¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Dumont Agathe

Danseurs contemporains : virtuosité et (in)discipline ? Questions de training et de muscles à partir d'un terrain pratique

Pour citer l'article

Dumont Agathe, « Danseurs contemporains : virtuosité et (in)discipline ? Questions de training et de muscles à partir d'un terrain pratique », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°8. Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins, juin 2009 [en ligne], http://revue-interrogations.org/Danseurs-contemporains-virtuosite (Consulté le 1er mai 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Introduction

S'entraîner, courir, sauter, s'essouffler, s'étirer et reprendre. On oublie souvent que les danseurs peuvent être des athlètes de haut niveau. Au sein du vaste terrain de la danse contemporaine les métamorphoses du corps, les techniques engagées sont multiples et métisses [1]. Les corps des danseurs sont puissants mais également expressifs, leur niveau de performance n'a d'égal que leurs qualités d'interprétation, de création. Si la danse n'est pas un sport olympique, elle n'en demeure pas moins une activité pour laquelle les corps doivent s'entraîner pleinement, se rompre parfois à des exercices difficiles. Autour de la notion de virtuosité en danse contemporaine, je m'interroge sur le travail de danseurs indisciplinés et virtuoses, qui empruntent matières et images à d'autres corps performants - tout en se différenciant des sports mais aussi, dans le champ des arts, d'autres pratiques telles que le cirque - donnant lieu à des spectacles aux esthétiques novatrices. Dans l'indiscipline, le danseur va chercher sa danse ailleurs en engageant des muscles, des coordinations, des zones motrices jusqu'alors peu sollicitées. Cette idée plus que dans les racines modernes et post-modernes de la danse contemporaine, trouve sa source dans ses constructions actuelles. Face à ces corps hybrides, les catégories qui régissent le corps dansant sont mises à l'épreuve, nombre de théoriciens s'essayent alors à réinventer le champ lexical de la danse. Susan Foster tout comme Joshua Monten insistent sur l'idée d'un corps contemporain à emprunter, « *hired body* » [2] pour la première, « *Something Old, Something New, Something Borrowed* » [3] pour le second. Repenser ces catégories est l'un des axes de mon travail ; dans la plupart des cas, la logique d'emprunt vise à dépasser les structures et parfois les limites de la danse pour projeter le corps dans un autre système de présentation et de représentation, qu'il faut maintenant nommer.

Dans ce cadre comment la danse se déplace-t-elle vers des espaces inhabituels où l'organisation du corps est déstabilisée, interrogeant nos limites physiques ? Jusqu'où la représentation est-elle possible ? Jusqu'à épuisement du matériau dansant, jusqu'à déplacer le corps hors-cadre ? J'interroge donc la construction de ce corps articulé entre virtuosité et indiscipline, sa traduction concrète sur le terrain et le discours induit sur le corps dansant. Je présenterai ici l'un des mes travaux d'observation effectué lors d'une master class à l'attention de danseurs professionnels, donnée par la danseuse canadienne Louise Lecavalier [4]. J'associerai à cette étude un spectacle qui me semble faire écho aux dialogues développés avec deux des danseurs qui ont suivi cette master class. Il est issu d'un corpus d'oeuvres chorégraphiques internationales de ces dix dernières années, ayant bénéficié d'une diffusion sur les scènes françaises ; exemples où la virtuosité des corps est mise en jeu et dont l'étude s'inscrit dans une méthodologie de recherche croisant pratique et théorie. Dans la mesure du possible, j'ai choisi d'analyser les œuvres mais plus encore de m'intéresser au processus de création. Pour ce faire, j'ai participé ou assisté à des stages avec les danseurs et chorégraphes de ces spectacles. Ainsi l'ensemble procède à la fois du panorama et de l'étude de cas, lorsque la pratique a pu croiser la théorie. J'en présente ici un extrait en précisant que les œuvres citées n'ont que valeur d'exemples et ne sont significatives que par leur singularité. Elles font référence à ma propre expérience de spectatrice et de danseuse contemporaine, la parole est parfois celle d'une interprète en dialogue avec d'autres interprètes, elle est donc subjective, interactive, mais éclairée par différents outils théoriques dans le champ de la recherche en danse. L'objectif est donc de faire entendre et peut-être de comprendre la construction de cette danse [5].

