: "Parto del movimiento que surge de la conjunción de los impulsos vitales interiores provocados por la emoción y convertidos en formas, y a éstas —que nacen de lo íntimo del ser— les doy una organización definitiva según el tema del espectáculo".

Si bien DramaDanza pertenece al género contemporáneo, la interpretación de las obras "es muy especial", señala Filomarino, pues se hace a un lado la ortodoxia del saber para descubrir éste en el cuerpo de los bailarines. "Lo que importa no es que el cuerpo demuestre lo que sabe hacer, sino que descubra, mediante lo que sabe, lo que puede expresar", asegura.

Respecto del riesgo de caer en el sinsentido del movimiento, Filomarino argumenta: "Busco la significación máxima del movimiento, lo llevo a su máxima posibilidad expresiva para que se agote en sí mismo. Por ejemplo, *Los jardines del alma* está construida sobre cuatro o cinco patrones de movimientos y dura 40 minutos, lapso en el que hay un desarrollo de las formas hasta su máxima significación. Mi interés es típicamente opuesto al sinsentido".

■ DramaDanza estrena dos obras en la Covarrubias

El cuerpo debe descubrir lo que puede expresar, dice Filomarino

Para la coreógrafa nacida en Roma, Italia, y formada en la Accademia Nazionale di Danza, ha llegado la etapa de madurez, en la cual siempre hay dominio del oficio.

"Tal vez ahora tengo menos fuerza que cuando era joven, pero tengo más energía, porque ésta es algo que se crea no sólo física sino mentalmente. A lo largo de los años uno aprende a manejar la energía a su antojo, a saberla distribuir para llegar a un producto final equilibrado. Los jóvenes se desbocan, pero en la etapa de madurez se llega a una administración sabía de la energía en la interpretación."

Solo sobre la muerte del otro

Hasta ahora, expresa Filomarino —Premio Nacional de Danza José Limón 2001— "estoy plenamente satisfecha con la manera de bailar. Parece un contrasentido, pero no lo es; ahora soy capaz de expresar casi todo lo que quiero con el movimiento".

DramaDanza estrena hoy en la sala Miguel Covarrubias de Centro Cultural Universitario *Los jardines del alma*, con música original de Rodrigo Castillo.

Esta obra, en la que participan las bailarinas Amada Domínguez, Marcelar Agui-

lar y Rosario Armenta, es una metáfora poética de lo que puede ser el itinerario de una pasión. Desde la pequeña y sutil profundidad de su germen, pasando por su expansión y crecimiento, así como por la liberación de la exuberancia hasta llegar al arrebatado total y el decrecimiento que deja una especie de orfandad, explica la directora de la compañía.

Réquiem por mi amigo es otro de los estrenos para este jueves. El título fue tomado de la música bajo el mismo nombre del compositor polaco Zbigniew Preisner.

El réquiem es un solo interpretado por Filomarino, el segundo que realiza luego de *Periplo*. En esta obra "asumo la sublimación del dolor que nos causa la muerte del otro mediante un acto de sacrificio. Me transformo en la muerte, que es la que llevamos dentro. Al morir el otro se muere siempre una parte pequeña de nosotros. Esta coreografía es una expresión de lo íntimo ante una ausencia definitiva".

(Las funciones, con duración aproximada de hora y media, se realizarán jueves y viernes a las 20 horas, sábados a las 19 y domingos 18 horas y concluirán el 7 julio.)

La danse, le pouvoir et la création

Agnès Izrine analyse l'explosion de la jeune danse française des années 1980 au regard de l'histoire politique. Un essai concluant

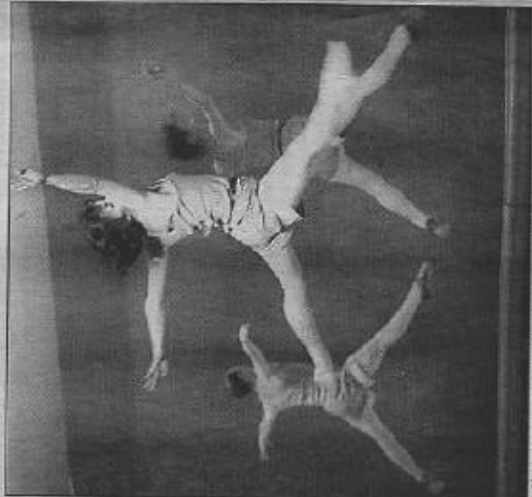
LA DANSE DANS TOUS SES ÉTATS
d'Agnès Izrine.
Ed. L'Arche, 192 p., 14,5 €.

JANUS
Revue codécrite par les éditions
du Cercle d'Art.
144 p., 33 €.
janus@roubleyn.be

C'est finalement Agnès Izrine, féministe et écrivaine, qui a mené Dansep, qui a redonné l'effort d'écriture le livre dont toute la mode parlait mais auquel personne ne voulait vraiment attacher. Certes, tous en les analysant, l'histoire et les raisons de ce que l'on a appelé « l'explosion de la jeune danse française » au tournant des années 1980. Ainsi c'est son évolution jusqu'à aujourd'hui. Qu'on soit d'accord ou pas avec la pétition de l'époque dans le *Danse dans tous ses états*, titre un peu plat au vu du contenu qui ne l'est pas, il y a un fil, passablement, que l'auteur ne lâche jamais : celui du rapport étroit de la danse et du pouvoir, son aliénation consentie aux modèles définis, son émanation souvent ébranlée, poétique.

Avec la célérité de ce qui s'enfuit son sujet, comment l'art chorégraphique représente le corps l'auteur about ses cartes historiques. Du roi David, ramenant les Tables de la loi, et seul autorisé par Yahvé à danser pour montrer sa joie, au rôle de l'Église, opérant la classification entre danseuses, nobles et danses populaires, de Louis XIV, danseur comme d'habitude, à l'Idéal féminin cubiste qui trompe dans le ballet d'opéra, elle nous les rap porte qui tiennent la danse à la mesure des pouvoirs forts, des élitaires qui se servent d'elle pour signifier leur triomphe.

En France, que ce soit pendant les mouvements, et même depuis le centralisme démocratique, la danse se reste proche des instances jadis



« MARIANO » de Jean-Claude Gallotta (1988)

les écrits théoriques de penseurs européens : le Français François Delort, dont les idées trouvent un écho immédiat aux États-Unis, le Suisse Emile Jaques-Dalcroze, l'Allemand Rudolf Laban.

On sait comment le nazisme, tout en compromettant et manipulant les acteurs en courant allemand, a stoppé et la progression de cette danse travestie, tirada à la fois États-Unis la danse, inscrite dès 1940 dans les cursus universitaires, prospère à tous azimuts.

Les seuls modèles de référence étant ceux assez peu connus, mais de Broadway et des danses populaires. Une situation occupée par le jeune (même en compagnie avec le corps sublimé la pré-éclatante de l'après-guerre) à la fois classique dont la domination, en même temps que la déliquescence, empêche en France toute théor-

ET AUSSI...

— *Environnements de danse contemporaine*, de Boris Charmatz et Isabelle Laury, éditions Centre national de la danse, avec les Presses du réel, 192 p., 27 €.

— *La Danse moderne éditoriale*, de Rudolf Laban. Premier livre de la nouvelle collection « Territoires de la danse », que dirige Sonia Schoreaux (Centre national de la danse) associé au éditeur complet, traduit de l'anglais par Jacqueline Chaillet-Hass et Jean Chaillet, postface Valérie Preston-Burkoff, 156 p., 19,99 €.

— *L'Épave du ballet*, de Marcel Schneider, éd. Bortolotto, 224 p., 30 €.

— *Zel Zannek* (offices d'éd-moine Charles-Bouis, 46, 65 boulevard, 118 p., 9,9 €).

plique. A ce stade de son étude, Agnès Izrine ramène les fils de la danse avec la politique au moment de l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981.

« Quelle danse veut-on promouvoir ? » dit-il Jack Lang au cours d'une conférence de presse, en 1982. Autrement dit : qui sera subventionné ? Deux chapitres éclairants : « Pourquoi l'État aime la danse » et « Pourquoi la danse aime l'État » — étape, au bout du compte, assez dans dénonçant le jeu de miroirs et la nécessité de plus, qui aboutira à épouser en une petite dizaine de danses des vitalités créatrices et originales aussi diverses que celles d'une Margy Marlin ou d'un Jean-Claude Gallotta, autour d'un en velle de réajustement pour avoir décidé de couper, chacun à sa manière, avec les fibres du pouvoir.

RETOUR DU REFOUÉ

Dans cette histoire récente, follement, portée par Dominique Bagouet, Régine Chaplinot, Karine Saporta, Angèle Pédronchi, Joëlle Bouvier et Réal Oubadi, Joseph Nadi, Philippe Decourteille, Agnès Izrine observe progressivement le retour du refoué, c'est-à-dire un corps qui revient, une technicité idéologique au corps classique, avec pour conséquence une nouveauté uniformisatrice et un adéquatement correct péral.

Des années 1980 à aujourd'hui, Agnès Izrine, si elle rend hommage à la danse belge des plus renommées — Alain Fouché, Jan Fabre, Sacha Wachnag, Jacqueline Robinson, avec principalement l'apport de Philip Bausch, et pour finir le courant japonais de la danse — se livre (notamment la préface à *Le Jeu de la danse* (L'Arche)) à une analyse qui ne se contente pas de constater, mais qui cherche à expliquer, à comprendre, à saisir la portée de ce mouvement, à lui donner un statut, à le rendre vivant, multiple, éternel, à le faire vivre, à le faire durer.

d'un art intellectuel, « noble », réservé aux connaisseurs.

Son chapitre « La distribution incertaine du sujet » résonne avec les lignes d'une postface que signe la chorégraphe Karine Saporta : « Face à une logique de rationalité qui n'oblige aucun d'hui à aucune exception culturelle, il y a l'impatie que les artistes, et en particulier les chorégraphes, ne semblent s'accommoder d'une logique artistique de la distribution. (...) A condition que nous sachions bien et résister contre certains jaloux par ailleurs, certains jaloux, mais surtout, encore à l'égard de notre histoire. » Pas étonnant que Izrine, une des meilleures revues artistiques européennes, soit issue du riche terrain chorégraphique et artistique de la Belgique, fondée par un futur et Dirk Inchausti, avec Henri Trépoignant pour redonner en chef, ce trimestre à l'été un décanne édition en langue française, en collaboration avec le Cercle d'art que dirige Philippe Morisset. Chaque numéro creuse un thème autour des passés qui questionnent les relations entre arts, sciences et philosophie. C'est parfois, parfois aussi avec un peu de dépit, certains enseignants qui ont écrit.

Au retour de tracer son chemin, dans son dernier numéro, Izrine se propose, d'analyser les processus de production et de transmission du savoir. On plonge avec l'écrivain Henri Margis dans un appartement. On suit pas à pas la discussion autour d'un entrecôte la placidité Marina Abramovic et la scientificité de ses œuvres. On se livre à une réflexion sur les performances d'art, les performances, mais aussi, à ce qui est, évidemment, avec le délit évident d'éclairer et

pour la première fois, une vaste étude du ministère de la culture cerne cette population de 5 000 interprètes, intermittents ou permanents

Danseur, portrait inédit d'un métier à risques

4 500 DANSEURS intermittents contre 500 permanents : pour la première fois, une étude de grande envergure sur le métier de danseur dans ses différentes facettes. Lancée en 2001 par le département des études et de la prospective du ministère de la culture, à la demande du Centre national de la danse (CND) et de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vivants, cette énorme collecte d'informations - 250 pages de chiffres et de graphiques - permet de mieux cerner une population d'artistes extrêmement variée mais fort peu étudiée, à côté des 30 000 musiciens, des 25 000 comédiens.

