

Prise en compte des enjeux esthétiques et de santé en danse contemporaine professionnelle: paroles de chorégraphes, interprètes et répétiteurs

Sylvie Fortin¹

RÉSUMÉ: Dans cet article, j'aborde comment la santé est négociée selon plusieurs aspects de la pratique professionnelle de la danse. Alors que plusieurs chorégraphes, en sous-texte de leurs œuvres, dénoncent des injustices humaines, nous pourrions escompter une considération de la santé et du bien-être des artistes qui donnent corps à ce regard sur le monde. Nos résultats d'entrevues auprès d'une quarantaine de chorégraphes, répétiteurs et interprètes professionnels s'apparentent toutefois à ceux d'autres études en regard de la passion et de la vocation souvent évoquées pour expliquer les atteintes corporelles auxquelles consentent les artistes. Ces derniers sont même parfois fort résistants à de nouvelles façons de penser et de vivre leur art. De nos entrevues est clairement apparu un discours dominant axé sur la préséance de l'œuvre et le dépassement des limites corporelles. Si la danse contemporaine est née en réaction au codes du ballet, elle continue à perpétuer une culture du silence face aux souffrances physiques et à la détresse psychologique des interprètes.

Mots-clés: Danse, Santé, Souffrance, Éducation somatique, Esthétique, Passion

ABSTRACT: In this article, we try to understand how health is negotiated in relation to various aspects of professional dance based on our interviews with over forty artists in the professional dance milieu in Montreal, Québec, Canada. Health and aesthetics are interrelated concepts since how dancers come to regard their health is a matter of socialization in a milieu that values surpassing of oneself and precedence of the choreographic work. The development of any creative process invites choreographers and dancers to take risks and engage in many unknown aspects. Unfortunately, a critical appreciation of the creative process, in terms of physical and mental health is the exception rather than the rule. Dancers are passionate and accept silently physical and psychological challenges.

Keywords: dance, health, somatic education, aesthetic, suffering, passion

Alors que les danseurs sont appelés à relever des défis chorégraphiques toujours plus élevés, rivalisant indirectement avec les corps virtuels du cyberspace, comment pensent-ils et vivent-ils leur art quotidiennement ? Jusqu'à quel point les artistes sont-ils prêts à mettre en danger leur santé physique et psychologique au nom de l'art ? Comment parlent-ils de leurs rapports au corps ? Quelle est leur expérience de l'éducation somatique² ? Ces questions sont d'importance puisque les danseurs doivent très souvent composer avec des problèmes de santé affligeant leurs activités professionnelles au point de mettre prématurément un terme à leur carrière. Si les écrits en médecine de la danse³ contribuent grandement aux connaissances sur la fonctionnalité des corps, notre perspective privilégie plutôt les enjeux socioculturels de la corporéité. Nos travaux s'inscrivent dans une recherche de compréhension des pratiques scéniques et des discours sur l'art qui font la promotion de certains usages du corps, certains plus empreints de violence que d'autres. De notre point de vue, les artistes construisent, déconstruisent et reconstruisent⁴ sans cesse leur rapport au corps et

¹ Coreógrafa, professora e pesquisadora do Departamento de Danse da Universidade do Québec à Montréal, Canadá.

² Pour de l'information concernant l'éducation somatique et ses liens avec la danse, lire Fortin 1998, 1999; Fortin et Long, 2005; Weber et Fortin, 2004.

³ International Association of Dance and Medicine.

⁴ Si nous privilégions ici le terme constructions de la santé plutôt que représentations, opinions, perceptions ou conceptions de la santé, c'est pour mettre en évidence le fait que nous adoptons une approche socioconstructiviste (HOWE et BERV, 2000).



à la santé ; ils sont des participants actifs de leur corporéité dans les limites de leur accès à différents discours.

Par discours, nous entendons un ensemble de façons de penser, de faire et de parler, qui caractérisent les champs de l'activité humaine. Les discours forment et sont formés par les comportements individuels et les changements sociaux. Ils sont en fait des « régimes de vérité » (Foucault, 1963) qui spécifient ce qui peut être dit et fait en des moments et lieux particuliers, et qui soutiennent certaines relations de pouvoir. De façon générale, on peut dire que le discours dominant en danse valorise un corps idéal tandis que le discours de l'éducation somatique fait la promotion de l'expérience sensible qui reconnaît la singularité du danseur.