Je m'entraîne, donc je danse

« Je danse », verbe performatif ? Ici et maintenant du geste, à la fois représentation et présentation du corps, la danse se dessine dans cette dualité, en dehors d'une performance qui ne serait que « *Résultat obtenu au cours d'une épreuve, d'un test (...) Exploit* » [6], dans une acception plus sportive et athlétique de la notion. En effet, la danse contemporaine ne se situe pas dans une obligation de résultat bien qu'elle produise de l'exploit physique : exploit de présence, exploit de mouvement, exploit d'écriture. En ce sens, le terme anglais pour interprète est intéressant et recouvre cette double réalité : *performer*. Plus qu'« interprète », il s'ancre dans l'immédiateté de l'action, de jouer*, to perform* ; entre présentation et représentation. Cet entre-deux caractérise le travail du danseur qui est à la fois outil et médium de la représentation, sans cesse entre plusieurs états de corps, notamment pour faire exister cette co-présence (interprète/spectateur) structurellement ancrée dans le spectacle vivant : lorsqu'il s'entraîne, lorsqu'il répète, lorsqu'il joue. J'ai voulu penser des parcours d'interprètes qui cherchent, par les moyens de la danse, à convoquer un corps virtuose. Pour comprendre ce mouvement, j'interroge la danse contemporaine par le biais de l'entraînement du danseur, m'appuyant sur des programmes qui, à première vue, ne participent pas forcément de sa logique habituelle. Beaucoup d'interprètes veulent être à tout moment disponibles physiquement : désir de faire exploser certaines limites du corps et de s'engager pleinement, voire violemment, s'opposant aux 'canons' de la danse

contemporaine. Ann Cooper Albridge intitule ainsi un des chapitres de son ouvrage *Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance*, « *Techno Bodies* » et parle de « *Crash and burn dancing* » [7]. Elle cite le travail de Louise Lecavalier au sein de la compagnie *Lalala Human Steps* du chorégraphe canadien Edouard Lock, dont elle a été l'égérie de 1986 à 2000. Qualifiée par la presse de l'époque de 'tornade blonde' ou de 'rock star de la danse', elle y a développé un vocabulaire brut, physique, s'engageant volontairement et sans concession dans la prise de risque [8]. Pour ce faire, elle s'est soumise à une discipline digne de celle des athlètes de haut niveau développant un *training* empreint de boxe, d'éléments de danse, de yoga, de gymnastique.

Pour un danseur contemporain, commencer la matinée en courant est inhabituel. Au-delà des habitudes motrices, l'exercice est physiquement ardu. C'est pourtant ainsi que commence la master class de Louise Lecavalier lorsque j'y assiste pendant trois journées consécutives. Malgré une bonne connaissance des performances de la danseuse, vue dans de nombreux spectacles des années 1980-1990 sur supports vidéographiques, ainsi qu'une habitude et une perception intime des entraînements mettant en jeu des pratiques sportives, la boxe française notamment, le déroulement du cours m'a surprise. De cette interrogation est née une volonté de dialogue avec d'autres danseurs sur cette pratique que je vais à présent décrire. Sautillements, courses, pas chassés, changements de direction et reprise. Les pas se succèdent et malgré les courbatures, les corps persistent, la fatigue néanmoins est perceptible : « *J'ai été très fatiguée dès le départ et en même temps je trouvais ça rigolo de commencer par ça… Mais je me souviens avoir été très fatiguée, essoufflée et de me dire mais je ne suis pas entraînée !* » (Anne) Le travail est visible : accélération du rythme cardiaque, résistance physique. Très vite, la seule performance de la course passe au second plan, la réalité du travail en danse ne se situe pas là mais dans l'utilisation des forces de la course pour trouver les appuis, reprendre conscience des pieds, tenir le centre (ventre/bassin), ce qui permet nettement d'alléger le pas, de suspendre le moment de déséquilibre, de projeter le corps vers l'avant. On peut donc s'interroger : dans quelle mesure le corps peut-il se construire chorégraphiquement tout en incorporant l'effort ? Par les techniques d'analyse du mouvement, il m'est permis de décomposer ce processus pour ensuite mieux écouter la parole des danseurs. Je distingue ce qui est de l'ordre de la seule performance : tenir l'effort jusqu'au bout de la proposition, et ce qui s'en détache, ce qui va vers la danse. Il est clair que le travail de Louise Lecavalier va en ce sens, elle use des tensions liées à l'endurance pour susciter différemment le mouvement dansé dans le corps des interprètes. La course force au relâchement, le mouvement s'auto-génère, il prend de plus en plus d'espace.