Les résultats, provenant de deux sources d'informations : une enquête téléphonique menée auprès d'un échantillon de 702 intermittents et de 100 permanents, et les données de la caisse des congés spectateurs sur la période de 1987-2000.

Il y a quatre ans encore, on n'au-

rait dire : « Centré géométriquement sur le secteur public, le monde de la danse est fait de soi, petit monde et de soi-même, absence d'impact économique », souligne-t-on au Centre national de la danse. « Cette étude nous en dit long sur la diversité des métiers de la danse », dit le directeur du CND, Gilles de Maistre. « Elle va aider à la reconnaissance de leur rôle social. En étudiant de façon scientifique un métier ingrat, on a un outil d'analyse qui doit permettre d'affiner les politiques culturelles. »

L'enquête fut apparue de deux côtés, celui des danseurs permanents, où la danse classique prédomine : un tiers des 500 interrogés travaillent à l'Opéra de Paris, les autres dans une douzaine d'institutions comme les ballets d'opéra, où les contrats sont à durée déterminée, et quelques rares centres chorégraphiques. De l'autre côté, l'univers des intermittents, qui évoluent autour

de 4 500 employés, en 2000 contre 3 000 en 1987. Deux tiers d'entre eux se déclarent danseurs contemporains et la moitié pratiquent plusieurs styles (danz, hip-hop...). Comme chez les musiciens, le secteur intermittent est plus fort que le « permanent ».

Pour s'en sortir, l'intermittent français aco. différentes compétences. « Depuis un an et demi, je suis professionnel et intermittent, je travaille avec les chorégraphes contemporains. Pava Decina et parallèlement, Abu Lajin, raconte le Orit Carnus, 21 ans, formé au Centre national de danse d'Alger. Pendant ses vacances, je passe des weekends tous continents, souvent à Paris : chez Des à l'opéra, chez In Paire à Anvers... »

Par comparaison, la situation d'un permanent est - un peu - plus stable, même si les contrats à durée indéterminée (CDI) sont rares. Isabelle Arnaud, 32 ans, au Ballet Bolshoï depuis cinq ans, en es-



CHRISTOPHER YOUNG

plus tard, sur les 500 compagnies de danse contemporaine représentées, seuls 206 bénéficient de subventions. En moyenne, une troupe additionne à peine une quarantaine de dates par an. « J'ai exploré le métier, sinon on en finit », assure Karin Seebor, 40 ans, enseignante de danse depuis 18 ans à l'Opéra de Bordeaux : « J'ai travaillé par et contre de dans moi-même, mais c'est difficile. »

Comme le souligne Janine Karrou, chorégraphe au Centre de sociologie du travail et des arts, et l'une des auteures de l'enquête, avec Alice Blondel et Tonello Rharik, « la danse est un secteur qui souffre d'un déficit de reconnaissance, tant au sein de la corporation, que de la décision politique. »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

« L'absence de reconnaissance au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation, que ce soit au sein de la corporation... »

Rosita Boliscau et Chassise Fabre

CULTURE

DANSE

LE MONDE/SAMEDI 1^{er} MARS 2002/72

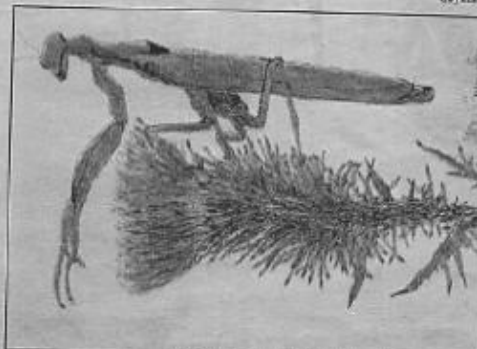
Le chorégraphe américain présente quatre pièces à Créteil, les 1^{er} et 2 mars, dans le cadre du festival Exit et de la Biennale de la danse. L'occasion de mesurer l'inspiration animalière de l'artiste, interprète d'une poésie du vivant, dont le travail a longtemps été décrit comme simplement abstrait

Merce Cunningham sur la piste du geste animal

ET SI l'inspiration, dit très maintes fois Merce Cunningham s'abreuvait au monde bien concret des animaux ? Son livre *Great Animals Drawings and Journeys*, paru chez Apurville en 2002, totalement illustré et troublant (*Le Monde* du 15 août 2002), boursin jusqu'à la gouaille de dessins de bestioles en tous genres, invite à réexaminer dans une perspective presque figurative une œuvre pourtant exemplaire de l'abstraction chorégraphique.

Car ce n'est pas par hasard si l'artiste a laissé peindre ces bêtes et ces oiseaux qu'il croque aux crayons de couleur, accompagnés de textes : à l'encre rouge. Habitué à collaborer avec les plus grands peintres - Bob Rauschenberg, Philip Ste-Lia, Jasper Johns, parmi tant d'autres - il n'aurait pas voulu le ridicule d'une publication s'il n'avait pas Frida Kahlo : peut-être même la certitude que ces croquets de croque non seulement tiennent la route, mais donnent à l'œuvre une lecture supplémentaire, et paradoxale, au décryptage de sa danse.

Merce Cunningham et les animaux, c'est peut-être rigolo quand on y pense. Ça déconne. Mais ça



Ci-dessus : un dessin signé Merce Cunningham. Ci-contre : « Loose Time », donné en 2002, par la Merce Cunningham Dance Company.



Situation, indique, mine de rien, à l'air fier la métaphore animalière, que l'origine de la pensée, avant de se perdre en écart volantiers qu'il danse.

David Tudor, pour *Rooster* dont des cimes), Goose Neck (cou de dinde), Camel Walk (marche de

régraphie, l'une érotiques obsession, ou

Merce Cunningham et ses animaux, c'est plutôt rigolo quand on y pense. Ça déconne l'idée de grand-messe qui encadre son travail. Les commentateurs répètent sur son formalisme et ses structures élitistes. Il dessine avec des yeux d'enfant et l'humour d'un adulte. Un exercice auquel il se livre régulièrement depuis qu'un matin à Los Angeles, il y a une vingtaine d'années, attendant un bus qui s'arrêterait plus, il découvrait en se penchant à dessiner que le temps n'existait plus, tout était absorbé. Le mystère du temps était au centre de ses chorégraphies, il n'y a plus de temps, il y a des choses, comme il le note dans ses conférences : « Le jour, était clair. A chaque moment de libre, regarder autour de moi et distinguer ».

Oiseau de proie, girafe, lion le bouc, aux cornes rouges, porcochon gélatine, salamandre à la peau l'éclair, tous en marabout, merou, girafe bien malade, renne, cerf, dinosaure violet. Ce bestiaire métré, saisi en mouvement et en

situation, indigne, mine de rien, que l'origine de la pensée, avant même qu'elle ne s'incarne en chorégraphie organisée, stylisée, puis depuis toujours à un imaginaire quasi préhistorique, archaïque en même temps qu'élitiste. Rose-Lee Goldberg du magazine *Artforum*, parle d'« un génologue étrange de l'esprit d'un danseur ».

Une phrase toute dans notre tête depuis dix ans (elle nous avait étonnés à l'époque surprise), celle que nous disait Trisha Brown, autre grande de la danse outre-Atlantique, tout comme Merce Cunningham native de Californie du Nord : « Absolu, Merce Cunningham ? Dans son travail, c'est la lumière filtrée par les forêts de votre région natale que j'entends que le jour ».

Ainsi on a remoué la piste, débuisquant dans l'œuvre les animaux, et par conséquent les paysages dans lesquels ils évoluent, qui modèrent la sensibilité exotique de Merce Cunningham. D'ailleurs, s'il

David Tudor pour *Reflections* dont le chorégraphe dit qu'il lui a été inspiré par « ses souvenirs d'enfance dans l'Ouest », et particulièrement par la grille dans la forêt de la prairie *Olympia*.

Animaux qui dansent debout, en 1958, dans l'esprit de *Summertime* avec des enchevêtrements « comme les passages d'oiseaux. *Earthfall* pour un instant au sol, puis repartir... » Si l'on prend ce rituel de lecture qu'est le geste animal pour comprendre les arcanes cuninghamiennes, c'est presque toujours la création du chorégraphe qu'on devrait détailler. De *Contra Zonta Occur*.

On s'approprie alors à quel point le chorégraphe, avant d'être le grand frère du minimalisme, est l'interprète d'une poésie du vivant. Même, et surtout, depuis qu'il crée à l'aide d'ordinateurs, jusqu'à ce somptueux *Beach Birds* qui éblouit en 1991. Danses-plu-godins en justaucorps blancs, avec le haut du corps et les bras, mains incluses, tout en noir : « L'œuvre

des années), Goose Neck (cou de dinde), Camel Walk (marche du chameau), Snake Hips (contulation du serpent), Bunny Hop (saut de lapin), etc. Si le chorégraphe est celui qui, dans les années 1950, opère la rupture radicale d'avec la danse moderne expressive, parvient à son mouvement des directions indéterminées, déconcertantes, multiples, multivalentes, qui ébrient l'œil comme, selon lui, ses danseurs contemporains, virtuoses américains, tout parle du régime animal et assumant le parié : les champignons au sol, se roulant par terre, multivalent, les cabriolets, se déhanchant, se penchant sur une jambe, sautant en tout sens...

« **CRIS DE VOLATILES** Rien n'est traduit au plus de la lettre sur scène. Évidemment, il s'agit plus d'une atmosphère, d'un environnement quasi subliminal d'une présence sous-jacente. C'est d'ailleurs et de volatiles traversent les bandes-son. Comme dans la musique composée, en 1958, par

tenant par les épaules, un geste initialement assez rare chez le chorégraphe. Évidemment, quand les uns inspire les autres, les duos se figent, l'insécurité revient. C'est dans ce va-et-vient entre décente et turbulence éperdue que *Loose Time* trouve son axe tragique insublime. Les danseurs, vêtus de justaucorps gris, taillés dans une matière qui réfléchit la lumière, ont des allures futuristes. A moins qu'ils ne soient que des ombres. Des images mentales, retournées par ceux que les ont aimés. Un peu comme dans le film *Solo*, de Steven Soderbergh. Tout ce rouge et ce noir font penser à *Double Face*, la pièce que John Jasperse conceptualise, en 2002, à l'Opéra de Lyon, aux côtés terrifiants parpèteurs contre les Twin Towers. D'un côté, l'horreur, de l'autre, la vie qui continue.

L'ambivalence inquiétante de la création « Loose Time »

MERCREDI 26 février. Michel Caletka, directeur de la Biennale de la danse du Val-de-Marne, était heureux. Grâce à l'aide importante du conseil général, il recevait, en partenariat avec la Maison des arts de Créteil, la compagnie de Merce Cunningham. Avec deux pièces du répertoire, *Summertime* (1958) et *Pierres* (1984), ainsi qu'avec une création de 2002, inédite en France : *Loose Time* (mot à mot : « Temps réitéré »), une histoire complexe pour seize danseurs au meilleur de leur forme. Sur une toile de fond éclairée de rouge profond, s'étaient différentes épousures de gillage nubi. On peut y voir une structure d'acier séparent au sol une référence au 11 septembre 2001.