Si des normes culturelles s'inscrivent depuis toujours dans le corps des danseurs, et si les atteintes au corps dansant ont toujours existé, le fait nouveau tient d'une part à l'aggravation du phénomène pour des raisons économiques liées à la globalisation de l'industrie culturelle, et d'autre part au questionnement éthique que suscite le décalage observé entre certains projets esthétiques et l'entité réelle qu'est le corps. Certaines œuvres chorégraphiques, sous le couvert de rechercher une nouvelle sensibilité dans le dépassement des limites scéniques, nous semblent aborder le corps du danseur avec une dépréciation de sa matérialité. Le statut du sensible est bien questionné mais, comme les deux faces d'une même médaille, il risque de basculer vers une certaine abstraction du corps du danseur. Les sensations de plaisir et de souffrance ne peuvent pourtant pas être ignorées dans la prise en compte du corps au service de l'art chorégraphique. Le corps s'avère l'aspect le plus politique mais aussi le plus personnel de la danse. Un dépassement de ses possibilités n'est jamais dissociable de son expérience phénoménologique et de son contexte socioculturel.

Telle était notre posture de chercheuse lorsque nous avons débuté une série d'études portant sur les constructions de la santé auprès d'artistes de Montréal, Québec, Canada (Fortin, 2008). Dans le cadre de cet écrit, nous retiendrons quelques

résultats de nos études conduites avec des chorégraphes, des répétiteurs et des danseurs. Plus spécifiquement, nous avons procédé à des entrevues individuelles avec 13 chorégraphes, 5 répétiteurs et 20 danseurs professionnels en danse contemporaine. L'échantillonnage est représentatif de l'ensemble des profils des artistes et des conditions d'exercice existants dans le champ québécois de la danse. Les entretiens menés à partir de canevas d'entrevue semi-structurée ont été analysés selon une adaptation de la méthode de la théorisation ancrée, c'est-à-dire de manière qualitative plutôt que quantitative (Paillé, 1996). Ainsi, l'utilisation du logiciel d'analyse de données qualitatives NVivo a facilité l'identification de thèmes récurrents dans les discours des artistes interrogés.

Le paradoxe du corps « en santé mais abimé »⁵

Dans les entretiens, toutes les personnes sans exception, nous ont dit « être en santé mais abimés ». Être en santé pour un danseur équivaut à être fonctionnel, c'est-à-dire arriver à faire son métier et à répondre à la demande chorégraphique, ce qui n'exclue pas l'omniprésence de la douleur ou de l'inconfort dans la réalité quotidienne des danseurs. Les danseurs, comme la majorité de la population en général, établissent un lien très net entre leur état de santé et leurs habitudes de vie. Ils font preuve d'une auto surveillance rigoureuse en regard de l'alimentation et du sommeil, motivée en partie par la crainte de ne pas se nourrir correctement ou de ne pas récupérer suffisamment pour combler les besoins énergétiques exigés par le métier. Être et se maintenir en santé s'avère une nécessité de tous les instants et exige une grande variété de stratégies préventives, protectrices et récupératrices qui constituent les habitudes de vies spécifiques à la danse.

« Se préparer »

Pour se préparer à la danse, la plupart des danseurs, tous âges confondus, accordent une

⁵ Les expressions en italique proviennent des personnes interviewées.



grande importance aux classes techniques, classiques et contemporaines. Toutefois, vu les qualités franchement athlétiques de la gestuelle contemporaine, cet entraînement peut ne pas permettre, à lui seul, de répondre aux demandes chorégraphiques actuelles. Ce que je trouve intéressant dans la danse », nous dit un danseur, « c'est le dépassement corporel. Comment est-ce qu'on pourrait préparer le corps à faire cet excès-là? (...) Ça veut donc dire être très créatif dans son entraînement et avoir une panoplie de possibilités. Par conséquent, plusieurs danseurs se tournent vers des pratiques de renforcement musculaire. En popularité croissante, les approches somatiques qui cumulent tout autant des fonctions préparatoires que réparatrices. Elles sont perçues par les danseurs, surtout les plus âgés, comme une « nourriture essentielle à l'équilibre du corps ». Les soins du corps tels les massages, huiles de bain ou tisanes fortifiantes sont également du menu. Les commentaires des danseurs révèlent non seulement la variété bien établie des pratiques de préparation, mais surtout l'individualité avec laquelle ils les aménagent au quotidien. Objet-sujet de sa propre construction, le corps du danseur n'a jamais été autant encouragé à consommer une grande variété de techniques d'entraînement aussi bien que de produits corporels. Le danseur opère sur lui-même un « auto-façonnement créateur », dirait Shusterman (1992). La danse se voit identifiée à une liberté de corps, à une libération du corps par le corps, qui exige action et effort. Alors s'impose une dimension réflexive pour que les multiples exercices de construction, déconstruction, reconstruction du corps garde une cohérence pour les artistes constamment interpellés par le passage des « modes chorégraphiques » auxquelles il est parfois difficile de résister.

