



Publié avec les soutiens de :

Du **Ministère de la Recherche**, du **Conseil Régional de Poitou-Charentes**, de la **Direction Régionale des Affaires Culturelles** et de la Mission « **Industries de la Connaissance** » de Poitou-Charentes, de la **Communauté d'Agglomérations de la Rochelle**, du **Conseil Général de Charente-Maritime**,

Avec les parrainages de l'**UNESCO**, du **Ministère de la Culture et de la Communication** et du **CNRS**

**PUBLICATION ELECTRONIQUE DES ACTES DES
1ERES RENCONTRES INTERNATIONALES :
« ARTS. SCIENCES ET TECHNOLOGIES »
22.23.24 NOVEMBRE 2000**

**Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de La Rochelle
En collaboration avec le Ballet Atlantique Régine CHOPINOT**

Le Chorégraphe Passeur d'une Musicalité du Mouvement

présenté par :

Joëlle VELLETT

Laboratoire d'Anthropologie des Pratiques Corporelles
UFR STAPS Clermont-Ferrand
et Département Danse Université Paris 8
Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand
UFR STAPS Complexe Universitaire des Cézeaux 63170 Aubière
Mel : jvellet@auvergne.iufm.fr

Résumé :

Transmettre en danse une notion telle que la musicalité intérieure du mouvement fait appel à un usage et une fonction spécifiques des discours en relation aux gestes. Cette contribution met en évidence une étude singulière faite auprès d'Odile Duboc, dans un temps de travail de création avec sa compagnie. A partir d'une méthodologie qui croise trois points de vue différents pour analyser les discours (captation des discours « in situ » dans le temps de construction, discours issus des écrits de la chorégraphe ou entretiens avec nous, discours saisis dans un entretien d'auto confrontation), nous mettons en lumière la façon dont Odile Duboc procède pour conduire les interprètes jusqu'à la musicalité qu'elle souhaite.

Mettre en lumière quelques uns des processus à l'œuvre dans l'élaboration du geste dansé est une de nos préoccupations actuelles. Et notamment identifier ce qui contribue à générer chez le danseur interprète les qualités de mouvement et les états de corps attendus, sollicités par le chorégraphe. Ce travail s'inscrit dans une étude plus vaste sur le rôle et l'usage du discours des chorégraphes dans l'activité de transmission¹ de la danse et dans l'élaboration du geste dansé ou de la chorégraphie. Il est question du tissage des gestes et des discours, construit par le chorégraphe et les danseurs dans le rapport dialogique qui est engagé dans l'intimité du studio de danse.

Nos recherches nous ont conduite à observer des chorégraphes en situation de création avec leur compagnie. Odile Duboc fait partie de ceux-ci. Elle est danseuse, chorégraphe de la compagnie Contre Jour, directrice du Centre Chorégraphique National de Franche Comté à Belfort. Pour cette communication, nous tentons de répondre à la question : **comment s'y prend Odile Duboc pour conduire les interprètes jusqu'à la musicalité qu'elle souhaite ?** Cette question nous intéresse car, d'une part, la musicalité apparaît comme un facteur essentiel pour cette chorégraphe, elle est à la source même de sa danse. D'autre part, la musicalité est selon nous, une des composantes majeure de la qualité du geste.²

Dans cette contribution, après avoir défini le concept de musicalité du mouvement pour Odile Duboc, nous rendons compte de l'activité de la chorégraphe dans deux situations différentes, repérées au cours d'une période de création de la compagnie, l'apprentissage d'une phrase chorégraphique et l'atelier d'improvisation. Pour ce faire, nous croisons trois points de vue différents.

- L'activité même de la chorégraphe : captation de ses discours et de ses gestes, ce que nous appelons discours « en situation ».
- Ses écrits ou les entretiens oraux qu'elle nous a accordés, ce que nous appelons discours « à froid ». Discours issus des divers articles ou textes de présentation de projets de spectacle³ et des entretiens réalisés, plus ou moins formalisés, entretiens oraux spontanés ou semi-directifs et propos recueillis pendant la période de création sur laquelle a porté l'observation.
- Enfin nous saisissons le point de vue de l'auto confrontation, situation de dialogue où la chorégraphe nous parle de sa propre activité, restituée par la vidéo. Se trouvent ainsi confrontées notre propre analyse et celle de la chorégraphe.

¹ « Transmission » au sens où nous intégrons, dans l'acception de ce terme, l'enseignement comme la création. Dans les deux « postures », celle d'enseignant, celle de chorégraphe, ce sont les conditions de la genèse, de l'émergence du geste dansé qui sont étudiées. Les processus observés ne sont pas ceux qui concernent l'organisation spatio-temporelle de ces gestuelles, l'émergence de l'écriture chorégraphique. Il nous paraît important de ne pas confondre la « posture » et le « métier » d'une part, et de ne pas rester sur une conception restrictive et traditionnelle du terme transmission qui se limiterait à l'idée d'un objet préexistant, d'autre part.