Le partition *Living Space*, plutôt funèbre, de Christian Wolff (trombone, violon, piano et voix), ainsi que les lumières obscures d'Aaron Coppi, accentuent le climat oppressif. On pressent la catastrophe en réalité, comme suivent

« PICTURES », UN RÉGAL. On a été déçu, en revanche, de revoir *Summertime*, qui devrait la soirée, imbahablement basse que la

« **COMME UN CHIEN DE CHASSE** »

Après on a remoué la piste, débuisquant dans l'œuvre les animaux, et par conséquent les paysages dans lesquels ils évoluent, qui modèrent la sensibilité exotique de Merce Cunningham. D'ailleurs, s'il

« **CRIS DE VOLATILES** Rien n'est traduit au plus de la lettre sur scène. Évidemment, il s'agit plus d'une atmosphère, d'un environnement quasi subliminal d'une présence sous-jacente. C'est d'ailleurs et de volatiles traversent les bandes-son. Comme dans la musique composée, en 1958, par

« **COMME UN CHIEN DE CHASSE** »

Après on a remoué la piste, débuisquant dans l'œuvre les animaux, et par conséquent les paysages dans lesquels ils évoluent, qui modèrent la sensibilité exotique de Merce Cunningham. D'ailleurs, s'il

« **CRIS DE VOLATILES** Rien n'est traduit au plus de la lettre sur scène. Évidemment, il s'agit plus d'une atmosphère, d'un environnement quasi subliminal d'une présence sous-jacente. C'est d'ailleurs et de volatiles traversent les bandes-son. Comme dans la musique composée, en 1958, par

Exit, neuf jours de spectacles à Créteil

- Exposition *Robots d'artistes : œuvres de Louis-Philippe Demaris et Bill Vorn* (Canada et Allemagne) ; Carlos Corra Martínez (Espagne) ; Chica NachArtista (États-Unis) ; Kenneth Rindko (États-Unis) ;
- Danse Merce Cunningham (*suite for Fire: Fabrications: How to Pass, Alex Fall and Run*), le 1^{er} mars à 21 heures et le 8 mars à 17 heures ; Anna Hübler (*Stück mit Jügel*), *Umwegel*, 4 et 5 mars à 20 h 30 ;
- Théâtre Maria Dolores de Weyn Traub (28 février et 1^{er} mars à 19 heures) *Duel*, de Diego De Brea (4 et 5 mars, à 21 heures) *Le Coriol de famille*, par Nico and The Navigators (7 et 8 mars à 20 h 45) ;
- Nuits électroniques Hann Rowe (New York) le 28 février ; Futurosonic (Londres) le 1^{er} mars ; Gamebozz Orchestra Project, 380DX, Microscope (Croyde) le 7 mars ; Hexstatic, Frenchie The Robot, My Robot Friend (New York), le 8 mars ;
- Festival International Evr

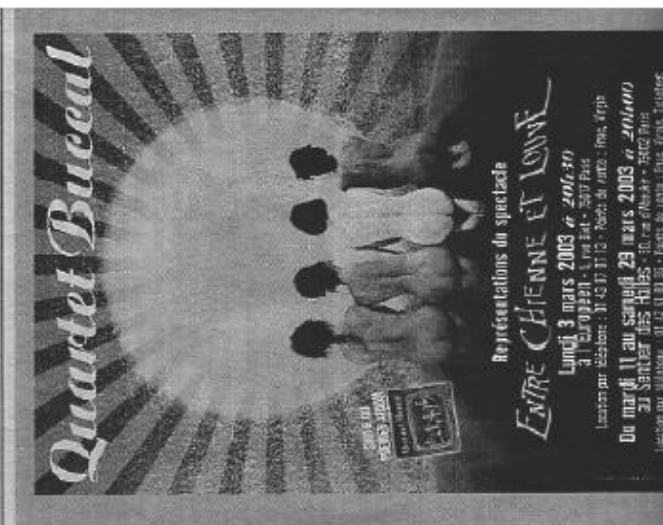
« **COMME UN CHIEN DE CHASSE** »

Après on a remoué la piste, débuisquant dans l'œuvre les animaux, et par conséquent les paysages dans lesquels ils évoluent, qui modèrent la sensibilité exotique de Merce Cunningham. D'ailleurs, s'il

« **CRIS DE VOLATILES** Rien n'est traduit au plus de la lettre sur scène. Évidemment, il s'agit plus d'une atmosphère, d'un environnement quasi subliminal d'une présence sous-jacente. C'est d'ailleurs et de volatiles traversent les bandes-son. Comme dans la musique composée, en 1958, par

Exit, neuf jours de spectacles à Créteil

- Exposition *Robots d'artistes : œuvres de Louis-Philippe Demaris et Bill Vorn* (Canada et Allemagne) ; Carlos Corra Martínez (Espagne) ; Chica NachArtista (États-Unis) ; Kenneth Rindko (États-Unis) ;
- Danse Merce Cunningham (*suite for Fire: Fabrications: How to Pass, Alex Fall and Run*), le 1^{er} mars à 21 heures et le 8 mars à 17 heures ; Anna Hübler (*Stück mit Jügel*), *Umwegel*, 4 et 5 mars à 20 h 30 ;
- Théâtre Maria Dolores de Weyn Traub (28 février et 1^{er} mars à 19 heures) *Duel*, de Diego De Brea (4 et 5 mars, à 21 heures) *Le Coriol de famille*, par Nico and The Navigators (7 et 8 mars à 20 h 45) ;
- Nuits électroniques Hann Rowe (New York) le 28 février ; Futurosonic (Londres) le 1^{er} mars ; Gamebozz Orchestra Project, 380DX, Microscope (Croyde) le 7 mars ; Hexstatic, Frenchie The Robot, My Robot Friend (New York), le 8 mars ;
- Festival International Evr



Quartet Buceal

Représentations du spectacle

Lundi 3 mars 2003 à 20h30
 Mercredi 5 mars 2003 à 20h30

Location par téléphone : 01 43 31 31 18 - Valenciennes - France
 Du mardi 11 au samedi 29 mars 2003 à 20h00
 Location des places : 01 43 31 31 18 - Valenciennes - France

Le Monde 30/04/05 p. 27

DANSE • Une exposition met en lumière l'actualité de la chorégraphe et interprète

Isadora Duncan n'en finit pas de danser

ENTRE 1905 et la fin des années 1920, le dessinateur Jules Grandjouan (1875-1968) se passionne pour Isadora Duncan (1878-1927) et sa danse follement vibrante. Il la dessine depuis les coulisses des théâtres parisiens où la danseuse californienne donne des spectacles, déployant dans les volutes des tuniques flottantes qu'elle portait à même la peau son message de sensualité libre et heureuse. Sur de grandes feuilles de papier aux tons vifs – bleu dur, vert pré, violette –, Grandjouan s'acharne à capter ce mouvement si singulier dans ses élans, à en saisir la matière même, charnelle et gazeuse à la fois.

Ce portraitiste et caricaturiste, connu pour ses collaborations avec la revue *L'Assiette au beurre*, désire aussi faire éclater dans son coup de

douceur, l'affect. D'ailleurs, ces interprètes peinent à intégrer ce qui fonde le geste de Duncan, comme par exemple l'asymétrie, qui ouvre la voie à la ligne sinueuse d'Isadora, au ressac permanent qui en est l'essence.

Comment s'opère concrètement la transmission de danses remontant au début du XX^e siècle ? C'est par l'intermédiaire de deux filles adoptives d'Isadora Duncan, les deux « isadorables » Anna et Thérèse Duncan, puis de leur élève Julia Levien, à New York, qu'Elisabeth Schwartz a reçu le style Duncan et la trentaine de danses du répertoire d'Isadora, qui n'a jamais été filmé. « La transmission est une responsabilité à deux. Il s'agit d'un contact physique au fil duquel l'interprète trouve sa voie dans les limites de la fidélité formelle et stylistique. Je travaille sur



Isadora Duncan, par Jules Grandjouan.

crayon l'engagement total de la danseuse, son appétit d'espace, son extase. Les œuvres qui résultent de cette osmose du dessinateur avec Duncan se révèlent franchement épatantes. On tombe en arrêt devant chacun des soixante pastels présentés au Centre national de la danse jusqu'au 24 juin. Traits forts et vifs, couleurs pétantes, la ligne duncanienne palpite sous nos yeux, nous entraîne dans son sillage généreux, ouvert sur le monde.

Isadora Duncan, en tant que femme et danseuse, pédagogue attachée à enseigner sa danse et ses principes de vie, continue de transporter le spectateur et de faire des émules parmi les danseurs. Dans le cadre de l'exposition, Elisabeth Schwartz, l'une des expertes en France de Duncan, « *depositaire plus qu'héritière du répertoire* », comme elle aime à le préciser depuis sa rencontre avec l'univers isadorien en 1977, a mené un atelier de transmission des danses d'Isadora avec des interprètes contemporains comme Claire Haenni, complice de Jérôme Bel, et le chorégraphe Boris Charmatz.

UN « RESSAC PERMANENT »

« Je suis intriguée par l'intérêt que suscite Isadora auprès de gens qui ont tellement déconstruit la danse, commente Elisabeth Schwartz. Peut-être ressentent-ils le fait que la danse anticonventionnelle d'Isadora n'est pas encore dans la forme, qu'elle recompose un mouvement tout en restant dans le corps naturel. Elle est néanmoins à l'opposé de ce que l'on voit actuellement sur les plateaux. On ne travaille plus sur l'élan vital, la

la matière du mouvement, qui dépasse les catégories homme/femme. J'ai dépouillé le répertoire de ses surcharges emphatiques pour revenir aux lignes d'énergie minimale. L'origine de la danse est située dans le plexus solaire. La première impulsion part de là et s'étend à tout le corps. Rien n'est figé, formel : tout est vibrant, délié. »

Lors d'un récital, jeudi 21 avril, Elisabeth Schwartz a présenté le travail de l'atelier. Sur des musiques de Chopin, de Scriabine, on a pu mesurer les difficultés pour des corps contemporains à intégrer la souplesse, l'abandon, l'envol, qui font le charme des danses d'Isadora.

Habitée à la partition gestuelle plus que minimale de Jérôme Bel, Claire Haenni rayonnait d'un éclat subtil, libérant ce bonheur de danser cher à Isadora. « *Cette découverte a engendré des sensations physiques étonnantes, confie-t-elle en souriant. Certains endroits de mon corps comme le sternum se sont libérés. Si on ose ouvrir le plexus - et j'ai découvert combien nous étions coincés de ce côté en contemporain -, c'est euphorisant. Et puis la générosité de cette danse m'a rappelé l'enfance, j'ai retrouvé mes 5 ans et avec eux des sensations que j'avais oubliées. J'ai très envie de poursuivre cette expérience.* »

Rosita Boisseau

« Grandjouan dessine Duncan », CND, 1, rue Victor-Hugo, Pantin (Seine-Saint-Denis). Tél. : 01-41-83-98-98. De 12 h 30 à 19 heures. Entrée libre. Jusqu'au 24 juin. Projection de *La Danse libre*, commentée par Elisabeth Schwartz, le 12 mai, à 19 heures. 5 € et 6 €.

Science Frictions France Culture - Le Monde

Par Michel Alberganti

« Pourquoi la relativité est-elle si difficile à comprendre ? »

2^e volet : la relativité générale

Avec : Thibault Damour, physicien, professeur à l'ENS et à l'IHES, Marc Lachièze-Rey, astrophysicien au CEA de Saclay, directeur de recherche au CNRS

En direct samedi 30 avril 2005, 12h - 12h30

France
Culture

Le Monde

CULTURE

DANSE

Les chorégraphes multiplient les « Sacre du printemps »

Le ballet créé par Nijinski à Paris en 1913, sur une musique d'Igor Stravinsky, suscite toujours l'engouement des danseurs. On compte cette année au moins cinq interprétations nouvelles et singulières. A Avignon, une exposition est consacrée aux différentes versions de la pièce

STUDIO de la Biennale du Val-de-Tanne, Miry-sur-Serre. L'endroit ressemble à une salle de classe des années 1980. Quand les grimées du Sacre du printemps d'Igor Stravinsky, Jullien, le phénix, et le sautoir de cette pure masse d'or. Lundi 31 janvier, le chorégraphe Georges Momboye compare les réceptions du spectacle. Les danseurs blancs et noirs, très fins, très robes, saisissent la musique à bras le corps. Armes brisées, mains qui tremblent, pieds qui frappent le sol pour s'y enfoncer, la gestuelle, entre tradition africaine et danse contemporaine, arbore-boute contre cet Himalaya vent le Sacre.