« Se protéger »

La créativité des danseurs est au rendez-vous, non seulement lors de la préparation à la danse, mais aussi lors du travail de création, répétition et représentation, par l'usage d'une variété de micro-stratégies pour contourner les situations

potentiellement problématiques. Par exemple, dans une situation où le chorégraphe lui demande d'improviser pour nourrir la création d'une pièce, un danseur d'expérience nous confia ne proposer qu'une gestuelle qu'il sait pouvoir répéter de nombreuses fois sans se blesser. Dans leur processus de création, les chorégraphes convient fréquemment les danseurs à jouer différents rôles allant de la reproduction fidèle du geste jusqu'à une collaboration active à la mise en oeuvre chorégraphique où le danseur devient une sorte de co-auteur. Au sein d'un même processus de création, l'artiste peut être appelé à transiter entre ces différents rôles qui, pourrait-on croire, sous-tendent des conséquences différentes sur la santé. Lorsque le processus créateur repose sur la participation active des danseurs à l'élaboration de l'œuvre, cela permet-il, tel que supposé par certains chorégraphes, de soutenir la santé et le bien-être des danseurs?

J'travaille beaucoup à partir de leur corps, donc c'est pas quelque chose qui leur est imposé de l'extérieur. La plupart du temps, c'est assez modelé sur leur corps (et) je leur dis toujours qu'ils choisissent leurs tortures (en riant)

S'il apparaît vraisemblable, dans certains cas, que le dialogue suscité par la co-création représente un partage de responsabilité de la santé entre chorégraphe et danseurs, le chorégraphe reste le signataire le plus en vue de l'œuvre. Dans certains cas, le terme de co-création nous apparaît problématique car bien que danseurs et chorégraphe puissent être passionnément investis dans la démarche artistique, leur relation n'est jamais exempte d'enjeux de pouvoir (Guigou, 2004). Comme le soulignait une répétitrice, il est extrêmement difficile de refuser quelque chose à un chorégraphe alors que la création suppose de « consentir à l'inconnu, au débordement et au dépassement de soi » et que le refus des danseurs est sévèrement jugé. La situation est complexe. De nos conversations avec les danseurs se dégage l'idée que les atteintes au corps ont à voir avec le rapport qu'entretient le danseur avec son art. Au terme d'un long et complexe processus d'incorporation des « habitus » du milieu, dirait

Bourdieu (1979), le danseur a intériorisé des façons de sentir, de penser et d'agir qui convergent vers une grande dévotion à l'art. Ainsi, dans bien des cas le danseur ne se trouve pas en situation de contrainte extérieure imposée par le chorégraphe mais au contraire participe de lui-même à des situations fragilisantes pour sa santé. Aux dires de Rannou et Roharik (2004), les nouvelles méthodes de création peuvent même dans certains cas être vues comme une « forme ultime du don de soi » (p. 181).

« Se réparer »

Aussi incontournable que les stratégies préventives et protectrices, les danseurs nous ont dit consacrer beaucoup de temps et d'argent à « réparer » leur corps abîmé. Les danseurs constituent une importante source d'informations en matière de santé. Entre collègues, ils ont développé un réseau informel où circulent connaissances, références de spécialistes, traitements et produits variés. La blessure est une réalité à ce point dérangeante qu'il est inévitable de réfléchir aux conditions qui l'ont provoquée. Elle peut stigmatiser un « manque de concentration », « un échauffement hâtif », ou encore « un problème de rébellion avec le chorégraphe ». Souvent, elle est vécue par le danseur comme une « défaillance », une « faiblesse ». Pour plusieurs chorégraphes, il revient aux danseurs de prendre la responsabilité de leur état de santé.