² Notre propos est bien d'analyser la musicalité intérieure du mouvement telle que la définit cette chorégraphe. Cette définition est très singulière (tous les danseurs et chorégraphes ne mettent pas tout à fait la même chose derrière ce terme) et cependant elle est reconnue comme une des façons référentes de définir cette notion, voir pour cela « le dictionnaire de la danse » (LE MOAL, P. ss direction (1999), *le Dictionnaire de la Danse*, Librairie de la Danse, Larousse, p.756). Mais ce n'est pas le lieu dans cet article de tenter un point de vue exhaustif de ce concept.

³ DUBOC Odile, Contre Jour in *Empreintes, écrits sur la danse* n°6, février 1984.

DUBOC Odile, Faire entrer la lumière et le vent, *Marsyas* n°15, septembre 1990.

DUBOC Odile, La musique intérieure in *L'Evidence* n°2, automne 1993.

DUBOC Odile, L'épreuve du temps in *Les Cahiers du Renard* n°15, automne 1993 et in « *l'art en Scène première* », Cie Larsen, avril- mai 1994.

DUBOC Odile, Quelle musique pour quelle danse ? in *Danse et Pensée*, GERMS, Paris, 1993.

Au préalable, partons du concept de musicalité défini par Odile Duboc. C'est à partir de l'analyse des discours de la chorégraphe que nous proposons cette définition.

Elle parle d'une musicalité intérieure « *une musique de silence, de rythmes, de sons invisibles et intérieurs au danseur* ». La musicalité est comme une abstraction musicale « *avec des lignes inspiratoires, des courbes expiratoires, des points d'apnée, qui à eux seuls définissent le rythme et la mélodie du mouvement* ». « *La musicalité est juste si les durées sont justes, l'expiration au bon moment, les temps d'apnée de la durée voulue* ». C'est une portée musicale sur laquelle s'inscrit la danse « *la nécessaire portée musicale intérieure qui me guide dans mon mouvement* ».

La nécessité de la conscience des appuis dans le sol est essentielle, la musicalité ne peut exister en dehors des appuis. Ils vont donner « *la colonne d'air qui leur permet de nourrir, d'aller jusqu'à faire irradier les mouvements dans les bras et dans les mains* ». La musicalité est « *attention respiratoire* », comme un « *chant intérieur* » et une « *arythmie des éléments matières* ». Ces éléments matières sont l'air, l'eau et le feu. Elle suscite l'expérience de la sensation pour les danseurs à partir des éléments matières : le corps est porté par des volumes, apnée-suspension (l'air), le corps coule, fond dans ses appuis (l'eau), le mouvement est déclenché par une expirer rapide avec des prises d'appuis très fortes et très localisées (le feu).

La musicalité met en jeu une écoute sensible et kinesthésique. Des temps de suspension comme de résistance sont nécessaires. Car la musicalité est une question d'élasticité du temps. « *Le corps est complètement suspendu dans quelque chose qui est à la limite de l'oppression qui fait que cela va entraîner la libération musculaire et articulaire* ». Des temps d'apnée sont recherchés. La respiration est travaillée dans un sens rythmique pour donner la musicalité : « *quelque chose est en relation avec la respiration, avec ce qui nous fonde mais la musicalité c'est une respiration contrôlée. Une respiration dosée, des temps respiratoires, des durées, des coupes sèches, des temps immensément longs, des arrêts* ». Ce rapport à la durée nécessite concentration et écoute de soi. L'écoute est aussi écoute des autres, elle est encore liée au regard dans l'espace, idée d'une « *projection du regard* ». Une relation écoute-respiration est impliquée dans la musicalité « *écoute de tout ce qui se produit au moment où cela se produit, jouer avec les temps qui s'étirent, qui se rompent. L'arythmicité, la mélodie se produisent, c'est une invention du moment, une composition spontanée* ».

Les différentes voies d'accès sont donc : les appuis, la suspension-résistance, la respiration, l'écoute, la conscience de l'instant, l'imaginaire.

D'où vient cette façon de percevoir et de valoriser la musicalité du mouvement ? Il nous semble essentiel de faire appel à nouveau aux propos d'Odile Duboc pour saisir l'importance que cette dimension a pris dans sa danse, et combien ce sens musical a contribué à inscrire son parcours artistique et pédagogique.