En 1913, une gestuelle évolutionnaire

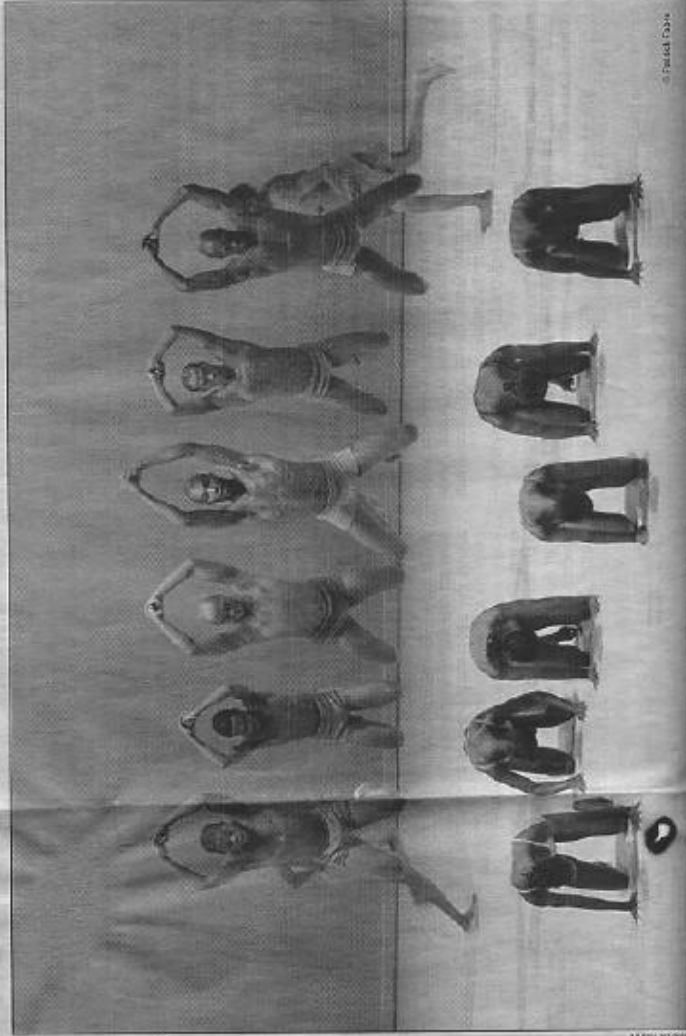
C'est sur le livret de Nicolas Perle, spécialiste du monde slave passionné par le charnelisme, qu'Igor Stravinsky imagine les rythmes complexes du Sacre du printemps, pour les ballets russes de Serge Diaghilev. Créé le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le ballet met en scène des peuples, une vieille voyante, un vieux sage qui vont célébrer la venue du printemps à travers une danse sacrée. Les sources vierges déégoutent. Que qui se sacrifiera pour le prin-

Nijinski en 1913. Ces enjouements fédérateurs rassemblent étonnamment des artistes qui viennent sur des pôles esthétiques différents.

De la même façon, les relectures du Sacre, devenue une danse des pulsions, s'entremêlent très singulièrement. Comme si l'affluence contemporaine de la musique poussait les artistes dans leurs retranchements. Certains tentent à leur tour, réinventant une pièce remarquable. La Canadienne Maril Chouinard, inspirée par un documentaire sur les danses au pôle les arctiques, a mis en scène une locale de seize femmes et hommes brandissant des protubérances sexuelles avantagées, susceptibles de se transformer en cornes ou en griffes. L'Israélien Yoram Gat, en a extrait une version, sans déraisonnable, conjuguant la drôlerie lascive de la musique juive et le russelement percussif de Stravinsky.

« UNE ENVIE DE DÉFI »

Comment explique cette multiplication soudaine de Sacre ? Michel Caserio, entre quelques hypothèses : « La passion des contemporains pour le Sacre me trouble. Il y a une envie de défi, d'avancer. J'y suis aussi un désir identitaire de retrouver des repères dans un monde si incertain. Ça n'est pas. Que amener en avant d'un ? Pourquoi pas un classique comme celui-ci, qui a suscité la passion des plus grands ? Pourquoi y a-t-il encore un besoin de réinventer le Sacre ?



© David Laub

Cinq autres relectures du Sacre ont été présentées à Avignon en 1999, dont celle de la chorégraphe Maril Chouinard, inspirée par un documentaire sur les danses au pôle arctique. Ici, une version de la pièce créée par Nijinski en 1913.

CULTURE

DANSE

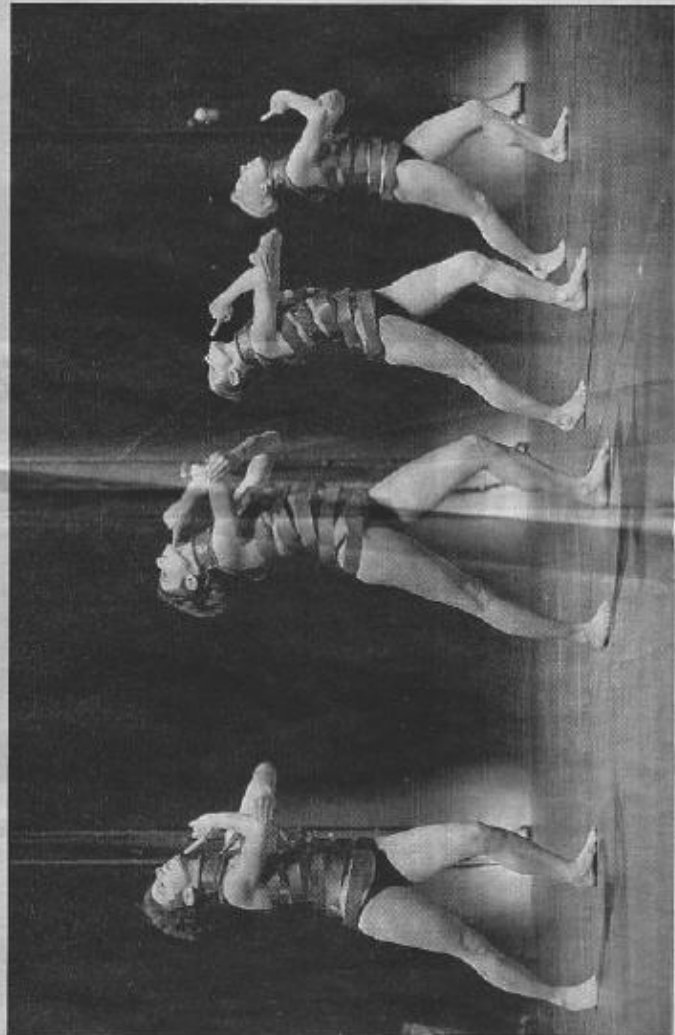
Neuf danseurs en quête d'une « deuxième vie »

Chaque année, 150 à 250 danseurs se retirent. Ils ont en moyenne 34 ans et quinze ans de carrière. Nous avons retrouvé les interprètes d'un spectacle d'Angelin Preljocaj créé en 1988, « Liqueurs de chair », pour leur demander comment ils ont vécu leur retrait de la scène

SUR LA SCÈNE du Centre national de danse contemporaine d'Angoulême, ce soir-là, neuf danseurs tentent de « unir du corps une algèbre sans sensibilité et d'explorer au point de l'équilibre une forme du mouvement des arts ». C'est en 1988. Avec *Liqueurs de chair*. Angelin Preljocaj affirmait ses qualités d'interprète, mais s'imposait, surtout comme un des chorégraphes français majeurs de sa génération. Deux ans de tournée, en France et dans le monde, 105 représentations. Succès exceptionnels.

Dix-sept ans après, que sont-ils devenus ? Demain ils enjouent-ils ? Ont-ils tantôt de changer de profession ? Alors que se multiplient les rapports alarmants sur le recrutement des danseurs au terme d'une première vie qui dure en moyenne quinze ans (le dernier, « La reconstruction des danseurs : une responsabilité collective », a été remis au ministère de la culture fin 2003), le parcours de ce groupe offre un concentré des évolutions possibles. Avec ces bonheurs éphémères, cette diversité d'expériences, mais aussi les souffrances physiques, la saturation mentale, et cette sensation de ne pas penser à l'après.

« Comprendre, on n'a pas envie de savoir. On ne veut pas se poser la question, elle est consubstantielle, mais on ne veut pas lui faire de place. La scène, c'est notre paradis. Vous avez peur de la scène, c'est aussi couper ce paradis ». Silvia Bileguzzi suit ce quart de siècle. A 44 ans, elle libère



De gauche à droite : Katy Gézely, Katha Medici, Sara Denisot, Silvia Bileguzzi, dans « Liqueurs de chair », d'Angelin Preljocaj.

au cours de sa vie de la danse classée que aux comédies musicales, avec Reda, des Folies-Bergare à de nombreux compagnies comme pouraines de l'Initiation de Jean Guédon à la chorégraphie, d'une séquence du défi des géants de Coupe du monde de football en 1998, cette diversité, elle ne l'aime pas plus tout à fait. Ni les dates des spectacles, sans cesse repoussées, ni les cadences, de plus en plus faibles. Sans compter les blessures « ce n'est pas un programme, c'est un jeu plus grandiose ». Une situation qui elle s'empêche à vivre de façon positive, comme « une expérience de plus ». « Je me rappelle à 1983, pendant des cours gratuits, j'ai vu... »

Qu'ils poursuivent une carrière chorégraphique ou qu'ils aient choisi de se retirer, la danse, reste souvent la colonne vertébrale de leur vie. Pour Christiane Haldé 41 ans, chorégraphe invitée à 162 spectacles, c'est une évidence. « Au cours de ma carrière, j'ai travaillé avec de nombreux chorégraphes de renommée internationale. Mon rapport à la création, l'interprétation, la réception, les expériences, me font toujours me sentir un être vivant. »

Sara Denisot, elle, ne travaille plus. « En 1999, j'ai abandonné quatre ans de scène me demandant, C'est quoi, finalement, j'avais fait en moi pendant ce temps-là ? Mais plus récemment, les copains m'ont permis de me sentir à nouveau vivant. J'ai travaillé pendant quatre ans avec des jeunes, et j'ai pu leur transmettre ce que j'ai appris. »

via Bileguzzi reste donc facultative, mais elle aime le contact de la scène. Il est évident que les danseurs de cette génération ont une expérience de la scène qui est une véritable richesse.

Lyon, France, 2002. p. 28. Parenthèses ajoutées par l'auteur.

Note2. MAUSS, M. « Les Techniques du corps » in *Sociologie et Anthropologie*. Ed. PUF, Paris, France, 1980.

Note1. BOURDIEU, P. *La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques*. - *Actes de la recherche en sciences sociales*. N° 13. 1977. p. 34.

Note2. FOUCAULT, M. *Poder-cuerpo* in ISLAS, H. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* CONACULTA, CNA, Dirección General de Publicaciones, México D.F. 2001. p. 52. Traduction de l'auteur.

Note*. Cf. Annexes, p. 167.

Note3. IMBERT, G. *El cuerpo como producción social*. in ISLAS, H. *Ibidem*. Traduction de l'auteur.

Note1. ISLAS, H. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* C.O.N.A.C.U.L.T.A., C.N.A., Dirección General de Publicaciones. México, D. F. 2001. p. 86. Traduction de l'auteur.