Il n'y a pas de limites. Je dis aux danseurs que moi, en tant que chorégraphe, j'ai tous les droits. J peux leur demander de se lancer par la fenêtre du quatrième étage, et s'ils sont assez fous pour le faire, c'est leur problème (...). C'est souvent de cette impossibilité-là que va surgir quelque chose de très riche, et là, véritablement, on a créé quelque chose. On est devant un problème irrésoluble, et c'est toujours l'interprète qui trouve la solution.

Il ressort de cette section que tout en étant conscient que de nombreux facteurs externes influencent leur santé, les solutions que les danseurs privilégient spontanément et quotidiennement font écho au discours social dominant qui fait porter aux individus la responsabilité de leur santé et qui fait de l'entretien

de soi une obligation civique et morale qui, ultimement, peut s'inscrire contre les revendications collectives. Pour le danseur, culpabilité, inquiétude d'interférer sur le déroulement de la création ou sur l'échéancier du travail, peur de perdre son emploi, l'expérience de la blessure peut s'accompagner d'une détresse psychologique élevée. Il faut donc savoir résister soigneusement au sentiment de culpabilité et au blâme qui apparaissent quasi inéluctable dans le contexte d'un discours santéiste (Crawford, 1980 ; Williams, 1998) qui attribue l'état de santé à des facteurs individuels en diminuant l'importance des déterminants socioéconomiques que sont, par exemple, les conditions de travail telles les heures de répétition ajoutées juste avant le spectacle, la fatigue accumulée par le double emploi, les studios inadéquats ou le calendrier artistique serré pour minimiser le coût des tournées.

L'acceptation d'une « pratique à risque »

L'acte de créer représente une « recherche d'innovation » et de « dépassement », un « plongeon dans l'inconnu », une « ré-invention du mouvement » de tous les instants qui, malgré les corps solidement entraînés, est potentiellement douloureux, comme l'illustre ce commentaire d'une danseuse:

En danse contemporaine, on réinvente le mouvement à chaque pièce. Puis ça, ça fait mal Quand on est devant la création, on ne peut pas se mettre à réfléchir: « je peux pas faire ça parce que c'est nocif pour mon corps ». Pour moi, aller vers un processus de création, c'est aller vers quelque chose que tu ne connais pas, que tu ne maîtrises pas, que tu ne possèdes pas, par essais et erreurs. Alors, c'est difficile de penser que la notion de santé doit être constamment présente.

Autant chez les danseurs que les chorégraphes, le terme « excès » est consensuel mais cela engendre tout-de-même un questionnement chez certains chorégraphes:

Personnellement, je sais que j'suis constamment en train de placer mes danseurs dans une situation d'inconfort. Alors, elle est où la ligne entre faire l'effort pour rendre c'qui est demandé et aller trop loin dans l'effort, puis se faire violence et se faire mal ?

Les pratiques du cirque, très répandues à Montréal, ont certes contribué à renouveler



l'esthétique de la profession mais ont aussi encouragé des prises de risque physique comme jamais auparavant. Concilier les « excès » que peut comporter une démarche de création au besoin de fonctionnalité du corps se révèle une tâche complexe difficilement compatible avec le discours dominant en santé qui favorise la construction de corps responsables et raisonnables. En effet, la majorité des études portant sur le risque et la santé tend à représenter la prise de risque en tant que résultat de l'ignorance ou de l'irrationalité (Lupton et Tulloch, 2002). Les danseurs rencontrés ont cependant mis de l'avant les aspects positifs de la prise volontaire de risque et parlé du sentiment d'autocontrôle associé au plaisir de dépasser des limites, qu'elles soient kinesthésiques, émotionnelles ou autres. Mais si idéalement, la satisfaction du dépassement est partagée par le chorégraphe et le danseur, les conséquences du risque sont davantage portées par les danseurs.

