

Variation sur la socialité chorégraphique

Chloé Charliac

Centre d'Etude sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) – Sorbonne Paris 5

Résumé : Situé au cœur de la problématique postmoderne, cet article se propose de penser la création chorégraphique comme reflet d'un néo-tribalisme ambiant. S'attachant à la perspective relationnelle de la danse contemporaine, l'article mettra en évidence la spécificité de la socialité qui va se développer au sein de ces compagnies à travers le partage de l'expérience chorégraphique.

Mots-clés : danse contemporaine; socialité; postmodernité.

Abstract

Being at the heart of the postmodern problematic, this article aims to understand choreographic creation as the reflection of a neotribalist stream. Focusing on the relational perspective of contemporary dance, the article will shed light on the specificity of the sociality - which develops through the sharing of the choreographic experience - within these groups.

Keywords: contemporary dance; sociality; postmodernity.

Introduction

Depuis plusieurs années et au fil de ses ouvrages, Michel Maffesoli met en lumière l'avènement d'une socialité postmoderne. À l'opposé de la sociabilité moderne dont le lien est fondé sur la distinction, la morale et le contrat social, la socialité repose sur la fusion, voire la confusion, l'éthique et le pacte. La socialité, nous dit Yves Le Pogam, est faite de liens émotionnels, fondée sur une « reliance », vécue pour elle-même. Elle est un élan vital qui s'oppose aux impositions mortifères du système institutionnel. Ce vitalisme va s'ancrer dans la vie quotidienne et s'appuie sur le développement d'une raison sensible. Ainsi, la socialité trouve sa dynamique dans le partage des affects, la reliance et la proximité. C'est pourquoi Michel Maffesoli établit une différenciation entre la notion d'individu et celle de *personne*. Le premier fait référence au système moderne fondé sur le rationalisme du contrat social alors que la seconde est attachée à l'idée du *persona* (Cf. MAFFESOLI, 2000, p. 25 ; 227) et à la collectivité qui lui est liée. Cette dernière dépend d'une communauté « dont l'élément moteur est l'émergence des affinités électives » (MAFFESOLI, 2004).

Ce changement du rapport à l'altérité conduit la personne à favoriser l'hétéronomie plutôt que l'autonomie. Passage du rationnel contractuel à la fusion émotionnelle, de l'individu à la personne, de la structure verticale à une structure horizontale. Il ne s'agit plus dès lors pour l'individu de vivre dans la maîtrise de soi mais de retrouver un état naturel qui prenne en compte son environnement. Il y a donc une décentration du rapport à soi qui prévalait dans la modernité au profit d'une perte de soi dans des processus d'émotionalités. La socialité privilégie le local au global (lococentré / logocentré), le contenu au contenu, l'haptique à l'optique, ce qui conduit à une forte spatialisation de l'être ensemble. De tout cela va découler une caractéristique ambiante qui imprègne les relations sociales postmodernes.

Objet

Situé au cœur de la problématique postmoderne, cet article se propose de penser la création chorégraphique comme une de ses nouvelles sensibilités à travers la perception du mode de vie des compagnies chorégraphiques comme reflet d'un néo-tribalisme ambiant. Son enjeu central est de montrer en quoi les compagnies chorégraphiques peuvent être considérées comme des tribus postmodernes, à travers la mise en place d'une socialité particulière, nourrie par le partage d'une expérience singulière, la création chorégraphique.

1. Enjeux théoriques

La danse est un domaine qui possède de nombreux axes d'études. Il existe ainsi des approches pédagogiques, comme celle réalisée par Christian Dubar, des travaux réalisés dans une perspective historique, comme ceux développés par Isabelle Ginot ou Agnès Izrine, ou psychologique, avec les textes de Daniel Sibony ou France Schott Billmann. D'autres travaillent sur l'implication des

nouvelles technologies dans le domaine de la danse, comme Scott Delahunta. Enfin, certains traitent de la danse d'un point de vue philosophique (comme Michel Bernard et Jean-Luc Nancy) ou anthropologique (comme Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore). Si l'on restreint le champ de recherche aux approches sociologiques de la danse contemporaine, on relève alors des études se rattachant à la sociologie du corps, avec des auteurs comme Sylvia Faure ou Joëlle Vellet, à la sociologie des professions avec Pierre-Emmanuel Sorignet ou encore à la sociologie de l'imaginaire avec Pascal Roland.