Note1. DALLAL, A. *La Danza en México : segunda parte*. Instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, México, D.F., 1989. p. 12. Traduction de l'auteur.

Note2. DAVILA RAMIREZ, T. V., CARDENAS ZAVALA, R. A. et autres. *Tratamiento en externación y preliberación como reforzador del control social*. Mémoire de Maîtrise. Université Autonoma Metropolitana. Sous la direction de GOMEZ PLATA, M. et SOTO MARTINEZ, M. A. México, D.F., 2001.

Note3. Professeure-chercheuse de l'Université « Autonoma Metropolitana - Xochimilco » à Mexico, particulièrement de son ouvrage *Metáforas del cuerpo : Un estudio sobre la mujer y la Danza*. Ed. Porrúa, U. N. A. M. - PUEG, U. A. M.-X, Mexico, D. F., 1996.

Note4. Professeur émérite. Directeur du laboratoire de psychologie du sport. Institut de Psychologie. Université Lumière Lyon 2-CRPPC.

Note5. DAVILA RAMIREZ, T. V. L'AUTRE DANSEUR *La construction sociale du corps vécu dans la danse*. Mémoire de D.E.A. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002.

Note1. CICCONE, A. *L'Observation clinique*. Ed. DUNOD. Paris, France, 1998. p. 109.

Note*. Dirigé actuellement par le professeur P. ROMAN et appelé auparavant : Equilibres et déséquilibres psychosomatiques (sous la direction du professeur G. BROYER).

Note*. De gauche à droite Jean Pierre OLINGER, Karine DUCLOS, Gérard BROYER, Nathalie DUMET et l'auteur. Photo prise lors de la Journée d'étude « Le corps, la psyché et l'extrême ». Université Lyon 1, 8 avril, 2006.

Note1. DELAHAYE et FRESCHEL, A. *Angelin Preljocaj*. Ed. ACTES SUD. Arles, France, 2003. p. 8.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 89.

Note1. LACAN, J. *Conférence et débat du Collège de Médecine à la Salpêtrière*. Cahiers du Collège de Médecine. Paris, France, 1966. Inédit.

Note2. MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. PUF. 8ème éd. Paris, France. 1977.

Note*. ROQUES, P. *UML 2 par la pratique. Etudes de cas et exercices corrigés*. Ed. Eyrolles. Paris, France, 2004. Introduction.

Note1. VACHERET, C. « La recherche en Psychologie clinique et psychopathologie clinique à l'épreuve du modèle psychanalytique » in *Revue cahiers de psychologie clinique*. No 14. De Boeck. Bruxelles, Belgique, 2000.

Note2. SILLAMY, R. *LAROUSSE Dictionnaire de la psychologie*. Bordeaux, France 1995.

Note. Cf. plus d'explications, dans le contexte institutionnel d'une clinique particulière à « l'ENTRACTE ». p. 118-129.

Note*. * Note : Afin de respecter l'anonymat des personnes avec lesquelles nous avons travaillé avec leur consentement, tous les prénoms cités dans la thèse sont des prénoms d'emprunt.

Note1. CHAHARAOUI, K. et BENONY, H. *Méthodes, évaluation et recherches en psychologie clinique*. Ed. DUNOD. Paris, France, 2003.

Note. Droits réservés aux Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Note*. Elles tiendront une place plus importante au cours de la Troisième Partie : THEORICO-CLINIQUE. p.133.

Note1. BLEGER, J. *Temas de psicología Entrevista y grupos*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1985, p. 9. Traduction de l'auteur.

Note2. Ibidem.

Note3. Ibidem. p. 10

Note1. BLEGER, J. Op. Cit. p. 19.

Note*. L'analyse du contre-transfert de cette recherche est développée dans l'extraite, p. 122.

Note*. Tous les entretiens ont été transcrits par l'auteur et se trouvent en intégralité dans les annexes, p.1-5 pour ceux fait en français et p. 85-138 pour ceux fait en espagnol.

Note. Droits réservés aux Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Note1. VACHERET, C. Photo, groupe et soin psychique. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2000. p. 8.

Note3. Ibidem. p. 23.

Note1. VACHERET, C. Op. Cit. p. 23.

Note2. Ibidem. p. 24.

Note3. VACHERET, C. Op. Cit. p. 25.

Note*. Nous approfondissons ces concepts au cours de la deuxième (p.93) et la troisième partie (p.132) de cette thèse.

Note. Centre de Recherches en Psychopathologie et Psychologie Clinique de L'Université Lumière Lyon 2.

Note1. DAVILA RAMIREZ, T. V. *L'AUTRE DANSEUR La construction sociale du corps vécu dans la danse*. Mémoire du D.E.A. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002.

Note*. L'ensemble des photographies se trouvent dans les Annexes, p. 54-61.

Note*. Cf. II.II. p. 26.

Note. Droits réservés aux Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Note1. DERI, S. *Introduction au test de Szondi*. De Boeck Université, 2ème éd., Bruxelles, Belgique 1998. p. 3.

Note.

Note2. PETIT ROBERT *Dictionnaire de la langue française*. Paris, France, 1986.

Note3. DERI, S. *Introduction au test de Szondi*. De Boeck Université, 2ème éd. Bruxelles, Belgique 1998. p. 5.

Note.

Note*. Cf. II.III. p. 27.

Note1. ROUSSILLON, R. « Le médium malléable », *Revue belge de psychanalyse*. No. 13. Bruxelles, Belgique, 1988. p. 71-87.

Note1. ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Ed. DUNOD, Paris, France, 1981. p. 39.

Note2. ROUSSILLON, R. Op. Cit. p. 5.

Note3. ROUSSILLON, R. Op. Cit. p. 9.

Note4. Ibidem p. 10.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p.125

Note1. BROYER, G. *Devenir du corps et représentation de soi: Réflexion à partir de la plasticité Corporelle entre corps et organisme : L'Espace du Sens*. Thèse Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 1987. p. 9.

Note2. CHAHRAOUI, K. et BENONY, H. *Méthodes, évaluation et recherches en Psychologie clinique*. Ed. DUNOD. Paris, France, 2003. p.14.

Note3. CHAHRAOUI, K. et BENONY, H. Ibidem p. 15.

Note*. DEGAS, E. (1874) Huile sur toile et tempera. (43 x 57 cm) Musée Shelburne. Shelburne, Vermont. <http://art.mygalerie.com/Degasdanse/panorama.html>

Note1. DAVILA RAMIREZ, T. V. *L'AUTRE DANSEUR La construction sociale du corps vécu dans la danse*. Mémoire du D.E.A. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002.

Note*. FREUD, S. *Malaise dans la civilisation*. Ed. PUF, 10ème éd. Paris, France, 1971. p. 18.

Note*. Photographie WILK, J. « Le cœur dansant des Azthèques ». Groupe de danse traditionnelle mexicaine : OLLIN MALINALLI in *Le Progrès*, Edition de Lyon–Villeurbanne– Caluire-et Cuire. Lyon, France, 25 juillet 2005. www.leprogres.fr

Note*. ROUX, S. (Sous la direction de), *Paroles de danse*.

Note*. PARRA, N. *Obra Gruesa*. Ed. ANDRES BELLO. Santiago, Chile. 1983. p. 166. Traduction de l'auteur.

Note1. FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2001. p. 26.

Note1. M, L. *Danses populaires et ballets d'Opéra*. éd. du Centre national de la recherche scientifique, Paris, France, 1963. p. 31.

Note*. Nous développerons ce thème plus loin dans la TROISIEME PARTIE : Chapitre 1 : l'Indifférenciation des Sexes. P.133.

Note2. GAMERO, S. « Les premiers traités de danse » in FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France. p. 29.

Note1. GAMERO, S. Op. Cit.p. 30.

Note2. BAKHTIME, M. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1970. p. 28.

Note3. CORBIAU, G. Réalisateur du Film. Acteurs : Rôles: B. MAGIMEL : Louis XIV ; B. TERRAL : Lully, etc. France, 2000.

Note4. Mc GOWAN, M. *L'Art du ballet de cour*. Ed. CNRS. Paris, France, 1963. p. 22.

Note1. FOURETIERE, A. indique dans son dictionnaire que les baladins sont « *Danseur de profession sur les théâtres publics* ».

Note2. FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2001, p. 36.

Note3. SHUSTERMAN, R. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétisme populaire*. éditions de Minuit. Paris, France, 1991, p. 204. in Op. Cit. p. 37.

Note4. FREUD. S. *Malaise dans la civilisation*. Ed. PUF, 10^{ème} éd. Paris, France, 1986. p. 37.

Note1. FAURE, S. Op. Cit. p. 39-40.

Note2. MENESTRIER, C. F. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Ed. Minkoff-Reprint, 1972, p. 311.

Note*. Nous développerons davantage ce thème au cours de la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE, Chapitre 4 : La Souffrance et la Jouissance : Réflexions sur la torture. p. 228

Note*. Professeure de danse classique du C.N.S.M.D. Cf. entretien dans les annexes, p. 14.

Note*. * Est l'une des plus grandes figures de la danse française du XVII^{ème} siècle, né à Paris le 30 octobre 1631 et mort dans cette même ville en février 1705.

Note. http://www.imagidanse.com/francais/cadres_accueil.html

Note*. DELAHAYE et FRESCHER, A *Angelin Preljocaj*. Ed. ACTES SUD. Arles, France, 2003. p. 11.

Note1. LAROUSSE *La grande encyclopédie*. Librairie Larousse. Canada, 1973.

Note1. SALDIVIA QUEZADA, R. « El "en dehors" De primera a quinta » <http://www.danzarevista.com/> Traduction de l'auteur.

Note2. HOUSE, J. et HANCOCK, S. *Técnica de la danza y prevención de lesiones*. Ed. Paidotribo. Barcelona, España, 2002. Traduction de l'auteur. p. 54-55.

Note3. HOUSE, J. et HANCOCK, S. Op. Cit. Traduction de l'auteur. p. 55.

Note4. Ibidem. p. 56.

Note1. HOUSE, J. et HANCOCK, S. Op. Cit. p. 57.

Note1. Ibidem. p. 58.

Note*. Cf. PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE, Chapitre 2. La Renaissance. p. 44.

Note2. Op. Cit. Traduction de l'auteur. p. 59.

Note3. Ibidem. Le mot psychique a été ajouté par l'auteur.

Note*. TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE, Chapitre 2 : « Normalité » et Pathologie. p. 150.

Note1. Révolutionnaire chorégraphe français, (1727-1810). P. GUSSEV suggère d'instituer le Jour International de la Danse, à la date de naissance de J.G.NOVERRE : le 29 avril, à partir de 1982.

Note1. Phrase d'une chanson populaire mexicaine « *Jaula de oro* » par Los tigres del Norte.

Note*. Nous travaillerons le premier échelon de la hiérarchie du Ballet au cours de la TROISIEME PARTIE:THEORICO-CLINIQUE, chapitre 3 : Désir de l'Autre sur le désir de l'un. p. 191.

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 251.

Note*. DEGAS, E. *La classe de danse*. (1874). Huile sur toile (65 x 81 cm) Musée d'Orsay. Paris, France. <http://art.mygalerie.com/Degasdanse/panorama.html#deg>

Note*. RODRIGUEZ, S. Auteur-interprète cubain. Chanson *Mariposas*. 1972.

Note1. DELAHAYE et FRESCHER, A. *Angelin Preljocaj*. Ed. ACTES SUD. Arles France, 2003. p. 11.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 118.

Note3. Ibidem. p. 196.

Note4. Ibidem. p. 235.

Note*. PAZ, O. *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Ed. Siglo XXI. 31ème éd. Buenos Aires Argentina., 2004. Traduction de l'auteur.

Note*. Emission télévisée. Mars, 2006.