Incorporations différenciées : « Pour les filles, c'est de plus en plus difficile »

Les commentaires des danseurs interviewés révèlent cependant des différences entre les femmes et les hommes. Dans le milieu de la danse, majoritairement féminin, les femmes se retrouvent dans une situation de compétitivité qui teinte tous les aspects de leur vie professionnelle. La compétitivité engendrée par leur surnombre donne une saveur différente à l'entraînement en général de même qu'aux sensations de plaisir et d'autocontrôle associées à la prise volontaire de risque. Dans la prochaine citation, une danseuse soutient que les exigences techniques sont beaucoup plus élevées envers les danseuses qu'envers les danseurs.

Le milieu en ce moment est assez compétitif, surtout pour les femmes. T'sais, les gars, ils ont même plus besoin d'aller à l'école ! Ils font trois mois de danse puis si un gars est moins beau et en forme, les compagnies disent « on va le former ». Mais pour les filles, c'est de plus en plus difficile. Les chorégraphes en ce moment sont très intéressés par le corps de ballerine, les filles qui ont une technique un peu plus virtuose. Ça fait que la danseuse contemporaine, elle est mieux de s'étirer puis d'avoir la jambe qui... paf, dans le front, t'sais (en riant).

Du fait de la moindre compétition, les hommes ont généralement un parcours facilité mais la situation est tout-de-même problématique pour ceux-ci. Dans nos entretiens, les danseurs masculins ont abordé les conséquences de l'apprentissage tardif et intensif des techniques de danse sur leur santé car plusieurs danseurs ont entamé leur formation autour de la vingtaine. Plus spécifiquement, ils ont parlé des blessures provoquées en honorant prématurément des contrats exigeants sans avoir pu développer au préalable une connaissance du corps dans le cadre d'une formation adéquate. C'est le cas de ce danseur qui a eu droit à une attention spéciale des enseignants: Veut, veut pas, un p'tit plus, parce qu'on remarque le gars qui travaille avec les filles.» Puis parlant de ses débuts professionnels: « Il n'y a personne de ma cohorte [parlant des filles] qui s'est fait offrir comme ça des contrats par [nom des chorégraphes]; c'est des chorégraphes importants pour qui j'ai travaillé ». Toutefois, Nicolas s'est blessé au dos: « J'avais deux ans d'entraînement, je n'étais pas prêt... Maintenant, je connais mieux mon corps, et autant le travail de (nom de la chorégraphe), puis je sais que je n'ai pas le corps pour faire ça».

Ajoutons, par ailleurs, que femmes et hommes nous ont parfois parlé de la dimension positive de la blessure dans la mesure où elle permet souvent une meilleure connaissance de soi. Voici ce qu'en dit une danseuse, « il faut arrêter de voir les blessures comme quelque chose qui nous rend victime. Au contraire, elles sont un outil pour nous faire avancer autrement ». L'évolution des danseurs passe par une appréciation qualitative et quantitative des blessures et de la douleur qui deviennent signe de force intérieure. Les danseurs ont appris à « discriminer les bonnes douleurs des mauvaises douleurs » mais dans les deux cas minimaliser la douleur équivaut à entrer dans la norme implicite de la danse professionnelle, surtout pour les femmes. Conformité et transgression reposent sur une notion variable de norme qui se définit par ce que l'individu a intériorisé suite à un long processus de socialisation.

À cette difficulté relié au genre, s'ajoute le fait que les normes sont contradictoires selon qu'elles relèvent du discours contemporain en danse, qui présume une part de risques liée à l'innovation, ou du discours dominant en santé, qui invite à la responsabilisation individuelle et à la prévention des blessures. La discipline, le contrôle et l'auto-surveillance du corps vont en partie à l'encontre de l'incertitude, du débordement et des excès propres aux processus chorégraphiques. L'idée même d'un corps dansant en santé, conforme au discours dominant en santé, constitue une transgression du discours dominant en danse où inconfort et douleur sont la normalité.

Préséance de l'œuvre

Pour bon nombre d'artistes, le travail de création consiste en un acte « sacré » nécessitant un abandon total à l'œuvre qui prend forme. Les propos de ce chorégraphe expriment bien le dévouement exigé des artistes :

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

Les chorégraphes, animés de la vision de l'œuvre qui se crée, sont souvent plus près de l'œuvre, selon leurs propres dires, que de la matérialité des corps qui cherchent à l'incarner. Est aussi souvent présente l'idée d'une œuvre qui se développe par une volonté quasi indépendante de la volonté des artistes. L'idée d'être au service de l'œuvre se retrouve dans plusieurs commentaires, comme en témoignent cette chorégraphe :

Je ne travaille pas pour moi, je ne travaille pas pour vous, je travaille pour une pièce, et nous travaillons pour la pièce. Un projet dans lequel on va se dépasser, un projet auquel on va s'identifier.

