

La transmission d'autre chose

Une expérimentation de co-analyse en danse entre danseurs et psychologues du travail

par **Christiane Werthe et Mylène Zittoun**, psychologues du travail au sein de l'équipe psychologique du travail et clinique de l'activité dirigée par Yves Clot

[voir des extraits filmés de cette communication :](#)

http://www.lescarnetsbagouet.org/ressources_colloque/

« C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là qui se distinguent matériellement de nous car nous portons avec nous et en nous une quantité de personnes » (Halbwachs, Les cadres sociaux de la mémoire. A. Michel, 1994)

Originalités de cette expérimentation

Tout d'abord, par rapport aux usages en cours dans votre milieu, elle associe en effet, des danseurs et des chercheurs qui ne sont pas danseurs... Cela appellera peut-être de l'indulgence de votre part du fait de notre éloignement de la pratique de la danse, mais pas du métier de danseur. Ce dernier point me permet de faire le lien avec une autre originalité de cette expérimentation.

Elle a permis d'associer dans un travail de recherche des danseurs et des chercheurs spécialistes du travail pour questionner la danse, mais du point de vue du métier. Nous avons regardé le métier de danseur comme nous regardons les autres métiers quand nous intervenons sur d'autres terrains.

En effet, bien que psychologues, notre centre d'intérêt est d'abord dirigé vers le travail. L'objet du travail est au cœur de nos analyses. Sur chaque terrain, ce qui nous occupe c'est la question du travail, du métier. On prend le métier comme un objet de discussion, de dispute professionnelle entre pairs, sur la qualité du travail.

De notre côté, l'expérience que nous avons vécue contient aussi une originalité. Habituellement, nous travaillons avec les professionnels sur leurs gestes de métiers qui sont soit des objets matériels, soit des services, des manières de dire, de faire avec un usager, un client, un patient... Ici, l'objet de travail, l'instrument de travail c'est le corps, pas seulement l'organisme ou le corps biologique, mais le corps habité, le corps social. Cette situation vient donner encore plus d'épaisseur à une question de métier centrale pour nous : comment soutenir le travail d'élaboration de la pensée des professionnels lorsque celle-ci prend pour objet leurs gestes ? Et ici, leur corps ?

Ce travail nous a permis de prendre par le corps, au moyen du langage, la question du corps et de la transmission des savoirs "incorporés", des gestes en tant qu'ils sont personnels, sociaux, médiatisés par des outils et qu'ils s'entremêlent d'affects.

« C'est impressionnant, diront les danseurs, la puissance de remémoration qu'a le geste. Chercher ces mouvements, esquisser ces élans convoquent chez certains d'entre nous la présence du chorégraphe, et si c'est un souvenir, il est dans le moment extrêmement, charnellement présent. »

« Pendant ce moment de transmission, j'ai été dans le présent d'une relation et non dans son souvenir, un bonheur étonnant ! »

La transmission, nous dit P. Mathiot, dans un ouvrage intitulé *Singuliers passages*, sème le trouble, elle est une machinerie complexe qui dissipe – fait passer - ce qui a été accumulé, non pour que l'on en use simplement, mais pour qu'on le restitue et se l'approprie en une expérience singulière et inédite, formatrice d'un nouveau mode de connaître. (P. Mathiot, *Singuliers passages*. Seuil, 2001).

Déroulement de l'intervention : ce que nous avons fait

La demande des danseurs était donc d'éprouver pour eux-mêmes le dispositif méthodologique des Auto Confrontations Croisées (ACC) pour penser le métier de danseur. Les ACC, une méthode d'intervention et de recherche en milieu de travail ordinaire qui a été développée par Clot, Faïta, Fernandez et Scheller, en 2000. Elle a déjà fait l'objet de nombreuses publications, c'est pourquoi nous ne reprendrons ici que ce qui nous paraît important pour donner à voir et à comprendre ce que nous avons fait.

Nous avons déployé de manière à peu près classique ce dispositif qui est composé de trois phases à l'intérieur desquelles il y a plusieurs étapes.

Première phase

Constitution d'un groupe de volontaires, environ une douzaine de personnes membres du Laboratoire des Carnets, qui composeront ce que nous appellerons le *collectif élargi*.

Au cours de cette phase les membres du collectif élargi ont choisi, après une discussion nourrie, une séquence d'activité précise où des volontaires seront filmés.