Note1. MIDOL, N. *La démiurgie dans les sports et la danse : modernité, post-modernité*. Habilitation à diriger les recherches. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 1993. Tome 2. p. 25.

Note2. Ibidem. p. 26.

Note*. * Cf. Annexes, p. 171-172.

Note*. * <http://bailes.astalaweb.com/Bdanza%20bailarines.asp?bail=Isadora%20Duncan>

Note*. ** <http://www.fembio.org/women-from/hannover/mary-wigman.shtml>

Note*. www.danceworksonline.co.uk/.../people/graham.htm

Note1. Nous vous renvoyons à la thèse de MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p.135-137.

Note. guapachoso : (adj.) de rythme tropical, joyeux.

Note. entelequia : vue de l'esprit.

Note2. DALLAL, A. *La Danza en México : segunda parte*. Instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, México, D.F. 1989. p. 11. Traduction et italiques ajoutés par l'auteur.

Note*. Image empruntée de la page: <http://www.angelfire.com/co/olveritas/OaxacaFlor.htm>

Note1. GARIBAY K., A. M. « Historia de la literatura nahuatl ». Primera parte. Ed. Porrúa, México D.F., 1953. p. 331 et suivantes. in SOUSTELLE, J. *La vie quotidienne des AZTEQUES à la veille de la conquête espagnole*. Ed. HACHETTE. Paris, France, 1955. p. 361.

Note*. * Cf. Annexes, p. 173.

Note*. Photographies : Institut de la Culture de l'Etat de Michoacán.

Note. Photographie extraite de la page : <http://www.folklorico.com/danzas/viejitos/viejitos.html>

Note*. Photographie extraite de la page : <http://www.folklorico.com/danzas/voladores/voladores.html>

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 273.

Note*. Cf. Annexes, p. 166.

Note*. * Cf. PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE Chapitre 2 : LA DANSE CLASSIQUE, particulièrement le 2.4.- Construction sociale du vécu artistique p. 61.

Note1. MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p. 33.

Note*. Photo extraite du site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>. Egalement pour les figures 28 et 29.

Note1. Cf. MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p. 131-133.

Note1. MIDOL, N. *La démiurgie dans les sports et la danse : modernité, post-modernité*. Op. Cit. Tome 2. p. 121.

Note2. Cf. MIDOL, N. p. 116-126.

Note*. Cf. Annexes, p. 169-170.

Note*. * Cf. Annexes, p. 174.

Note*. ** Mentionnée par la professeure Jacqueline et le professeur Cédric.

Note1. MOTOLINIA, Fr. T. « Mémoires » Mexique , D. F. 1903. p. 344 in SOUSTELLE, J. *La vie quotidienne des AZTEQUES à la veille de la conquête espagnole*. Ed. HACHETTE. Paris, France, 1955. p. 364.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. du Seuil, Paris, France, 1995. p. 33.

Note3. SIBONY, D. Op. Cit. p. 36.

Note2. Ibidem. p. 45.

Note3. Ibidem. p. 263.

Note4. MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p. 9.

Note5. SIBONY, D. Op. Cit. p. 245.

Note6. SIBONY, D. Op. Cit. p. 236.

Note1. Ibidem. p. 344.

Note2. MIDOL, N. *La démiurgie dans les sports et la danse : modernité, post-modernité*. Thèse. Sous la direction de BROYER, G. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 1993. Tome 2. p. 142.

Note*. Cf. p. 132.

Note*. DALI, S. *La Danse* (1952), Espagne. webserv4.capital.edu/.../artwork.cfm?a=377.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 39.

Note1. DAVILA RAMIREZ T. V. *L'AUTRE DANSEUR La construction sociale du corps vécu dans la danse*. Mémoire du D.E.A Université Lumière Lyon 2. 2002. p. 7.

Note2. Cf. BROHM, J.M. « Sport, Culture et Répression » in *Revue Partisans*. Juillet-Septembre 1968, n° 43, p. 32 et suivantes.

Note3. Ibidem. p. 49.

Note4. BROYER, G. « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 59.

Note1. DESCARTES, R. « Méditation sixième » in *Oeuvres complètes*, La pléiade Ed. Gallimard, Paris, France, 1953. p. 321.

Note1. BROYER, G. « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 68.

Note2. RIBOT, T. *Les Maladies de la personnalité*. Ed.. Alcan, 14ème éd. Paris, France, 1908. p. 22.

Note3. Nous vous renvoyons ici à l'ouvrage de DUMET, N. et BROYER, G. *Avoir ou Être un Corps*. Ed. L'interdisciplinaire. Lyon, France, 2002. p.66.

Note4. BROYER, G. « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 70.

- Note5. Op. Cit. COMTE, A. « Cours de philosophie positive », Cf. E. BREHIER, « L'histoire de la philosophie ». Ed. PUF, 5ème éd. Paris, 1968. p. 751-778. in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. *L'homme et son corps*. p. 63.
- Note1. BROYER, G. « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 64.
- Note2. Ibidem.
- Note1. CORRAZE, J. « Schéma corporel et image du corps », Toulouse. Privat, 1973. p. 36 in BROYER, G. *L'homme et son corps*, p. 72.
- Note2. Ibidem.p. 16.
- Note1. BROYER, G. « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 77.
- Note1. SCHIDLER, P. *L'image du corps. Etude de forces constructives de la psyché*. Ed. Gallimard, Paris, France, 1968. in BROYER, G. Ibidem. p. 85.
- Note2. SCHIDLER, P. Ibidem. p. 394. in BROYER, G. Ibidem. p. 85.
- Note3. WINNICOTT, D. W. « Le corps et le self » trad. de « Basis for Self in Body » in *Nouvelle revue de la psychanalyse. Lieux du corps*. No 3. Gallimard. Paris. 1971, in BROYER, G. Op. Cit. p. 89.
- Note1. BROYER, G. Op. Cit.p. 89.
- Note*. Nous approfondirons dans la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE Chapitre 3 : Désir de l'Autre sur le désir de l'Un. p. 191.
- Note2. BROYER, G. Op. Cit. p. 90.
- Note3. PETIT ROBERT *Dictionnaire de la langue française*. Paris, France, 1986.
- Note1. BROYER, G. « Ethique et Sport, Ethique du sport » in ANSTETT, M. SACHS, B. *Sports, jeunesses et logiques d'insertion*. La Documentation Française, Paris, France, 1995.p.117-138. Egalement in BROYER, G. Op. Cit. p. 90.
- Note2. BROYER, G. « Ethique et Sport, Ethique du sport » in M. ANSTETT, B. SACHS, *Sports, Jeunesses et logiques d'insertion*. Ed. La Documentation Française, Paris, 1995. p. 31.
- Note1. J.-D. NASIO « Image du corps : un concept psychanalytique » in *Thérapie psychomotrice et recherches*. Propos recueillis d'entretien par POIREE, M.-J. p. 7.
- Note2. Ibidem.
- Note3. Ibidem.
- Note*. De BEAUVOIR, S. *Le deuxième sexe*. Ed. Gallimard. Paris France, 1949. p. 46.
- Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 163.
- Note1. NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 9.

Note2. NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 9.

Note3. Ibidem. p. 10.

Note4. Ibidem. p. 10-11.

Note1. NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 11. Italiques de l'auteur.

Note2. Ibidem. p. 12. Parenthèses ajoutées par l'auteur suivant son même texte.

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p.138.

Note1. DOLTO, F. « L'image inconsciente du corps », Ed. du Seuil, 1984. p. 24 également in BROYER, G « Le corps, le moi, le sujet » in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002.p. 93.

Note2. BROYER, G. « Ethique et Sport, Ethique du sport » in ANSTETT, M. et SACHS, B. *Sports, Jeunesses et logiques d'insertion*. Ed. La Documentation Française, Paris, 1995. p. 22.

Note3. Ibidem. p. 23.

Note*. Dont nous parlerons dans la TROISIEME PARTIE THEORICO-CLINIQUE au Chapitre 4 : La Souffrance et La Jouissance. p. 219.

Note4. BROYER, G. Op. Cit. p. 48.

Note5. BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 94.

Note1. GRODDECK, G. *Le livre du ÇA*. Introduction de R. LEWINTER. Ed. Gallimard, Paris, France, 1980.

Note2. BROYER, G. « L'affect en psychosomatique. L'émotion en questions ». CANAL PSY, Fév.-Mars 2001, Université Lumière Lyon 2 in *L'homme et son corps*. p. 37. Egalement in BROYER, G. et DUMET, N. *Cliniques du corps*. Ed. Presses Universitaires de Lyon. Lyon, France, 2002. p. 95.

Note3. DEJOURS, C. *Le corps entre biologie et psychanalyse*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 1986. p. 149.

Note4. DEJOURS, C. Au long de son ouvrage *Le corps d'abord*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 2003.

Note2. DEJOURS, C. *Le corps entre biologie et psychanalyse*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 1986. p. 163.

Note3. DEJOURS, C. *Le corps d'abord*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 2003. p. 27.

Note4. DEJOURS, C. *Le corps d'abord*. Ed. Payot. éd. de poche. Paris, France, 2003. p. 32.

Note1. NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p.17.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 299-320.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 11.

Note1. [http:// petitrobert.bvdep.com](http://petitrobert.bvdep.com)

Note1. <http://www.danzahoy.com> Traduction de l'auteur.

Note2. <http://www.danzahoy.com> Traduction de l'auteur.

Note3. http://www.lemonde.fr/web/recherche_resultats/1,13-0,1-0,0.html

Note*. Dans le contre-transfert et les premières rencontres institutionnelles, le pronom personnel « je » représentera l'auteur.

Note*. * NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p.16.

Note1. DENIS, P. « Transfert ». in De MIJOLLA, A. direction. *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Ed. Calmann-Lévy. Paris, France, 2002. p.1744-1745.

Note2. GEISSMAN, C. « Contre-transfert » in De MIJOLLA, A. Op. Cit. p. 365-366.

Note*. Photo prise par l'auteur à l'E. N. D. C. C.

Note*. MATISSEQ, H. *La Danse*. (1910). Musée de l'Ermitage. Saint Pétersbourg.
www.mat.ucsb.edu/.../images/la_danse-thumb.jpg

Note*. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003. p. 15.

Note*. Ce 3 et 4 Mai 2006 des femmes ont été agressées sexuellement et violées par des policiers dans la commune de Texcoco et San Salvador Atenco. « Ce fait a eu un retentissement international » dit le Sous-comandant Marcos, leader zapatiste.

Note1. VIGARELLO, G. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Ed. Du Seuil (1ère éd. 1985). Paris, France, 2005. p. 11.

Note*. Cf. PREMIERE PARTIE : HISTOIRE, Chapitre 2. La danse Classique. p. 43.

Note2. SAINTE-MARTHE, S. *La Manière de nourrir les enfants à la mamelle*. Paris, France 1698 (1ère éd. XVIème siècle) p. 52 in VIGARELLO, G. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Ed. Du Seuil (1ère éd. 1985). Paris, France, 2005. p. 24.

Note3. VIGARELLO, G. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Ed. Du Seuil (1ère éd. 1985). Paris, France, 2005. p. 46.

Note4. VIGARELLO, G. Op. Cit. Ibidem. p. 63.

Note1. De BEAUVOIR, S. *Le deuxième sexe*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1960.

Note*. Cf. Annexes, p. 165.

Note*. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003.

Note1. PERROT, M. « L'indifférence des sexes dans l'Histoire » in *Les sexes indifférents*. Sous la direction de J. ANDRE. Ed. PUF, petite bibliothèque de psychanalyse. Paris, France, 2005. p. 19.

Note1. PERROT, M. Op. Cit. p. 22.

Note2. PERROT, M. Op. Cit. p. 22.