L'œuvre dicte la voie à suivre et semble avoir une vie propre. Poussée à l'extrême, une situation non rencontrée dans notre étude, la sacralisation

de l'art fournit un alibi pour justifier les choix esthétiques. Dans cette logique, les atteintes au corps ne peuvent être imputables aux artistes puisqu'un transfert de responsabilités s'effectue de l'individu vers l'œuvre. En regard de notre propos, il importe de comprendre qu'une conception de l'art où prédominent l'œuvre et le côté messianique du créateur n'est pas sans conséquences sur la santé des artistes. Cet aspect nous semble sous-estimé par les artistes qui n'échappent pas à une acculturation qui rend difficile l'autocritique de leurs pratiques habituelles. Pourtant les conceptions de l'art, du processus créateur et des œuvres sont, au même titre que celles de la santé, des constructions ancrées historiquement et socialement.

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

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

Cette dernière citation est rassurante car à notre avis, le développement de la danse ne doit pas s'appuyer sur l'acceptation de la démesure. Au nombre des actions pour préserver l'intégrité corporelle des danseurs et la vision artistique des créateurs, figure une réflexion critique de l'idéologie artistique dominante. Cette idéologie, qui sous-tend des idées plus ou moins verbalisés sur la préséance de l'œuvre et le dépassement individuel de l'artiste, nous est apparue être à la tête d'une longue chaîne de décisions en lien avec la santé. L'abnégation de soi au bénéfice de l'aboutissement de l'œuvre est valorisé autant par les artistes, chorégraphes autant que danseurs. Aux dires de plusieurs, la dévotion à l'art permet de donner un sens à sa vie et procure un sentiment profond d'accomplissement. Sans atténuer leur passion pour l'art, plusieurs des artistes de la jeune génération nous ont cependant dit être à la recherche d'un



meilleur équilibre de façon à ce que les exigences de leur art nourrissent plutôt, qu'entravent, leur bien-être physique et psychologique.

Culture du silence : « Je vais en parler à moins de personnes possibles »

Afin de mieux comprendre pourquoi les danseurs acceptent les conditions de travail si difficiles que posent la danse, des sociologues tels Turner et Wainwright (2003) ont effectivement proposé le concept de « vocation » artistique, soulignant l'idée d'un « appel », mais aussi celle d'un dévouement à l'art, cette manifestation quasi « sacrée » qu'est la création artistique. Nos études démontrent que cette dévotion s'accompagne d'une importante culture du silence. Comme l'exprime une jeune danseuse professionnelle : « Si j'ai une blessure, je vais en parler à moins de personnes possibles. J'ai vu des gens perdre des emplois parce que c'est un risque de les amener en tournée ».

Exprimer la douleur ressentie à l'exécution d'un mouvement ou encore aménager à son rythme le temps de répétition pour prendre soin d'une blessure ne va pas de soi. Le commentaire de cette danseuse expérimentée est éloquent à ce sujet :

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

La prochaine citation d'un danseur masculin, issu du milieu classique, exprime un point de vue différent :

Si tu limites les idées du chorégraphe, c'est comme si tu ne remplis pas ton rôle comme tu devrais le faire. (...)

L'abnégation de soi au service du créateur, c'est pas le chorégraphe qui exige ça, c'est les danseurs qui exigent ça d'eux-mêmes. Parce que je suis certain que le chorégraphe, si tu lui dis : « ça me fait mal au dos », il aurait changé son idée. Ça, j'en suis certain. Il n'y a pas un chorégraphe qui dirait : « non, c'est important, même si tu as mal au dos ».

La situation est complexe et ne se réduit pas à une simple association de la réalité des hommes avec les mots « collaborateur », « pouvoir » et « parole », en opposition à la réalité des femmes avec les termes « exécutante » et « loi du silence. » Lors des entrevues, danseurs et danseuses se sont exprimés sur différents sujets, tant du point de vue du collaborateur que de celui de l'exécutant. Si les limites de nos entrevues ne nous permettent pas d'aborder cette problématique avec la profondeur qu'elle mérite, elles nous indiquent toutefois certaines pistes à considérer notamment, les relations de travail entre chorégraphes et danseurs.