Ils ont, à cette occasion, débattu des motifs de leur demande : ils ont, disent-ils, « conscience d'appartenir à un corps de métier, mais qu'est-ce que ce corps, ce métier ? » Ils diront encore qu'ils souhaitent « arriver à nommer ce qui fait le métier de danseur » car, ajoutent-ils : « On a plein de mots que les autres ne comprennent pas », « Comment les rendre plus communs, plus partageables ? ». Ils cherchent à « décrypter le métier de danseur » « pour qu'il prenne corps », d'autant plus que ce « métier est un sujet à fantasmes, à idées reçues, à préjugés qui laissent sans voix » et, compte tenu de ces préjugés « Nous avons besoin d'un regard extérieur sur ce que l'on fait pour gagner en légitimité, car on ose dire que ce que l'on fait c'est un métier, alors qu'on nous dit que nous sommes des gens qui faisons ce que nous aimons, pas un travail ! ». « La rencontre avec la clinique de l'activité a fait prendre conscience qu'il y avait un lien entre notre monde de la danse et le monde du travail ». Ils souhaitent « arriver à parler du métier, avoir les outils pour en parler y compris avec les gens du métier ». Cette demande de clarification, de précision nous a d'autant plus

étonnées qu'elle semblait faire fi de la finesse des écrits que ces professionnels avaient déjà produits notamment ceux issus des Carnets Bagouet.

La discussion que nous avons conduite avec eux autour du choix des séquences d'activité qu'ils souhaitent explorer a initié le travail de constitution d'un collectif. Elle a également été l'occasion d'affiner le travail de leur demande. Ils ont envisagé plusieurs séquences comme : l'improvisation, la mise en état de corps, la composition, transmission et apprentissage, un spectacle... Leur choix se portera sur « la transmission chez le danseur au travail », celui qui transmet, celui qui reçoit. Ils diront de la transmission qu'elle est « une situation d'inconfort car elle cristallise les difficultés et les obstacles de plusieurs aspects du métier ». Ils retiendront deux activités dans lesquelles ils seront filmés :

- Une mise en état de corps
- La transmission à des pairs d'une phrase chorégraphique écrite

Quatre danseurs se porteront volontaires pour expérimenter le dispositif et constitueront ce que nous appellerons le collectif restreint.

Nous avons aussi procédé à cette étape à deux observations fines de danseurs en situations de travail, pour construire quelques représentations partagées avec eux. Par le moyen de l'observation on cherche à provoquer un dialogue intérieur sur le rapport à son activité. On découvre avec eux à quel point le sujet au travail est porteur d'une histoire et d'une expérience qui apparaissent à l'observation comme autant d'automatismes ou de routines. Ces gestes traduisent toujours des choix entre plusieurs possibles ou impossibles dans l'activité. L'un des danseurs observé dira de cette expérience d'observation : « *en tout cas, rien que comme ça, sans caméra, ça m'a fait réfléchir sur tous les implicites que je convoquais : qu'est-ce que ça veut dire quand je dis « c'est juste », quand je dis « c'est ça ?»...*

Deuxième phase : une confrontation à soi et à l'autre

Cette phase s'est déroulée en deux temps :

- 1^{er} temps, la captation des films d'activité. 7 danseurs ont participé à cette captation, dans un studio au CND de Pantin. Cet enregistrement vidéo constituera une trace de leur activité qui fera l'objet d'analyses successives.

Nous avons réalisé 6 captations en tout. 4 feront l'objet de ce travail, les deux autres ont été réalisées dans l'éventualité d'un travail ultérieur ; elles constituent un stock pour une perspective de travail.

Nous les avons filmés pendant les transmissions et ils nous avaient suggéré de laisser la caméra tourner pendant la pause en nous disant que c'était à ce moment-là que se déroulaient les choses les plus intéressantes. Nous les avons écoutés et eux comme nous, n'ont pas été déçus du résultat !...

Ce sont Pascale Luce et Michèle Rust qui conduiront à tour de rôle une mise en état de corps avec le reste du groupe. Elles seront alternativement à la place de celui qui conduit l'échauffement puis à celle de celui qui l'exécute.

Deux autres danseurs, Bruno Danjoux et Romain Panassié procéderont à tour de rôle à la transmission d'une phrase écrite à leurs collègues du groupe. Romain transmettra une phrase de Dominique Bagouet, extraite du *Crawl de Lucien*, et Bruno une phrase d'Odile Duboc. De la même manière, ils seront alternativement à la place du transmetteur puis à celle de l'interprète.