Odile Duboc parle en effet de « *découverte* » de la musique intérieure, suite à la rencontre avec Bernard Misrachi. (Co-créateur avec Madeleine Chiche du groupe Dunes de Marseille, il lui avait proposé d'animer des ateliers sur le mouvement bâtis sur un travail d'improvisation sur les éléments). Elle a alors découvert, en participant à ces ateliers « *l'existence et la puissance de ces éléments face au développement d'un imaginaire musical* ». L'exploration mentale de la rythmique de chacun des éléments entraîne le corps dans « *un mouvement organique, nourri par lui-même, où chacune des quatre phases respiratoires trouvait sa correspondance dans la matière même du corps* ». « *Petit à petit, et totalement issu de cette attention respiratoire, un chant intérieur s'est fait entendre de façon profonde. Mon corps n'a plus alors fonctionné que dans l'abstraction musicale* » affirme Odile Duboc. « *Je pouvais danser seule sans musique, ouverte à l'espace et non plus dépendante de l'image que je cherchais autrefois à reproduire ou du*

*son sur lequel je voulais placer mes mouvements ». « Cette perception de la musique intérieure m'a profondément marquée et a créé un changement radical dans l'ensemble de mon travail ».*⁴

Comment les danseurs parviennent-ils à cette dimension de réalisation de la danse ? Comment la chorégraphe permet-elle d'accéder à la musicalité ? Quelle démarche pouvons-nous percevoir ? La musicalité du mouvement permet d'engager les danseurs à la recherche de leur propre danse. Il s'agit, pour cette chorégraphe, de rendre la musicalité consciente pour le danseur, de développer un corps nourri de « *la conscience de l'instant vécu* ». La musicalité apparaît comme un concept opératoire.

Étudions les deux situations précédemment évoquées, celle de l'apprentissage d'une phrase chorégraphique proposée par la chorégraphe et celle d'un atelier d'improvisation. Ce qui nous permet d'éclairer et d'affiner ce concept à travers ce qu'elle livre en situation de transmission. Situation à la fois singulière (à cette création, à ce jour...) et ordinaire (dans le sens où on la retrouve assez fréquemment dans le travail de création de la compagnie). Nous repérons ainsi ce qu'est l'activité propre de la chorégraphe tout en nous intéressant particulièrement aux discours tenus dans l'action.

Une brève précision méthodologique s'impose : les extraits enregistrés au cours du travail de création de la compagnie correspondent à la création de la pièce « Comédie », présentée en 1998. Les séquences ont été enregistrées en vidéo, captation de ce que dit la chorégraphe, de ce qu'elle fait en relation à ce que font (et disent) les danseurs. Les séquences auxquelles il a fait référence dans cette communication se situent dans la première semaine de travail avec l'ensemble des danseurs engagés pour « Comédie » (moins une danseuse). Rappelons que la compagnie était à ce jour constituée de danseurs présents depuis plusieurs années ou plusieurs projets avec la chorégraphe, de danseurs ayant seulement participé à la dernière création « Projet de la matière », et de danseurs nouveaux.

Un cours quotidien avait lieu tous les matins. L'apprentissage de la phrase chorégraphique se situait à la suite du cours (la séquence analysée est de 35 minutes environ). La séquence d'improvisation, quant à elle, correspondait à un temps d'atelier, caractérisé par la recherche et l'exploration. Il s'agissait d'un travail d'improvisation sur des musiques, réalisé le 5^{ème} jour de cette semaine de travail consécutif (la séquence est de 1 heure 15 minutes environ).

Qu'observe-t-on dans la première situation ?

La musicalité n'est pas évoquée dans le premier temps de cette situation de transmission, où nous pouvons identifier deux périodes qui se succèdent. Le geste est d'abord montré : la chorégraphe propose une courte phrase gestuelle, elle en réalise le début. Ensuite le geste est nommé, décrit : le mouvement dansé est alors réalisé en même temps que la parole est donnée.

Les indices corporels, les repères, les informations portent sur les orientations et les directions du corps en mouvement (un corps qui s'inscrit dans l'espace, positions des segments ou parties du corps les unes par rapport aux autres) et sur les repères anatomiques (identification de certaines parties du corps qui sont en jeu, elles sont nommées, touchées, montrées).

Exemples : « *la direction est ici / le pied part là / la jambe part parallèle sur le côté / le regard va à gauche / pliez sur le genou droit / le regard passe devant côté, passe en bas* ».

⁴ DUBOC, O. La musique intérieure in *L'Evidence* n°2, automne 1993, pp.8-9.

Le discours apparaît comme élément qui permet d'expliquer « ce qu'il faut faire » aux danseurs, conjointement, complémentirement au mouvement, lui aussi livré à la lecture des danseurs. Cette phase peut être qualifiée de **descriptive**.

Durant cette phrase, les danseurs respectent la forme proposée mais le rendu esthétique n'est pas celui souhaité par Odile Duboc : leurs qualités de corps et de gestes ne sont pas les mêmes que les siennes, notamment sur les tensions, les qualités de poids, de suspension, temps d'appuis, durées... On peut donc voir une circulation du mouvement et surtout une musicalité différentes de celles proposées corporellement par la chorégraphe. Cette dernière ne semble pas en être satisfaite. Elle le manifeste notamment par la reprise fréquente de la phrase dansée, par le nombre de remarques et d'indications qu'elle donne et redonne. D'autre part, il ne semble pas aisé pour ces danseurs (bien qu'on puisse voir quelques différences entre anciens et nouveaux dans la compagnie) de saisir ce qui génère la qualité gestuelle, sa coloration, sa texture singulière et la musicalité intérieure du mouvement.