Parallèlement à tous ces domaines d'études, notre recherche se caractérise en s'attachant à la perspective relationnelle de la danse contemporaine, à travers la métaphore de la tribu telle que l'a développée Michel Maffesoli (2000). Le domaine chorégraphique n'est donc plus perçu en terme de système institutionnel, de réception des oeuvres, de processus artistique ou d'apprentissage et d'usage de la corporéité, mais en tant que phénomène socialisant à travers la compréhension des effets produits par le développement d'un lien fort et amplifié par l'expérience chorégraphique.

2. Méthodologie

Le Master II dont est tiré cet article s'appuie sur l'utilisation d'une méthodologie issue de la sociologie compréhensive, ce qui place l'enquête dans un modèle d'analyse qualitatif, conjuguant observations directes et entretiens semi-directifs. Le choix d'un outil comme les observations directes nous a paru essentiel pour saisir de quelle manière se déroulait le processus de création et éviter certains écueils méthodologiques. En effet, même s'il est toujours possible de recueillir des informations grâce aux entretiens, certains éléments peuvent sembler tellement routiniers aux membres de la compagnie qu'ils ne vont plus y prêter attention. D'autre part, c'est au cours de ces périodes de création que la compagnie va tâtonner avant de pouvoir assembler une gestuelle chorégraphique qui soit fluide et cohérente. Durant ces périodes de tension, les désaccords se font plus présents. C'est pour ces deux raisons que les compagnies préfèrent garder pour elles tous ces moments imparfaits, afin de n'offrir au monde extérieur que le produit fini de leur création : la chorégraphie.

Nous avons réalisé un peu plus de 150h d'observations lors de la création de la pièce *En Aparté* de la compagnie *Etant Donné*. Elles se sont échelonnées entre la première résidence de création (15 jours entre octobre et novembre 2005), la cinquième résidence de création (une semaine fin janvier 2006) et la dernière résidence de création (une semaine entre janvier et février 2006), qui a abouti à la première le 7 février 2006.

Présentation de la compagnie Etant Donné

La compagnie chorégraphique Etant Donné a été créée en 1998 par deux chorégraphes, Frédérique Unger et Jérôme Ferron. Cette compagnie haut-normande débute sa carrière internationale grâce à une sélection pour représenter la France au festival européen Aerowaves, qui s'est déroulé à Londres, au théâtre

The Place (l'équivalent du Théâtre de la Ville, à Paris) au mois de février 2006.

Présentation de la compagnie Etant Donné

La compagnie chorégraphique Etant Donné a été crée en 1998 par deux chorégraphes, Frédérique Unger et Jérôme Ferron. Cette compagnie haut-normande débute sa carrière internationale grâce à une sélection pour représenter la France au festival européen Aerowaves, qui s' st déroulé à Londres, au théâtre *The Place* (l'équivalent du *Théâtre de la Ville*,   Paris) au mois de février 2006.

Ces observations ont été couplées avec cinq entretiens semi-directifs réalisés auprès de personnes travaillant dans d'autres compagnies, ce qui nous a permis de recueillir des données extérieures à notre terrain d'observation. En confrontant ces données à celles que nous avons recueillies lors de nos observations, nous avons pu faire le tri et distinguer les données généralisables de celles qui ne relevaient que du cas particulier.

Présentation des entretiens

Le premier entretien a été réalisé avec Dominique Boivin, danseur interprète et chorégraphe de la compagnie Beau Geste. Dominique commence la danse contemporaine avec Carolyn Carlson et poursuit avec Alwin Nikolais. Il obtient en 1980 une bourse d'étude de deux ans pour une formation à New York où il suit les cours de Merce Cunningham et de Douglas Dunn. Il crée en septembre 1981 la compagnie Beau Geste. Il va dès lors mêler interprétation chez D coufl  ou chez Larrieu et création chorégraphique pour Beau Geste et pour d'autres groupes.

Le second entretien a été mené avec Etienne Cuppens.   la différence des autres personnes interrogées, Etienne n' st pas danseur, il travaille dans la diffusion sonore et la réalisation musicale de spectacles de danse. Il travaille depuis 1990 avec différents chorégraphes, comme Isabelle Duboulloz, Olivier Gelpe, Pierre Doussaint, François Raffinot, Sarah Crépin, Emmanuelle Vo-Dinh, Hervé Robbe.

Le troisième entretien a été fait avec Emily Mezières, danseuse interprète, qui travaille depuis 2000 avec des chorégraphes comme Virginie Mirbeau, Jackie Taffanel, François Laroche-Vali re ou encore Gilles Chamber.