Note3. DEJOURS, C. « L'indifférence des sexes : fiction ou défi » in *Les sexes indifférents*. Sous la direction de ANDRE, J. Ed. PUF, petite bibliothèque de psychanalyse. Paris, France, 2005. p. 46.

Note1. CARRIER, C. « Féminin/Masculin ». in *Le champion, sa vie, sa mort, Psychanalyse de l'exploit*. Ed. Bayard. Paris, France, 2002. p. 166-174.

Note. Cf. page 136. Image extraite de la page :

http://vitanova.blogspot.com/2003_06_01_vitanova_archive.html

Note2. CARRIER, C. Op. Cit. p.166-174.

Note*. Nous aborderons le thème des images des danseurs/danseuses au cours la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE. Chapitre 3 : Désir de l'Autre sur le désir de l'Un. p. 191.

Note1. CORCOS, M. *Le corps insoumis. Psychopathologie des troubles des conduites alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France 2005. p. 6.

Note2. DEJOURS, C. Op. Cit. p. 62.

Note*. * Thème que nous développerons davantage dans la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE. Chapitre 4 : La Souffrance et la Jouissance. p. 219.

Note3. DENIS, P. « Quelle indifférence des sexes ? » in *Les sexes indifférents*. Sous la direction de ANDRE, J. Ed. PUF, petite bibliothèque de psychanalyse. Paris, France, 2005 p. 113.

Note4. DUCLOS, K. « Le corps sportif féminin ». Communication lors de la journée d'étude : Corps, psyché, extrême. Université Lyon 1. 8 Avril 2006. p. 8.

Note5. DENIS, P. Op. Cit. p. 113.

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 85.

Note2. ROUSSEAU J.-J. « L'Emile », livre cinquième. in OLINGER, J.-P. *Identité à l'adolescence et transmission intergénérationnelle. Se reconnaître gymnaste :de Jahn à Hasan*. Thèse de Doctorat en Psychologie Université Claude Bernard Lyon 1. Lyon, France, 2004. p. 231.

Note3. OLINGER, J-P. Ibidem. .p. 231. Le mot « préoccuper » a été remplacé par *étudier*“, parce qu'il nous semble plus pertinent.

Note1. Ibidem. p. 232

Note2. MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p. 24.

Note3. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 254.

Note4. DENIS, P. « « Narcisse indifférent » in *Les sexes indifférents*. Sous la direction d'ANDRE, J. Presses Universitaires de France. Paris, France, p. 128.

Note1. Ibidem. p.128.

Note2. Ibidem. p.129.

Note3. DENIS, P. Op. Cit. p.130.

Note4. Ibidem.

Note5. Ibidem.

Note*. . Nous rappelons que nous nous désignons par la lettre E. Cf. photos choisies. p. 148.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 53.

Note. LACAN, J. « Conférence et débat du Collège de Médecine à la Salpêtrière » *Cahiers du Collège de Médecine*, Paris, France, 1966. p. 761-774.

Note*. * Texte écrit sur le tableau, lors d'un cours de danse contemporaine.

Note1. BECKER, H. *Los extraños. Sociología de la desviación*. Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1971, p.13. Traduction de l'auteur.

Note2. DAVILA RAMIREZ, T. V., CARDENAS ZAVALA, R. A. et autres *Tratamiento en externación y preliberación como reforzador del control social*. Mémoire de Maîtrise en Psychologie Sociale. Sous la direction de GOMEZ PLATA, M. et SOTO MARTINEZ, M. A. México, D.F., 2001. p. 22. Traduction de l'auteur.

Note1. DAVILA RAMIREZ, T. V. Op. Cit. p. 23. Traduction de l'auteur

Note2. BECKER, H. Op. Cit. p. 151. Traduction de l'auteur.

Note3. DAVILA RAMIREZ, T. V. Op. Cit. p. 24. Traduction de l'auteur.

Note4. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 273.

Note1. BERGERET, J. *La personnalité Normale et Pathologique*. Ed. DUNOD. 3ème éd. Paris, France, 1996. p. 5.

Note2. Ibidem. p. 6.

Note3. BERGERET, J. Op. Cit. p. 6.

Note4. Ibidem. p. 9.

Note5. . Ibidem. p. 11.

Note1. BERGERET, J. Op. Cit. p. 17.

Note2. BERGERET, J. Op. Cit. p. 32.

Note. Image : Pygmalion de Galatée © Boris Vallejo <http://grenier2clio.free.fr/grec/pygmalion.html>. MENARD. Poème : Recueil : Rêveries d'un païen mystique.

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 15.

Note1. AZIMI, R. « Hans Bellmer, tout, tout pour ma poupée ». Section CULTURE. Rubrique : A L'Affiche in *Le Monde*. 18-19 Septembre 2005.

Note1. FREUD, S. « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » in OEUVRES COMPLETES DE FREUD. Ed Gallimard. Paris, France, 1987.

Note2. MASSON, C. *LA FABRIQUE DE LA POUPEE CHEZ HANS BELLMER Le « faire-œuvre perversif » une étude clinique de l'objet*. Préface « L'œuvre-symptôme » de ASSOUN, P.-L. Ed. Harmattan, Paris, France, 2000.

Note*. Cf. image précédente Pygmalion et Galatée p.155.

Note*. * Jean-Philippe Rameau est un compositeur et théoricien de la musique né à Dijon le 25 septembre 1683 et mort à Paris le 12 septembre 1764.

Note1. DELAHAYE et FRESCHEL, A. « *Angelin Preljocaj* ». Ed. ACTES SUD. Arles, France, 2003. p. 30.

Note1. MASSON, C. *LA FABRIQUE DE LA POUPEE CHEZ HANS BELLMER Le « faire-œuvre perversif » une étude clinique de l'objet*. Ed. Harmattan, Paris, France, 2000. p. 15.

Note*. Elève de maîtrise à l'E. N. D. C. C. en vue d'être professeure. Cf. entretien dans les annexes. p. 100. Traduction de l'auteur.

Note1. Pour connaître les soins à suivre pour les lésions spécifiques, Cf. HOWSE, J. et HANCOCK, S. *Dance technique and Injury Prevention*. London 2002. Notons qu'il faudra étudier cas par cas.

Note1. HOWSE, J. et HANCOCK, S. *Técnica de la danza y prevención de lesiones*. Trad. de l'anglais par David, J. Ed. Paidotribo. Barcelona, España, 2002. p. 73-79.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 121.

Note1. Notons que les physiothérapies sont efficaces.

Note. Exercice qui consiste à faire pointe et flexion avec les pieds.

Note*. Cf. Annexes, p. 168.

Note1. ASSOUN, P.-L. *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme tome 1, clinique du corps*. Ed. Antropos. Paris, France, 1997. p. 8.

Note2. ASSOUN, P.-L. Op. Cit. p. 9-10.

Note1. Ibidem. p. 11.

Note2. Ibidem. p. 16.

Note3. Ibidem. p. 17.

Note4. LACAN, J. *Ecrits*. Seuil, Paris, France, 1999. p. 104.

Note1. CORCOS, M. *Le corps insoumis. Psychopathologie des troubles des conduites alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France 2005. p. 82. Parenthèses ajoutées par l'auteur. Killen, 1992 ; Koff, Rierdan, 1993 concluaient à la pertinence de cette période comme facteur de risque.

Note2. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003. p. 118.

Note1. CORCOS, M. Op. Cit. p. 83. Les premières parenthèses ont été ajoutées par l'auteur.

Note2. CORCOS, M. *Le corps insoumis. Psychopathologie des troubles des conduites alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2005. p. 85.

Note3. CORCOS, M. Op. Cit. p. 87.

Note1. JOUBERT, K. *La figure sororale et ses enjeux psychologiques dans l'anorexie*. Mémoire de D.E.A. Université Lumière Lyon 2. Lyon, France, 2002. p. 4.

Note2. CORCOS, M. *Le corps insoumis. Psychopathologie des troubles des conduites alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2005. p. 120.

Note1. CORCOS, M. Op. Cit. p. 123.

Note*. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003. p. 103.

Note2. Ibidem. p. 4.

Note1. CORCOS, M. Op. Cit. *Le corps absent approche psychosomatique des troubles alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2000. p. 7

Note2. CORCOS, M. *Le corps absent approche psychosomatique des troubles alimentaires*. p. 1.

Note3. JOUBERT, K. Op. Cit. p. 3.

Note4. BRUSSET, B. *Psychopathologie de l'anorexie mentale*. Ed. DUNOD. Paris, France, 1998. p.53.

Note5. CORCOS, M. *Le corps absent approche psychosomatique des troubles alimentaires*. Ed. DUNOD. Collection Psychismes. Paris, France, 2000. p. 19.

Note6. JEAMMET, Ph. et DEJOURS, C. *La jeune fille et la mort. Soigner les anorexiques graves*. Ed. Erès Arcanes (23 avril 2002) p. 9.

Note1. RABOLINI, C. *Le corps, Théâtre du fantasme matricide de l'anorexique*. Thèse sous la direction de TYCHEY, C. Université Nancy 2. Nancy, France, 1998. p. 45.

Note2. BRUSSET, B. Op. Cit. p. 53-55.

Note3. RAIMBAULT, G., ELIACHEF, C. « Les indomptables. Figures de l'anorexie » in JOUBERT, K. Op. Cit. p. 5.

Note1. Ibidem. p. 58.

Note2. RAIMBAULT, G., ELIACHEF, C. Op. Cit. p. 22.

Note3. CORCOS, M. Op. Cit. p. 19.

Note1. SELVINI-PALAZOLLI, M. SORRENTINO, A. M. et autres. *Les jeux psychotiques dans la famille*. Editions Sociales Françaises (ESF). Paris, France, 1998. p. 210

Note2. BRUSSET, B. Op. Cit. p. 83.

Note3. Ibidem. p. 85.

- Note4. BRUSSET, B. *La jouissance de l'anorexique*. Revue française de psychanalyse, 1990 - Tome 54 - N° 1. p. 168.
- Note5. GOLSE, B. *Insister-Exister. De l'être à la personne* Ed. PUF, Collection "Le fil rouge", Paris, France, 1990. p. 238.
- Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 166.
- Note1. SCHASSEUR, B. *La boulimie. Un suicide qui ne dit pas son non*. Ed. De Boeck. Bruxelles, Belgique, 2002. p. 14.
- Note2. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France. p. 120.
- Note1. KRESLER, L. SOULÉ, M. *L'enfant et son corps*. Paris, Payot, 1974, in Op. Cit. p. 121.
- Note2. SCHASSEUR, B. Op. Cit. p. 17.
- Note3. SCHASSEUR, B. Op. Cit. p. 19.
- Note2. Ibidem. p. 21.
- Note3. Ibidem. p. 25. Nous réfléchissons ensemble sur ce thème dans la QUATRIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE, Chapitre 4 : La Souffrance et la Jouissance. p.219.
- Note4. DUMET, N. « Maigrir et rester mince » in DUMET, N. et BROYER, G. *Avoir ou Être un Corps*. Ed. L'interdisciplinaire. Lyon, France, 2002. p.35
- Note1. Ibidem. p. 37. Guillemets et parenthèses ajoutés par l'auteur.
- Note2. SCHASSEUR, B. Op. Cit. p. 28.
- Note3. Ibidem. p. 29.
- Note4. SCHASSEUR, B. Op. Cit. p. 30.
- Note*. Cf. Annexes, p. 163.
- Note1. SCHASSEUR, B. Op. Cit. (p.735-760). in p.150.
- Note2. DUMET, N. « Maigrir et rester mince » in DUMET, N. et BROYER, G. *Avoir ou Être un Corps*. Ed. L'interdisciplinaire. Lyon, France, 2002. p. 39.
- Note3. BROYER, G. *DEVENIR DU CORPS ET REPRESENTATION DE SOI : Réflexion à partir de la plasticité corporelle entre corps et organisme : L'Espace du Sens*. Thèse Université Lumière Lyon 2, Lyon, France, 1987. p. 46.
- Note1. DEJOURS, C. *Le corps d'abord*. Ed. Payot. Paris, France, 2003. p. 21.
- Note2. BERNARD, M. *El cuerpo : un fenómeno ambivalente*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1994. p. 107. Traduction de l'auteur.
- Note1. FREUD, S. *La science des rêves*. P.U.F., 1950, p. 258.

