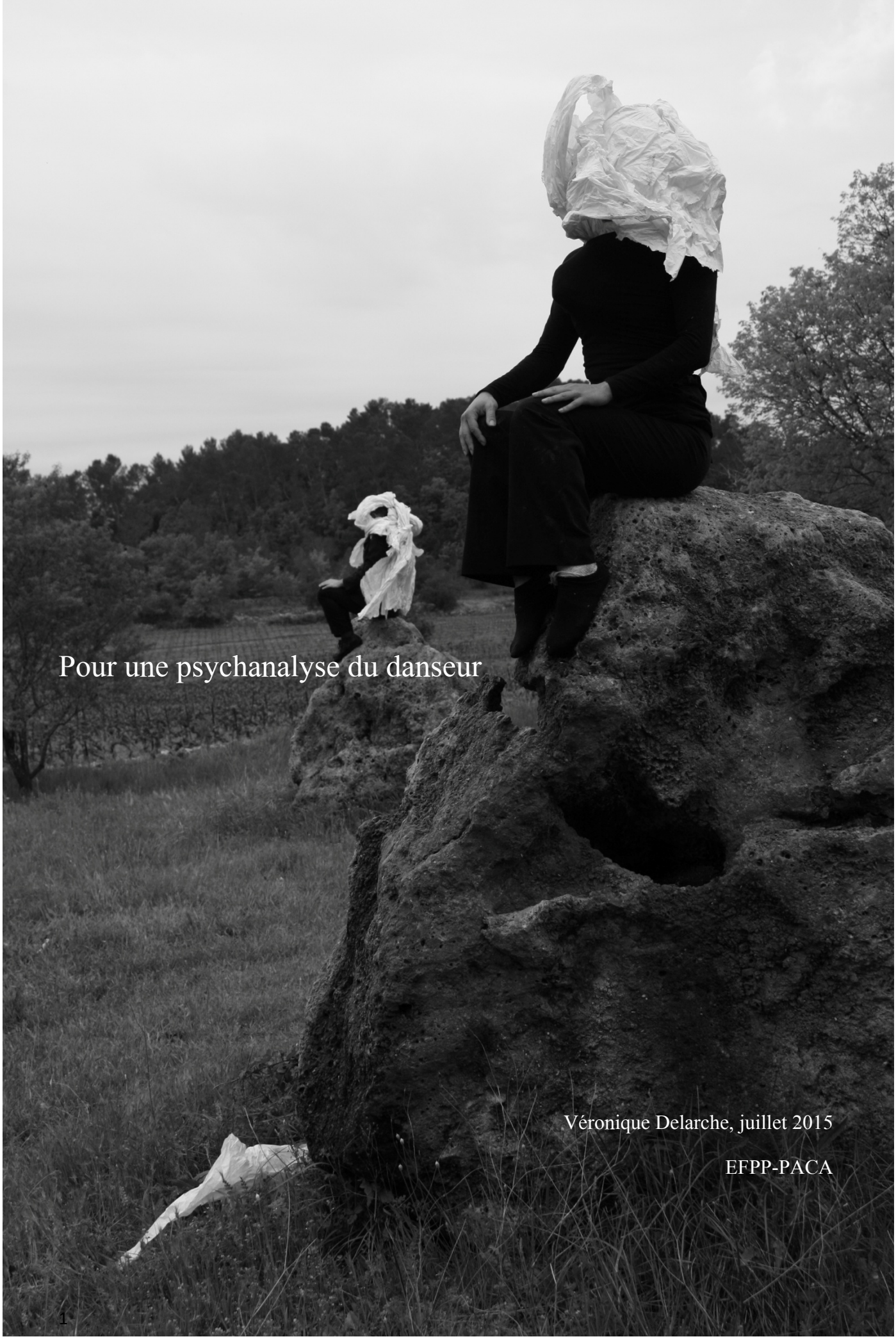

Pour une psychanalyse du danseur

Véronique Delarche, juillet 2015

EFPP-PACA

A Jean Pierre Barbier-Jardet, auteur et psychanalyste.

Remerciements à Hervé Madet et Nathalie Kuno.

En guise de préambule 5

I. Le danseur et la névrose 6

1. La danse et ses rapports avec un traumatisme.....8
2. La danse et ses rapports avec le conflit.....11
3. La danse et ses rapports avec la sublimation.....12
4. La danse et ses rapports avec la souffrance.....14
5. La danse et ses rapports avec la sexualité.....18

II. Le danseur et la représentation 19

1. La danse et ses rapports avec l'empathie.....20
2. La danse et ses rapports avec la génitalité.....21
   - L'instant.....22
   - L'angoisse.....23
   - Le passage à l'acte.....24
   - Les règles.....24
   - La vie du groupe.....25
   - La marginalisation.....25
   - L'utopie.....26
3. La danse et ses rapports avec le jeu.....26
4. La danse et ses rapports avec le sentiment d'unité.....28
5. La danse et ses rapports avec l'anti-narcissisme.....32

III. Le danseur et le symbolisme 34

1. La danse et ses rapports avec le religieux.....34
2. La danse et ses rapports avec l'inconscient.....36

IV. Le danseur et la société 40

1. La danse et ses rapports avec le pouvoir.....40
2. La danse et ses rapports avec l'institution.....41
   - La censure.....41
   - L'éthique.....42
   - La société du spectacle.....43
   - L'élitisme.....44
   - La précarité.....45
   - Le corps-outil.....46

Pour conclure.....48

Bibliographie.....49

Danseuse chorégraphe depuis maintenant près de trente ans, je me suis souvent posé la question des motivations profondes pour un tel choix de vie, mais aussi de ce qu'il se passe en scène. Qu'est-ce donc que la « présence » ? Pourquoi est-on littéralement fasciné par un ou une artiste sur le plateau ? Pour l'avoir expérimenté à de nombreuses reprises en tant que spectatrice, je sais que cette fascination est en dehors de toute préoccupation technique. J'entends par là que l'artiste en question peut tout à fait avoir de grosses lacunes, évidentes pour un œil un peu averti et malgré tout, nous sommes emmenés, notre regard le ou la suit. Nous pouvons parfois tenter de lâcher l'attention pour l'accorder aux autres personnes présentes sur scène, mais nous nous retrouvons, quelques temps plus tard, à nouveau comme rivés à cette personne là. Ce que nous appelons la présence pour les arts de la scène, c'est cette capacité, nous avons l'habitude de dire qu'elle est de l'ordre de l'inné. Quelque chose «qu'on a ou qu'on n'a pas». Nous allons tenter dans les pages qui suivent de décrypter ce «quelque chose» et plus spécifiquement dans le domaine de la danse. Nous aurions pu parler du théâtre, de la musique aussi, bien sûr, des autres arts de la scène, mais j'aimerai que nous voyons ce qui est du ressort de cet art qu'est la danse, considérée comme un art mineur, le parent pauvre du Ministère de la Culture, cet art longtemps galvaudé. Au début du XXème siècle, il était de bon ton que les hommes s'offrent «une danseuse» pour signer leur appartenance à la classe bourgeoise. Il ne s'agissait pas d'une danseuse de cabaret mais d'une ballerine. Qu'est ce qui est si dérangeant dans la danse pour qu'on l'ait reléguée au fin fond d'un bouge ? Nous traiterons donc de la présence sur scène mais aussi plus globalement de l'art de la danse. Pourquoi choisit-on cette voie ? Qu'est ce qui est en jeu ? Quelle place dans la société ? Quelle symbolique ? Quelles origines ?

I. Le danseur et la névrose

La névrose concerne quasiment tout le monde à des degrés divers. De façon très résumée et un peu austère, nous pouvons la définir comme suit :

- Elle a pour origines des facteurs psychiques qui peuvent être très précoces dans le développement de l'enfant.
- Le névrosé vit un conflit entre son Ça et son Surmoi.
- Les pulsions sont refoulées ce qui est source d'angoisse.
- Le Surmoi est très fort, le principe de réalité est acquis, l'idéal du Moi domine.
- Il y a eu fixation à un stade du développement psycho sexuel de l'enfant suite à des frustrations voire des traumatismes, mais pas de castration à moins qu'elle n'ait été gérée. Il y a régression à ce stade qu'il soit oral ou anal. Le complexe d'Oedipe est plus ou moins bien résolu.
- Le sujet met en place divers mécanismes de défense avec principalement le refoulement mais aussi le déni, la sublimation, la projection, l'identification, le déplacement, la dissociation, le clivage, …
- Le sujet accède à une perception de son corps dans sa globalité contrairement au psychotique qui en aura une perception fragmentée.
- Sujet et objet sont différenciés, le narcissisme secondaire est installé, la libido est généralement tournée vers l'objet.
- La relation avec la mère est sinon affectueuse, tout au moins acceptable.
- Le père a été intégré comme élément de la séparation d'avec la mère et d'accès à la loi ainsi qu'au symbolisme.

Voici une définition succincte de la névrose, le danseur en a toutes les particularités. Il a vécu des frustrations et/ou souvent un traumatisme, ce que nous verrons dans le chapitre suivant. Face à l'angoisse, son mécanisme de défense privilégié sera la sublimation par le biais de la pratique de la danse, mais ce n'est pas exclusif, il peut y avoir simultanément d'autres mécanismes de défense. Il a une perception globale de son corps, sans quoi l'apprentissage technique de la danse serait impossible. Il est un sujet différencié sinon individué, il est intégré au groupe, son intégration à la société pose parfois problème sans qu'il y ait d'impossibilité flagrante, il est au plus considéré comme un sujet marginal.

Certains danseurs sont extrêmement fragiles psychiquement, leur construction est tellement bancales qu'ils ont besoin de la danse comme d'une béquille, sans laquelle ils s'effondrent. Ils

sont inquiets et angoissés avec un malaise existentiel permanent sauf par moment, lorsqu'ils dansent, comme un éclat de lumière vers lequel ils vont orienter leur libido. Ils se raccrochent donc à la danse car elle-même les raccroche à leur pulsion de vie. Ce sont des êtres qui traversent des états limites, ou borderline.

« Il est un trait constant dans toutes les descriptions : le patient limite est un patient angoissé et mal à l'aise. L'intensité de cette angoisse est variable depuis la grande crise d'angoisse avec son cortège de manifestations somatiques et son effet de sidération sur les processus mentaux, jusqu'au simple malaise existentiel mais dont la permanence empêche toute adéquation satisfaisante entre le sujet et ses objets environnants. Cette angoisse diffuse et flottante est spécifique du patient limite. Lorsqu'on essaie d'analyser avec le patient la signification qu'il donne à son angoisse, il apparaît que ce n'est pas tant la crainte d'un éclatement, d'un morcellement (psychose) comme on peut le voir chez un patient proche d'un épisode de dissociation, non plus que la crainte d'une punition, d'un échec ou d'un sentiment de culpabilité (névrose), il s'agit ici de la crainte de la perte du sens de la vie et par voie de conséquence de sa cohérence interne. » Hervé Madet[1]

La danse en leur permettant de sortir, au moins durant les temps de répétitions et de représentations, de cet état d'angoisse latente, est devenue le centre de leur vie, ancrage sans lequel ils sont en errance.

Raymond Boni, guitariste m'a dit un jour, au début de la création d'un duo :

« On ne choisit pas de devenir artiste, ça nous tombe dessus, on ne peut pas faire autrement après il faut se débrouiller avec ça et c'est difficile ! ».

Un rêve illustre, d'une autre façon, cet état de fait :

« Je marche avec un couple dans la rue, la nuit, pour aller diner dans un restaurant, après un spectacle dans lequel j'ai dansé. L'homme me dit que je devrai rentrer chez moi, que j'ai l'air très fatiguée, que ma fatigue s'est vue sur scène pendant la représentation et que je devrai arrêter de danser. J'acquiesce et je m'éloigne. Puis je crie, je hurle, de toutes mes forces, je pleure. »

Lorsque j'ai voulu m'engager dans la danse professionnellement, je me suis heurtée au veto paternel que j'ai respecté quelques années avant de trouver la force de passer outre. J'ai fait des études scientifiques en océanographie, j'ai tenté de travailler en tant qu'ingénieur et j'ai eu l'impression de m'enterrer vivante. C'est seulement alors que j'ai eu la force de passer outre l'interdiction paternelle. Mais je n'avais pas pu faire de formation adéquate en danse, du moins telle que je l'aurai voulu. J'avais largement le niveau technique requis mais je n'avais pas le réseau relationnel, très important dans ce milieu, nous verrons cela en dernière partie de ce texte. J'ai donc mis des années à me sentir en confiance par rapport au monde des danseurs. C'est un monde très dur, il ne faut pas de leurrer là-dessus. Le rêve remet au jour le refus du père, avec cet homme qui me conseille d'arrêter de danser, de rentrer chez moi. Mon père avait une conception du monde dans laquelle la place de la femme était à la maison avec les enfants. Le rêve montre l'acceptation puis le cri, le cri de désespoir et les pleurs. Renoncer

était impossible pour moi, un déchirement inacceptable et le rêve montre bien cette force. On parle de vocation dans le langage courant, on ne peut pas aller contre une vocation, c'est un fait qu'il va falloir accepter comme le dit Raymond Boni. Il y a une dernière chose dans ce rêve, la fatigue. La pratique de la danse est très fatigante, ça a parfois été un problème pour tenir sur les durées des répétitions, surtout lorsque je n'aimais pas vraiment le travail enclenché, bien sûr. La fatigue est un signe, pour moi, soit que je suis à côté du projet, pas réellement en accord et comme coupée de cette création, mieux vaut alors arrêter. Elle est aussi un signe plus encourageant d'une tentative inconsciente d'éviter le travail. Je veux dire une barrière de peur à dépasser, auquel cas, mieux vaut que je retrousse mes manches et que je m'atèle à la tâche, le résultat sera là. Dernière chose, la fatigue correspond à mes questionnements actuels sur l'âge, danser jusqu'à quel âge ? J'ai cinquante ans, la question des possibilités corporelles va se poser. Arrêter maintenant alors que je me sens en pleine maitrise de mon travail ? Que je commence seulement à supporter de me voir en vidéo ? Attendre parce qu'autre chose se passera ? Faire confiance, je saurai reconnaitre le bon moment ?

« La seule chose en notre pouvoir, c'est de ne pas fausser la voix qui résonne en nous. » Boris Pasternak

1. La danse et ses rapports avec un traumatisme :

Parmi mes relations professionnelles et amicales, j'ai constaté des failles dans les histoires personnelles, qui sont de réels traumatismes :

- Carol : « Une cousine qui était ma meilleure amie, confidente, est partie en début d'après midi de chez moi, j'avais 14 ans, elle en avait 20. Trois jours plus tard, elle était retrouvée morte, violée et lapidée. J'ai moi-même été violée quelques années plus tard ».
- Thierry : « Ma mère a des mains comme des serres de rapace. Elle ne sait pas donner, ne sait pas toucher, elle ne sait que prendre, arracher. »
- Laetitia : « Ma mère m'a coupé un doigt avec la portière de la voiture quand j'étais petite, elle n'en a jamais parlé, elle n'a plus regardé mes mains. Mon père banquier déchu est devenu clochard. »
- Marc : « Fille mère, ma mère m'a placé dans un foyer où j'ai subi des sévices sexuels, puis elle m'a repris, lorsque j'avais 7 ans, pour vivre avec un homme alcoolique ».

- Catherine : « Pendant la guerre, ma mère juive a été cachée dans une famille en Belgique, dont elle a été l'esclave. A la fin de la guerre, elle a été obligée de faire le tour de toutes les maisons du village pour dire que ces gens l'avaient sauvée. »

- Patrick : « J'avais 8 ans lorsque j'ai vu ma mère dans la rue avec un petit chapeau à fleurs, une vieille robe de dentelle et déblatérant un soliloque incompréhensible. J'ai compris, ce jour-là, qu'elle était folle. »

- Marie : « Mes parents espagnols, communistes, révolutionnaires se sont installés en France, après un passage par des camps de prisonniers. Ma mère, enceinte de moi, passait la frontière vers l'Espagne avec des valises pleines de tracs antifranquistes et revenait en France avec un nouveau mari et des faux papiers pour faire sortir l'homme du pays. La peur au ventre… ».

- Lionel : « Mon frère schizophrène s'est tué en se faisant écraser par un troupeau de vaches qu'il avait fait paniquer ».