Le quatrième entretien a été réalisé avec Sylvain Groud, danseur interprète et chorégraphe de la compagnie éponyme. Il obtient en 1991 le diplôme de danse contemporaine, première mention très bien au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il présente en 1995 sa première chorégraphie au Concours International de Paris (second prix). Cette expérience le conduit à créer d'autres pièces avec le Conservatoire de Paris, le Théâtre National de Bucarest et l'autres. Il fonde sa compagnie en 2002, tout en continuant sa carrière d'interprète aux côtés de Dominique Boivin, Carolyn Carlson ou Angelin Preljocaj.

Enfin, le dernier entretien a été mené avec Edmond Russo, danseur interprète et co-chorégraphe de la compagnie *Affari Esteri*. Après avoir suivi l'enseignement de Rosella Hightower au Centre de Danse International de Cannes, il est engagé par le Ballet de l'Opéra National de Lyon en 1992. En cinq ans, il interprète les chorégraphies d'Angelin Preljocaj, Maguy Marin, Bill T. Jones, Stephen Petronio, Dominique Bagouet, J.C. Gallota, William Forsythe, Jiri Kyli . Après avoir travaillé avec Hervé Robbe, il se consacre à présent entièrement à sa compagnie.

« Le lieu devient lien »

La création d'une chorégraphie se déroule en plusieurs étapes et conjugue un travail en studio de danse (phase minoritaire de la création) et des résidences de création. En général, ces étapes durent une quinzaine de jours.

- Le travail en studio réunit danseurs et chorégraphes au sein d'un espace réduit. L'équipement y est généralement sommaire. Seules les bases matérielles nécessaires à la danse sont disponibles: tapis de danse et chaîne stéréo. C'est pourquoi le travail de création se concentre uniquement sur l'élaboration gestuelle de la chorégraphie;

- À la différence du travail en studio, les résidences de création ont lieu dans des centres culturels. Elles vont permettre à la compagnie de bénéficier d'un véritable espace scénique, d'un équipement matériel complet et de renfort humain. En somme, la compagnie va bénéficier de conditions réelles de représentation pour élaborer et tester ses créations. C'est donc lors de ces résidences que va s'effectuer toute la partie technique parallèle à l'écriture chorégraphique comme la mise en place de la scénographie, la création lumière ou la diffusion sonore.

140

L'inscription spatiale structure la socialité, nous dit Michel Maffesoli (1998). Lors d'une résidence de création, les membres de la compagnie vont se trouver réunis durant des journées entières dans un espace clos, la salle de spectacle. Le seul moment où ils vont reprendre contact avec le reste du monde sera lors de la pause déjeuner si celui-ci n'est pas pris au sein du centre culturel. Les rapports temporels fournis habituellement par les changements de luminosité liés à la rotation de la terre autour du soleil vont être perturbés, puisque les salles de spectacles sont équipées de dispositifs visuels afin d'occulter toute source de lumière naturelle. Tous ces éléments vont contribuer à la mise en place d'une caractéristique ambiante particulière. Le centre culturel devient alors le « foyer » de la compagnie, là où « l'espace et le temps d'une communauté se donne à lire » (MAFFESOLI, 2000). C'est ce qui ressort dans une interview que donne Jérôme Ferron en 2004 (Cf. www.culture.fr) où il explique qu'« *une résidence, c'est l'impression d'avoir un chez-soi* ». Ainsi, le centre culturel va marquer de façon matérielle l'existence d'une entité virtuelle, la compagnie. C'est cette spatialisation de l'être-ensemble qui va incarner le lien qui unit les différents membres de la compagnie. Nous pouvons dès lors affirmer que « le lieu devient lien » (Ibid.).

Cependant, même si l'histoire de la compagnie va s'écrire au fil des salles qui l'accueillent, elle va nouer une histoire particulière avec chacune d'entre elle. Ainsi, nous avons pu remarquer lors de nos observations qu'il existait un lien fort entre le centre culturel Marc Sangnier de Mont Saint Aignan (76) et la compagnie *Etant Donné*, et ce pour deux raisons. D'abord parce que le régisseur lumière de la compagnie y a occupé pendant cinq ans le poste de régisseur général. Mais surtout parce que c'est dans ce lieu que la compagnie a monté sa première pièce en 2000. *Papotages* est devenue leur création phare puisqu'elle tourne toujours cinq ans après son élaboration et que c'est grâce à celle-ci que la compagnie a reçu

le prix Mimos 2005 du festival international du mime de Périgueux. Tous ces événements constituent une partie de la mémoire collective de la compagnie. La charge symbolique liée à cette salle est donc très importante.