- 2^e temps, les autoconfrontations

- Tout d'abord, une première confrontation individuelle, que l'on appelle l'autoconfrontation simple (ACS), où un professionnel est confronté aux images de son activité (projetées sur un écran). On lui demande de produire des commentaires sur ce qu'il se voit faire, ce qu'il se voit faire et qu'il ne fait pas d'habitude, ce qu'il fait d'habitude et qu'il ne se voit pas faire là, les écarts, les surprises... Cette étape est filmée et se déroule en présence des chercheurs.
- Puis, une deuxième confrontation de ce même professionnel aux images de la même activité mais réalisée par son collègue, qui s'est lui aussi confronté à ses propres images d'activité en ACS. Ici, les commentaires portent sur les traces de l'activité de l'autre collègue, c'est l'autoconfrontation croisée (ACC). Ses commentaires sont, cette fois-ci, adressés à un pair et aux chercheurs.

Comme vous le verrez, des questionnements profonds ont émergé à partir de petits détails dans leur activité. Ils les ont amenés à interroger le métier dans ses différents registres : le registre personnel, le métier que je fais dans ma singularité ; à l'opposé, c'est le registre impersonnel là où les gens sont interchangeables pour réaliser la tâche qui leur est assignée et entre les deux il y a les registres interpersonnels, le métier que je fais avec les autres et le registre transpersonnel, c'est le stock, le patrimoine dont je dispose pour voir venir. Le métier est vivant quand il se déplace entre ces différents registres.

La singularité de ce groupe réside dans la vitalité déjà forte de leur métier dès le début de l'intervention, cela au regard de son histoire, du travail d'élaboration et de formalisation déjà engagé depuis de nombreuses années au sein des Carnets Bagouet.

Troisième phase : élargir la controverse initiée dans le collectif restreint

Elle vise à ouvrir la confrontation à d'autres partenaires : tout d'abord dans le collectif élargi, puis dans le milieu... Comme aujourd'hui par exemple.

L'ouverture de cette confrontation se fait par la médiation d'un montage vidéo réalisé à partir de séquences choisies des films d'activité et des moments d'ACC. Ce sont des moments portant sur des questions de métier précises et sur des problèmes qui restent posés par l'analyse de leur activité. Le montage vidéo devient ainsi un objet du débat dans le groupe élargi.

A travers ces différents moments, le dispositif organise des changements de destinataires du commentaire de l'image, ainsi que des changements de contextes d'énonciation. On multiplie ainsi

les contextes dans lesquels le professionnel va chercher à rendre compte de ce qui ne se voit pas. Ainsi, le langage, de moyen de communication, devient moyen de pensée. Nous multiplions les contextes d'élaboration pour provoquer la motricité dialogique, le rapport entre pensée et langage, car, en suivant Bakhtine (1984), « comprendre, c'est penser dans un contexte nouveau ».

Analyse

Si l'on pousse un peu l'analyse, lors de l'autoconfrontation simple, l'analyse de l'activité est un moyen pour le professionnel d'expliquer et de convaincre le chercheur qui n'est pas du métier, et qui le questionne à partir de ses étonnements sur ses manières de faire, des avatars de son activité. Le professionnel devient alors un observateur extérieur de son activité, il est l'interprète et l'analyste de sa propre activité et met à jour les choix qu'il a dû opérer pour parvenir à la réaliser. L'expérience vécue, dont il voit la trace sur l'image, devient pour lui un moyen de vivre une autre expérience avec l'intervenant. D'objet vécu, l'expérience change de statut pour devenir un moyen de vivre une autre expérience. Ce que nous cherchons dans l'ACS est de réveiller, convoquer le collectif dans l'individu.

Lors de l'autoconfrontation croisée, on ajoute un destinataire dans le dispositif. L'analyse de l'activité devient l'objet du débat entre pairs, devant le chercheur, dont les étonnements ainsi que les questionnements s'imposent pour faire obstacle à l'implicite qui peut s'installer entre les professionnels. Il favorise l'affrontement de pensées autour du réel de l'activité. Le rôle du chercheur est d'alimenter la controverse entre les professionnels sur les différences dans leurs manières de faire pour que le prêt à penser, le naturel, le convenu, ne se rejouent pas à l'identique. Le principe dans la conduite de ces controverses étant que ce que l'on partage est moins intéressant que ce que l'on ne partage pas encore. Ces dialogues sont également filmés. Les professionnels font ici l'expérience, d'une part, de la diversité des pratiques pour atteindre des buts semblables et, d'autre part, que ces différences sont discutables. L'analyse de l'activité filmée devient l'occasion de rendre compte des conflits qui pèsent sur l'activité quotidienne de la transmission, des choix qu'il faut faire et des activités empêchées. D'autres gestes possibles, insoupçonnés, se révèlent dans la confrontation à soi et à l'autre. *Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! Les morceaux qui s'abattent sont vivants (René Char, La parole en archipel. 1962).*