Une des chorégraphes interrogées a tenu à préciser que la culture du silence n'est pas une réalité spécifique au milieu de la danse, mais bien à l'ensemble du marché du travail. Selon elle, les chorégraphes portent, en tant qu'employeurs, la responsabilité d'ouvrir le dialogue afin de contrer ce phénomène. « Je trouve que c'est au chorégraphe d'ouvrir une porte à la discussion avec le danseur. Il faut que le danseur puisse le dire, s'il a quelque chose, et qu'il y ait un respect de ça ». Cette chorégraphe relatait que malgré une invitation lancée aux danseurs à s'exprimer à propos de leurs douleurs, ceux-ci préfèrent parfois en nier la gravité pour pouvoir continuer à danser. Mais si certains chorégraphes et répétitrices démontrent de l'ouverture face à l'état de santé du danseur, pour d'autres, blessures et inconforts ne devraient pas contrevenir au déroulement du processus créateur. C'est ce qui se dégage de ce commentaire d'un chorégraphe :

Tout ce qui me donne l'impression que le danseur s'économise ou se protège, ça me tue. Je ne veux pas le savoir. Donc dans ce sens-là, il y a une très grande préparation du danseur. J'peux accepter qu'un danseur arrive et ait une douleur. Mais sur une certaine période, si j'ai un mois de répétition puis le danseur s'économise, je ne supporte pas ça. La création, c'est de rester longtemps sur la même chose. Donc le corps va souffrir à quelque part, d'une manière ou d'une autre

Éducation somatique et nouvelle génération : « Ils comprennent dans leur corps »

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

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

Selon une autre chorégraphe, les étudiants « se plaignent » lorsqu'ils sont invités à rencontrer les standards professionnels. « Les universités, tournées vers le pédagogique, font en sorte qu'une partie de la réalité professionnelle échappe aux futurs danseurs. » Celle-ci souligne toutefois une meilleure préparation au métier de danseur, particulièrement en regard des connaissances anatomiques et des approches somatiques de conscience du corps acquises par le biais de ces mêmes lieux de formation; des approches, précisait un chorégraphe, « dont on ne peut faire l'économie. » Une opinion que partage également le chorégraphe suivant :

Un moment donné, j'avais peur, j'voyais toute l'attention qu'on portait aux cours sur l'anatomie, la somatique puis j'me disais « donner plus de cours de technique à vos danseurs » (en riant) ! (...) Parce qu'ils sortent de là, puis ils savent qu'ils ont mal à tel muscle, ou qu'il faut pas qu'ils bougent tel autre muscle (...) J'craignais qu'on arrive avec des danseurs qui soient trop préoccupés par cet aspect-là. Puis au contraire, je regarde les jeunes danseurs avec qui j'travaille en ce moment, ils travaillent tellement bien. J'aurais aimé ça travailler de même. Ils écoutent, ils sont intelligents, ils comprennent c'que tu veux.

Sans exclure que l'éducation somatique puisse s'inscrire dans le discours dominant en danse, il

demeure que l'éducation somatique défend une position soucieuse des enjeux de santé. L'éducation somatique, qui fait partie de la formation des jeunes danseurs, invite les danseurs à questionner certains enjeux de pouvoir rencontrés fréquemment dans la pratique professionnelle. Le jeune danseur veut être respecté » nous confiait une répétitrice. « Il ne veut pas être materné, il veut être pris comme un adulte, qu'on se parle d'égal à égal : “Je sais ce que je veux, je sais qui je suis, je me connais. Donc, il argumente beaucoup plus. On peut donc voir que ce qui est véritablement en jeu dans les pratiques d'éducation somatique, c'est la mise en doute des « jeux de vérité » (Foucault, 1963), soit une validation de certaines formes de savoir et pouvoir. La normalité de la douleur ou de certaines pratiques pédagogiques n'est plus aussi aveuglément tolérée ou ne l'est qu'à certaines conditions et pour un certain temps. Le but visé est l'accomplissement de sa pratique artistique harmonisée avec les autres sphères de vie.