- Geneviève : « Mon père est mort la veille de ma naissance ».

- Moncho : « Ma mère était Manouche, mon père n'était pas mon père biologique alors que mon parrain l'était. Tout le monde le savait sauf moi. Mes parents disparaissaient régulièrement pendant plusieurs jours, dès qu'ils avaient un peu d'argent, pour s'amuser. Ils nous laissaient ma sœur et moi, seuls dans la maison vide. Ils finissaient par rentrer épuisés et sans un sou ».

- Véronique : « Ma grand-mère a eu la tête rasée à la fin de la guerre. Elle a été chassée et a laissé mon père. Homme violent, il a passé sa vie à fuir de déménagements en déménagements ».

- Marion-Hélène : « Ma mère a tenté de me noyer, j'étais un bébé de quelques mois. Mon père, pédiatre, m'a trouvée bleue dans une cuvette d'eau en rentrant de son travail ».

Barbara, traumatisée par l'inceste et la guerre, a pu dire : "J'ai perdu la vie autrefois. Mais je m'en suis sortie puisque je chante". Voilà un exemple type de ce que Boris Cyrulnik définit par la notion de résilience. La résilience, en psychologie, consiste pour un sujet ayant vécu un traumatisme à réussir à se reconstruire tout en prenant acte du traumatisme. C'est le cas de la majorité des artistes, les rencontres, les soutiens, la force de leur volonté, de leur pulsion de vie les amène à la résilience. Mais la résilience n'empêche pas la névrose.

*« J'ai toujours considéré le névrosé comme un artiste raté… La création artistique ne parait procéder que de l'affirmation du moi en face de l'angoisse. » Otto Rank **[2]*

**Une petite parenthèse au sujet d'Otto Rank, qui sera une source importante de ce travail, psychanalyste juif autrichien, il a été un des proches de Freud et analysé par ce dernier mais il est exclu du cercle psychanalytique en 1924 car il rejetait la notion de complexe d'Œdipe, il recentrait les fixations autour du traumatisme de la naissance, il explique et développe sa théorie dans l'ouvrage éponyme. Il a été l'analyste d'Henri Miller et d'Anaïs Nin ainsi que*

l'amant d'Anaïs Nin qui était elle-même la maitresse d'Henri Miller. J'aime à croire que c'est en partie à leur contact qu'Otto Rank a si bien saisi les processus en jeu dans l'art qu'il détaille dans « L'Art et l'Artiste ».

Si d'après Otto Rank, le névrosé est un artiste raté, il est certain que l'artiste est un névrosé réussi ! Et il ne faut pas se leurrer sur le fait que son art ne le sortira pas de sa névrose, son art va puiser dans sa névrose, c'est sa source. Beaucoup d'artistes font un travail sur eux-mêmes, tous ceux que je connais l'ont fait ou le font, mais souvent avec une telle peur de perdre leur source d'inspiration, qu'ils se gardent bien, inconsciemment, d'aboutir sur cette voie. Peut-être plus encore que pour le reste des personnes en thérapie, l'artiste aura une propension à changer de thérapeute et de thérapie dès qu'il s'approchera du nœud de ses conflits. Il tente de trouver un « mieux être » qui, sans tarir la source, lui permettra d'appréhender de façon plus confortable sa vie et sa pratique artistique. Ce sera le cheminement de toute une vie, parsemée d'embuches mais aussi de vives de découvertes. Rien n'est stagnant dans la vie de l'artiste, le quotidien peut vite être d'une monotonie insupportable pour lui.

« Tomber et se ressaisir constitue l'essence même du mouvement » Doris Humphrey [3]

Dans ma formation, j'ai passé des heures à apprendre à chuter et à me rattraper, à utiliser l'énergie de la gravité dans la chute pour rebondir. On ne pratique pas cela dans un studio de danse sans que notre vision du monde n'en soit changée. Le mouvement est lié à la vie, avec au minimum le flux de la respiration, le petit mouvement de la respiration cellulaire. A travers son art, et particulièrement en se produisant sur scène, le danseur cherche à s'extraire d'une réalité trop écrasante, il cherche à donner du sens à sa vie, à retrouver un peu du principe de plaisir face à un idéal du Moi et un Surmoi très fort. La danse amène des sensations proprioceptives agréables, grisantes. Et même si parfois le travail technique est pénible parce que physiquement difficile, rien de tel ne se passe une fois en scène, la sensation est plutôt d'une sorte d'ivresse ainsi qu'une grande maitrise, un affutage des perceptions, tout en étant comme hors de soi, observateur de ce qui se déroule, tout en en étant acteur. Le danseur atteint là un état de plénitude qui est temporairement réparateur, plus de traumatisme, plus de névrose.

Il est important pour notre propos de donner quelques indications historiques. Isadora Duncan puis Doris Humphrey, Martha Graham, Mary Wigman sont les précurseurs de la danse contemporaine. Nous remarquerons que ce sont des femmes uniquement, la danse est un art majoritairement féminin, la parité n'est pas de mise, un homme pour dix femmes à peu près. Bref, quels qu'aient été les objectifs de ces danseuses, leur quête artistique, elles ont toutes vécu deux guerres mondiales. La danse moderne nait après la première guerre mondiale en Occident (en Europe, principalement Allemagne avec le courant expressionniste et aux Etats Unis avec des formes plus abstraites). Tout comme la danse Butô au Japon est née après le drame d'Hiroshima, le mouvement de séparation danse classique – danse moderne s'accentue encore après la seconde guerre mondiale. Ces deux guerres ont été un traumatisme pour la société. Les danseurs y ont répondu par un changement radical de leur pratique que nous aborderons plus loin.

« Cette femme dont la grossesse est avancée, le ventre lourd et proéminent, appuyée au mur de la cave, dit d'une voix entrecoupée : « restez avec moi, ne me laissez pas seule _ l'enfant_ il peut arriver d'un instant à l'autre_ mon mari est au front_ je suis sans nouvelle… Nous qui avons vécu cela et avons survécu, nous sommes marqués. Nous ne pouvons pas oublier, nous ne voulons pas oublier, nous ne devons pas oublier » Mary Wigman [4]

Nous voyons, comme Freud le décrit dans « Totem et Tabous » et dans « Moïse et le Monothéisme », qu'il y a un parallèle entre le traumatisme personnel qui amènera le sujet à s'orienter vers la danse et le traumatisme touchant toute la société qui amènera à des changements radicaux dans la forme de l'art de la danse.

2. <u>La danse et ses rapports avec le conflit :</u>

« Imagine, tu es allongé, la posture du cadavre et juste tu écoutes ta respiration, tu écoutes ton cœur, à un moment donné si tu veux vivre, il y a forcément à enclencher un petit désir, un petit besoin. Ça peut être l'eau, ça peut être… Sinon tu restes, ton cœur bat, ta respiration... Mais au bout d'un moment, c'est long, mais quand même tu meurs. En fait, on est lié à une petite tension qui nous appelle, qui nous…C'est ça la question du conflit, la question du conflit là telle que j'ai envie de l'aborder, ce n'est pas « c'est la guerre » etc. C'est la guerre en fait ! Pour la vie ! C'est de tisser cet endroit de : oui, on peut s'épanouir dans la tension de la différence. Oui, on a besoin de l'autre » Laetitia Angot « Danse des Conflits » Interview de Stefan Mihalachi [14]

Laetitia prononce dans ce texte trois principes fondamentaux : le conflit, la tension de la différence, l'autre. Les grandes questions de la psychanalyse s'y retrouvent le narcissisme, les identifications primaires et secondaires, l'individuation, le manque à être, le moteur du désir. Très sommairement, le tout petit enfant vit en fusion totale avec sa mère puis il découvre peu à peu, entre 6 et 18 mois, pendant le stade du miroir, qu'il est différent d'elle. Donc qu'il y a un autre, et que cet autre là a ses propres désirs auxquels il va falloir de plier un peu s'il veut garder son amour. Et voici la tension de la différence, le passage de l'identification primaire, à la mère, à l'identification secondaire, au père. Sans cet amour là, le petit enfant sait qu'il meurt. Il a besoin de l'autre et toute sa vie l'être humain aura besoin de l'autre. Et de l'Autre, selon Lacan, que seront la société, la culture, la science, la politique, etc. L'être humain est un être de relation, de langage. Il est aussi un être profondément narcissique, d'où le conflit entre ses propres désirs, ses propres besoins et ceux de l'autre, un équilibre est à trouver… Equilibre entre principe de plaisir et principe de réalité. La danse des conflits… Une autre chose que Laetitia aborde est celle du désir, le désir de vivre, la pulsion de vie. Lorsqu'elle parle d'une petite tension qui nous appelle. Le conflit serait alors la lutte entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Métaphoriquement, ce point d'équilibre où tout peut basculer d'un côté ou de l'autre. Nous avons parlé deux fois d'équilibre, il s'agit d'une notion au centre de la danse, l'équilibre. Les danseurs travaillent beaucoup avec des notions paradoxales :

- Lâcher pour tenir, lorsqu'il s'agit de lâcher les tensions musculaires, de laisser faire l'alignement du squelette afin que l'équilibre soit là, miraculeux en quelque sorte !
- Descendre pour monter lorsque toute l'attention se place sous la plante des pieds voire sous les orteils, que le diaphragme par son mouvement de pression à l'inspiration nous connecte au sol tellement bien que l'équilibre tient, miraculeux !

Bref, ce texte n'est pas le lieu d'un cours théorique sur la technique de la danse mais il est clair que l'art du mouvement, par essence, est relié à la pulsion de vie et à son équilibre avec la pulsion de mort que serait l'immobilité totale dont parle Laetitia.

« Tout geste est un mouvement contre la mort » Rudolf Laban [5]

3. <u>La danse et ses rapports avec la sublimation :</u>

« Le véritable processus qui pousse un homme à devenir artiste n'en est pas moins généralement un de ces processus dont l'individu n'est pas conscient… L'artiste évite la déperdition complète de lui-même dans la vie non en se fixant dans une attitude négative mais en projetant sa vie entière dans une œuvre créatrice.» Otto Rank [2]

Nous voyons dans les exemples personnels donnés en début de ce chapitre, qu'il y a une faille à l'origine du besoin de s'engager dans une pratique artistique. L'artiste tente de dépasser sa névrose par la sublimation, qui sera son mécanisme de défense par excellence, il lui faut une grande force de volonté pour tenter cela. L'art n'est jamais acquis et nécessite des années de travail acharné ainsi que de passer par les méandres du doute et des ratages.

« Dans la création, la découverte, l'invention, il y a un moment où le sol de nos convictions devient mouvant. Il faut avoir le courage de traverser ces expériences là » Karine Saporta [6]

« C'est un long chemin qui conduit de la volonté d'art individuelle à l'œuvre achevée qui produit chez celui qui la reçoit ce que l'on appelle plaisir esthétique. » Otto Rank [2]

En tout cas, l'artiste est un névrosé qui tente de ne pas se laisser « envahir » par son ou ses traumatismes. Ce n'est pas une fuite mais plutôt une utilisation au service de quelque chose de plus grand que lui-même, un détournement vers un objectif auquel il attribue une grande valeur et auquel la société attribue une valeur symbolique. Souvent, le danseur est assez honnête avec lui-même, il n'est pas dans le déni. Il a pour cela un outil de transparence, en quelque sorte, qui est la lecture des postures corporelles, tout se voit. Bien sûr, voir ne suffit pas à identifier la cause, la blessure mais c'est déjà mettre sur le chemin.

« Le mouvement ne ment pas » Martha Graham [7]

L'artiste doit créer pour vivre, non matériellement mais psychiquement, pour continuer de se sentir exister et pour les arts de la scène, ceci signifie être en scène pour se sentir exister. Je me souviens, au début de ma pratique, de dire quand on me posait la question du pourquoi : « Parce que c'est le seul moment où je me sens vraiment vivante ».

« La réaction de l'artiste se distingue de celle du névrosé par une maitrise du traumatisme peu importe que cette maitrise soit le résultat d'un effort ponctuel ou qu'elle s'étende au labeur de toute une vie…A la différence du créateur qui s'efforce d'échapper à la mort à travers son œuvre, le névrosé ne cherche pas l'immortalité mais à protéger sa vie réelle en l'économisant… Riche de son expérience, l'artiste se tient à l'abri de la vie réelle qui signifie pour lui déclin et mort…Cela ne peut toutefois se réaliser qu'en marge de la vie réelle.» Otto Rank [2]

Le mot réel est répété trois fois dans ce court texte. Il est bien clair que l'artiste a un souci avec principe de réalité ! Il n'y a pas plus idéaliste, il ne se résigne pas, quitte à s'autodétruire dans sa quête. Nous en avons un exemple terriblement frappant avec Vincent Van Gogh, certes non danseur, qui s'étant heurté à l'incompréhension de tous, va jusqu'à se mutiler pour tenter de crier sa certitude d'artiste. Nous pourrions extrapoler par le biais de la théorie psychanalytique en disant qu'un rejet du principe de réalité correspondrait à une fixation orale et au fait de vouloir inconsciemment rester dans le principe de plaisir. Il n'en est rien, quelle que soit la fixation-régression à l'origine de la névrose, il ne s'agit pas de principe de plaisir, ni de Moi idéal mais plutôt d'Idéal du Moi. Le principe de réalité est bien établi. La quête du danseur est d'atteindre une sorte de perfection de la forme inaccessible, c'est là qu'est la fuite du réel. Le Moi idéal serait les meilleures conditions que le sujet a vécues, il est figé, ne change plus au fil de l'existence tandis que l'Idéal du Moi serait l'être idéal que le sujet aimerait être, il évolue au fur et à mesure que le sujet change. C'est tout à fait ce que fait le danseur, en cherchant toute sa vie à aller plus loin dans sa pratique, à s'améliorer, à explorer ce qu'il ne connait pas, à chercher de nouveaux chemins pour son expression artistique.

« L'artiste comme le névropathe s'était retiré loin de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire, mais à l'inverse du névropathe, il s'entendait à trouver le chemin du retour et à reprendre pied dans la réalité. » Sigmund Freud [8]

Il n'y a pas de déni, ni de refoulement mais sublimation. Nous savons que la sublimation au contraire du refoulement renforce la libido, le sujet se met au service de la société par une activité socialement valorisante. Il utilise ses failles pour en faire des forces pour lui et pour le groupe.

« Les diverses contraintes que la volonté exerce permettent aux pulsions de s'accomplir partiellement sans que l'individu tombe sous leur coupe et sans qu'il ait à les battre en brèche par une répression trop énergique… Les résultats destructeurs de cet ensemble de réalité sur le névrosé montrent que ce qui le distingue de l'artiste est que ce dernier applique de façon constructive la puissance de sa volonté au service d'une création… » Otto Rank [2]

4. La danse et ses rapports avec la souffrance :

Nous savons, depuis les travaux de Freud et le concept de déplacement qu'une douleur psychique sera moins angoissante si une douleur physique s'y substitue. Il y a là tous les cas de somatisation, dont le danseur n'est pas exclu. La formation du danseur est très dure physiquement, il est question de repousser les limites des possibilités corporelles et bien sûr cela ne va pas sans douleur. Les danseurs ont chacun leur façon, très personnelle, de gérer cette douleur. Certains s'y complaisent, dans le sens où ils tentent de traverser la douleur à tout prix, parfois jusqu'à la blessure. Il est conseillé par les pédagogues de la danse de doser sa peine, chacun étant son propre baromètre, nous ne sommes absolument pas tous égaux en face de nos possibilités physiques, ni de notre capacité à les travailler, ni face à notre attitude vis-à-vis de la douleur. Il y a une tendance très mystique chez le danseur qui est intrinsèquement liée à la danse, à ses origines, nous en parlerons plus loin. Cette tendance l'amène, tout comme les grands mystiques religieux, à se flageller par une pratique physique exigeante.