C'est alors qu'Odile Duboc donne des indications propres à la musicalité. Dans ce deuxième temps, la chorégraphe donne les pistes du « comment » et du « pourquoi » faire ainsi.

Ces interventions et propositions sont nourries par le regard qu'elle porte sur les réalisations des danseurs, leurs réponses corporelles. Nous qualifions cette activité d'**ajustement**.

De quelle nature sont ces interventions ? Comment y est abordée la notion de musicalité ? Nous retenons huit éléments.

1- La durée : Odile Duboc utilise des verbes d'actions porteurs de temps et de durée (en relation à l'espace dans lequel les parties du corps ont déjà été localisées mais qu'elle rappelle) : « *pliez sur le genou /mais par contre ne reste pas après dans le plié / de là pose , pose sur cette jambe et reste, ce pied gardez le derrière , et du coup revenez, revenez / tu lèves trop la jambe droite, ici, la jambe droite est accrochée au sol, même si elle se lève elle est accrochée / c'est plus... elle reste ici, et du coup là maintenant... vous reprenez appui sur cette jambe qui vient ici et vous repartez derrière »*

2- Ces indications directes ou indirectes des durées sont en liaison avec des indications de poids et de transferts d'appuis. Les propositions sont dans un dialogue constant et subtile avec la gravité. La musicalité ne peut exister sans ce jeu avec le poids.

3- Le choix de mots qui en eux-mêmes portent un trajet, une durée, une dynamique « *balancement* », « *projection* », ou « *suspension* », « *à partir de cette projection là, vous avez la jambe qui part parallèle sur le côté, les hommes, les femmes, tout le monde, imaginez vous une jupe, c'est le balancement de la jupe* ».

4- Les mots issus des connaissances musicales : contretemps, temps, mélodie... « *il n'y a pas deux moments , en fait c'est plus en contre-temps* »

5- Le regard : c'est un regard dynamique, « *il n'est pas fait pour regarder* », il est là pour aider à l'inscription du temps et de l'espace.

« *le regard va à gauche / le regard est devant, devant coté, et pars en bas, côté et / t'es revenue, t'as fait ça, ..et t'as replié et t' es reparti , ça fait... en fait il y a un temps qui est différent ...voilà en fait, ici, là ,derrière, pam, pam, oui oui ça c'est juste B et là vous êtes déjà légèrement, vous êtes en opposition au sol, le regard qui est en bas - ce n'est pas pour regarder en bas, mais au contraire c'est pour contrôler quelque chose qui est plus haut quand on regarde en haut on est plus petit que si on regarde en bas , il y a vraiment une distance qui est* ». En même temps qu'elle donne ce commentaire, ses mains marquent par le mouvement qu'elles proposent cette distance et cette élasticité du temps...

6- les relations de cause à effet qu'elle donne explicitement: «*et du coup là* » (plusieurs fois utilisé) «*où elle amènera inévitablement – après – au moment voulu* »

7- La respiration, l'apnée : elle explique où se situe l'apnée en relation aux appuis , au déséquilibre, en relation au saut pour que celui-ci puisse advenir dans un temps juste.

« *et un la la la la /il y a cette suspension, si vous vous la chantez au départ, elle sera toujours plus facile, et elle amènera inévitablement le petit saut qu'il y a après, au moment voulu, enfin presque - alors que s'il n'y a pas cette nécessité de l'apnée - ici qui est proposée finalement par ce décalage de l'équilibre, vous n'avez pas le saut qui vient dans le même, dans le bon temps* »

8- La voix et les onomatopées qui donnent la musique : « *en fait il y a un temps qui est différent... ici, là ,derrière, pam, pam, oui* »

Ce « sonore musical » provenant de l'utilisation de la voix semble donc remplacer un support sonore extérieur guide pour le danseur. Mais celui-ci ne joue pas un simple rôle de remplacement d'une musique extérieure. Même s'il apparaît 'sonore extérieur' pour le danseur interprète, il est généré dans une logique corporelle et sensorielle, organique, par le mouvement lui même. Celui de la chorégraphe, celui qu'elle souhaite voir produit ou reproduit par les interprètes. Il naît de l'organique avec cette idée de « justesse » attendue. Il naît de l'intériorisation forte et subtile de la musicalité intrinsèque du mouvement inventé. Pour la danseuse qu'est Odile Duboc, cette voix n'émerge que dans la relation au geste, geste originaire, émergence au plus profond de soi, dans le mystère et le secret (pour reprendre des mots de Brigitte Asselineau, interprète de la compagnie, assistante sur cette pièce), nécessité de l'instant en relation au désir du chorégraphe. L'hypothèse de la chorégraphe est bien celle de penser que la voix peut devenir un accompagnement juste et fidèle des conditions de réalisation du mouvement.

En résumé, la musicalité du mouvement est difficile à définir. Elle l'est pour celui qui propose une manière de jouer avec cette dimension du temps. Mais elle l'est aussi pour celui qui souhaite rentrer dans cette manière d'être dans la relation au temps. C'est une dimension qui bien que visible ne livre pas ses chemins d'accès facilement.