Un mode de vie particulier

La socialité chorégraphique est fortement liée au mode de vie imposé par l'exercice d'un métier ayant trait à cet univers (danseurs, chorégraphes, techniciens). Comme nous venons de le voir, les membres de la compagnie vont partager un "être-ensemble" lors des périodes de création. Mais celui-ci ne va pas s'arrêter à la sortie du centre culturel, car les résidences de création ont souvent lieu dans la France entière. Ces personnes vont donc être amenées à réellement partager leur quotidien, souvent dans un même appartement, ce qui demande un réel effort d'adaptation à l'autre. « *Faut avoir la disponibilité d'esprit de rencontrer les gens, de se retrouver dans un appartement avec quelqu'un qu'on connaît pas, qu'on a jamais vu et dire bon bah voilà, je suis deux mois et demi là, va falloir que ça se passe bien (...) faut quand même que y'ai un minimum d'espace vital à soi pour, ouais, pour pas péter les plombs parce que déjà on est pas chez soi, souvent on peut pas manger ce qu'on veut parce que finalement on est avec des gens qui ont pas les mêmes habitudes alimentaires donc voilà. Bon après y'a des gens qui sont super faciles qui mangent n'importe quoi ils s'en foutent mais... Voilà, c'est pas toujours évident de... d'être complémentaire.* » Durant les périodes de tournées ce schéma de vie va être à peu près identique, la compagnie étant logée en gîte ou en hôtel. « *Quand on est chacun dans sa chambre c'est super. Quand on est deux par chambre bon bah... La vie privée c'est un peu... un peu plus délicat quoi. Mais quand c'est pour deux semaines... c'est complètement vivable. Plus longtemps, oui, ça devient lourd parce que bah rien que devoir passer un coup de fil, tu te mets dans les toilettes, tu sais pas où te mettre pour avoir cinq minutes à toi quoi...* » L'utilisation du terme de "compagnie" n'est d'ailleurs pas anodine à ce sujet. En effet, l'analyse étymologique de ce mot met en évidence les notions de partage et de vie commune de part sa provenance du latin populaire *compagnia*, lui même dérivé de *compagnio* et qui signifie « qui mange sont pain avec ».

Ce mode de vie particulier va entraîner une forte homosocialité parmi les membres du « monde » de la danse contemporaine. Cette homosocialité, qui repose sur le désir d'être avec ses semblables, est directement liée à ce mode de travail spécifique et à l'incompréhension qu'il suscite chez les individus extérieurs à ce milieu. Car au-delà du "nomadisme" qu'implique la réalisation d'une création chorégraphique contemporaine, les danseurs vont également devoir se plier à une hygiène de vie corporelle stricte, afin de conserver une bonne condition physique. Ainsi, même les moments qu'ils vont vivre dans un cadre privé, comme les soirées entre amis ou l'exercice d'un loisir par exemple, vont être orientés autour de leur travail. « *Si t'as des potes qui t'appellent et qui te disent aller vient avec nous on sort, on rentrera vers quatre heures du matin, bah non, je suis désolé mais moi le lendemain j'ai un spectacle et ça va pas être possible, physiquement je tiendrais pas le coup, je peux pas boire l'alcool que je souhaite dans un événement si le lendemain je sais que y'a... Tout est orienté autour de mon boulot.* ». De la même manière, les

contrats que signent les danseurs proscrivent généralement des pratiques telles que le roller, le ski ou toute autre activité pouvant entraîner une blessure.

De plus, les danseurs vont être confrontés au « mythe vivant » (LE COADIC, 1998) du danseur. Cette vision mythifiée qui habite le sens commun et qui fait de la danse une activité appartenant au domaine du loisir et de l'agréable et non une activité professionnelle. « *Et... et puis aussi le côté... les gens ne, les gens, et c'est impossible de s'en rendre compte tant qu'on y est pas, si on s'est pas penché dessus mais, pour la quasi-totalité des gens être artiste, alors encore plus être danseur et chorégraphe, c'est, c'est super agréable. C'est forcément super agréable, on lève la jambe, on s'éclate, on danse bien sur de la belle musique et tout, vous avez sacrément de la chance, vous allez à l'autre bout de la planète, vous êtes dans les avions tout le temps...* » L'homosocialité du cercle intime va donc permettre aux membres du « monde » de la danse contemporaine de s'affranchir de cette vision mythifiée. La parole se libère parce que le poids de la mixité professionnelle ne l'entrave plus. On s'y raconte et on s'y reconnaît dans des valeurs et des désirs identiques.