Le dispositif des autoconfrontations croisées organise des mouvements entre individuel et collectif, dans le but d'installer un processus psychologique de transformation : tout d'abord l'ouverture à un dialogue intérieur lors de l'observation puis de l'autoconfrontation simple puis, l'ouverture à un dialogue externe avec un pair, puis avec d'autres destinataires. Un cycle s'établit alors entre ce que les professionnels font, ce qu'ils disent de ce qu'ils font, ce qu'ils font de ce qu'ils disent. L'objectif de ces discussions est le développement du pouvoir d'agir des professionnels sur la situation par le moyen de développements dialogiques sur le métier (changements d'adresses, de statuts et de contextes d'énonciation).

« L'approche scientifique de l'équipe de chercheurs du Cnam appliquée à l'activité des danseurs dans le cadre du studio de danse, éclaire les enjeux de la transmission par le corps et par le verbe. Elle permet, confrontée à cette matière mouvante et charnelle qu'est la danse, de se placer au cœur même du geste, de ce qu'il porte et de ce qui fait de lui un geste de métier. »

Les professionnels font l'expérience que le dialogue est une force, pas seulement un moyen de communication. Ce qui se passe n'a en effet rien à voir avec les vertus du dialogue ni avec une conception du dialogue conçu comme un face à face. Pour se parler entre professionnels, il faut que chaque professionnel SE parle, et il faut introduire entre eux et en eux quelque chose qui les regarde.

Finalement, la dispute professionnelle sur les gestes professionnels alimente l'histoire de chacun dans le métier et, en retour, l'histoire du métier en chacun d'eux. Elle est un moyen de développer le social dans l'homme. « *Le savoir contenu dans la transmission est inséparable de qui le porte et le précède, hanté par d'invisibles maîtrises, d'invisibles emprises plus impérieuses encore que la fêrule d'un maître.* » (P. Mathiot, *Singuliers passages*. Seuil, 2001).

Dans ce dispositif les danseurs ont fait l'expérience que l'on peut soutenir beaucoup de choses quand le dialogue en soi, avec l'autre, est une expérience affective et cognitive (c'est à dire qui donne les moyens de penser) forte. Ils diront de cette démarche qu'elle « *défait d'une sensibilité qui nous relie les uns aux autres, détache de notre sensibilité, de notre émotivité, ce qui est difficile à faire en danse.* » (nous dirions une séparation du travailleur et du geste pour parvenir paradoxalement à un dialogue encore plus intérieur, pas moins personnel, mais plus).

« *Percevoir les choses autrement, c'est en même temps acquérir d'autres possibilités d'action par rapport à elles.* » (Vygotski, 1934. La méthode instrumentale en Psychologie. *Vygotski aujourd'hui*. 39-47.)

Faire tout ce travail réveille des sentiments professionnels très forts, le sentiment de partager une histoire commune, celle du métier.

Le travail proposé dans le cadre des ACC met le corps à l'épreuve, c'est la capacité d'éprouver, d'être affecté qui est mobilisée. C'est ce que vise ce dispositif méthodologique : développer avec les autres la capacité d'être affecté. Et le cadre dialogique est mis au service de cette méthodologie ; tantôt moyen, tantôt objet, parfois but, sa fonction change, migre selon les contextes d'énonciation.

Le film que vous allez voir : un moyen du dialogue dans le milieu

Le film que vous allez voir aujourd'hui correspond au produit de la dernière étape de ce dispositif, c'est à dire au montage de morceaux choisis, de films d'activité et d'autoconfrontations croisées. Il a été validé avec les 4 danseurs qui se sont prêtés à ce dispositif. Nous avons procédé par étapes pour parvenir à cette version, et réalisé trois montages intermédiaires. Chaque fois, nous avons tenu compte des avis et suggestions des danseurs concernés, par 2, puis à 4. Vous verrez des sous titres, qui ont eux aussi été longuement discutés.

Ce qu'il n'est pas :

Bien qu'il dure 52', ce film n'est pas un film documentaire sur la danse.