« Détruire mon corps, le reconstruire… Travailler, transpirer, ne pas penser, ne rien espérer, devenir une pierre, un verre d'eau, une barre de bois, un miroir, un peu de crasse, se souvenir avec le ventre, avec les cuisses, compter avec les articulations, prier avec les coudes, mourir. » Maurice Béjart [6]

« C'est très douloureux de repousser sans cesse ses limites. Je déteste cela. Mais je le fais. Je dois le faire. L'entrainement me fatigue énormément physiquement, psychiquement. Puis vient le passage à l'acte, ce moment extraordinaire. Je me suis torturée mais une partie de moi-même a encore réussi » Sylvie Guillem [6]

Il y a un fait très frappant dans cette citation de Sylvie Guillem, elle parle de passage à l'acte, il s'agit bien de l'expression de la pulsion. Le passage à l'acte se fait en scène et non dans la pratique quotidienne qu'elle décrit comme une souffrance. La pulsion se libère sur scène, il faut le regard du spectateur pour qu'elle jaillisse, qu'elle s'exprime en étant détournée au service de l'œuvre chorégraphique. Nous pourrions dire que le danseur dans sa pratique quotidienne déplace la douleur psychique pour la transformer en douleur physique et qu'en scène, il sublime la douleur psychique pour en faire une œuvre d'art. C'est un peu caricatural mais il y a de ça !

« Derrière le rideau, nous partageons les forces fêlées, le dépassement, les laies, l'endurance et cet infini désir de poursuivre » Laurence Queffélec [6]

L'abstinence alimentaire est une autre forme d'ascétisme que l'on rencontre chez certains danseurs. Les cas d'anorexie sont fréquents pour les femmes, il reste, accrochée à nos inconscients, l'image de la sylphide, danseuse filiforme, immatérielle. L'anorexique selon Lacan « Mange Rien », autrement dit, elle ne veut rien, elle veut qu'on lui « fiche la paix ». Mais pour réussir à « Manger Rien », il lui faut une maitrise d'elle-même extraordinaire qui rejoint tout à fait la maitrise nécessitée par la pratique physique liée à la danse. Rien

d'étonnant à ce que les danseuses goutent à l'anorexie. Je mets volontairement au féminin car je n'ai jamais rencontré de danseur anorexique. Cette pathologie est beaucoup plus fréquente chez les femmes en général mais en sus le danseur va beaucoup devoir porter. C'est une habitude récurrente de voir les danseurs porter les danseuses, depuis le ballet classique jusqu'aux pièces les plus contemporaines, la mode ne passe pas. Nous trouvons là un lien évident avec la sensualité et la sexualité. La pratique de la danse nécessite de la force musculaire donc pour les hommes porteurs qui s'alimentent normalement et les femmes opèrent un savant dosage pour se maintenir au minimum du poids nécessaire tout en ayant un bon tonus musculaire.

Sans aller jusqu'à s'affamer, les danseurs comme les sportifs de haut niveau ont un rapport à l'alimentation un peu particulier. Ma fille, qui les côtoie depuis sa naissance, aime à se moquer en disant qu'*il y a un gène artiste qui est le même que le gène allergique au gluten.* C'est comme si l'angoisse primitive de l'artiste se focalisait sur la nourriture, il va falloir manger bio, sain, équilibré, ne pas boire d'alcool, ne pas fumer, etc. L'alimentation est vécue comme une entrée du monde extérieur à l'intérieur de la personne, il faut donc s'en protéger. Les modes en tout genre vont bon train, un jour il faudra manger uniquement comme cela, puis l'année d'après uniquement comme ceci. Cette façon de faire n'est pas spécifique aux danseurs mais elle est assez exacerbée chez eux. L'excuse de la pratique physique intense est la façade idéale pour masquer des pratiques relevant de l'angoisse.

Un phénomène vient s'ajouter à cela. Le manque d'alimentation provoque la sécrétion d'endorphines afin que l'organisme ne souffre pas trop. La pratique physique intense, comme c'est le cas pour la danse, provoque, elle aussi, la sécrétion d'endorphines. Les endorphines, ou endomorphines, sont libérées par le cerveau, et plus précisément par l'hypothalamus et l'hypophyse. Cette morphine endogène possède une structure moléculaire proche de celle des opiacées. Une fois sécrétée, elle se disperse dans le système nerveux central, les tissus de l'organisme et le sang et produit des effets bénéfiques contre angoisse, anxiété et dépression. L'endorphine est l'hormone du bonheur. Certains danseurs en usent et en abusent. On ne peut pas vraiment parler d'addiction bien sûr, puisqu'il s'agit d'une hormone, mais tout de même une dépendance va se créer à la pratique intense quotidienne, sans laquelle le sujet se sentira déprimé, et qui l'emplira d'une sorte d'exaltation propice à encore plus de travail et encore moins de nourriture. La boucle est bouclée autour d'un comportement pathologique parfois dangereux, nombre de blessures accidentelles résultent de ces troubles amenant à un état d'épuisement que le sujet dénie.

5. La danse et ses rapports avec la sexualité :

Quand on parle de sublimation, on entend utilisation de la libido à des fins acceptables par le Moi. C'est une façon de contourner la censure du Surmoi et que la pulsion puisse s'exprimer.

« Dans l'art seulement, il arrive encore qu'un homme tourmenté par des désirs fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. » Sigmund Freud [9]

Nous rencontrerons très rarement des danseurs qui détournent complètement leur énergie sexuelle, leur libido, au profit de leur pratique artistique. Je n'ai rencontré qu'un seul danseur, un homme, tout au long de ma carrière, pour lequel j'ai senti qu'il avait repoussé toute sexualité de sa vie et que sa libido ne s'exprimait qu'au travers de son art. Il était dans le déni de la part sexuée de sa personne. Ceci rendait son travail assez austère. Le spectateur perçoit alors que le danseur vit comme hors du monde, quelque chose de monacal se dégageait de sa présence sur scène et surtout, quelque chose de fermé, dans le sens où ses préoccupations, totalement centrées sur la danse et sa pratique, rompaient le lien avec le spectateur qui ne partage aucunement ces préoccupations, ni cette pratique.

« Voilà, c'est cela la magie de la danse, on voit l'être humain » Nicolas Leriche [6]

Voir l'être humain, exactement le propos de la danse et le spectateur ne peut avoir d'empathie si le danseur ou la danseuse s'est coupé de ce qui fait de lui un homme ou une femme, c'est-à-dire un être sexué. Il y a moultes façons d'assumer une sexualité, le danseur ne la renie pas, ne la refoule pas, qu'il la vive ou non avec son objet d'amour, c'est un autre problème qui dépend de tout un parcours de vie, mais l'engagement dans la danse ne vient pas tarir cette source, au contraire.

L'abstinence sexuelle n'est absolument pas de mise dans le petit monde de la danse. Il y a plutôt une grande liberté, les rencontres sont plus ou moins éphémères, comme pour le reste de la population d'ailleurs, mais avec peut-être une plus grande tolérance, moins de tabous. La sexualité est avant tout une affaire de relation entre deux personnes, le danseur est au même point que tous les autres êtres humains par rapport à cela.

« La volonté consciente ou inconsciente sera toujours l'expression de l'individu tandis que la sexualité représente quelque chose de partagé, quelque chose qui appartient à la race et qui ne s'accorde harmonieusement au vouloir individuel que dans l'expérience de l'amour humain en dehors de quoi elle est en perpétuel conflit avec lui. » Otto Rank [2]

Ses difficultés à être en relation peuvent être grandes, du fait de la névrose originelle, d'autant qu'il est engagé dans un art, c'est-à-dire corps et âme, au sens propre dans le cas de la danse. Ceci n'est pas du tout facile à accepter pour le partenaire, surtout si celui-ci (celle-ci) n'a pas de pratique artistique. Le partenaire (disons l'objet pour le sujet danseur) peut avoir la sensation de n'être pas aimé, de ne pas compter pour l'autre. Il n'en est rien, simplement l'objet n'est pas le seul amour du danseur, il y a la danse, qui lui fait une concurrence déloyale. Ce n'est pas que le danseur n'investisse pas son objet d'amour, c'est plutôt qu'il a un investissement partiel, une autre part de sa libido reste engagée dans son art.

Après les précurseurs de la danse contemporaine, que j'ai précédemment cités, un autre courant naît dans les années soixante-dix principalement aux Etats Unis avec la guerre du Vietnam, encore une guerre ! Et les grands mouvements féministes auxquels il est bien naturel

que la danse y ait pris part, la majorité des danseurs étant des danseuses ! C'est le début de la performance, des actions urbaines. La pratique quotidienne du danseur évolue alors vers plus de douceur, le travail se fait moins en force, plus par l'écoute intérieure, le lâcher, l'utilisation de l'inertie du mouvement, etc. Simone Forti, Lisa Nelson, Steve Paxton, Anna Halprin, Bonie Bainbridge Cohen ont développé des pratiques corporelles basées entre autre sur le contact. Steve Paxton, danseur et praticien d'Aïkido crée le Contact Dance Improvisation basé sur les transferts de poids entre deux partenaires, on y voit une danse avec beaucoup de portés, très physique, où tout se fait en utilisant l'énergie de la gravité et de l'inertie du mouvement, en lieu et place de la force musculaire comme c'était auparavant le cas dans la danse classique. La pratique de la danse s'est, au fil de temps, beaucoup développée au travers du toucher. Nous travaillons beaucoup à deux, rien n'est plus fort que le toucher pour nous amener à écouter de toutes petites sensations, perceptions, pour affiner les sens, pour lâcher prise et faire taire le mental, ouvrir les possibilités respiratoires, etc. Les danseurs sont férus de toutes les pratiques somatiques telles que Feldenkraïs, Body Mind Centering, Eutonie, Alexander, Travail Corporel. Ils sont aussi férus d'ostéopathie, de kinésiologie, etc. Le développement de ces pratiques fait que les danseurs, dans leur travail quotidien, sont coutumiers de contacts intimes avec leurs partenaires et la limite entre ce qui est purement sexuel, de ce qui est sensuel et de ce qui est professionnel, technique n'est pas la même que pour le reste de la société. Donc, plutôt que de refouler la sexualité, c'est comme si le danseur d'une part la vivait avec son/sa/ses partenaires amoureux, mais aussi l'utilisait au travers de la sensualité comme moyen d'éveil et d'expression artistique.

Les portés, dont nous avons précédemment parlé, en sont un exemple frappant. En danse classique, le danseur porte la danseuse à bout de bras, comme un bel objet qu'il irait poser quelque part ou qu'il soutiendrait dans sa métamorphose en ange. La symbolique sexuelle est bien polie, c'est une danse pour un public prude et bourgeois. La technique de la danse classique est basée sur un blocage du bassin. Il est le point fixe autour duquel tout l'équilibre se définit. Rien ne doit bouger du buste en général et encore moins sous le nombril, à peine un souffle de respiration. Le danseur et la danseuse deviennent des sortes d'elfes asexués.

En danse contemporaine, le danseur va porter la danseuse près de son centre, c'est-à-dire ventre à ventre. La danseuse en sus n'est pas statique, elle va utiliser l'énergie du porté pour se déplacer dans un corps à corps, monter ou glisser ou tournoyer. Image du couple dansant, que Camille Claudel a si bien rendu dans sa sculpture «La Valse », troublante de sensualité.

L'évocation sexuelle est beaucoup plus forte et directe pour le public que ce qui se faisait en danse classique. De plus, les hommes portent les hommes, les femmes portent les femmes, les femmes portent les hommes aussi parfois. Le spectateur ne peut pas rester indifférent et il y a autant de réactions que de spectateurs.

Les danseurs se sont emparés de la sexualité pour parfois créer des œuvres délibérément provocantes. C'est aussi une question de mode, un peu comme si tout ayant été fait, il fallait aller chercher des espaces inexplorés. Certains chorégraphes font porter des godemichés à leurs interprètes ou tel autre travaille sur le sado masochisme et voici les interprètes avec des fouets. On en pense ce qu'on veut, la difficulté c'est que si la provocation devient l'objectif

de l'œuvre, il n'y a plus de poésie. Ce n'est pas une question de douceur, ceci a à voir avec le processus de sublimation, montrer la pulsion sur scène n'est pas une sublimation, c'est se permettre de la vivre avec une forme d'exhibitionnisme, elle n'est pas déplacée vers un objectif désintéressé en quelque sorte. En création, nous aimons parler de transposition… Pas de transposition, pas d'art.

Les préjugés sociétaux vis-à-vis de la danse autour de la sexualité et du genre sont bien ancrés. J'avais proposé à mon fils, quand il avait 3 ou 4 ans de prendre des cours de danse. Il m'a répondu « la danse, c'est pour les filles », remarque très drôle quand on sait que son père est danseur… Pour un homme, dire qu'il est danseur revient à dire qu'il est homosexuel, alors qu'il n'en est souvent rien et que de toute façon là n'est pas la question. Mais l'image du danseur efféminé, dans ce qu'elle a de péjoratif, reste bien ancrée dans les représentations collectives. Cette façon de se mouvoir est liée à la pratique de la danse classique. La danse classique est un art plutôt féminin, disons grossièrement cela, dans l'énergie développée et les codes gestuels utilisés. C'est la raison pour laquelle les danseurs classiques professionnels sont souvent si « maniérés », c'est une déformation liée à l'habitude d'une certaine qualité gestuelle mais ceci ne présume en rien d'homosexualité ou non. Il n'y a pas plus d'homosexuels masculin ou féminin chez les danseurs qu'ailleurs dans la population. Les danseurs, du fait de leur marginalisation sociale, ont été parmi les premiers à mettre au grand jour leur homosexualité et à l'affirmer sans crainte de représailles. Mais le prototype du danseur homosexuel est un mythe. Le choix de l'homosexualité n'a rien à voir avec le choix de s'engager dans la danse. J'ai des amis danseurs qui sont d'anciens rugbymen, il y a beaucoup d'Aïkidoka, etc. Les chemins qui mènent à la danse sont multiples, les histoires multiples, les tendances sexuelles multiples, elles aussi.

Pour une femme dire qu'elle est danseuse revient à dire qu'elle est prostituée. Lorsque j'ai annoncé à ma famille que je voulais faire de la danse mon métier, j'ai senti que c'était la même chose que si je leur avais dit que j'avais décidé de devenir prostituée parce que c'était un beau métier… Une anecdote, pour illustrer cela, j'habite dans un petit village où les personnes à la retraite s'assoient sur un banc, au seul carrefour du lieu et regardent passer les voitures. Un vieil homme souvent assis là m'était sympathique, échanges de sourires et de saluts quasi quotidiens. Un jour, je passais, à pied cette fois, et nous en avons profité pour échanger quelques paroles de politesse. Il me demande ce que je fais dans la vie, je réponds que je suis danseuse donc il essaie de m'embrasser en me disant au revoir… C'est fréquent, j'ai appris à trouver ce genre de comportements drôles, mieux vaut en rire.

La Valse, Camille Claudel

II. Le danseur et la représentation

Pourquoi le choix de la danse d'ailleurs parmi tous les arts ? Il y aurait autant de réponses que de danseurs. Pour ma part, il y a une quête de sensations proprioceptives, je crois, une naissance avant terme et une mise en couveuse sans contact, un lien rompu trop brutalement. A ce moment là, les couveuses étaient fermées, aseptisées et les contacts ne se faisaient qu'au travers de gants sans sortir le bébé de la couveuse. Puis, une enfance où j'ai été valorisée pour mes facultés intellectuelles et ridiculisée pour ma maladresse, il fallait réparer ça… Il y a en règle générale, à la base du choix de la danse, un besoin de passer par le physique, par l'organique, plutôt que par les mots, la trace, le son. La danse est un art éphémère, elle ne laisse pas de trace, les retranscriptions actuelles avec la vidéo n'ont absolument rien à voir avec le spectacle, elles ne sont qu'une coquille vide ou bien une autre œuvre, cinématographique cette fois. Elle est, par excellence, l'art de l'instant, elle existe uniquement pendant la représentation puis disparait, pas de texte, pas de partition, pas d'œuvre tangible comme un tableau, une peinture, rien que le moment présent. Il existe bien un système de notation de la danse mais il est tellement complexe qu'il est réservé à un petit groupe d'intellectuels de l'art et qu'il n'est jamais utilisé par les danseurs. Nous voyons donc qu'à

l'origine du choix de la danse comme moyen d'expression il y a aussi surement une dialectique entre le visible et l'invisible, être visible le temps d'un spectacle pour disparaitre tout aussitôt.

« La danse est l'art de l'humilité » Nicolas Leriche [6]

1. La danse et ses rapports avec l'empathie :

« Il y a certaines choses que les gens appellent improvisation et que j'appelle danse et des choses qu'ils appellent danse et que je n'appelle pas du tout danser mais seulement remuer le corps » Lisa Nelson [11]

J'en arrive maintenant au cœur de ma problématique, la présence.