Ecarts de perception : corps dansants, corps performants ?

Les exercices du *training* ont été appréciés très diversement d'un danseur à l'autre. Fondés sur une motricité réflexe - séries chronométrées à base de cordes à sauter ou de ballons - la plupart mobilisent la ceinture abdominale et s'effectuent sur les jambes demi-pliées (comme dans les arts martiaux). Déplacements, coups de poings, coups de pieds se font dans la rapidité et dans la précision. Les coordinations ne sont pas aisées à trouver pour les danseurs, de nouveaux muscles sont mobilisés. L'ensemble repose sur l'engagement physique et la gestion de la fatigue tout en trouvant des espaces de repos qui autorisent l'assimilation.

En m'appuyant sur mes observations, notes, dessins ainsi que sur des outils propres à l'analyse du mouvement dansé, je décrirai ici l'un des exercices où ces enjeux sont appréciables. Deux personnes maintiennent une longue corde de part en part, au niveau de leurs épaules. Les danseurs doivent tour à tour avancer le long de cette corde, genoux fléchis, en lançant le bras en coup de poing une fois à droite de la corde, une fois à gauche, tout en maintenant leur centre droit et leurs épaules à hauteur de la corde. Un engagement global du corps est nécessaire, sans tensions inutiles dans les jambes : la force se diffuse du centre aux membres périphériques, ce simple exercice d'endurance convoque en fait une organisation complexe du corps. La rigueur du training passée, Louise Lecavalier inculque aux corps des paramètres essentiels de l'écriture chorégraphique et développe son travail en affinant la perception : « *Le fait que je danse depuis longtemps me donne l'opportunité de progresser, pas comme dans un sport, mais d'aller plus loin, essayer plus, apprendre beaucoup plus, trouver de plus en plus de détails* » [9].

A la lumière de ces exemples, le champ de la souffrance est également à interroger car les notions d'endurance et de résistance ne trouvent pas forcément d'écho dans la pratique des danseurs. La mise en œuvre du corps ne se fait pas sans douleurs physiques, traces d'un engagement dans un mouvement parfois étrange ou étranger : « *Au début, j'avais l'impression de faire un entraînement d'athlète sportif, plus que de danseur. Il n'y avait pas de pas, on ne cherchait pas la qualité de mouvement, c'était endurance, physicalité,*

précision, centre, on commence quand même par un footing qui durait dix minutes, un quart d'heure ! » (Alain)

Pourquoi, au cours de l'entretien, l'interprète sépare-t-il constamment la dimension d'entraînement physique, qui pourrait l'aider à conquérir un corps athlétique, de la dimension artistique de son travail, considérée comme plus facile, agréable ? Cet entraînement peut-il combler le vide entre des sensations internes et un travail très musculaire, qui peut apparaître à première vue comme plus externe ? « *Une des finalités de l'échauffement était d'arriver à une certaine limite physique, d'essoufflement, de jusqu'où le muscle peut aller. (…) Tout le monde était à la fois essoufflé et en sueur. Je pense que dans notre entraînement de danseur contemporain, en général, on n'est pas en sueur au bout de dix minutes.* » (Alain) Louise Lecavalier insistera plusieurs fois sur l'importance de ne pas « *minimiser l'effort* ». Pourtant, les interprètes parlent souvent de leur travail en termes qualitatifs et non quantitatifs. Il est certain que cette pratique requiert une longue appropriation d'autres sensations et dynamiques, mais cela explique-t-il l'écart considérable entre le discours des danseurs et leur pratique ?

Quelques danses en scène : prise de risque et représentation

La question de la représentation me permet à présent d'aborder une notion très souvent associée à celle de virtuosité : le risque.

« - Cette préparation physique te permettrait-elle de prendre plus de risques ?

Qui ressembleraient au travail de Louise dans Lalala ?

Oui, par exemple.

- *C'est-à-dire des choses qui peuvent faire mal ?* » (Alain)

Ce témoignage met en valeur un nouvel espacement entre la mise en jeu du corps dansant performant et les effets qu'il provoque en termes kinesthésiques.

Au cours de mon étude sur Louise Lecavalier j'ai noté que les personnes interrogées se souvenaient toujours des mêmes images de son travail à *Lalala Human Steps* : corps qui se jette dans le vide, sauts jusqu'à l'horizontale que sont ses « vrilles », les plus souvent citées. Ce qui serait de l'ordre du possible au cirque relève de l'ultime prise de risque dans la danse. Se dessinent ainsi différents degrés de performance et de virtuosité, entre exploit, prise de risque et lâcher prise, étudiés cette fois à l'aune des méthodes d'analyse du spectacle.