Il n'est ni une présentation exhaustive des traces constituées, ni une sélection des moments les plus intéressants. Il est une compilation des questions qui nous sont apparues comme étant les plus saillantes dans les échanges avec les danseurs et dans nos réflexions à ce moment-là. Si nous devions penser à un autre montage aujourd'hui, il serait certainement bien différent. Il ne faut donc pas le

regarder comme un objet fini.

De la même manière, le titre, un peu technique, qui nous apparaît aujourd'hui comme étant un peu trop désaffecté par rapport à ce que montre le film, s'est imposé à nous à la fin du montage. La question des instruments a pris forme pendant notre travail de sélection, elle n'était pas un objet dans l'action. Nous avons regardé avec eux dans les directions qu'ils exploraient, nous avons regardé dans des directions qui nous regardaient ; ce montage propose un regard situé à partir du travail réalisé.

Ce qu'il est :

Un objet de travail, un moyen de nourrir les réflexions et les discussions entre vous. Un objet de travail sur : comment fait-on avec l'inconfort de la transmission ?

La vocation de cet objet est d'être instrumenté dans le milieu pour élargir les débats soulevés dans le cadre de ce travail. Il est projeté aujourd'hui pour la première fois dans cette configuration dans votre milieu.

Précaution : Cet artefact a été réalisé par des intervenantes chercheuses, non par des artistes cinéastes, même si nous avons bénéficié de l'aide d'un vidéaste pour la technique. Ce n'est pas une production artistique équivalente à celles que vous avez l'habitude de voir dans votre milieu. Je précise cela pour en appeler à votre indulgence car sur le plan technique, le film a des faiblesses et notamment au niveau du son. Certaines parties sont justes audibles, d'autres sont parasitées par des bruits de manipulation ou de rembobinages de cassettes, des bruits extérieurs : de circulation, de la fête de la musique. La qualité des images non plus n'est pas constante.

Ceux que vous allez voir, les 4 danseurs volontaires pour l'autoconfrontation croisée :

Dans l'ordre de leur apparition à l'écran :

Romain Panassié

Le plus jeune des 4, danseur, chorégraphe, formateur. Co-fondateur du Centre Benesh, et notateur du mouvement. Il n'a pas connu Dominique Bagouet, mais assure la notation et la transmission de certaines de ses œuvres.

Bruno Danjoux

Danseur interprète dans la compagnie Odile Duboc pendant 10 ans, jusqu'au décès de la chorégraphe. Il est l'un des 5 danseurs autorisés à danser et à transmettre ce qu'elle a autorisé dans son testament. Dans le travail que nous avons conduit avec eux, cette disparition était encore très présente. Il est porteur de nombreux projets mêlant danse et arts plastiques auprès d'enfants, amateurs, détenus, déficients visuels ou moteurs.

Pascale Luce

Danseuse interprète dans plusieurs compagnies dont la compagnie Odile Duboc où elle a été interprète pendant plusieurs années avant l'arrivée de Bruno. Elle est enseignante et professeur de la méthode Pilates (mise en état de corps, beaucoup utilisée chez les danseurs).

Pour le film d'activité, ce sera la première fois qu'elle animera une séance destinée à des collègues.

Michèle Rust

Danseuse, interprète et pédagogue dans la compagnie Bagouet pendant 10 ans, elle est aussi chorégraphe et actuellement directrice du Centre chorégraphique de Strasbourg. Co-fondatrice des Carnets Bagouet, elle a participé à l'écriture du livre "Les Carnets Bagouet".

Il y a aussi trois autres danseurs qui participent au film et à l'expérimentation :

Nathalie Collantès, danseuse, interprète et chorégraphe

Philippe Chevalier, chorégraphe et danseur

Jean Rochereau, membre des Carnets Bagouet, danseur, enseignant et chorégraphe.

L'ensemble du groupe a constitué une entité : le Laboratoire des Carnets, pour bien nommer une démarche expérimentale et nouvelle d'étude et de recherche sur la transmission, au-delà de l'œuvre de Bagouet.

Ce que vous allez voir :

Vous verrez des images des films d'activité, d'ACC à 2, d'ACC à 4. Cette situation de double auto confrontation croisée n'est pas habituelle dans le dispositif mais au regard de la richesse des matériaux et du peu de temps disponible, nous avons souhaité ajouter ce nouveau contexte d'expérimentation.

Vous verrez des danseurs engagés dans un travail particulier : un travail de réflexion sur leur propre travail, la pensée en mouvement, dans une zone de développement sur une question aussi intense que celle de la transmission, car la transmission, comme l'héritage, « ça oblige ». Vous les verrez au travail, pas toujours à leur avantage, en bute à des questionnements, mais surtout, envisager d'autres possibles, « *car là où est l'embarras est la solution* » (Clot, 2008).