Ce qui m'a amenée à rédiger ce texte, c'est une remarque faite par une étudiante de l'EFPP qui me disait qu'aller sur scène était une mise en avant de la personne, une recherche très narcissique, une valorisation de l'ego. J'ai alors pris conscience de la méconnaissance des processus psychiques en jeu dans les arts vivants. La recherche est plutôt celle d'une perte que d'une valorisation de l'ego. J'ai choisi de parler de la danse puisque c'est le domaine que je connais le mieux, nous pourrions aborder le théâtre, la musique, le chant, de la même façon. Dès qu'il s'agit d'être devant un public, les processus sont assez similaires.

« La puissance d'agir du corps, la force d'exister, ce n'est pas dans l'affirmation d'un ego, dans la conception traditionnelle du moi qu'il est possible de les trouver, mais bien plutôt dans la liberté reconquise d'un cheminement » Max Dorra [12]

Les danseurs parlent d'empathie pour expliquer ce que ressent le spectateur. Il est question de neurones miroir, lorsque nous voyons un mouvement, nous le ressentons, c'est physiologique. Voir un geste, imaginer le geste et faire le geste, c'est quasiment la même chose au niveau neurologique. La neurobiologie a montré que nous ne verrions pas le geste si nous ne nous sentions pas simultanément le faire en micromouvement. Nous ne ressentirions pas l'émotion d'une autre personne, si les muscles de notre visage n'avaient pas la capacité de prendre de façon minime l'expression du visage de la personne. Les recherches en neurobiologie sur le décodage du langage montrent aussi que ce que l'on perçoit, par exemple, lors d'une conversation téléphonique avec quelqu'un, c'est-à-dire sans voir la personne, c'est l'acte phonatoire. C'est la perception de l'acte phonatoire de l'autre qui va nous permettre d'accéder au sens de sa parole et non les sons précis articulés.

Pour revenir à la danse, il s'agit de corps à corps, voir un mouvement, imaginer un mouvement et ressentir un mouvement. En introduction à ce texte, je parlais de présence sur

scène et je disais que je me fais de temps à autre prendre au piège de cette présence en tant que spectatrice. Je m'en rends compte parce que je me mets à bouger petitement sur mon siège avec le/la danseur/se. Quand je m'en aperçois, le spectacle est en général déjà bien amorcé et je me sens désolée pour la personne assise derrière moi (sic). Mais c'est vraiment le signe, le mouvement pour le mouvement, un grand, un petit, conjonction des sensations. Etymologiquement émouvoir signifie mettre en mouvement. La sensation du danseur, lorsqu'elle est juste et intensément vécue, appelle la sensation du spectateur et l'émotion du danseur, lorsqu'elle est juste et intensément vécue, appelle l'émotion du spectateur. Mais pour la danse, à la différence du théâtre, rien n'est raconté, tout est suggéré. Le danseur peut très bien vivre quelque chose de très précis et théâtral peut-être pour lui, la transposition du langage dansé fera que le spectateur aura encore toute latitude pour avoir son propre cheminement et projeter son propre imaginaire.

« La danse conduit directement à l'émotion. Un geste parfois suffit à vous bouleverser »
Nicolas Leriche [6]

2. <u>La danse et ses rapports avec la génitalité :</u>

Lors du cours sur une approche de la génitalité, j'ai été surprise de reconnaitre des expériences traversées plus ou moins furtivement soit en répétition, soit sur scène. Je l'ai fait parfois lire à des amis/ collègues qui ont été tout aussi étonnés que moi. Nous allons voir cela en détail.

Tout se passe comme si le danseur en scène avait atteint le stade génital et comme si tout son travail tendait à s'assurer d'obtenir cet état à chaque représentation. Plus qu'un niveau technique, tout de même recherché bien sûr, le danseur contemporain et surtout le danseur improvisateur cherche cet état. On pourra entendre après une représentation « ça s'est passé » ou « ça ne s'est pas passé » avec un peu de mystère, voire de magie, autour du « ça ». Le « ça » si mystérieux serait donc l'accès à la génitalité, telle que décrite en psychanalyse, et non pas le Ça de la psychanalyse. Bien sûr, ce stade génital reste une utopie et le danseur, pas plus que tout autre, ne peut prétendre vivre à cet endroit. Mais, il l'a approché et c'est surement ce pourquoi il a choisi cette voie de la danse, pour retrouver cette sensation qui correspond à ce que je tentais d'exprimer, il y a trente ans en disant « C'est le seul moment où je me sens vraiment vivante ».

Il y a, comme nous l'avons vu, plusieurs courants en danse et si cet état de présence est valable pour toutes les formes de danse, il n'est vraiment recherché et travaillé qu'en danse

improvisée car là, c'est cet état qui sera le noyau dans lequel la créativité va puiser. Voyons cela un peu plus en détail, il est nécessaire de donner quelques informations sur ce que nous appelons l'improvisation. Il s'agit un courant qui, d'abord très marginal, s'est peu à peu développé au sein de la communauté des danseurs. Il s'agit de créer la pièce dansée en temps réel, c'est-à-dire, devant les spectateurs, pendant la représentation. Il y a plusieurs degrés dans l'improvisation, allant de l'ignorance totale de ce qu'on va faire une fois en scène, à une partition prédéfinie au cours de répétitions mais dans la quelle la gestuelle n'est pas écrite, le danseur va inventer la danse au fur et à mesure de la pièce. Cela peut paraitre paradoxal mais cette pratique nécessite beaucoup de travail en amont, avec l'équipe artistique, travailler sans fixer, une sorte de recherche permanente pour affiner l'accord entre les partenaires et approfondir la thématique de l'œuvre. Et aussi beaucoup de travail de la part du danseur car cette pratique demande d'avoir suffisamment d'expérience pour avoir la capacité de se mettre à l'écoute de ses perceptions, de ses partenaires et de savoir, instant après instant, créer en fonction de l'espace, du timing (temps-rythme-durée), de l'énergie, etc.

- L'instant *:*

« Ca signifierait que le rapport à l'autre peut être envisagé sans aucune projection et simplement dans l'instant, pour vivre l'instant sans projection excessive non plus sur le futur mais presque uniquement en profitant de l'instant…. sans dépendance par rapport à la projection dans le futur.» Hervé Madet [13]

C'est exactement ça. Etre en relation avec ses partenaires dans l'instant, sans projection dans la relation, ni dans ce qu'il en sera dans un futur très proche puisqu'il s'agit de l'instant suivant du spectacle en train de se dérouler/créer/vivre. Cette qualité de relation amène de très fortes amitiés dans la vie. Partager cela avec quelqu'un sur des semaines de répétitions et de représentations permet de se connaitre mutuellement de façon intime avec une grande acceptation des différences. Le travail de création, quel qu'il soit, consiste en une mise à nu du sujet qui doit avoir le courage de se livrer et ne peut le faire que si les regards de l'équipe sont accueillants et bienveillants. Nous sommes presque en situation analytique, il y manque la formation des « regardants » et la verbalisation.

« La danse est fugitive, elle vit et meurt dans l'instant. On ne peut donc pas en rater une seconde » Carolyn Carlson [6]

Il serait bon de préciser un peu ce que les danseurs appellent l'instant. Le faire sous forme d'exemple sera plus parlant : Imaginons que j'enchaine trois gestes tels que lever un bras, tomber au sol puis sauter. Lorsque je lève le bras, je vais mettre tout mon imaginaire dans ce geste, imaginer que je repousse l'air avec le dessus de mon bras, sentir la pression de l'air ou le glisser du vêtement sur la peau, imaginer que je touche le ciel, que je dessine les étoiles, imaginer plus simplement que j'essaie d'atteindre le sommet d'une armoire, etc. Je suis entièrement dans l'acte en train de se vivre, avec les sensations qui l'accompagne. Puis je tombe, je suis d'autant plus complètement dans la chute qu'elle est rapide, l'organisation corporelle est de l'ordre du réflexe, pas question de penser à autre chose et certainement pas

au lever de bras qui vient d'avoir lieu, il appartient au passé, c'est fini. Il peut y avoir un temps d'écoute du sol, sentir les points de contact avec le sol, là encore toute l'attention sera tournée vers cette écoute et la chute appartient au passé. La finesse des perceptions du sol permettra que le saut jaillisse sans y penser, comme un chat qui est prêt, la tonicité est accordée et il n'y a plus qu'à se sentir sauter. Voilà, ce dont parlent les danseurs quand ils parlent d'instant, il s'agit de vivre l'action présente, d'effacer celle qui vient d'avoir lieu et de ne pas anticiper sur celle qui aura lieu ensuite. C'est la seule façon de laisser circuler l'énergie librement pour qu'il n'y ait pas de blocages qui empêcheraient le mouvement. Le danseur apprend à faire confiance à sa logique corporelle. Il sait le faire à condition de laisser faire. C'est lorsqu'il atteint la finesse dans cet état, qu'il est présent et que le spectateur sera emmené.

- L'angoisse :

« Ca veut dire très peu d'angoisse » Hervé Madet [13]

Pas d'angoisse pendant la représentation, effectivement, plutôt la sensation d'être porté par la pièce, comme hors de soi. A la fois faire et se laisser faire, c'est un état très particulier où nous nous se sentons agir un peu comme si ce n'était pas vraiment nous qui agissions et pourtant complètement nous. Rien n'est de l'ordre de l'ego, il s'agit de laisser l'ego hors du plateau, sinon il ne se passe rien de l'ordre de la présence ni de la génitalité. Le trac est lié à cela, s'il n'y a pas d'angoisse une fois en scène, il y a angoisse avant d'y aller. L'angoisse de ne pas réussir à laisser l'ego dehors. Bien sûr, certains danseurs, tout comme certains comédiens, musiciens, etc. travaillent avec leur ego et se valorisent narcissiquement par le fait d'être en représentation, mais ce n'est pas la majorité loin de là. L'angoisse avant d'aller sur scène, nous parlerons plutôt de peur, l'angoisse est indéfinie, dans le cas présent le danseur connait ce qui l'inquiète, voire ce qui le fait « mourir de trouille ». Il s'agit de la peur de ne pas y arriver, de la peur du vide aussi. Il va falloir lâcher prise pour laisser les choses se faire à travers soi. Ce n'est pas rien, c'est très difficilement maitrisable d'autant plus devant un public, donc ça fait peur. Avec le temps, l'expérience, l'habitude permet de mieux gérer ces moments mais pas de les supprimer. Je ne connais personne qui aille en scène comme s'il allait travailler au bureau. Pour ma part, je pensais être tout à fait calme les jours de spectacle, sauf que la moindre anicroche, le moindre petit incident, suffit à me donner des palpitations ces jours-là. Chaque fois avant d'entrer en scène, je me demande bien pourquoi j'ai choisi cette voie, pourquoi tellement de stupidité !

- Le passage à l'acte :

« Pour autant tout devient excessif et rien n'est tabou. Donc ce n'est pas quelqu'un qui s'interdit la jouissance, le passage à l'acte » Hervé Madet [13]

Le passage à l'acte, c'est ce qui se joue en scène, cette perte de soi. Le Moi avec toutes ses valeurs, ses croyances, est laissé en coulisse, tout comme dans l'état amoureux. La jouissance est celle de se sentir dans cet état si particulier, que nous définissons par le terme de présence. La présence, le public la voit mais l'artiste la vit. Ce qui devient excessif sont les perceptions, très aiguisées et l'expression qui enfreint les tabous. Le danseur se livre, il donne tout de lui-même, sans tabou ni pudeur.

« *Je crois que dans le studio, on peut aller jusqu'à pleurer, crier, hurler, jouir. Si nous sommes capables de ça, ça se verra même si nous ne le gardons pas pour la pièce. Tu vois c'est comme quelqu'un qui traverserait le plateau en marchant tout simplement et bien s'il sait faire un double salto, il ne marchera pas de la même façon que s'il ne sait pas le faire. Ca se voit. » Laetitia Angot* [14]

La danse est un art de la transposition, un art abstrait, donc donner sans pudeur a rarement à voir avec la provocation que peuvent mettre en œuvre les plasticiens ou les comédiens et certains chorégraphes. L'expression dansée est une expression poétique.

« Chacun peut tenir cette maxime : je ne saurai exposer didactiquement pourquoi la danse me touche au plus vif. Les raisons de la danse sont poétiques. Autrement dit, la danse représente le désir sur un mode extrémiste. Cette espèce de parole ne livre pas son sens, et même nous n'en comprenons rien d'abord. » Pierre Legendre [15]

- Les règles :

« C'est quelqu'un qui a conscience de l'utilité des règles pour vivre en groupe »

Hervé Madet [13]

La preuve en est la formation du danseur, il n'y a pas plus docile qu'un apprenti danseur. Il se plie volontiers aux règles, sait que le travail est nécessaire pour atteindre son but et s'astreint à une pratique quotidienne. J'ai passé plusieurs années à danser dix à douze heures par jour y compris le week-end, c'était un peu extrême mais ça montre bien que le danseur, tout comme le musicien d'ailleurs, ne refuse pas les règles, ni les contraintes à condition qu'elles servent son but.

- La vie du groupe :

« Il distingue entre pourquoi on fait des choix par rapport à ses pulsions personnelles et pourquoi on ne les fait pas par rapport aux règles de fonctionnement incontournables de la vie en groupe ; ça sous-entend une certaine forme de frustration qui n'est pas déstructurante parce qu'elle a été intégrée en tant que nécessaire à la vie en groupe »

Hervé Madet [13]

Quand nous travaillons en groupe, ce qui est généralement le cas, les solo ne sont pas ce qu'il y a de plus courant, nous devons savoir nous retirer à tout moment, si quelque chose de fort se passe sans que nous y soyons impliqués, nous laissons la place. Tous les interprètes sont au service de l'œuvre, comme nous l'avons vu précédemment le moins possible d'ego. Nous apprenons cela très vite par les retours du/de la chorégraphe, ou de la personne qui se place en regard extérieur, et qui donne son point de vue sur ce qui est en train de se jouer. Avec l'expérience, nous apprenons à percevoir cela de nous-mêmes, de l'intérieur, sans avoir besoin de s'extraire pour regarder. Il y a évidemment frustration, mais elle est acceptée facilement. Il y a quelque chose de très « démocratique » dans la pratique de l'improvisation, les temps de présence sont généralement équilibrés, pas forcément en durée d'ailleurs, parfois une action peut être très brève mais très forte. Les règles de base de l'improvisation sont de ne rien refuser, si une proposition nous dérange, nous devons nous débrouiller pour l'accepter et la transformer. Toutes les réponses sont les bienvenues et sont accueillies. Cette pratique demande de très grandes capacités d'adaptation, une des caractéristiques du stade génital encore une fois. La notion de jeu est très présente, le spectacle est à la fois très important, on y met le meilleur de soi-même et en même temps, c'est un jeu et tout le monde a droit à l'erreur qui justement sera prétexte à inventer plus encore. Bien sûr, sous-jacent à cela et pour rendre cela possible, il n'y a pas de jugement mais beaucoup d'acceptation de l'autre tel qu'il est, et de soi tel que nous sommes, avec nos faiblesses tout autant que nos forces.

- Marginalisation :

« Ce qui pour le groupe peut être parfois perçu comme une forme de marginalisation. »

Hervé Madet [13]

Et oui, bien sûr, il y a une forme de marginalisation de tout artiste et le danseur n'y échappe pas. Les valeurs recherchées ne sont pas celles qui sont socialement reconnues, pas de lutte contre l'autre, pas de jugement de valeur, pas de réussite sociale. Et cette marginalisation est valable pour la danse peut-être plus encore que pour les autres arts, comme je l'ai écrit en début de ce texte, le danse est le parent pauvre des arts alors le danseur... La danse reste un art méconnu du grand public, à part les clips accompagnant les chansons à la mode où elle est

tellement maltraitée, les gens n'ont aucune idée de ce qui est en jeu dans cette pratique ni de ce à quoi l'art chorégraphique touche.