Ainsi les danseurs qui voient la chorégraphe danser ne peuvent pas immédiatement percevoir, saisir cette musicalité faite de nuances. Evoquons toutefois les différences qui existent entre danseurs nouveaux et anciens dans la compagnie, ou dans la rencontre avec Odile Duboc, qui laisse voir que l'aventure de la transmission au sein d'une compagnie permet de construire des savoirs du corps sur cette dimension comme sur d'autres.

Montrer ne suffit donc pas. La verbalisation est indispensable, et nous avons vu ici qu'il ne suffit pas de parler, mais surtout : il faut dire autrement ou parler d'autre chose.

Se contenter de « nommer » des formes et de rendre lisibles des espaces ne suffit pas davantage. Le temps doit être donné : durées, arrêts, accélérations...etc. Il s'agit aussi de donner les chemins dans leurs espaces, leurs dynamiques, leurs temps, pour conduire à une mobilité et à un souffle spécifiques «*les durées des appuis doivent être justes pour que la respiration soit juste* ».

Notons enfin que lorsque les mots font défaut eux-mêmes, la voix prend la relève, elle donne la musique. C'est par exemple une façon de rythmer le mot « *balance* ». Les onomatopées servent pour « *raconter les sous-rythmes* », donner les syncopes, les contretemps.

Cependant cette observation du terrain, d'une situation contextualisée et les inférences que nous pouvons faire à partir d'elle, ne nous donnent pas accès à l'intentionnalité de la chorégraphe. Ces actions, pour une part visibles, nous

semblent pouvoir être mieux comprises si nous allons interroger la chorégraphe sur sa propre pratique, par l' « auto confrontation » avec ses manières de faire dans l'activité. Car nous nous refusons à observer la chorégraphe comme on observe des insectes dans un bocal. La pensée qu'elle a sur sa propre activité nous intéresse. Et nous redonnons donc la parole à Odile Duboc au cours d'une auto confrontation. Elle commente son activité à partir de l'enregistrement vidéo réalisé. Dans l'usage que nous faisons de cette technique d'auto-confrontation simple (Clot, 1999)⁵, nous nous sommes inspirée des propositions faites par Goigoux (2000)⁶. La technique d'auto-confrontation qu'il a mise au point s'inspire des techniques classiques de la psychologie ergonomique mais s'en écarte sur le point suivant : ce n'est pas le chercheur qui définit « la nature des problèmes à élucider ou les aspects de l'activité à commenter », mais c'est la personne observée (la chorégraphe pour nous) qui « verbalise les points qui lui semblent importants en essayant, à notre demande, de centrer son attention et ses commentaires sur les éléments invariants de son activité »⁷. La chorégraphe explique ainsi en quoi le déroulement de la séquence observée est habituel, ou ne l'est pas, mais en relation à ce qui aurait pu ou dû être. Ses commentaires mettent l'accent sur les principes qui guident son action, que ce soit en « réalisé » ou en « manque », en « absence ». Ils permettent d'accéder à ce qu'elle souhaite et qui correspond à ses convictions profondes, mais aussi d'accéder aux contraintes qui font que les pratiques ne correspondent pas toujours directement à ce qu'elle voudrait mettre en place et deviennent des propositions et modes d'agir modulés par les contraintes et les ressources. Elle élucide pour elle-même et pour nous les questions qui surgissent dans le déroulement des séquences d'activités observées, nous permettant ainsi de mieux comprendre les raisons qui la poussent à agir ainsi. Cette situation lui permet d'aller au-delà de ce qu'elle voit sur la vidéo, expliquant par exemple tout ce qu'elle a dû faire ou choisir de faire ou de ne pas faire pour en arriver là. Notons enfin que ce cadre proposé par l'auto-confrontation permet de placer la chorégraphe en position de sujet de son activité (et pas d'objet d'étude) et dévoile des éléments d'accès à la cohérence interne de ses interventions.

La consigne initiale est donc la suivante : « Qu'est-ce qui te semble revenir régulièrement, de façon systématique dans ce que tu fais, dans la façon dont tu procèdes ? Qu'est-ce qui est important par rapport à ta danse ? »

Nous obtenons des explications sur ses raisons d'agir. Discours justificatifs qui éclairent notre compréhension des événements perçus. Un exemple peut être donné autour de la question des appuis : *« je me rends compte que les appuis sont fondamentaux dans ma danse car si la personne qui danse, ce que je lui demande n'est pas dans l'appui juste, elle ne peut pas trouver ce qui va faire l'essence de la danse / là c'est constamment un jeu d'un pied sur l'autre / c'est ce jeu d'un pied sur l'autre et la limite d'appuis / c'est le moment très court ou au contraire le moment plus prolongé d'un pied sur l'autre qui fait que le mouvement va partir dans un sens ou un autre »*.