Conclusion

Quand on les voit effectuer des prouesses techniques avec naturel et aisance, on se doute bien que les danseurs doivent endurer quelques douleurs et blessures. De fait, danseurs et chorégraphes ont intégré l'idée que danse et souffrance vont de pair, que c'est le prix à payer pour vivre leur passion. Il ressort de nos études empiriques que la notion de santé est généralement évacuée au profit d'une idéologie artistique qui prône le dépassement des limites individuelles et donne à l'œuvre préséance sur l'artiste, même si paradoxalement c'est ce dernier qui donne vie à cet œuvre.

Certaines méthodes de création sollicitent trop intensément les ressources physiques et émotionnelles du danseur, et les chorégraphes disposent rarement des outils nécessaires pour supporter le danseur face à la blessure dont ils sont parfois tributaires. De plus, quand la blessure corporelle ou psychologique survient, c'est majoritairement la loi du silence qui s'impose. Que les chorégraphes soient compréhensifs ou pas, la plupart des danseurs ont intériorisé l'idée qu'il vaut



mieux se taire pour préserver son emploi, sa réputation et s'assurer de signer d'autres contrats par la suite.

Les méthodes de création, plus particulièrement celles qui se réclament d'un processus collaborationniste, peuvent contribuer à soutenir des gains en santé si les artistes arrivent à rompre la culture du silence et à s'engager dans un dialogue n'excluant pas une remise en question des préceptes de l'idéologie esthétique dominante. Dans cette perspective, la pratique de l'éducation somatique a été nommée puisqu'elle est soucieuse des enjeux de santé, bien qu'ici encore il faille être critique afin d'éviter de créer de nouveaux « jeux de vérité ».

Une prise de parole collective est aussi apparue comme une action souhaitable afin de transformer le travail de la danse, notamment, les enjeux de pouvoir qui prévalent entre le chorégraphe et les danseurs. En fait, nous avons rencontré une multitude d'articulations de la triade chorégraphe, danseur et répétiteur face à la non moins complexe triade esthétique, santé et travail. Bien que nous ayons souligné des failles importantes dans le discours dominant en danse, nous insistons de nouveau sur l'idée que l'idéologie artistique qui sous-tend les façons habituelles de pratiquer la danse, peut être vécue selon une passion harmonieuse. Pour contrer les atteintes à la santé, souvent insidieuses dans le parcours de socialisation professionnelle, doivent être développées des modalités de formation qui cultivent d'autres imaginaires du corps et de l'art de la danse.

Bibliographie

BOURDIEU, P. **La distinction**: critique social du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

CRAWFORD, R. Healthism and the medicalization of everyday life. **International Journal of Health Services**, v. 10, n° 3, p. 365-388, 1980.

FORTIN, S. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. **Pro-posições**, 9(2) 26, 79-96, 1998.

_____. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, 2, 40-55, 1999. (Estudos do Corpo).

_____. et LONG, W. Percebendo diferença no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. **Movimento**, 11(2), 9-30, 2005.

_____. **Danse et santé**: du corps intime au corps social. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2008.

FOUCAULT, M. **La naissance de la clinique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

GUIGOU, M. **La nouvelle danse française**. Paris: L'Harmattan, 2004.

HOWE, K.R. et BERV J. Constructing constructivism, epistemological and pedagogical. Dans PHILLIPS D.C. (Dir.). **Constructivism in education**. Chicago: University of Chicago Press, 2000. p.19-40.

LUPTON, D. et TULLOCH, J. Life would be pretty dull without risk: Voluntary risk-taking and its pleasures. **Health, Risk and Society**, 4 (2), 113-124, 2002.

PAILLÉ, P. De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier. **Revue de l'Association pour la Recherche Qualitative**, no.15, p. 179-194, 1996.

RANNOU, J. et ROHARIK, I. **Les danseurs**: un métier d'engagement. Paris: La Documentation Française, 2006.

SHUSTERMAN, R. **L'art a l'état vif**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

TURNER, B. S., et WAINWRIGHT, S. P. Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer. **Sociology of Health and Illness**, 25 (4), 2003, p. 269-288.

WEBER, S. et FORTIN, S. A educação somática. **Cena**, UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática, 3(3), 2004, p. 120-129.

WILLIAMS, S. J. Health as moral performance: ritual, transgression and taboo. **Health**, v. 2, n° 4, 1998, p. 435-457.