- Utopie :

« La génitalité serait sans doute le stade, l'état, le caractère dans lequel l'individu pourrait se retrouver sans avoir jamais recours à aucune régression, ce qui semble effectivement une utopie. » Hervé Madet [13]

Ce pauvre danseur ne peut prétendre être une utopie. Il traverse des expériences de l'ordre de ces qualités liées au stade génital, mais la vie le rattrape bien sûr. Les conditions de répétitions en studio, ou en extérieur, et de représentations sont des conditions très privilégiées, très spécifiques, le danseur sait bien que cette situation n'est pas durable. Les « atterrissages », après période d'intense travail, sont souvent des moments à vide, avec un peu de déprime. Les relations de couple ou familiales ne sont pas des plus simples. On imagine facilement qu'il ne soit pas facile pour un enfant de voir son parent complètement accaparé, tant psychiquement qu'au niveau du temps passé, par son travail puis déprimé que ce soit fini. Quelle place pour l'enfant ? Il en est de même pour le compagnon/ la compagne.

3. La danse et ses rapports avec le jeu :

« Faire découler le problème de l'art de l'instinct de jeu, voilà qui me semble être même aujourd'hui un point de départ solide pour une exploration psychologique dans l'obscur royaume de l'esthétique » Otto Rank [2]

J'ai introduit la notion de jeu dans l'improvisation, elle est aussi présente dans la chorégraphie écrite. Lorsque nous avons une représentation, nous disons que nous jouons, il en est de même pour le théâtre, les comédiens jouent et pour la musique, les musiciens jouent. Le jeu consiste à vivre symboliquement les choses, sans avoir à agir de la sorte dans la réalité. C'est bien de cela dont il a été question lorsque nous avons parlé de la danse comme moyen de sublimation. La pulsion s'exprime de manière détournée, acceptable. Le jeu pour l'enfant comme le décrit si bien Winnicott est aussi sérieux que le rite pour les peuples primitifs, il réduit la peur.

« S'il est facile de voir que les enfants jouent par plaisir, il est beaucoup plus difficile de s'apercevoir que les enfants jouent pour maitriser des idées, des pulsions qui conduisent à l'angoisse si elles ne sont pas contrôlées. » Donald Winnicott [16]

Freud nous enseigne que l'enfant se crée un monde en jouant, il y transpose ce qu'il vit et utilise son jeu pour intégrer ce qu'il a vécu, l'assimiler. Il prend son jeu très au sérieux, il y emploie une grande quantité d'affects. Le danseur, et plus généralement l'artiste, fait la même chose que l'enfant, il se crée un monde imaginaire, qu'il prend tellement au sérieux qu'il est prêt à y consacrer toute sa vie et qu'il dote d'affects forts. Mais il distingue nettement le jeu de la réalité. Il utilise ses phantasmes comme support à sa créativité et va puiser dans son inconscient matière à inventer des formes, qui peuvent devenir source de jouissance tant pour lui que pour le spectateur.

« Cette aire intermédiaire de l'expérience, pour laquelle on ne se pose pas la question de savoir si elle appartient à la réalité intérieure ou à la réalité extérieure, constitue la part la plus importante de l'expérience infantile. Tout au long de la vie, elle persiste dans ce qui est éprouvé intensément dans le domaine des arts, de la religion, de la vie et de son imaginaire, de la création scientifique » Donald Winnicott [16]

« C'est en jouant et seulement en jouant que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi » Donald Winnicott [17]

Je citerai ici une image tirée d'un rêve : Je montre, avec mes bras grands ouverts, un espace assez grand en disant que c'est à peu près grand comme ça »

Cette image m'a fait penser à un livre que je lisais à mes enfants quand ils étaient petits et qui montrait un personnage bras grands ouverts avec en légende « Je t'aime grand comme ça ! ». Il y a l'engagement physique dans ce geste et l'ouverture de l'être. L'ouverture qui est ce que j'ai cherché dans la danse, et particulièrement dans la pratique de l'improvisation. Il s'agit d'oser prendre le risque du vide, pour ensuite jouer avec le vide, le laisser s'emplir d'imaginaire. L'enfant fait la même chose lorsqu'il joue, il n'a aucune idée du jeu avant de le démarrer, parfois un détail, un petit caillou, une feuille, un bout de bois trouvés vont l'emmener dans des histoires extraordinaires, dans lesquelles il s'absorbera tout entier. Et bien, c'est la même chose pour le danseur lorsqu'il crée. Tout se passe comme si la pratique de la danse offrait au danseur un espace transitionnel où explorer et se développer. Un espace, où les blessures dont nous avons parlé en première partie n'existent plus. Il ne s'agit pas de refoulement, dans le sens où les blessures ne sont pas enfouies au fin fond de l'inconscient, elles sont sublimées et deviennent un appui pour continuer de vivre et de créer.

« C'est ainsi que l'art à la fois représentation et négation de la réalité, se rapproche du jeu enfantin dont nous savons déjà qu'il vise à rabaisser la valeur et la signification du traumatisme primitif en le traitant dans sa conscience comme une chose dépourvue de sérieux. » Otto Rank [18]

Cet extrait est tiré non plus de « L'Art et l'Artiste » mais du « Traumatisme de la Naissance », l'auteur y pose l'hypothèse que l'artiste, tout comme l'enfant jouant, tente de se sortir du traumatisme qu'il a vécu en venant au monde. C'est fort possible, même si ce n'est pas la seule raison qui amène quelqu'un à devenir un artiste, sinon nous serions tous des artistes.

« A l'origine, la représentation était purement rituelle, en sorte que le rôle n'était pas seulement joué mais vécu et que le héros était réellement tué » Otto Rank [2]

Nous ne sommes pas tous prêts à mourir pour l'art, l'artiste dont le danseur l'est, il est prêt à mourir symboliquement en se livrant corps et âme à la danse. Il est prêt à renoncer à toute vie affective, hors de sa pratique, s'il le faut. Il peut vivre en vase clos et c'est un piège car parallèlement à cela sa création artistique n'aura de sens pour le groupe que s'il est lui-même en accord avec le groupe et s'il en partage les expériences et les préoccupations. Je suis certaine que si on proposait à un danseur une longue série de spectacles mais que son compagnon ou sa compagne émette un véto, il choisirait les spectacles. Il en souffrirait mais il le ferait. Les compagnons et compagnes ne s'y trompent pas d'ailleurs, les choses sont très claires sinon le couple ne durerait pas. Les enfants ne s'y trompent pas non plus, si c'est la mère qui est danseuse, pas de risque de fusion tellement longue qu'elle en devienne pathologique pour l'enfant, plutôt le risque inverse d'un enfant qui se sentirait délaissé. Cette attitude n'empêche pas l'amour, l'amour est là, mais la danse aussi, et si choix il doit y avoir, c'est la danse qui l'emportera toujours, à moins que le danseur ne change d'engagement. C'est possible aussi, on n'est pas forcément danseur toute sa vie. Ceux qui l'ont été et qui ont arrêté, disent qu'ils le restent toujours. Sans pratiquer, c'est d'un regard sur le monde qu'il s'agit.

« Ce que nous faisons parfois, en fait ce n'est permis que lorsqu'on est un enfant – patauger dans l'eau, se barbouiller, se couvrir de peinture, jouer. » Pina Bausch [19]

4. La danse et ses rapports avec le sentiment d'unité :

Il y a une notion qui se rapproche du traumatisme de la naissance, qui est celle que Lacan définit par le manque à être, les conditions d'existence du sujet séparé de sa mère. Le traumatisme de la naissance ajoute au manque à être la notion d'angoisse primordiale que vit le nourrisson pendant l'accouchement. Des études sur l'intensité de la douleur ont montré qu'un adulte ne survivrait pas ce que vit le nourrisson lors de l'accouchement. Forcément, ça laisse des traces dans le psychisme. Nous ne savons pas exactement ce qu'il en est du psychisme d'un nourrisson mais, puisque la psychanalyse nous montre que les générations précédentes ont laissé des traces en nous, alors il semble évident qu'il est soit de même pour l'évènement de la naissance.

« Le concept de mémoire en psychanalyse procède d'une formulation précise que l'on trouve sous la plume de Freud : « La conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique ». C'est dire d'entrée de jeu que mémoire et conscience sont exclusives l'une de l'autre. La mémoire c'est l'inconscient. » Roland Gori [20]

Personne ne se souvient de sa naissance, tout comme personne ne connaitra jamais la scène primitive mais tout le monde en garde une trace inconsciente. Or, et nous le verrons plus loin, l'artiste, et le danseur en particulier, puise sa créativité dans son inconscient. La névrose, traumatique ou pas, est le point d'achoppement du besoin d'engagement en art mais la matière travaillée, explorée, utilisée, c'est l'inconscient.

Pour en revenir au manque à être, dans les tous premiers temps de sa vie, l'enfant a besoin d'être en fusion avec sa mère et quand il désire cette mère, ce n'est pas elle en tant qu'objet qu'il désire mais la relation avec cet objet. Le manque à être est la cause de la névrose mais il réactive aussi la pulsion de vie par le désir.

« Le désir se réfère au manque…. Le désir ne sait pas ce qu'il désire » Jacques Lacan [21]

Face au manque à être, l'enfant se sent fragmenté, une partie de lui-même lui manque, voire une partie de lui-même est partie en l'emmenant lui, il se sent alors une enveloppe vide. L'enfant pour survivre a besoin de retrouver un sentiment d'unité, il retrouvera ce sentiment lors des moments de fusion avec sa mère, notamment par le contact physique, par le toucher.

« Le jeu dans l'effort de l'enfant pour se sentir entier est l'alternative de la sensualité. » Otto Rank [2]

Et bien, une part de la quête du danseur est très certainement d'accéder à ce sentiment d'unité par la sensualité. Nous avons vu précédemment que la danse est, par excellence, l'art de la sensualité et le danseur va se « nourrir » de cette sensualité, elle va lui permettre d'accéder à un sentiment d'unité, de totalité qui participe de sa présence sur scène. Il y a alors une perte du Moi avec ses angoisses, pour ce que nous pourrions appeler l'Etre.

« Un amour peut rendre l'accès de sentiers qui avaient été frappés d'interdits. De même, une démarche de création » Max Dorra [12]

« On ne choisit pas d'aimer, c'est une forme d'éclatement de l'être. Tomber amoureux c'est une perte de soi, c'est perdre son moi avec tous ses préjugés, ses croyances, ses idées, c'est énorme. Il tombe, tout ça tombe, dans une éclaircie due à l'amour. C'est très beau, extraordinaire. On va tout de suite essayer d'arrêter ça car c'est insupportable. » Jean Pierre Barbier au cours d'entretiens avec des lycéens [22]

Il se passe la même chose pour le danseur en représentation, une perte du Moi. Nous sommes bien loin des idées d'artistes valorisant leur ego, c'est exactement le contraire qu'il se passe et nous pouvons aller jusqu'à dire qu'il y a un sentiment d'amour de la part du danseur pour le spectacle en train de se dérouler, ou de se créer, selon les formes de danses, écrite ou improvisée. Nous pouvons aussi dire que c'est insupportable et que le danseur va s'empresser de récupérer son Moi à la sortie de scène. Julyen Hamilton, un des improvisateurs les plus reconnus actuellement, disait à une journaliste, qui lui posait la question de ce qu'il s'était passé pour lui durant la pièce qu'il venait de jouer « I don't fucking know what happened ! » Il est anglais et sortait juste du plateau, il avait récupéré son Moi mais pas sa politesse (sic). Mais sa remarque est très juste, le danseur n'a souvent pas conscience de ce qu'il donne, certains disent « ça se passe à travers moi », comme s'ils n'étaient pas vraiment là. Ou plutôt,

comme si, pour une fois, ils étaient complètement là, à l'écoute de leur inconscient et de leur conscient. Car bien sûr, conscient il y a, sinon pas de représentation, il s'agit de travailler en scène avec une grande conscience technique par rapport à la gestuelle utilisée mais aussi par rapport à l'écoute des partenaires, à l'espace, au temps, à l'énergie développée, etc. L'art est une représentation de la réalité, et non la réalité. Il y a un phénomène très intéressant qui est le fait qu'un artiste, qui irait sur scène pour crier sa souffrance ou autre, pour y déposer sa fêlure, ne toucherait pas le public, il ne s'agit pas de thérapie sur un plateau. Le public a besoin de voir plus grand, plus loin que la petite personne du danseur pour pouvoir être emmené, et surtout il a besoin qu'on lui laisse la place de se projeter dans ce qu'il se passe, donc que ce soit suffisamment ouvert. C'est une des raisons pour lesquelles les danseurs s'activent en pratiques somatiques, thérapies, etc. Il faut paradoxalement aller au mieux possible, pour être en scène, même si ce qui nous y a amené est une fêlure. Ceci rejoint l'ouverture dont j'ai précédemment parlé, il s'agit d'être ouvert le plus possible, donc pour ce faire, il faut tenir un minimum droit en soi-même sinon il est impossible de faire face à l'angoisse générée par ce sentiment d'ouverture, qui est similaire au sentiment amoureux.

« L'artiste est voué à la totalité et, à la différence de l'homme moyen, il ne peut vivre dans une partialisation perpétuelle mais est astreint à faire de chaque acte de sa vie un acte total. » Otto Rank [2]

« La danse est profondément sensuelle, lorsqu'elle devient sensorielle, c'est un miracle de beauté » Lisa Nelson [10]

Ce que cherche Lisa Nelson, et qui est très bien résumé dans cette phrase, c'est que le danseur développe ses perceptions pour ne pas utiliser seulement la sensualité, liée aux sensations purement proprioceptives qu'amène le mouvement, mais réussir à utiliser aussi ses autres sens et réussir ainsi à intégrer une perception de l'espace dans sa globalité. Elle développe ce travail comme un outil pour accéder à cette fameuse totalité. En résumé, ne pas danser à partir de ses sensations proprioceptives uniquement mais à partir de toutes ses perceptions. Pour travailler l'ouverture des sens et leur expansion en quelque sorte, elle aime à proposer des exercices d'entrainement, qu'elle appelle de survie, et qui consistent en des réalisations concrètement impossibles. Il sera question, par exemple, de danser à l'unisson, c'est-à-dire le même geste en même temps, en trio, les yeux fermés, une danse que l'on invente au fur et à mesure, les seuls repères sont donc l'écoute avec tous ses sens. Il s'agit de lâcher prise, de ne pas tenter de faire mais d'écouter et de suivre tout en proposant simultanément, un difficile équilibre.

Un autre aspect du sentiment d'unité que nous allons aborder, s'approche d'une sorte de reconnexion avec l'animal en nous. Nous sommes des mammifères, parlant, en relation, avec un psychisme complexe mais tout de même des mammifères. Pourtant, mettons sur scène un animal (chien, chat, poule, âne, cheval, etc.) en liberté et un danseur, et bien nous ne regarderons que l'animal. C'est incroyable, la présence de l'animal ! Parce qu'il est là, uniquement là, dans le sens où il n'est pas en représentation, le danseur malgré tout le travail qu'il aura fourni en ce sens, ne sera jamais à la hauteur, il est un humain avec la conscience d'être humain et d'être sur une scène devant un public. Il va tenter d'oublier cela et de vivre

pleinement chaque instant, dans la justesse de la vérité de l'action, de la sensation mais il n'y parviendra jamais aussi bien que l'animal qui est totalement là. C'est une des tentatives du danseur que de s'approcher de ce « totalement là » dans sa quête de sentiment d'unité.