Les commentaires d'Odile Duboc révèlent par ailleurs d'autres aspects non lisibles. Elle manifeste un certain mécontentement : *« je donne trop d'explications, on devrait rentrer dans la danse et apprendre, apprendre, apprendre... garder le premier jet, retrouver le premier jet... Le problème c'est que quand je fais ça, je le fais en même temps que je l'apprends... Là je détruis, je décortique tellement que je finis par formaliser quelque chose qui ne l'était pas au départ »*. Elle déclare faire le contraire de ce qu'elle pense.

⁵ CLOT, Y. et FAITA, D., Genres et styles en analyse de travail. Concepts et méthodes, 1999.

⁶ GOIGOUX, R., Note de synthèse « enseigner la lecture à l'école primaire », dossier d'HDR, 2000.

⁷ idem, p.119.

Elle renvoie à son discours à froid par rapport à la musicalité du mouvement, recherche d'un isomorphisme entre ce qu'est sa danse et la manière de la transmettre.

Elle est contrainte à des données trop analytiques, trop descriptives, mais elle dit très vite par ailleurs qu'elle ne peut pas faire autrement. Elle invoque deux raisons : -- *« dans le temps d'un centre chorégraphique, je ne trouve pas le temps de préparer, je travaille en même temps qu'eux. Je construis en même temps que je retiens ce que je leur apprend et j'affine en même temps que je vois et que je fais. »*

Les contraintes sont temporelles, matérielles et aussi humaines.

-- *« c'est à cause des danseurs »* elle ressent une pression de la part des danseurs : *« ils sont toujours en demande de précisions du type : où tu mets ton bras ? Il faudrait que les danseurs quand tu leur montres, ils oublient qu'ils vont être obligés de l'apprendre, et qu'ils s'imprègnent de ce qu'ils voient. Ils sont dans cette demande de recherche d'exactitude au lieu de recherche d'une captation de l'essence, temps, suspension, dynamique, apnée, sensation, poids. »*

Odile Duboc situe dans la « surface » ce que les danseurs semblent attendre d'elle. Elle situe dans la « profondeur » ce qu'elle voudrait leur faire passer. Ce sont deux polarités qu'elle évoque à propos du regard qui est porté et qu'il nous paraît judicieux de développer.

« C'est marrant parce que les danseurs sont souvent trop respectueux des choses, du mouvement, de la proposition du chorégraphe et ne prennent pas suffisamment de temps pour comprendre l'essence dans l'espace, dans le temps, dans les intentions, l'analyser presque visuellement, et le travailler petit dans le corps, dans une sensation qui se développe progressivement / dans le temps du travail ils recherchent un petit peu trop, je trouve, le produit fini et moi je suis incapable d'apprendre les choses comme ça / cela ne m'arrive pas souvent d'apprendre la danse des autres mais si je l'apprenais je sais que j'aurai besoin, tout petit comme ça, de chercher là, là / c'est peut-être pas au début, pas forcément faire dans l'ordre, tu vois, des touches, qui vont progressivement m'amener à trouver, à me retrouver dans l'essence même, et je trouve souvent qu'ils sont trop respectueux de la forme terminale . »

Comment travailler la « profondeur » (l'intériorité, la sensation) alors que ce qui est donné à voir c'est la « surface » : *« pour ceux qui regardent la danse en surface la danse n'est pas juste »*. Dans cette situation, elle donne dans un premier temps les moyens d'accès à « la surface ». Ensuite seulement elle touche autrement, elle ajuste.

Les explications ou consignes se donnent alors en relation à la personne (après qu'elle ait réalisée souvent). Cette personne est nommée par la chorégraphe et ensuite (très souvent) elle généralise ce propos à l'adresse du groupe.

Ajustement aux comportements observés, aux réponses corporelles produites, le retour discursif du chorégraphe est construit à partir de ce regard qu'il porte sur les productions des danseurs. Il y a réglage et ajustement permanent à partir de l'activité des danseurs.

Nous voyons dans la deuxième situation (improvisation) qu'elle procède de façon relativement similaire, au sens où très peu d'explications sont données avant la réalisation dansée des interprètes de la compagnie. Les explications et commentaires sont donnés après les productions des danseurs. Il s'agit à nouveau d'une activité d'ajustement.

Pour cette deuxième situation, rappelons que l'observation porte sur un temps d'atelier : recherche en improvisation. Il s'agit d'une improvisation en musique

ayant pour tâche annoncée : « être en relation avec la musique ». Il pourrait paraître paradoxal de travailler sur un extrait de corpus qui est donné comme un travail spécifique en relation à la musique, en tant que support sonore extérieur, alors que nous avons annoncé une focalisation sur la musicalité propre au mouvement, au corps dansant. Ce n'est pas un paradoxe, c'est une condition d'observation qui optimise, car elle permet une distinction. Par conséquent la notion de musicalité va prendre encore plus d'acuité. Dans cette situation il est nécessaire de rendre plus explicite l'origine intérieure du mouvement par rapport à la sollicitation et à l'influence de la musique entendue comme source sonore extérieure.