Bruno va transmettre un extrait d'une phrase chorégraphique de *La Leçon de danse* d'Odile Duboc au CND ; Romain transmet une phrase du *Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet, qu'il venait juste de transmettre à des élèves du Conservatoire de Poitiers à l'aide de la notation Benesh ; Pascale proposait pour la première fois un échauffement à partir de la méthode Pilates à des danseurs ; Michèle a proposé les exercices d'échauffement qu'elle donne à ses élèves de Strasbourg.

Ceux dont vous entendrez parler :

La référence aux autres, à ceux qui ont les premiers transmis leur œuvre, les chorégraphes, leur influence, leur place dans l'activité de transmission des danseurs interprètes est très présente dans leurs échanges. Dans les extraits que nous avons retenus, vous entendrez dire : « Chez Odile » ou « Avec Odile », « Chez Bagouet », ou « Avec Dominique », « Bernard » ou « ça, c'est du Bernard tout craché »

- Dominique, il s'agit de Dominique Bagouet
- Odile, c'est Odile Duboc
- Bernard, c'est Bernard Glandier. Il est, comme vous le savez sans doute, l'un des interprètes de l'œuvre citée *Le crawl de Lucien* de Dominique Bagouet où il dansait dans l'un des 5 solos qui composait cette œuvre ; Michèle Rust en dansait un autre.

Nous allons à présent lancer la projection puis nous aurons un temps d'échanges tous ensemble.

Un singulier collectif

Synthèse de l'intervention d' Yves Clot

titulaire de la chaire de psychologie du travail au Conservatoire National des Arts et Métiers

voir des extraits filmés de cette communication :

http://www.lescarnetsbagouet.org/ressources_colloque/

Cette intervention fait suite à la projection du film documentaire *Des instruments d'action de la transmission en danse*, auquel il est fait référence. Ce film, réalisé par Christiane Werthe et Mylène Zittoun, rend compte d'une expérience de co-analyse en danse entre danseurs et psychologues du travail.

L'expérience relatée dans ce film, et dont les résultats sont très importants à la fois pour nous et pour les danseurs ayant travaillé avec nous, a commencé précisément à l'envers de ce qui est présenté, le jour où nous nous sommes rassemblés pour tenter de montrer à des danseurs ce que l'on faisait dans d'autres métiers, tels des métiers de conducteur de train, de chirurgien ou de fossoyeur.

Depuis près de vingt ans, nos travaux portent effectivement sur de nombreux milieux professionnels. Ils nous amènent à constater que, du prêtre au danseur, en passant par l'opérateur sur chaîne de l'usine de Flins, les mouvements d'expression dialogique et corporelle sont très proches. Il y a là quelque chose de l'humain, nous renvoyant au geste de métier, dont je donnerai la définition suivante : un geste de métier, c'est quelque chose que l'on fait, qui se discute et que l'on peut refaire. Ajoutons que, pour pouvoir discuter du geste de métier, il faut déjà l'avoir fait et qu'en règle générale, on ne le fait plus pareillement quand on le discute. Ainsi se caractérise le mouvement, la dynamique du geste de métier.

Dans ce film, la transmission est à la fois objet et méthode. On parle de la transmission en danse, mais on cherche aussi à organiser la transmission du métier de danseur entre danseurs et entre « écoles », chacune d'entre elles défendant un certain point de vue sur la danse. On constate, à l'occasion de ces dialogues, que des éléments à la fois différents et communs se transmettent entre les écoles, mais aussi au sein même des écoles. D'une certaine manière, chaque point de vue se trouve transformé par la confrontation. Ce qui se transmet, c'est un changement de point de vue sur sa propre activité, c'est ce qui nous échappe.

Ce point très important rejoint un sentiment qui, au fond, prévaut dans le film, à savoir que le dernier

mot n'est pas dit, ni pour les « Bagouet » ni pour les « Duboc » : peut-être tenons-nous là le cœur d'un geste de métier... Si c'est un geste de métier, c'est parce que cela se discute !

Si je veux décrire la fonction sociale de notre activité, qui n'est pas celle de danser, je dirai qu'elle consiste à défendre les métiers dans la société actuelle. Pour ce faire, nous nous inspirons de cette phrase de Marcel Proust : « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer ». Mais les gens de métier pensent souvent qu'on peut défendre le métier sans s'y attaquer. Nous cherchons donc à leur permettre de faire l'expérience de la dispute professionnelle car, en s'attaquant à son métier, on fait autorité sur ce dernier et on acquiert ainsi des moyens nouveaux pour contester l'autorité de ceux qui ont la prétention de décider, à la place des autres, en quoi consiste leur travail. Mais comment s'attaque-t-on au métier ?