« En plus, il y a cet aspect sauvage presque méchant » Anna Theresa de Keersmaeker [6]

Un rêve illustre bien cet aspect des choses : « Un matin tôt, je vois ma fille, Lisa, à cheval, elle porte une longue robe, elle est pieds nus, lutte avec la jument qui n'a pas envie du tout d'être montée mais qui préfèrerait manger. Lisa veut faire galoper le cheval qui trotte et se tortille, elle est en arrière de la selle, risque de tomber. Elle me demande, depuis le cheval, d'enlever le dessus du tas de foin, me dit qu'il ne reste que de la paille. Puis je vois Lisa galoper au loin avec sa jument, je dis à son père, qui est près de moi, de regarder comme elle est belle »

Dans ce rêve, il est question de moi, et non de ma fille bien sûr. Nous voyons une lutte avec l'animal qui n'a pas envie d'être dirigé. Je vis symboliquement une lutte quotidienne pour canaliser la pulsion dans la pratique de la danse, à la fois la laisser s'exprimer et travailler dans la maitrise de ce qu'il se passe. Je vis une autre une lutte quotidienne, du fait de me sentir partagée entre ma pratique artistique et les nécessités administratives liées à l'existence d'une compagnie, avec toutes les démarches et les contacts que cela implique et qui sont réellement chronophages. La cavalière risque de tomber dans le rêve, les nécessités sociales de survie d'une structure risquent de m'obliger à quitter ma pratique artistique, faute de temps à y consacrer. Au-delà de cela, il y a la dichotomie inévitable entre la danse et la vie réelle en quelque sorte, je parle volontairement de réalité. Le danseur est rattrapé par le principe de réalité et peut avoir la sensation d'être comme écrasé au sol par ce poids terrible. Je pense que cette sensation est très exacerbée chez lui du fait de la spécificité de sa pratique, qui touche à l'organique. Certains danseurs peuvent créer une césure entre le corps et l'esprit, comme si leur art concernait le corps et la réalité l'esprit. Il n'en est rien, leur art concerne la globalité de la personne et n'est touchant que du fait de cette globalité. Il va de soi que la réalité, elle aussi, concerne la globalité de la personne.

Dans la seconde partie du rêve, il est question d'enlever la partie supérieure du foin parce que c'est de la paille. Il y a là deux mots clés :

- foin, dans le sens de « faire du foin », c'est-à-dire du bruit inutile, surement l'importance donnée à la visibilité de la compagnie de danse, sachant très bien que tout cela n'est que foutaise, que l'important n'est pas là, que ça n'a rien à voir avec l'art.

- Le second mot est paille dans le sens d' « homme de paille », là encore le rêve illustre cette sensation de vide et d'inutilité, de vitrine, imposée à l'art par la société. Il s'agit d'enlever l'homme de paille.

La troisième partie amène une résolution qui consisterait en un équilibre entre l'humain et le cheval dans le rêve, c'est-à-dire entre l'engagement artistique et l'engagement sociétal.

« Je vois la tendance créatrice comme l'instinct de vie mis au service de la création individuelle. » Otto Rank [2]

Il est question d'instinct de vie dans ce rêve, avec le choix du cheval, pas n'importe quel animal. Le cheval est puissant et craintif à la fois, c'est une proie. Le danseur est puissant car la danse est un art très archaïque, nous verrons cela plus loin et craintif car il se met en marge de la société, il se sent incapable de s'adapter et de s'affirmer dans cette société.

5. La danse et ses rapports avec l'anti-narcissisme :

« Qu'est-ce que le sacrifice ? Je crois que pour un individu ce n'est rien d'autre que la décision infinie et irrévocable d'adhérer au possible qui est en lui, la part la plus pure et la plus intime. » Rainer Maria Rilke

Le danseur s'investit dans son art parce que c'est nécessaire à sa vie ou à sa survie. Il ne choisit pas cette voie par désir de succès. La réussite comme objectif peut concerner les danses de variétés, la danse classique parfois surtout pour les chorégraphes, la danse contemporaine, un peu pour certains chorégraphes aussi mais la danse improvisée certainement pas, elle est bien trop inconnue, bien trop souterraine. La psychanalyse parle d'anti-narcissisme lorsque la libido n'est pas investie dans l'objet avec l'attente d'un retour, on parle de pulsion positive à propos du groupe. Cette notion est proche du génital, la proportion d'anti narcissisme pour le sujet génital est plus forte que pour les autres. Or nous avons vu que le danseur en représentation, s'il est honnête dans sa pratique (bien sûr les cabotins existent), accède, pour ce temps du moins, au stade génital. Il fait cela de façon totalement désintéressée quant au bénéfice qu'il pourrait en tirer, il fait acte d'anti-narcissisme. On pourra se demander ce qu'il en est des retours du public. Ce n'est pas l'important, il est toujours gratifiant que le public ait aimé le spectacle mais ce qui compte pour le danseur c'est d'avoir traversé l'expérience du don de soi, il n'y a pas de retour attendu.

« Cela nous conduit à la source la plus profonde de la tendance à la création artistique, que je ne peux m'expliquer de manière satisfaisante qu'en tant que lutte de l'individu contre une tendance qui lui est inhérente et qui le fait courir vers la totalité, l'obligeant également à une totale soumission à la vie et au don total de lui-même à la création. » Otto Rank [2]

Le danseur sait très bien où il en est de sa présence en scène, il suffit qu'il ait senti une fois l'état qui correspondrait au stade génital et à l'anti-narcissisme, pour qu'il sache très bien s'il l'a traversé cette fois ci ou pas. La frustration, plus qu'un retour négatif du public, serait d'avoir raté la traversée et que de ce fait, le public n'ait pas traversé non plus, l'expérience de

l'empathie. Quelle que soit la pièce, qu'on l'aime ou pas, si le/les danseurs sont dans l'état adéquat, il se passe quelque chose de fort pour le public. Le seul but de l'anti narcissisme concerne le groupe, il s'agit bien là de groupe. De plus, les valeurs poétiques de la danse sont nécessaires au groupe. Freud ne considérait-il pas l'art comme un antidote à la guerre.

La danse passe par le somatique et la dualité narcissisme/anti-narcissisme est en conformité totale avec le fonctionnement somatique. Le métabolisme est en équilibre entre ce que la cellule absorbe et ce qu'elle rejette. Il est insensé de continuer de faire la distinction entre le somatique et le psychique, la danse en est peut-être l'exemple le plus marquant. En ce sens, elle est indispensable à la société, elle rééquilibre la tendance à une mécanisation de l'humain que nous verrons plus loin.

III. Le danseur et le symbolisme

Nous avons déjà évoqué de façon éparse dans ce texte, le fait que la danse soit un art d'abstraction, elle demande une transposition de la réalité. C'est un des grands principes de l'art en général, mais ceci est particulièrement fort pour la danse pour deux raisons principalement :

- La danse originellement était liée au religieux, au sacré et aux rituels avec toute leur symbolique.

- La danse est une manifestation de l'inconscient du danseur et comme toute manifestation de l'inconscient, comme dans le rêve par exemple, il y a des processus de condensation, de déplacement, de dramatisation et de symbolisation afin de pouvoir passer la censure du Surmoi.

Le spectateur sera directement touché par le symbole. Certaines personnes en sont déroutées et renvoient qu'elles ne comprennent rien, ce à quoi les danseurs répondent qu'il n'y a rien à comprendre, qu'on est touché ou non. Il y a beaucoup à comprendre, au contraire, mais tout comme pour un rêve, un spectacle de danse devra être interprété et ne livrera pas son sens à première vue. Et bien sûr, comme pour un rêve, on peut tout à fait être touché sans savoir vraiment pourquoi, quelque chose résonne en nous.

1 La danse et ses rapports avec le religieux :

L'étude des sociétés primitives nous montre que l'homme fut d'abord créateur du mythique avant l'art et que l'art fut au départ utilisé comme moyen de matérialiser des notions abstraites telles que le non terrestre, le céleste, l'âme, l'imaginaire.

« Le contenu de l'art est de fait religieux, si nous pouvons qualifier de religieux le suprasensible, même là où il n'a pas été condensé en idée de dieu » Otto Rank [2]

Les danses primitives étaient complètement liées aux rites, tout comme le chant et la musique. Elles étaient un élément essentiel de la vie communautaire, elles faisaient lien entre les individus d'un même groupe. Les danses étaient partagées, il n'y avait pas de communauté des spectateurs mais une seule communauté, celle des danseurs. La danse était aussi un exutoire, une façon d'accéder, au travers de la transe, à l'au-delà. Certains membres du groupe se verront déléguer le rôle de lien avec les forces spirituelles invisibles. Le chamane

danse une transe où il se métamorphose en animal totem. Il communique alors avec l'invisible pour le groupe en son entier.

« Le concept d'âme imaginé abstraitement comme un esprit, est lié encore plus étroitement au corps » Otto Rank[2]

La danse faisait partie de cérémonies importantes qu'il fallait célébrer en des occasions déterminées si l'on voulait que la vie et le bien être de la communauté ne soient pas menacés. La danse présente une combinaison des rythmes temporels et spaciaux dans laquelle le cercle symbolise par excellence l'idée de renaissance. De même que le retour du chamane après sa transe représente un retour à la vie et une victoire sur les forces occultes.

L'origine de la danse est là, l'âme liée au corps, les primitifs avaient bien conscience du lien corps-esprit. Conscience qui s'est peu à peu perdue, au cours du développement d'un homo sapiens moderne. Dans les conceptions primitives, c'était le diaphragme et non la tête qui était considéré comme le siège de la fonction supérieure de l'âme. Pour les Sumériens, ce fut le foie et c'est seulement avec le règne d'Athènes que la tête devint le siège de l'âme. Les recherches actuelles en neurobiologie tendent à démontrer que la pensée est bien mieux répartie dans l'organisme que nous ne le croyons. Où serait le siège de l'âme ? Où serait le siège de l'inconscient ? Certainement pas uniquement dans le cerveau. Le danseur en fait régulièrement l'expérience quand il crée, l'expression passe par les muscles, le squelette, la peau, les organes, les sens. L'émotion fait de même. Le danseur ne cherche pas ses gestes avec son cerveau, il cherche avec ses perceptions, ses sensations. S'il doit retrouver une danse, il la retrouve par le chemin des sensations, il a mémorisé les sensations, bien plus que la forme extérieure. On parle, en jargon de danse, de mémoire corporelle. Un exemple pour illustrer cela, je danse un solo qui est construit à partir d'un agencement aléatoire de 52 actes très précis et très écrits. Pendant la pièce, j'improvise la succession de ces actes. Chaque acte dure quelques secondes, il faut aller très vite. J'ai passé trois mois de répétitions à me désespérer, car cet exercice me mettait dans un processus mental, je perdais la danse et j'avais des trous terribles durant lesquels je ne retrouvais que les cinq ou six mêmes actes à répéter en boucle. J'ai fini par accepter de lâcher prise, tenter de simplement improviser avec la bande son mais en oubliant les actes. Et bien, ils étaient là, tous, il suffisait de ne plus y penser, de laisser faire la mémoire sensorielle et de faire confiance en une autre forme d'imaginaire, plus globale. Si la mémoire n'est pas seulement dans la tête alors puisque d'après Freud mémoire et inconscient sont liés, nous pouvons dire que l'inconscient ne serait pas une partie secrète du cerveau, droit ou gauche, mais qu'il est dans toute la personne au niveau psychique et physique. Une illustration de cela réside dans le fait que nous ne sommes absolument pas conscients de tous les gestes que nous faisons au quotidien, en permanence. Tous ces petits gestes qui nous échappent et qui nous signifient. Nous voyons là encore que physique et psychique sont imbriqués.

Lorsque le groupe danse, il danse en cercle, c'est quasi universel, le cercle symbolise le cycle, le recommencement, la renaissance, le lien entre les membres du groupe. Il a fallu attendre bien longtemps et le règne de Louis XIV en Occident pour que la danse devienne un art de la représentation et qu'elle s'adresse à des spectateurs. Les choses se sont passées différemment

pour d'autres cultures, mais j'ai été très étonnée d'apprendre que la danse classique javanaise était née au XVIème siècle, nous sommes dans les même périodes. Louis XIV était un roi danseur, il aimait la danse et comme il était le souverain absolu dans toute sa splendeur, il s'est mis en scène. Le roi dansait sur scène, entouré de quelques courtisans, devant la cour. La danse devient alors frontale, orientée pour un public, elle devient surtout une représentation avec des spectateurs et des danseurs, en deux groupes distincts. La danse classique, summum du principe de la représentation, traite de contes, très liés aux mythes et aux rituels d'initiations. La danse moderne, à ses débuts, a continué sur cette voie avec des œuvres très influencées par la spiritualité orientale. Puis des chorégraphes tels que Maurice Béjart, qui dans son école de Mudra a formé une grande partie des danseurs qui ont marqué la danse des années quatre-vingt en Europe, restent liés au religieux. Une des pièces majeures de Maurice Béjart s'intitule « Messe pour le Temps présent ». Ce n'est qu'avec les années quatre vingt, que la danse contemporaine se détache du religieux. Néanmoins, les propos des danseurs, sur les expériences qu'ils ont traversées sur scène, ont beaucoup de similitudes avec les discours des mystiques décrivant les états d'extases religieuses qu'ils ont vécus.

Pour conclure, il est intéressant de noter que les danseurs sont dans leur grande majorité un peu mystiques. Les croyances diffèrent mais tout porte à croire que leur lien avec la danse les ramène à un lien avec le religieux et le sacré. Peut-être une mémoire ancestrale, des temps où la danse était liée aux rites ?

2. La danse et ses rapports avec l'inconscient :

« La danse superbe expression de l'inconscient, catharsis incomparable » Bernard Mols [6]

Je commencerai cette partie par un rêve, qui date de deux ans en arrière, et qui a été le début de mes notes pour ce mémoire :

« J'étale plein de maquillage sur un lit. Je pense que je dois prendre juste ce dont j'ai besoin pour le spectacle. Je range plein de petits flacons de vernis à ongle dans un petit meuble. Ils ont tous le même emballage mais la couleur diffère. »

Le maquillage représente une sorte de camouflage. Je suis quelqu'un qui ne se maquille pas sauf pour les spectacles, en représentation. Mais le camouflage, la transformation dont il est question, vient du travail du rêve. Le rêve, pour passer outre la censure du Surmoi, maquille la réalité. Le lit du rêve symbolise alors le divan du psychanalyste, sur lequel on étale les contenus de l'inconscient exprimés dans les rêves. Dans tous ces déplacements de la réalité, ne garder que ce dont j'aurai besoin pour le spectacle. Ca signifie donc ne garder que l'essentiel, faire le tri dans les productions oniriques foisonnantes et trouver le sens global.

Pour l'artiste que je suis « ceux qui sont nécessaires au spectacle » signifie bien ceux qui sont essentiels, car le moment du spectacle constitue l'essentiel de ma vie, le moment par excellence où je me sens vivre. Garder, donc, les rêves qui continueront de me faire avancer dans ma quête intérieure et dans ma pratique.

Pour la seconde partie du rêve, j'ai d'abord pensé aux membres d'une même lignée généalogique avec ces petits flacons de vernis à ongle, mais ils sont tous identiques, les membres d'une même famille ne sont pas tous identiques. J'ai donc plutôt cherché du côté de la répétition du geste de mettre ces petits flacons un à un dans le petit meuble. La répétition, c'est justement ce qui remplit certaines de mes journées, la préparation d'une pièce. Je travaille en danse improvisée, en composition instantanée comme on dit timidement. Ceci ne signifie pas que nous ne répétons pas. Les répétitions se font mais plutôt que de chercher une forme, nous explorons un fond, qui peut différer d'une pièce à l'autre. Je prendrai donc l'exemple auquel le rêve faite référence. J'ai travaillé quelques mois avant ce rêve sur une pièce, un duo de danse avec vidéo, donc un trio, inspirée d'un film de Kaneto Shindo « L'Ile nue ». Ce film est fait de répétions des gestes d'un quotidien très rude de paysans japonais, gestes de ramer à la manière d'un gondolier, gestes de porter des seaux plein d'eau à flanc de colline, gestes de biner, gestes de piétiner, etc. Je passerai ici les détails mais nous avons donc, après plusieurs visionnages du film, choisi chacun certains gestes et nous les avons gardé en nous, il n'était pas question de refaire stricto facto ces gestes là mais de s'en inspirer, de s'appuyer sur leur rythme, les émotions qu'ils véhiculent, leur puissance, etc. Ceci étant très personnel à chacun et pouvant tout à fait prendre des formes très différentes pour un même geste de départ pour chaque danseuse et le vidéaste. Ensuite et c'est cela que le rêve vient convoquer, lors des répétions autant que des représentations, nous nous appuyons sur ces images, ces ambiances et tentons de revenir toujours à la source, sans fixer une forme mais en la réinventant à chaque fois, en fonction du lieu, de l'humeur, du public aussi surtout. Les petits flacons de vernis seraient ce même contenant répété : le film et les images choisies et les couleurs différentes : le contenu différent pour chaque représentation de ce que je mets de moi-même, ce jour-là, dans cette image-là.