Qu'observe-t-on ? Une première consigne préliminaire à l'action est simplement donnée : « être en relation avec la musique, être en connivence avec la musique ». Elle est très vite précisée lors du passage suivant, suite à la demande d'une danseuse : « les deux avec la musique - pas en contradiction et en même temps pas en illustration ». Elle répond en définissant ici ce qu'il ne faut pas faire. Puis elle précise avant le troisième passage de danseur : « tu laisses venir la musique et tu attends de t'en être imprégné avant de démarrer ».

Ensuite elle fait des commentaires plus ou moins longs et argumentés après chaque passage de danseur. Pouvant se contenter d'un « c'est très bien, c'est intelligent », ou proposer une argumentation longue et plus interactive avec une danseuse, qui a quelques difficultés à comprendre ou peut-être à accepter le retour sur sa production. Là Odile Duboc tente de préciser, d'expliquer. C'est d'ailleurs une de ses préoccupations : « J'essaye tant que je n'ai pas pu faire comprendre j'essayerai de développer des mots, développer un imaginaire, de passer par d'autres mots, d'autres explications pour donner la possibilité à tous de le danser comme j'aurai envie que ce soit dansé, cela ne peut pas rester justement dans la forme telle que je la vois ».

Quelle analyse pouvons-nous en faire ? Ses commentaires portent sur l'écoute, le regard et l'ouverture, sur la musique intérieure.

Elle renvoie à ce qui est valorisé, comme à ce qui ne l'est pas. Elle rejette, elle garde : elle trie. Mais ses remarques et indications sont à nouveau spécifiquement ancrées sur ce qu'elle voit.

Les termes écoute et regard reviennent systématiquement. Ils peuvent n'être que très succinctement explicités : « il y a une belle intelligence du rapport à la musique –enfin de l'écoute- ce qu'il en fait à quel moment, comment il se sert de la musique, et comment il se sert de sa musicalité propre », ou être davantage développés selon les nécessités ressenties. C'est le cas pour « regard ». Elle veut se faire comprendre, elle précise en conséquence. Elle donne en même temps les pistes de travail pour le danseur.

L'écoute fait à la fois appel à cette sonorité corporelle propre, c'est une écoute de nature kinesthésique. Mais c'est aussi une écoute liée au regard dans l'espace. Il s'agit d'accrocher, de projeter, d'ouvrir le regard... « il faudrait que tu trouves la même chose mais ouvert et plus large, plutôt que de manifester la mélodie ou je ne sais trop quoi simplement dans les épaules ». A un autre danseur elle dit : « il me manque un peu d'ouverture - le regard devient juste c'est-à-dire beaucoup plus ouvert et le mouvement aussi, justifiant ce que tu faisais du point de vue de l'écoute musicale ». Elle donne plusieurs explications à une danseuse, car celle-ci manifeste son incompréhension : « Par rapport au côté, ou dramatique, ou puissant de la musique, tu as été un peu réductrice d'emblée, à cause des regards / par rapport à toute la narration que tes regards entraînent, tu t'es moins attachée à la danse qui viendrait du centre, tu te nourrissais à l'extérieur / en fait n'essayez pas de raconter la musique mais plus de la vivre/ tu regardais plus l'espace que tu ouvrais le regard et l'espace / ce que j'essaie de te dire c'est que ton regard il est

plus interrogateur et observateur de ce qui se passe que nourrissant un mouvement / ce n'est pas un regard qui t'amène à trouver de la force dans un mouvement ».

Propos que nous pouvons mettre en relation avec ceux de l'auto confrontation : *« le regard n'y est pas tel que je l'attends / et cela joue sur l'émotion et sur la musicalité dans la relation des uns aux autres, et sur l'émotion que cela projette à l'extérieur parce que cela joue sur le sens qui est donné au moment même où tu produis les choses / il y a une perte de sens à partir du moment où effectivement ces regards s'inscrivent moins, et où les choses ont tendance à se fermer entre elles ». « Il me manque le regard dans l'espace et plus de force, plus de conscience du centre et du sol, les corrections, les critiques techniques que je peux faire visent à cette esthétique ».* Le discours donne davantage d'acuité sur la relation entre regard et musicalité du mouvement.

Revenons à la question de la relation à la musique. Y a-t-il ambiguïté lorsque, d'une part, elle valorise pour un danseur T la musique comme étant à la source du mouvement et que, d'autre part, elle valorise ensuite, plus fortement, une danseuse A qui se distancie de la proposition musicale ? *« c'est elle qui donne la musicalité, elle reste fidèle à sa propre musicalité ».* Alors, Odile Duboc re précise. *« Ce qui est vraiment bien dans ce qu'a fait A – en fait autant chez les autres surtout dans ce qu'a fait T, par exemple, la musique est à la source du mouvement- là c'est la danse d'A qui donne une nouvelle couleur à la musique – c'est à dire qu'elle est obligée de nourrir en permanence, elle de son côté, pour ne pas être écrasée par la musique / elle reste fidèle à sa propre histoire et à sa propre musicalité ».* A travers ce qu'elle valorise dans une production singulière, elle livre plus largement son désir de la danse, la danse qu'elle veut.