Je citerai le travail du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus dont l'engagement physique et la prise de risque sont parties intégrantes du travail : « *Le risque, le conflit, la force, l'instinct, la 'catastrophe imaginaire', attraction et répulsion demeurent les concepts clefs du travail de Wim Vandekeybus et Ultima Vez.* » [10] : ainsi se dessine le travail des corps dans la pièce *Spiegel*, écrite pour les vingt ans de la compagnie à partir de différents extraits du répertoire. En voici un bref exemple qui illustre la notion de danger.

Les danseurs courent, marchent, sautent et chutent au milieu de briques lancées par les uns et les autres. Alors que le rythme s'accélère, un danseur lance une brique dont la trajectoire paraît compromise, personne n'est là pour la rattraper. Tandis que les autres interprètes continuent de courir et de danser, un danseur surgit au dernier moment et attrape la brique au vol avant de la relancer. Les enchaînements se suivent, suscitant à chaque échange un murmure d'inquiétude parmi les spectateurs. Le corps semble ici surexposé, bien que sa force et sa maîtrise soient visibles, la relation kinesthésique interprètes / spectateur est affectée. Ce dernier est impressionné, par peur pour le danseur, mais aussi profondément marqué et déstabilisé dans son propre corps. La réception tout comme l'interprétation oscillent entre primauté de la présentation des corps et primauté des codes de représentation qui mettent la dimension du risque plus à distance. Pour arriver à ce degré de contrôle, l'entraînement est fondamental mais ce n'est pas le seul socle du corps performant. Il repose aussi sur une mise en œuvre complexe et paroxystique d'une danse pour laquelle le danseur est *performer*, hyper présent mais, me semble-t-il, toujours en représentation : médium entre le corps et le risque.

Interroger les nouvelles virtuosités

Pour mieux comprendre l'approche de la virtuosité dans le discours des danseurs, il est important de relier la notion de performance à celle de disponibilité : « *Le danseur c'est quelqu'un qui est performant parce qu'il est meilleur qu'un athlète, qu'un footballeur, qu'un patineur, parce qu'il sait tout faire. Ce qu'elle nous a appris (Louise Lecavalier) c'est qu'il faut aller d'un espace à l'autre, il faut aller d'une technique à l'autre, d'un muscle à l'autre. Pour moi, c'est la seule façon d'être un danseur le plus disponible*. » (Anne) La danse de Louise Lecavalier repose sur un développement extrêmement affiné de la conscience des espaces du corps. Dans son cours, elle n'emploie ni les mots de la danse et ni ceux de la boxe, mais un vocabulaire générique lié à la qualité de l'action et du mouvement : « *Il faut donner tout le temps une résistance à ces mouvements. C'est comme cela qu'on peut donner de l'importance à chaque mouvement (...) Après chacun y met son style*. »

A la suite de ces observations, une première constatation s'impose : comprendre la virtuosité en jeu dans la représentation requiert d'analyser le travail du danseur 'au quotidien'. Je me réfèrerai donc à nouveau au terme d'entraînement (plutôt qu'échauffement) qui inclut non seulement une volonté de littéralement chauffer, soit de préparer les muscles, mais également un travail propre aux codes d'une discipline, ici la danse. A l'activité sportive s'ajoute dans la danse la mise en jeu du mouvement comme moyen d'expression et comme entité symbolisante, deux engagements du corps auxquels le *training* de Louise Lecavalier rend disponible.

Pour illustrer ce cheminement dans le corps, je citerai les récents travaux de la danseuse. Elle y utilise ses forces dans un travail plus interne, plus minimaliste quoique détaillé et dense [11]. Le lent autant que le séquencé, la résistance autant que le lâcher prise ont cette qualité particulière de virtuosité, dont son *training* donne les clefs : prendre en compte différemment les quatre principes de poids, flux, temps et espace, ainsi que la notion d'effort, à la base du mouvement dansé [12]. Il ne s'agit pas seulement d'entraîner le corps, il faut aussi l'inventer dans un différentiel entre tension physique et écriture chorégraphique : « *Bien sûr, le corps est précisément le lieu où ces deux domaines interagissent. C'est le lieu où la sensation, la représentation et l'expérience physique sont interprétées à la fois symboliquement et physiologiquement.* » [13] Le déplacement hors du cadre réinvente la virtuosité.