À un moment donné du documentaire, l'image se fige pendant assez longtemps, comme si le film s'était cassé. C'était exactement le cas pour Michèle Rust qui est alors à l'écran : pour elle, le film s'était bien arrêté. Ce qu'elle venait de dire l'empêchait de continuer de parler, tandis que se développait un dialogue en son for intérieur. Nous ne cherchons pas à mettre en mot l'activité ; nous cherchons à provoquer du silence. Ce qui nous intéresse, ce sont ces moments de suspension dans lesquels ce que l'on pensait déjà ne peut plus servir à désigner ce que l'on est en train de voir.

Le débat de métier, c'est-à-dire l'installation d'une confrontation entre les sujets, mais aussi entre les écoles présentes au sein du métier, permet précisément de provoquer ces silences productifs de pensées. Dans ce très beau livre qui a été notre « bible » pendant ce travail de recherche, Hélène Cathala raconte comment, au cours d'une discussion, les danseurs de Trisha Brown avaient dit aux danseurs de Bagouet qu'ils étaient des bustes, avec des bras et des jambes bougeant autour, et comment ces derniers en avaient été très vexés. Un peu plus loin, c'est au tour de Fabrice Ramalingom d'expliquer certaines différences entre les danses de Bagouet et de Brown. « Depuis que j'ai rencontré la danse de Trisha, je danse beaucoup mieux la danse de Bagouet », précise-t-il.

Ainsi la méthode que nous essayons de mettre en œuvre repose sur l'initiation de débats entre sujets et, surtout, entre écoles, ces débats étant sources de développement du dialogue intérieur de chacun. En définitive, je danse beaucoup mieux la danse de Bagouet depuis que je danse celle de Brown et la transmission n'a peut-être d'autre but que de me permettre de trouver ma propre façon de danser...

C'est effectivement une conception très faible de la transmission entre professionnels d'un même métier, dans le but de s'y attaquer et, donc, de le défendre, que de considérer celle-ci comme un ballon qui rebondirait de génération en génération ou de personne en personne. En fait, l'expérience collective dure ou perdue sous la forme d'une évolution permanente et ininterrompue, mais elle peut aussi se perdre. Et si, à un moment donné, on ne prend pas la décision de sortir de soi pour se retrouver soi-même dans l'autre, parce que l'autre va critiquer ce que l'on fait, alors cette évolution a toutes les chances de s'arrêter. Étrangement, pour que la transmission perdure, il faut que d'autres viennent critiquer l'héritage que l'on veut transmettre.

Personne ne reçoit en partage l'expérience d'autrui comme si elle était toute faite. Chacun prend plutôt place dans le flux des activités. Le geste personnel ne se construit pas simplement par

imitation, ou alors il faut se faire une idée très subtile de l'imitation ; il se construit plutôt dans et contre le courant, dans tous les sens du terme. Le film, par exemple, est rempli de sous-entendus presque incompréhensibles pour une personne extérieure au milieu de la danse, sous-entendus qui finissent par constituer des rébus. Au-delà des rébus partagés par tous les danseurs, il y a aussi les rébus d'école et l'affrontement de tous ces systèmes fait naître de la clarté.

Bien sûr, on a toujours la tentation de formaliser, de normaliser, d'écrire pour pouvoir transmettre. Mais ce n'est pas la notation, bien que très importante en danse, qui fabrique le mouvement. L'expérience collective des différentes écoles, déchirée par les contradictions vivantes, est engloutie dans le dialogue et dans l'action partagée, au moment où celle-ci est partagée. Puis elle revient, éventuellement plus vivante, saturée de variantes, chargée de nuances et dotée d'une stabilité toujours définitivement provisoire.

Tel est le sens de cette expérimentation : prendre conscience que le bon geste est impossible à définir et que, dès lors, cela se discute, cela laisse à désirer. De ce fait, chacun peut s'engager dans la démarche et y mettre du sien. La seule transmission possible est donc une sorte de production collective dans laquelle on utilise ce qui a déjà été fait comme un moyen de faire autre chose. Le seul héritage qui puisse se transmettre est celui qui est radicalement transformé par l'échange.