L'exemple de l'usage de l'expression *« t'en être imprégné »* dans la consigne préliminaire nous paraît éclairer un autre aspect. Elle donne une règle du jeu, une indication sur une procédure à mobiliser. Pour permettre d'être dans ce qu'elle demande, elle propose une piste. Mais elle ne l'explique pas. Les danseurs peuvent-ils en saisir la portée ? Dans l'entretien d'auto confrontation pourtant les raisons de la proposition sont limpides.

« L'improvisation sur la musique est un très bon moyen pour s'imprégner. Comme on s'imprègne de la dynamique d'un danseur ou d'un chorégraphe, on peut s'imprégner d'une dynamique musicale et du coup en faire jaillir un corps et des choses essentielles. Tout le monde ne le comprend pas, ne comprend pas comment on peut aborder la musique. Tu ne peux pas rentrer dedans tout de suite. Il y a d'abord une imprégnation, et quand tu as l'impression de l'avoir à peu près comprise, ton corps va rentrer dedans et il ne va chercher à bouger qu'à partir de cette sensation. C'est comme s'imprégner de quelque chose de quelqu'un, s'imprégner de l'essence de la personne ».

Elle insiste ici sur cette nécessité de relier sensation et musicalité intérieure du mouvement, comme étant à l'origine organique du mouvement. Même si la musique a été support de l'imaginaire du corps, élément d'influence, il s'agit de faire démarrer le mouvement à partir de cette perception intériorisée et des sensations qui lui sont liées.

Mais est-ce que le simple mot de « musicalité intérieure » ou « d'imprégnation » est suffisant pour activer ou réactiver la possibilité de réponse attendue ? Ont-ils tous intégré ce savoir spécifique pour une part au travail d'Odile Duboc ?

Des différences dans les réponses apportées existent entre danseurs. Différences pour une part liées à l'ancienneté dans la compagnie. Les retours après réalisation que nous avons évoqués mettent en évidence que ce savoir, propre pour une part au

travail de cette compagnie de danse contemporaine, n'est pas acquis par tous les danseurs. Les discours, les mots employés n'ont pas la même valeur ni la même efficacité pour tous. La compréhension ou l'intégration corporelle du discours semble différer entre anciens et nouveaux. Les différences relevées entre le nombre et la nature des interactions verbales nous permettent de voir ces différences dans l'ancienneté dans la compagnie. Certains mots ou expressions appartiennent à un vocabulaire référencé au sein de la compagnie. C'est important au niveau de ce concept de musicalité. L'usage de ce vocabulaire, sans explications complémentaires, suffit à mobiliser la connaissance pour certains. Ce constat renforce l'idée d'une culture partagée (états de corps en mémoire) et par conséquent l'idée de mémoire qui s'inscrit (construction des savoirs). Ils peuvent immédiatement saisir la demande du chorégraphe. Ils doivent et peuvent retrouver ces qualités dans les situations d'improvisation, ou saisir ce qui est attendu dans un apprentissage de phrase chorégraphique. (L'empathie kinesthésique fonctionne avec discernement). D'autre part, lorsqu'il y a moins d'explicite, moins de culture partagée, les mots permettent de donner de l'explicite (et de construire de nouveaux contenus de savoirs).

Par l'auto confrontation, d'autres éléments explicatifs des motifs d'agir de la chorégraphe deviennent donc évidents. On accède aux intentions de la chorégraphe. On comprend mieux le concept et notamment on accède à la logique de relation entre les diverses dimensions de contenus donnés : relation entre appuis et respiration, entre colonne d'air apnée musicalité, entre écoute regard et musicalité.

Pour conclure nous souhaitons revenir sur les points suivants.

Alors que la musicalité du mouvement est très précise et très définie pour Odile Duboc dans ses écrits et les entretiens, elle n'utilise pas ces modalités de conceptualisation de la même façon au cours de son activité de chorégraphe. Là effectivement, c'est un jeu permanent d'ajustement dans lequel se trouve Odile Duboc pour atteindre la musicalité qu'elle souhaite. L'usage de la procédure verbale ancrée sur les réalisations des danseurs est prioritaire dès que la musicalité est en jeu. Le traitement public d'un certain nombre de corrections est révélateur de l'importance accordée à ce qui est corrigé. Sur le plan du discours le changement de plan de focalisation de l'interlocuteur (interaction à deux dans un premier temps puis adresse à tous ensuite) témoigne de la portée générale de ces interventions et de cette réflexion.

Le concept de musicalité du mouvement touche profond, car il touche l'intériorité de la personne qui est à l'origine de la musicalité, car il est en relation avec la sensation. Le mouvement dansé est la résultante pour Odile Duboc d'une expérimentation sensible et non d'une exécution graphique ou formelle. La musicalité est en relation à cette esthétique qui lui est singulière, dans ce dialogue permanent, intérieur et intime avec la gravité.