Conclusion

La danse n'a rien d'un sport extrême [14]. Engager les corps physiquement n'est pas forcément spectaculaire, mais mobiliser un corps performant dans la danse permet de travailler sur un vocabulaire scénique et chorégraphique spécifique. Ces corps sont capables de produire un discours parfois violent, comme chez Wim Vandekeybus, bien que le but ne me semble pas être de surexposer le corps. La performance corporelle se cache parfois dans l'invisible des tissus musculaires, l'image positive comme l'image en négatif du corps. Il est en tous cas essentiel de considérer la question du corps performant et virtuose dans l'écriture chorégraphique de la danse contemporaine, en représentation, mais avant tout au sein du travail quotidien du danseur. S'y intéresser ouvre le champ, évoqué en introduction, des possibles du corps, ainsi que la question de ses limites en ce cadre qu'est la danse. En guise de réponse, je citerai, sans les commenter, les mots du chorégraphe Edouard Lock : « *Un jour, on fera des chorégraphies sans gravité et on se demandera comment on arrivait autrefois à créer des chorégraphies où chaque saut entraînait une chute.* » [15]

Notes

[1] L'expression danse contemporaine est ici utilisée au sens de danse scénique actuelle.

[2] S. Foster, « Dancing bodies », in *Meanning in motion : New Cultural Studies in Dance*, Desmond Jane C. (dir.), Durham, N.C., Duke University Press, 1997, p. 235-287.

[3] J. Monten, « Something Old, Something New, Something Borrowed", in *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*, Bales Melanie et Nettl-Fiol Rebecca (dir.), Champaign, University of Illinois Press, 2008, p. 52-67.

[4] La master class s'est déroulée en avril 2008 à l'Atelier de Paris – Carolyn Carlson, Vincennes.

La première semaine, Louise Lecavalier intervenait en matinée durant 2h30 environ, l'après-midi était consacrée au travail du chorégraphe Benoît Lachambre. Benoît Lachambre a par ailleurs créé le solo *I is memory* (2006) pour Louise Lecavalier et ils ont créé ensemble la pièce *Is you me* (2008).

[5] Les danseurs cités au cours de cette étude (Anne et Alain) ont été interrogés l'un après l'autre, à partir du même modèle d'entretien le 16 mai 2008 au Centre National de la Danse (Pantin).

[6] Définition du dictionnaire *Lexis, Larousse de la langue française* [1979], Paris, Larousse, 2002.

[7] A. Cooper-Albridge, *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown, Weyselan University Press, 1997, p. 28-55.

[8] Coupures de presses diverses, dossiers de presse de la compagnie ainsi que documents vidéographiques consultés lors d'un séjour de recherche à Montréal en janvier 2008, notamment aux archives du centre Tangente.

[9] Traduction A. Dumont. Entretien avec Louise Lecavalier réalisé le 17 février 2005, In *Site du National Arts Center of Canada* [En ligne].

http://www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/interviews (page consultée le 20 août 2008).

[10] Traduction A. Dumont. Présentation du spectacle, In *Site de la compagnie Ultima Vez* [En ligne]. http://www.ultimavez.com/ (page consultée le 20 août 2008).

Spiegel [2006]

Direction : Wim Vandekeybus

Extraits des spectacles : *What the Body Does Not Remember* (1987), *Immer das Selbe gelogen* (1991), *Bereft of a Blissful Union* (1996), *7 for a Secret never to be told* (1997), *In Spite of Wishing and Wanting* (1999), *'Inasmuch as Life is borrowed...'* (2000).

[11] Voir le spectacle de Benoît Lachambre et Louise Lecavalier, avec le plasticien Laurent Goldring, *Is you me* [2008], présenté en juin 2008 au Théâtre de la Ville - Les Abbesses, Paris.

[12] « *Poids, flux, espace, temps, effort-shape* », Principes d'analyse qualitative du mouvement développés dans la théorie de Rudolf Laban. Voir P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse* nouvelle édition, Paris, Larousse, 2008.

[13] Traduction A. Dumont. A. Cooper-Albridge, *Choreographing Difference,* op.cit., p.32.

[14] Voir à ce sujet, D. Le Breton*, Passion du risque* [1991], Paris, Métailié, 2000.

[15] C. Pontbriand « Le corps flou, entretien avec Edouard Lock », *Parachute*, 64, octobre novembre décembre 1991, p. 6-13.