En définitive, notre métier consiste à raviver en permanence la critique, à encourager la controverse et la dispute professionnelle, si difficiles à instituer. Chaque fois que nous intervenons dans un milieu professionnel, nous implémentons un cadre dialogique, fondé sur la dispute, dans lequel ce que l'on ne partage pas encore est beaucoup plus intéressant que ce que l'on partage déjà. C'est donc un éloge radical du *dissensus*.

En effet, la dispute professionnelle absorbe les idées reçues, les discours convenus, le prêt-à-penser pour laisser émerger des discours transformés susceptibles d'être porteurs d'évolutions. Moins on est capable de porter loin la controverse sur le métier, plus cette absence de conflit autour du geste de métier se transforme en querelles de personnes. Celles-ci sont en pleine inflation dans des milieux professionnels où nous finissons tous par mourir du fléau du consensus.

Ainsi le film est la métaphore d'une institution qu'il faut tenter de généraliser, ce qui est relativement difficile quand l'institution visée est controversée et disputée, qui sont sources de vitalité professionnelle. Si, nous prenions le temps de relever les différentes définitions que les danseurs des Carnets Bagouet ont données du corps Bagouet dans notre « bible », nous nous rendrions compte à quel point ces définitions sont parfois contradictoires. On peut parler de variations autour du même thème, celui du fonds postural commun. Le paradoxe de ce fonds postural commun est donc qu'il n'existe pas en dehors des sujets : d'une certaine manière, c'est « du collectif en chacun ».

Dans les milieux de l'analyse du travail, on a l'habitude de considérer que l'intégration au collectif est importante pour la bonne santé de l'individu. Mais, compte tenu du danger que peut représenter un collectif lorsqu'il devient moule, une condition doit être respectée : non seulement le sujet doit être dans le collectif, mais le collectif doit aussi être dans le sujet. Chacun doit pouvoir porter en soi la palette des éléments qui ne sont pas finis dans le travail collectif. Chacun doit pouvoir jouer sa propre musique, sur le clavier collectif qu'il transporte à l'intérieur de lui-même, mais qui se construit à

l'extérieur de lui-même, avec les autres. A chaque instant de sa danse, le danseur lutte contre des gestes qui lui viennent pour extraire un geste précis : il trie dans le fonds dont il dispose.

C'est cette disponibilité collective qui améliore les capacités de chaque personne à être seule. Le collectif que nous essayons de mettre en œuvre ne vise pas à faire de chacun le représentant de tous. Il permet à chacun d'être beaucoup plus capable d'être seul, d'être unique en son genre.

Cela nous ramène à une dimension individuelle très forte et à l'idée que la danse est aussi le produit du travail de l'interprète. Toujours dans notre « bible », Jean Rochereau témoigne : « Pour Dominique, dit-il, chacun des danseurs donne une vérité singulière à un mouvement qui appartient à tout le monde ». C'est un point absolument fondamental : il faut du collectif en chacun pour que chacun puisse faire, avec ce collectif, quelque chose que personne d'autre que lui ne peut faire.

Si l'on conçoit le collectif comme la controverse, cela signifie que chaque personne doit faire ses propres comptes avec cette controverse et prendre position. Parce qu'elle prend une position, elle peut ensuite faire un retour vers le collectif. Ainsi, sans sous-estimer la fonction spécifique du chorégraphe, on peut considérer que le va-et-vient entre la décision chorégraphique, sa digestion par le collectif, la manière dont le résultat de cette digestion s'insère dans le dialogue intérieur de chacun et l'appropriation de ce geste singulier par chaque danseur constitue un mouvement absolument fondamental dans le cycle de la création. Et ce constat est aussi valable pour les danseurs Bagouet que pour les opérateurs d'une usine automobile.

Quel est donc ce « singulier collectif », ce collectif bizarre qui n'en est pas vraiment un ? Je vois trois conditions à son émergence. Il faut du collectif en chacun et donc, d'abord, du travail collectif entre tous. Il faut aussi la personnalisation absolue du mouvement commun pour que celui-ci renaisse en chaque personne. Il faut enfin un certain rapport du « décideur » à son propre travail. Dans le cas de Dominique Bagouet, celui-ci n'a confié son héritage artistique à aucun de ses collaborateurs et, en se dessaisissant du contrôle sur son œuvre, il a permis au paradoxe de l'héritage de se déployer.

Dans *Traité du style*, Louis Aragon écrit : « J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore ». L'existence d'un singulier collectif, c'est l'avènement d'un collectif délibéré en chacun pour que chacun puisse devenir encore plus personnel.