Note2. BERNARD, M. *El cuerpo : un fenómeno ambivalente*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1994. p. 118. Traduction de l'auteur.

Note*. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 162.

Note1. JOEL, S. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Larousse. Paris, France, 1982.

Note2. FREUD, S. « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » in *Introduction au narcissisme*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1987.

Note1. FREUD, S. « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*. Ed. PUF. (13ème éd. 2002), Paris, France, 1969. p. 81.

Note2. Ibidem. p.84.

Note3. FREUD, S. « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*. Ed. PUF. (13ème éd. 2002), Paris, France, 1969. p. 94.

Note4. LACAN, J. *El Seminario, Libro I. Los escritos técnicos de Freud*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1981. p. 193. Traduction de l'auteur.

Note5. GREEN, A. *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, les éditions de minuit. Paris, France, 1983. p. 4.

Note6. Ibidem. p. 15.

Note1. Ibidem. p. 20.

Note1. DeMIJOLLA, A. direction. « Fantasma d'identification » in *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Ed. Calmann-Lévy. Paris, France, 2002. Tome 1. p. 776.

Note*. Cf. miroir « famille » à la fin de ce même chapitre. p. 213.

Note*. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003. p. 179.

Note2. BERGERET, J. « La personnalité Normale et Pathologique ». Ed. DUNOD. 3ème éd. Paris, France, 1996. Introduction.

Note1. FREUD, S. « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*. Ed. PUF. (13ème éd. 2002), Paris, France, 1969. p. 96.

Note2. FREUD, S. Ibidem. p. 98-99.

Note3. Ibidem. p. 100.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 41.

Note1. LAZNIK, M.-C. « Stade du miroir » in De MIJOLLA, A. direction. *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Ed. Calmann-Lévy. Paris, France, 2002. p. 1628.

Note2. LACAN, J. *Ecrits*. Ed. Seuil. Paris, France, 1999. p. 57.

Note1. MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Ed. Gallimard. Paris, France, 1964, p. 172-204.

Note2. Op. Cit. p. 637 in BERNARD, M. *El cuerpo : un fenómeno ambivalente*. Ed. Paidós, Barcelona España, 1994. p. 132.

Note3. FREUD, S. « Le moi et le ça » in *Essais de Psychanalyse*, chapitre 2. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 1963, p. 278.

Note4. LECLAIRE, S. *Psychanalyser. Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*. Ed. Seuil. Paris, France, 1968. p. 55.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse* Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 202.

Note1. http://www.cedies.public.lu/ETUDES_ET_METIERS/Metiers/Chor__graphe/index.html

Note*. Cf. Annexes, p. 164.

Note1. Ibidem. Parenthèses ajoutées par l'auteur.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 206.

Note1. SIBONY, D. Op. Cit. 207.

Note. C'est une journée, où le public peut aller regarder le déroulement des cours, ou les préparations des prochains spectacles.

Note1. DELAHAYE et FRESCHER, A. *Angelin Preljocaj*. Ed. ACTES SUD. Arles, France, 2003. p. 58.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p.123.

Note*. SIBONY, D Op. Cit. 85.

Note1. DELAHAYE et FRESCHER, A. *Angelin Preljocaj*. Ed. ACTES SUD. Arles France, 2003. p. 23.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 119.

Note3. Ibidem. 151.

Note4. Ibidem 79-80.

Note1. Ibidem. 208.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 203.

Note3. Ibidem. p. 208.

Note4. Ibidem. p. 209.

Note5. LAPOSTOLET, M. « Sublime, sublimation. L'aspect gestuel de l'inconscient ». in *QUARTO* 40/41. Décembre 1993.

Note6. SIBONY, D. Ibidem. p. 210.

Note7. Ibidem. p. 158.

Note1. SIBONY, D. Op. Cit. p. 342.

Note*. <http://www.musee-orsay.fr>

Note1. FOUCART, J. *Sociologie de la souffrance*. Ed. De Boeck & Larcier. Bruxelles, Belgique, 2003. p. 12.

Note2. Ibidem. p. 13.

Note3. Ibidem. p. 23.

Note1. FOUCART, J Op. Cit. p. 27-28.

Note2. GOFFMAN, E. *Asile. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*. Editions de Minuit, coll. Le Sens Commun Parilly, France, 1968. p. 41.

Note1. LE BRETON, D. *La douleur n'est pas du cœur mais du sujet*. Interview journal Les Echos, 30 octobre 2001.

Note2. LE BRETON, D. *Anthropologie de la douleur*.Ed. Métailié. Paris, France, 2006.

Note3. FOUCART, J. « La Douleur », in *Sociologie de la souffrance*. Editions De Boeck & Larcier. Bruxelles, Belgique, 2003. p. 111.

Note4. Ibidem. p. 145.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 50.

Note*. * Cf. Photographie dans la TROISIEME PARTIE : THEORICO-CLINIQUE Chapitre 2 : Normalité et pathologie, La prévention p.168.

Note1. MICHELIN, E. « Du corps en souffrance au corps de souffrance » in la revue TOPIQUE.Epi, N° 26. Paris, France, 1980. Parenthèses ajoutées par l'auteur.

Note1. PUYUELO, R. « Souffrances... et polyphonie » in *Souffrances quel sens aujourd'hui ?* Sous la direction de AÏN, J. Ed. ERES, Toulouse, France, 1992, p. 11.

Note2. CANDILIS-HUISMAN, D. « Souffrance » in *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Sous la direction de De MIJOLLA, A. Ed. Calmann-Lévy 2002. p. 1614-1615.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 40.

Note1. De CERTEAU, M. *Corps tortures, paroles captures*. Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1987. p. 40.

Note*. Nous dénonçons des violations aux droits humains : agressions, coups, tortures, abus sexuels, vexations dans ses corps ainsi qu'une violence psychologique constante, dont ont fait l'objet toutes les femmes emprisonnées et non emprisonnées, dans la commune de Texcoco et San Salvador Atenco (Mexique) les 3 et 4 Mai 2006.

Note2. De CERTEAU, M. Op. Cit. p. 90.

Note*. Telles sont les pratiques de torture reconnues dans des régimes autoritaires comme celui de Pinochet au Chili, Videla en Argentine et celui des Etats-Unis dans les prisons d'Abu Graihb en Iraq et dans beaucoup d'autres différents points de la planète.

Note1. De CERTEAU, M. Ibidem. p. 92.

Note1. De CERTEAU, M. Op. Cit. p. 92.

Note1. De CERTEAU, M. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle édition revue et augmentée, précédée d'« Un chemin non tracé » par L. Giard. Ed. Gallimard. Paris, France, 2002. p. 228.

Note1. ROUSSILLON, R. *Deux propositions sur le concept du masochisme*. Société Psychanalytique de Paris. <http://www.spp.asso.fr/library/Scripts.asp?filename=/Main/P...>

Note1. ROUSSILLON, R. Op. Cit.

Note2. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995.p. 124.

Note*. VASSE, D. *Le poids du Réel, La Souffrance*. Ed. DuSEUIL. Paris, France, 1983.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p.69.

Note2. Ibidem. p. 137.

Note3. SIBONY, D. Op. Cit. p. 142.

Note*. CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*.Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003. p. 25.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 165.

Note2. . Ibidem. p. 217.

Note1. FREUD, S. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 62.

Note2. . FREUD, S. Op. Cit. p. 77-78.

Note1. FREUD, S. « Pulsions et destins des pulsions » in « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 78.

Note2. FREUD, S. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 79.

Note3. FREUD, S. « Pour introduire le narcissisme » in « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 83.

Note4. FREUD, S. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 85.

Note5. Ibidem. p. 107.

Note1. Ibidem. p. 114-115.

Note2. . Ibidem. p. 127.

Note3. FREUD, S. *Malaise dans la civilisation*. PUF, 1ère éd. Paris, France, 1971. p. 20.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 123.

Note1. LACAN, J. Séminaire « Formations de l'inconscient » in BRAUNSTEIN, N. *Goce*. Siglo XXI editores, 3ème éd. México, D. F., 1998. p. 17. Traduction de l'auteur.

Note1. BRAUNSTEIN, N. *Goce*. Siglo XXI editores, 3ème ed. México, D. F., 1998. p. 26. Traduction de l'auteur.

Note2. LACAN, J. Séminaire livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*. Ed. Seuil, Paris, France. p. 218

Note1. CLERO, J. P. « Jouissance » in *Le vocabulaire de Lacan*. Ed. Ellipses, Paris, France, 2002. p. 93.

Note1. NASIO, J.-D. *Le fantasme Le plaisir de lire Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot, Paris, France, 2005. p. 51.

Note2. Ibidem. p. 52.

Note3. NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 53.

Note*. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédente 3.3.5.-Le miroir « public » p. 211.

Note1. NASIO, J.-D. Op. Cit. p. 55.

Note2. Ibidem. p. 57.

Note1. De CERTEAU, M. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle édition revue et augmentée, précédée d'« Un chemin non tracé » par L. Giard. Ed. Gallimard. Paris, France. p. 229.

Note2. FREUD. S. *Malaise dans la civilisation*. Ed. PUF, 10ème éd. Paris, France, 1986. p. 22.

Note3. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 195.

Note4. BROYER, G. *devenir du corps et représentation de soi: Réflexion à partir de la plasticité corporelle entre corps et organisme : L'Espace du Sens*. Thèse Université Lumière Lyon 2, Lyon, France, 1987. p. 72.

Note1. Ibidem.

Note*. GRAHAM, M. *Martha Graham Mémoire De La Danse*. Ed. BABEL. Arles France, 2003. Traduit par LE BŒUF, C.

Note*. **Bulletin de Psychologie* in CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Le corps comme miroir du monde*. Ed. PUF le fil rouge. Paris, France, 2003.

Note1. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 237.

Note2. Ibidem. p. 247.

Note1. SIBONY, D. Op. Cit. p. 250.

Note2. MIDOL, N. Op. Cit. Tome 2. p. 137.

Note3. NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Ed. Petite Bibliothèque Payot. Paris, France, 2001. p. 16.

Note4. SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Ed. Du Seuil. Paris, France, 1995. p. 143.

Note1. SIBONY, D. Op. Cit. p. 176.

Note2. Ibidem. p. 179.

Note3. SIBONY, D. Op. Cit. p. 180.

Note1. Ibidem. p. 182.

Note*. ZANA, P. et OMORI, Y. *Les cris du corps*. Editions Alternatives. Paris, France, 2004. p. 12.

Note*. * Professeure de danse classique et traditionnelle.

Note*. ** FREUD, S. *Essais de psychanalyse*. Ed. Payot, PBP. Paris, France, 1975. p. 7.

Note. N.B. : E : enquêtrice : nous-même.

Note. PETIT LAROUSSE. « *FORSYTHE* » : chorégraphe américain (...). Parfois provocateur, il se fonde sur le langage de la danse classique pour explorer les limites du mouvement du corps.

Note.

Note. Lapsus à elle, bien que se réfère à un entourage elle dit « pies » en pluriel.

Note*. Toutes les extraits des ces articles ont été relevé de la page suivante
: http://www.lemonde.fr/web/recherche_resultats/1,13-0,1-0,0.html