Ce rêve traite donc directement des appuis inconscients à l'œuvre dans la création artistique. Peut-être parce que la danse passe par le mouvement et non par le langage, est-elle directement liée à l'inconscient ? Elle est un langage, mais un langage abstrait, qui ne tend pas à raconter mais à toucher. A mon sens, elle est directement liée au symbolique, elle n'est que symbolisme. Un mime aura pour objectif de retranscrire une réalité en la déplaçant, le danseur entrera dans le mouvement en utilisant comme appuis, ce que cette réalité lui a fait, ce qui l'a touché. Il tentera de retranscrire en mouvement les émotions vécues, rien de théâtral non plus puisque le langage est gestuel et abstrait. Il se passe donc exactement la même chose que pour le rêve en quelque sorte. La danse exprime de façon transposée, déplacée, masquée ce que le danseur a vécu.

« Ainsi le travail du rêve comme l'art peut-il tirer parti du moindre accident ou élément contingent pour le plier à la détermination du désir qui lui sert d'impulsion… De tout temps, l'art a su explorer et exploiter de telles occasions comme matériaux ou sources, comme si le

désir où s'investit la pulsion scopique savait faire naitre quelque chose à partir de presque rien, donner à voir depuis le fond sans fond de l'inconscient. » Sigmund Freud [23]

La danse permet au danseur de se connecter avec son inconscient, ses phantasmes mais tout en restant dans le principe de réalité. Il n'est pas question de fuite hors de la réalité et là encore l'aspect physique de cette pratique aide l'artiste. Il s'agit de maitrise du geste, d'équilibre, de force, de souplesse, tout cela nécessite une présence à soi très précise, éveillée et la justesse, sinon c'est l'accident. Ca arrive aussi… Soit que le danseur ait un peu oublié où il était et se soit laissé emporter dans ses émotions, soit que l'accident soit un acte manqué, une intrusion de l'inconscient ou plutôt dans le cas présent de la censure du Surmoi pour stopper l'affaire. Il se passe aussi des blessures du fait des partenaires, c'est assez remarquable comme parfois certains vont blesser accidentellement les autres juste avant un spectacle. La gestion du trac est un souci pour certains danseurs qui vont avoir besoin de décharger leur trop plein d'angoisse sur le reste du groupe.

"C'est une tendance actuelle que d'imaginer l'art comme une fontaine, alors que c'est une éponge. Ils ont décidé que l'art devait jaillir, alors qu'il doit aspirer et se nourrir. Ils ont jugé qu'il peut être décomposé en moyens plastiques, alors qu'il est composé d'organes des sens." Boris Pasternak

Tout comme l'inconscient peut s'appuyer sur le quotidien pour passer outre la censure, l'art se nourrit de la vie de l'artiste, à condition que l'artiste accepte cela, qu'il ne tente pas de poser une barrière entre sa pratique artistique et sa vie. De toute façon, à mon sens, la barrière ne peut pas être étanche, c'est un leurre, tout comme c'est se leurrer que de croire que nous vivons en pleine conscience. Nous sommes menés par notre inconscient toute notre vie. Le danseur va sans le savoir puiser dans son inconscient. Un exemple pour illustrer cela, j'improvisais devant un petit groupe d'autres artistes. A la fin de l'improvisation, un ami musicien me dit qu'il a été très fortement impressionné par la symbolique des images que j'ai données. Je n'étais absolument pas consciente de ces images, ni de leur force, j'étais juste connectée à moi-même. Il se passe, si les conditions sont bonnes, en création exactement la même chose que lors d'une séance d'analyse, le transfert en moins, à moins que l'on ne puisse considérer que le transfert se fasse grâce au regard du spectateur. Je crois que oui, de façon fugace mais la relation n'est pas du tout du même ordre, le regard change, le public ne vient pas pour aider le danseur, il attend plutôt l'inverse, il vient chercher quelque chose de l'ordre de la poésie pour lui-même.

Certains chorégraphes par la qualité de leur présence et de leur écoute peuvent amener les danseurs à aller loin en eux-mêmes. C'est parfois dangereux, les chorégraphes ne sont pas psychanalystes, leur intention est tournée vers une création qui sera leur œuvre, l'interprète est utilisé au service de cette œuvre, ce n'est pas du tout la même chose que dans un cadre analytique.

« Une parole juste parce que sans évaluer, elle écoute, cherchant à se repérer dans l'invisible chez l'autre, tâtonnant, tenant les mots comme un aveugle tient sa canne, encore doit-elle être sensible à une mimique fugitive, la soudaineté d'un raidissement ou d'un changement de rythme. » Max Dorra [12]

L'analyste va chercher l'inconscient de l'analysé, le chorégraphe va chercher l'inconscient du danseur. Même quête mais dans des optiques tout à fait différentes. L'analyste est détaché, le chorégraphe ne l'est pas, il cherche une matière à exploiter. L'analyste va aider à une interprétation du rêve, le chorégraphe ne va pas interpréter, il va garder ce qui l'intéresse pour la création en cours. La communication d'inconscients à inconscients entre les interprètes et le chorégraphe va permettre la naissance d'une entité qui sera ce spectacle là, unique.

« Il n'y a que l'art où la toute puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. » Sigmund Freud [24]

La pensée du chorégraphe, la pensée du danseur, le lien entre les inconscients mais aussi leur pensée consciente, bien sûr, afin de parvenir à la construction d'une œuvre, les choix esthétiques afférents. En analyse depuis quelques mois, je disais à mon analyste que ce que j'aimais en venant chez lui, c'était que j'amenais un matériau, un rêve, et qu'à partir de là je ne savais absolument pas où la séance allait m'emmener. Il m'a répondu que lui non plus. C'est peut-être cette réponse qui m'a orientée vers la psychanalyse. J'ai retrouvé dans cette petite phrase ce qui m'intéresse dans la recherche artistique. Un désir de départ, puis on ne sait pas… La pièce va toujours là où on n'aurait pas imaginé qu'elle irait au départ. Le tout est d'avoir une écoute suffisamment attentive et bienveillante pour la laisser aller là où elle se doit d'aller.

« Associer ce n'est pas se contenter de danser avec des souvenirs d'enfance bien élevés. C'est oser leur soulever la jupe. Enfoncer une porte. S'aventurer dans une perspective gardée par des chiens. L'affect est la morsure des chiens de garde » Max Dorra [12]

La recherche artistique amène à s'aventurer là où les chiens de garde veillent. Mais personne n'est là pour prendre garde à la morsure, le danseur doit trouver en lui la force de continuer. Pas d'écoute attentive. La solitude, bien connue de tous ceux qui se sont aventurés à créer un solo. Tous racontent leurs difficultés, l'angoisse d'aller dans le studio de danse, les ruses mises en place. Par exemple, j'ai réalisé seulement deux solos dans mon parcours justement parce que je déteste travailler seule. Les signes somatiques de mes difficultés sont très clairs : des vertiges, des nausées. Je ne peux pas rester plus de deux heures dans le studio, sans quoi je suis malade toute la journée. Ceci n'a rien à voir avec le trac, c'est une sorte de liquéfaction de mes forces, mes jambes deviennent flageolantes et mes repères vacillent. Il s'agit dans le travail du solo d'être face à soi-même, le travail à plusieurs est nourri par les interactions entre les danseurs, la pièce sera une œuvre de relation. Rien de tel pour un solo, la solitude… Qui peut ramener très certainement à la solitude du nourrisson et l'angoisse qu'elle provoque en lui.

« La découverte freudienne de l'inconscient est aussi celle de l'éternité du désir, car il ne peut ni se satisfaire, ni disparaître » François Legrand [23]

IV. Le danseur et la société

Un mémoire a généralement trois parties, cette quatrième partie sera une extrapolation par rapport à la problématique de départ. Il est tout de même important de voir le lien entre la danse et la société. L'art n'est pas coupé du groupe sociétal, il fait corps avec la société dans laquelle il se développe, il en est le reflet d'une manière ou d'une autre.

1. La danse et ses rapports avec le pouvoir :

« La majorité des danseurs ont un talent d'interprète et peuvent être employés comme des instruments. Quoique leur possibilités créatrices soient limitées, ils sont pour le chorégraphe un matériau malléable de grande valeur » Mary Wigman [4]

Le rapport entre un chorégraphe et son équipe est un rapport de pouvoir. Le danseur doit se plier aux idées du chorégraphe. Plus que des différences de capacités créatrices comme le dit Mary Wigman, je crois qu'il y a des différences de rapport au pouvoir, des narcissismes plus ou moins forts. Le travail d'interprète consiste à faire sienne la recherche du chorégraphe, trouver comment s'approprier ses préoccupations, et en fait son inconscient, pour les interpréter sur un plateau. Ce n'est pas simple, une bonne dose de créativité est nécessaire. Nous aurons plus d'anti-narcissisme chez le danseur interprète que chez le chorégraphe qui va toujours mettre quelque chose de l'ordre de l'ego dans la création. Les danseurs sont généralement invisibles, ils ne sont pas nommés sur les programmes par exemple, mais lorsqu'il s'agit d'agir, au moment du spectacle, ils sont bel et bien là. Nous voyons aussi dans cet état de choses une des facettes du stade génital, invisible dans le groupe et efficace lorsque c'est nécessaire.

« Tout est visible à un endroit où à un autre - même si nous avons cherché à nous retenir. Là où quelque chose est refoulé cela se voit aussi. A certains endroits les gens ne pensent pas à se contrôler » Pina Bausch [19]

Certains chorégraphes vont aller chercher les failles de leurs danseurs, les endroits restés douloureux et les utiliser pour leur création. Ces plongées en soi-même, ces quêtes sont intrinsèquement liées au processus artistique quel qu'il soit. La difficulté commence lorsqu'il y a interaction entre un interprète et un chorégraphe et avec le rapport de pouvoir qu'il peut s'instaurer entre eux. Tout dépend de l'histoire de chacun. Certains chorégraphes sont très à l'écoute et respectueux des leurs interprètes, tout en les accompagnant dans le processus de

création, d'autres sont plus égocentriques et peuvent être dangereux pour l'équipe. Il y a de la perversion dans leurs comportements. Le profil de danseurs qui resteront travailler avec de tels chorégraphes sera à hauteur du type de chorégraphe. Il s'instaure parfois une relation de type perverse entre eux.

« Il est des êtres aussi dangereux que des couteaux ou des lames de rasoir parce qu'ils ont du pouvoir, c'est-à-dire la capacité de nous angoisser. » Max Dorra [12]

Le pouvoir du sujet-chorégraphe lorsqu'il a des processus pervers sera très aliénant pour l'objet-interprète car il agit sur l'objet dans ce qui était son processus de sublimation. Ces relations sont destructrices pour l'interprète, certains en sortent brisés.

2. La danse et ses rapports avec l'institution :

« La Culture est une manière d'être ensemble, elle diffère totalement du divertissement. Dormir-rêver- raconter : c'est déjà un acte de culture, ça commence comme ça. Dans notre société de plus en plus marchande, la Culture est du côté de l'inutile, tout comme l'élan de la main, du cœur, de l'esprit. Nous avons plus que jamais besoin de cet acte humain qui est la Culture et qui accorde une place privilégiée aux éléments symboliques. Nous déchiffrons de plus en plus le monde de façon restreinte et on perd la poésie, le rêve, l'idéal, l'amour, l'art. Toutes les réformes des années quatre-vingt ont amené à parler de l'homme comme capital humain ! Culture, éducation, soins sont des investissements sur l'avenir. Dans une société commercialisée, ils deviennent des déficits.» Roland Gori [25]

Quitte à sortir un peu du champ psychanalytique, nous allons brièvement aborder la place de l'art chorégraphique dans la société actuelle. C'est cette place à laquelle le danseur se confronte s'il entend vivre de son art. Il est évident que la société a besoin de l'art pour garder sa cohésion. Pourtant, elle le place à la marge et n'est pas très accueillante vis à vis des artistes. Nous pouvons voir là à l'échelle d'un groupe ce qui se passe avec les résistances bien connues des psychanalystes à l'échelle d'une personne. L'art, dont la danse, va toucher à l'inconscient et tout se passe comme si une entité que l'on pourrait qualifier de Surmoi social lui posait une forme de censure.

➢ La censure :

« La danse devient le lieu privilégié de la réponse à la censure ; la multiplicité des interprétations permet tous les niveaux de lecture. » Maryvonne Colombani [26]

« Nous ne sommes pas, en France, dans une société où la censure est appliquée directement. Elle l'est d'une autre façon, l'institution ne finance pas et il n'y a pas de création. C'est une nouvelle forme de censure. » Yves Boisset [27]

La danse est subversive, elle est abstraite, impalpable, il est difficile d'en cerner les contours, de ce fait elle est difficilement contrôlable. Qu'on ne s'étonne pas que ce soit le moins subventionné de tous les arts et que 90 % du budget qui lui est imputé, ne soit donné à des musées vivants de la danse où on travaille sur le répertoire. Or la danse est un art éphémère, les reprises de pièces avec d'autres interprètes ne fonctionnent pas excepté en danse classique où les danseurs sont tellement formatés qu'ils en deviennent interchangeables. En danse contemporaine, les spectacles, même lorsqu'ils sont écrits, ont été créés avec une équipe et tout changement d'équipe signifie refaire une autre pièce. C'est peut-être là que l'on voit le plus le lien d'inconscient à inconscient entre le chorégraphe et les danseurs. J'ai vu certaines recréations de spectacles avec de nouvelles équipes, je confirme que ça ne marche jamais.

J'ai précédemment cité Rudolf Von Laban. Il a créé la Labanotation, une méthode de notation chorégraphique où la musique et le mouvement sont notés simultanément, partitions très complexes utilisables seulement par de rares spécialistes. Il a aussi été un des précurseurs du mouvement hygiéniste naturiste qui était en vogue en Autriche et en Allemagne en 1920. Nous pouvons voir de très belles photos de Laban entouré de jeunes personnes musclées. A la fin du XIXe siècle, naît en Allemagne le mouvement de "réforme de la vie" qui prône un idéal de liberté et de beauté par le retour à la pureté des origines. Il invite ses adeptes à fuir la ville, ses conflits, ses plaisirs factices. Le mouvement s'implante en 1900 sur les bords du Lac Majeur, au Monte Verita. Les ambigüités de ce mouvement ont participé à rendre familières et présentables des idées et des modèles de comportements que l'on retrouvera dans l'idéologie nazie. Je suis toujours un peu dérangée quand j'entends parler d'un colloque sur la Labanotation au Centre National de la Danse à Pantin, éthiquement dérangée. Les musées de la danse que sont ces gros centres chorégraphiques ont la mémoire courte. Comme tous les autres arts, la danse a eu, a et aura encore ses errances et ses erreurs.

- <u>L'éthique :</u>

Certains danseurs ou chorégraphes oublient les règles d'éthique de base, le succès les aveugle parfois, leur égo prend le dessus d'autres fois :

- Les spectacles mixtes mêlant danseurs avec et sans handicape physique et/ou mental se multiplient ces dernières années et le travail est parfois remarquable. Mais la dissociation entre la scène et la vie peut être redoutable. Les danseurs valides vont, par exemple, aller dîner tous ensemble après la représentation laissant les non valides seuls dans leur chambre d'hôtel.

- Un chorégraphe/metteur en scène avait intégré une scène de viol de sa fille dans un de ses spectacles, scène jouée/dansée par sa fille de 12 ans.
- Un spectacle joué au Centre Georges Pompidou, que j'ai vu il y a deux ans, s'inspirait du film « Full Metal Jacket » de Stanley Kubrick. Le chorégraphe trouvait que les jeunes danseurs qu'il dirigeait, avaient une existence trop confortable, il les a donc mis en situation de se frapper, de s'insulter et de s'humilier dans le spectacle. Ces jeunes gens étaient visiblement en souffrance en jouant cette pièce. Et moi aussi...

La danse lorsqu'elle se confronte à la société et au succès perde parfois de ses valeurs, elle instrumentalise les personnes et cherche à provoquer on ne sait quelle réaction de la part du public. Un slogan politique en soi n'a jamais été une œuvre d'art, ni la violence à l'état brut. Si une œuvre chorégraphique oublie la transposition et la poésie, l'œuvre disparaît pour laisser la place à la réalité. Ceci est particulièrement vrai pour la danse. Le théâtre, le cinéma ont réussi à intégrer la réalité à une recherche artistique, la musique aussi avec des œuvres telles que celles de John Cage entre autre. La danse est exclusivement poétique, si on lui enlève sa poésie, il ne reste rien…

- La société du spectacle :

L'évaluation est un dispositif de contrôle consenti et subi par les artistes. Pour pouvoir créer l'artiste avait auparavant besoin d'un mécène, maintenant les pouvoirs publics s'y sont substitués. Pour obtenir des financements, l'artiste consent à justifier de ses choix, justifier de son professionnalisme, prouver sa validité, prévoir une diffusion, bâtir des budgets, s'engager dans la voie des affaires. On parle alors de société du spectacle. On compte l'audimat, l'essence même de la culture est ainsi détruite. Elle se trouve absorbée dans les industries culturelles. Aragon déjà parlait du « temps de la grande résignation ». Les budgets de l'état et des collectivités territoriales pour la Culture se sont considérablement développés quand Jack Lang était au ministère de la Culture. Il y a eu une sorte d'âge d'or pour les artistes. Une société parallèle s'est alors peu à peu mise en place, le secteur tertiaire de la Culture, les administrateurs, les chargés de mission, les chargés de diffusion, les chargés de production, les chargés de projets,…

« La théorie des danses me fut signifiée, en l'espace esthétique des institutions, comme ayant déjà basculé du côté du musée social, science intouchable sous protectorat administratif » Pierre Legendre [15]

Une étude réalisée en 2005, sur la répartition des financements culturels montre que 3 % du budget de la danse va aux danseurs, les autres 97 % se trouvent retenus en amont dans des méandres bureaucratiques et des bâtiments de prestige comme les Centres Chorégraphiques

Nationaux et surtout le Centre National de la Danse à Pantin et récemment à Lyon. Toute entreprise garde 20 % dans son budget prévisionnel pour tout ce qui peut se produire d'imprévisible en cours d'année, nous voyons donc que les artistes ne sont même pas les impondérables du budget de la Culture. Que se passe-t-il ? Tous ces moyens mis en place, soit disant pour soutenir les artistes ne soutiennent que des bureaucrates qui inviteront quelques artistes, faisant partie d'un cercle très restreint, à venir présenter leur travail plus ou moins gratuitement en leur expliquant qu'ils n'ont malheureusement plus de budget.

Le système est par ailleurs très intelligemment structuré de sorte qu'il s'auto entretienne. Il s'agit, par exemple, de se produire dans des théâtres conventionnés afin de pouvoir obtenir des moyens minimum pour créer, impossible de vivre de la danse sans entrer dans ce système. Pour accéder aux dits théâtres, tout un réseau relationnel est à mettre en place. Le milieu de la Culture fonctionne en réseau autrement dit par amitiés et amitiés d'amitiés, etc. Nous sommes bien loin là des préoccupations artistiques.

Les décideurs en matière de danse n'ont aucune formation, ni pratique, ni théorique sur la danse. Ils ont obtenus des concours administratifs. J'ai été bien étonnée, par exemple, lors de tournées à l'étranger de découvrir que les directeurs de Centres Culturels Français sont diplômés de Sciences Po, ils n'ont aucune connaissance en art, ce sont des politiques. Les chargés de mission des collectivités territoriales, les directeurs de théâtre sont bien souvent incapables d'avoir un avis sur un spectacle hormis ce qui est visible, mesurable, quantifiable c'est-à-dire la performance physique. Les danseurs s'ils veulent survivre dans cette micro société vont donc user et abuser du spectaculaire. Nous en arrivons à une société du spectacle qui méprise le rêve et consent au mensonge.

- <u>L'élitisme :</u>

« Il est certains que de nos jours les artistes ne créent pas pour le peuple mais pour quelques groupes exclusifs, en particulier d'intellectuels à l'enthousiasme snobs, qui se prennent eux-mêmes pour des artistes. » Otto Rank [2]

Otto Rank écrivait ces lignes en 1926. Le phénomène n'a fait que s'accentuer, on parle de démocratisation de la Culture, il n'en est rien. Il y a une démocratisation du socioculturel seulement. Il suffit d'aller à l'entrée d'un spectacle pour s'en apercevoir. Pour la danse en particulier, le public est majoritairement constitué de danseurs parmi lesquels ont trouvera quelques intellectuels. Si on faisait un sondage à la sortie d'un supermarché posant la question de ce qu'est la danse contemporaine, nous serions bien surpris des réponses. C'est d'autant plus triste que la naissance de la danse contemporaine a été liée à un mouvement de refus de l'embourgeoisement de la danse classique, un souhait d'être plus proche des préoccupations sociales. La danse classique traite de princes et de princesses, elle est dans le registre du conte. Les danseurs sont des êtres irréels, là pour faire rêver. La danseuse s'élève sur des pointes, elle est immatérielle, un être d'abstraction. La danse contemporaine traite de l'ici et

maintenant, des questionnements de l'homme actuel. Or l'homme actuel n'y a pas eu accès. Un des bons côtés de la paupérisation des danseurs est que n'ayant plus accès aux théâtres, ils vont danser dans la rue, ils ont alors un public de non initiés, peut-être sera-ce le moyen de faire découvrir que la danse n'a rien à voir avec les émissions de télévision à la mode et qu'elle peut être très touchante.

- La précarité :

Voyons à nouveau un rêve :

« Je suis de retour d'un footing en forêt, il y a des ouvriers, ils ont tout goudronné. Je passe loin d'eux, à la lisière de la forêt, je me cache mais ils me voient quand même. Je cours sur une grande esplanade goudronnée, en dévers, ça glisse. J'entends, un bruit très fort, je me retourne, c'est une porte de garage qui s'est ouverte, il en sort à toute vitesse une voiture de sport flambant neuve, je pense que c'est une voiture de riche. Je pense que c'est le propriétaire. »

Dans ce rêve, on sent un côté sauvage, je ne veux pas être vue par les ouvriers qui travaillent, je tente de passer inaperçue en me cachant dans la forêt. J'ai été une enfant timide, je me suis beaucoup réfugiée dans les bois et j'ai dépensé beaucoup d'énergie à tenter de disparaitre face à un père violent. Il s'agit d'ouvriers dans le rêve, ils représentent le monde du travail. Je ne peux pas être de cette société du travail rentable, concret, j'ai essayé. Le rêve dit cela, je tente de passer inaperçue, de rester à la lisière du monde marchand, quantifiable. Mais je suis vue : il faut bien s'intégrer au système social. Alors je décide de traverser une grande esplanade glissante : Il s'agit là de la scène, c'est pour le coup très visible et glissant dans le sens où il est toujours difficile d'aller devant un public. Difficile d'aller chercher en soi ce qui sera de l'ordre de l'art, une plongée vers on ne sait quoi ? Difficile aussi de vivre de son art. Le rêve, dans sa dernière partie, montre le décalage entre cette voiture bruyante sortant avec fracas du garage, le monde de l'argent et le personnage seul au milieu de l'espace vide. Ce personnage aux mains nues en quelque sorte.

" Les artistes figurent parmi les personnes les plus persévérantes et courageuses que l'on puisse trouver sur terre. En une année, ils vivent plus de situations difficiles et d'échecs que la plupart des gens dans toute une vie. Chaque jour, les artistes font face au défi financier, au manque de respect, à l'incompréhension des gens qui pensent qu'ils devraient trouver un « vrai job », affronter leur propre peur de ne jamais plus travailler à nouveau. Chaque jour, ils doivent ignorer et dépasser l'idée que ce à quoi ils consacrent leur vie est peut-être une chimère.» David Ackert

Nous ne pouvons traiter de la place du danseur dans une société sans, ne serait-ce que brièvement, évoquer les difficultés inhérentes à son statut. Le texte ci-dessus résume très bien la situation, le danseur a une carrière relativement courte, il doit être performant et adaptable. Les blessures assez courantes sont un handicape notable, s'il ne peut plus danser durant

quelques semaines, il est vite en danger de perdre son fameux statut d'intermittent du spectacle. Les médias donnent une image d'artistes ayant le temps de méditer sur leurs projets, payés par les indemnités de chômage, il n'en est rien.

« L'artiste est la seule personne qui accepte de travailler tout le temps et d'être payée 43 jours par an » Miqueu Montanaro [28]

- Le corps-outils :

« A tout moment un corps qui en porte un autre… une parade des corps contre la soumission… dansent et dessinent les courbes du corps par petites touches délicates. » Programme de Chateauvallon, Centre de la Danse et de l'Image, Toulon, saison 2014-2015

« Jouant librement avec les corps soulevés dans des étreintes légères puis soudain brisées… Par le langage poétique des corps des quatre danseurs…Le corps est en même temps apollinien et dionysiaque » programme théâtre en Dracénie, saison 2015-2016

« Bouchra Ouizguen plonge les corps de ses danseuses dans un abandon qui les abstrait de leurs contours identitaires. » Paris-Art, Mai 2013

Une autre chose très frappante, datant de ces deux dernières années : Il n'est pas un texte de présentation de spectacle de danse qui ne mentionne le mot corps. Qu'est ce donc que cette dichotomie corps-esprit alors que justement la pratique du danseur tend de plus en plus à allier les deux ? A chaque fois que le lis « corps », j'entends cadavre. Changez le mot, vous verrez que le texte y perd de sa poésie ! Mais même sans aller jusque là, les corps en scène ne sont-ils pas des personnes ? Le danseur disparait complètement, sa place était déjà bien faible, les programmes et les affiches nomment toujours les musiciens ou les comédiens par exemple, jamais les danseurs, seul le chorégraphe est nommé. Finalement ceci vient corroborer le fait que la pratique de la danse reste dérangeante pour une société qui tend à fragmenter les êtres : un corps, un esprit, un cerveau droit, un cerveau gauche, un organe, un membre... Un capital humain… La danse est hors normes parce qu'elle est ancrée dans l'humain dans toute sa globalité, elle touche le corps et l'esprit, elle engage le corps et l'esprit avec toute sa part d'inconscient.

« L'esprit est l'idée du corps » Spinoza [12]

« Je suis un corps » Merleau Ponty [12]

« Le corps humain est le tombeau des dieux » Alain [12]

« Pour Spinoza, le psychique et le physique ne sont que des formes différentes, régies par les mêmes lois, d'une seule réalité » Einstein [12]

Les chargés de communication qui réalisent les programmes n’ont lu ni Spinoza, ni Merleau Ponty, ni Alain, ni Einstein. Le mot corps sous leur plume signifie bien corps matière, corps outil, capital humain. Il y a dans le sens de cette tendance, de plus en plus de danseurs qui parlent de leur outil, c'est-à-dire leur corps. Ils travaillent leur outil, entretiennent leur outil, etc. Ils perdent la base de leur pratique en se fragmentant ainsi.

Pour conclure,

Nous avons vu que le danseur s'est construit sur une blessure, il vit avec la névrose pour compagne. Son mécanisme de défense favori est la sublimation, qui lui permet, au travers de la danse, d'accéder au stade génital, à l'anti-narcissisme et au sentiment d'unité lorsqu'il est en scène. Nous avons aussi vu que ce sont ces trois états qui définissent la présence. Les moyens qu'utilise le danseur pour que sa créativité puisse s'exprimer sont du domaine du jeu, il utilise le jeu afin que sa pulsion de vie s'exprime.

« Le contraste est affligeant entre l'intelligence rayonnante d'un enfant bien portant et la faiblesse de pensée de l'adulte moyen » Sigmund Freud [29]

Le danseur au travers du jeu et de la création se reconnecte avec l'enfant en lui et tente de retrouver les chemins d'une perception ouverte de lui-même et du monde et non plus passée au travers du filtre du refoulement. Il utilise les productions de son inconscient comme terreau à la création, la danse si elle est dans ce registre touche directement à l'inconscient du spectateur. Comme tout ce qui est du domaine de l'inconscient et du refoulé, la danse touche bien sûr à la sexualité. De part sa spécificité faite d'abstraction, elle n'est que symbolisme. Elle ne raconte rien, elle symbolise.

« Lorsque deux êtres se conviennent, ils composent un troisième être plus puissant que chacun d'eux pris séparément » Spinoza [12]

Cette très belle phrase de Spinoza pourrait parler d'amour bien sûr, mais aussi du transfert psychanalytique, qu'il soit positif ou négatif d'ailleurs, il est l'entité qui permettra à l'analysé d'aller puiser en lui ce qui avait été refoulé. Elle pourrait tout aussi bien parler de l'œuvre d'art comme lien entre l'artiste qui l'a produite et le spectateur. Le danseur parce qu'il se met lui-même en jeu offre au spectateur une troisième entité, qui est l'œuvre chorégraphique et qui n'a rien à voir avec la personne du danseur, ni avec celle du spectateur, mais devient une troisième entité, qui n'existe que du fait des présences simultanées du danseur et du spectateur et de lien inconscient qui se tisse entre eux.

Pour finir, j'aimerai dire à mes amis danseurs que si la névrose a été le moteur du choix de vie qu'ils ne voudraient quitter pour rien au monde, elle est un frein à leur liberté de création. J'aimerai leur dire de ne pas craindre de perdre leur fameux talent en s'engageant vers un mieux être au monde, que leur talent n'en sera que plus riche encore puisqu'ils se connaîtront mieux et pourront utiliser à la création toutes les productions encore inexplorées de leur psychisme. J'aimerai leur dire, et je m'arrêterai là, que la psychanalyse avec l'exploration de l'inconscient qu'elle amène, me semble être le chemin par excellence vers la création artistique.

Danseuse en analyse, je bénéficie de ce que la psychanalyse peut apporter à la danse, il me reste à découvrir, en tant que psychanalyste et danseuse ce que la danse pourrait apporter à la psychanalyse.

Bibliographie

- 1. « Les Etats limites » Hervé Madet, EFPP-PACA.
- 2. « L'Art et l'Artiste. Créativité et développement de la personnalité » Otto Rank.
- 3. « La Danse océane » Claude Pujade Renaud, citation de Doris Humphrey.
- 4. « Le Langage de la Danse » Mary Wigman.
- 5 « Espace dynamique » Rudolf von Laban (Nouvelles de Danse, Bruxelles).
- 6 « Les Cris du Corps » Patrice Zana, Yoshi Omori.
- 7 « Mémoire de la Danse » Martha Graham.
- 8 « Ma vie et la Psychanalyse » Sigmund Freud.
- 9 « Freud, Choix de Textes » M Th Laveysières.
- 10 « Vu du Corps » Lisa Nelson (Nouvelles de Danse, Bruxelles).
- 11 « On the Edge/ Créateurs de l'Imprévu » Agnès Benoit (Nouvelles de Danse, Bruxelles).
- 12 « Quelle petite Phrase bouleversante au Cœur d'un Etre » Max Dorra.
- 13 « Approche de la Génitalité » Hervé Madet, EFPP-PACA.
- 14 Laetitia Angot lors de répétitions pour la création « Danse des Conflits » à La Colle de Nouvé, mai 2015.
- 15 « La Passion d'être un Autre » Pierre Legendre (Le Champ Freudien, collection dirigée par J. Lacan).
- 16 « Les Objets transitionnels » Donald Winnicott.
- 17 « Jeu et Réalité » Donald Winnicott.
- 18 « Le Traumatisme de la Naissance » Otto Rank.
- 19 « Pina Bausch, Histoires de Théâtre dansé » Raimund Hoghe.
- 20 « Logique des Passions » Roland Gori.
- 21 « Les quatre Concepts fondamentaux de la Psychanalyse » Jacques Lacan.
- 22 Entretiens dirigés par Jean Pierre Barbier après les représentations du spectacle « QCM Amoureux » avec les lycéens du lycée Saint Charles à Marseille, décembre 2014.

- [23] « Sur le Rêve » Sigmund Freud, préface de François Legrand.
- [24] « Totems et Tabous » Sigmund Freud.
- [25] Intervention de Roland Gori lors d'un colloque sur la petite Enfance, Friche de la Belle de Mai, Marseille, novembre 2013.
- [26] Article sur la compagnie Anania (Maroc) dans le journal Zibeline, juin 2013.
- [27] Interview France Culture juillet 2015, Yves Boisset est réalisateur pour le cinéma.
- [28] Miqueu Montanaro est musicien, spécialiste des Musiques traditionnelles, directeur de la compagnie Mimo et créateur du festival des Joutes musicales.
- [29] « L'Avenir d'une Illusion » Sigmund Freud