Une structure horizontale fondée sur l'émotionnel

La spécificité du mode de travail de la création chorégraphique ne s'arrête pas là. Elle nous fournit encore d'autres exemples d'un glissement vers une socialité postmoderne. En premier lieu parce que l'organisation de la création chorégraphique se structure de manière horizontale. En effet, même si chaque pôle créatif est autonome (chorégraphie, lumière, son, vidéo...), chacun est en droit de formuler une idée ou d'émettre un avis sur ce qui est proposé. Cette interdépendance prend corps lors des séances de « debrief » qui réunissent tous les membres de l'équipe afin qu'ils puissent discuter de ce qui vient d'être créé. Ainsi, l'avis de chacun va être pris en compte. Au système hiérarchique vertical des sociétés modernes, la création chorégraphique va donc préférer une structure plus fraternelle du pouvoir. Ce type de fonctionnement va renforcer le sentiment d'appartenir à une entité, voire à une communauté chorégraphique, puisque chacun prend part à la totalité de la création.

D'autre part, alors que les valeurs du travail traditionnel développées par la modernité promeuvent rationalité et productivité, le monde chorégraphique obéit quant à lui à une logique spécifique. Ici, les valeurs mises en avant ont trait à l'affect et à l'émotionnel, thématiques propres à la sociologie postmoderne. « *Mais, ce que les gens ne comprennent pas c'est... et c'est pas de l'oisiveté. C'est pas du, de la perte de temps. C'est se donner le temps d'être véritablement dans un état de, de transmetteur, de filtre, de passeur. Et, et y'a tellement, tellement, tellement de, peu, de métier... qui ne sont pas productifs, tac tu as ça à faire, tu dois ouvrir ça, tu dois faire ça, tu dois composer ça, na, na, na. Ou bien avoir des stratégies, avoir des trucs, et un artiste c'est tout le contraire. C'est juste se mettre... à disposition, c'est juste se mettre en état de récepteur de tout ce qui est, de toutes les énergies qui, qui nous parcourent, qui sont dans les lieux dans lesquels on vit, et qu'on a à retranscrire. Donc pour moi c'est ça la grande différence.* » Nous attirons ici l'attention du lecteur, car comme l'indique Michel Maffesoli, il est vrai qu'il existe généralement une confusion « qui fait prendre (...) l'émotionnel pour de l'émotif. Alors que celui-ci

est une catégorie psychologique tout à fait individuelle, celui-là est une ambiance collective dans laquelle la personne baigne et se sent à l'aise » (MAFFESOLI, 2004).

Mais revenons à la création chorégraphique. La condition émotionnelle y est primordiale puisque cette activité artistique est fondée sur le ressenti et non sur un apprentissage technique (même si celui-ci est nécessaire, le danseur doit par la suite s'approprier cette technique en fonction de son propre corps et la dépasser pour trouver son propre trajet corporel). Il faut donc qu'il soit capable de vivre les choses de l'intérieur, au plus profond de lui, pour pouvoir ensuite les interpréter et donner ainsi une identité à son travail. À chaque expérience chorégraphique partagée, les membres de la compagnie vont transmettre une émotion qui va prendre corps dans une gestuelle, un son, un éclairage. Ce partage va progressivement conduire à une fusion émotionnelle sur laquelle va s'appuyer la compagnie afin de se forger une identité qui lui soit propre.

L'émotion a donc une place primordiale dans une chorégraphie, mais également dans la gestion de sa création. C'est pourquoi il nous paraît intéressant ici de faire intervenir la notion de *communauté émotionnelle* (*Gemeinde*) développée par Weber. Pour Michel Maffesoli « les grandes caractéristiques attribuées à ces communautés émotionnelles sont l'aspect éphémère, la « composition changeante », l'inscription locale, « l'absence d'une organisation » et la structure quotidienne. » (2000). Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans le mode d'organisation de la création chorégraphique :

- Les artistes qui composent la compagnie sont soumis au régime des intermittents du spectacle. Afin de réunir le nombre de cachets nécessaires à la conservation de leur statut, ils doivent cumuler plusieurs engagements au sein de compagnies différentes. La compagnie doit donc composer avec ces différences d'agenda, c'est pourquoi il n'y a pas d'organisation formelle ;
- De cette manière, chaque jour, la composition de l'équipe présente sur le plateau va se trouver modifiée ;
- De cette composition va dépendre la nature de la création : recherche gestuelle, mise en lumière, création scénographique, essais sonores...
- Tout ce travail va trouver une inscription locale à l'intérieur du centre culturel;
- Enfin, ce regroupement de la compagnie est bien éphémère puisqu'il ne durera que jusqu'à la fin de la résidence.

La compagnie chorégraphique, une entité forgée par sa centralité souterraine

Après avoir étudié la manière dont se déroulait la création d'une chorégraphie et ce que cela provoquait sur le lien unissant les membres de la compagnie, attachons-nous à présent à ce qui se passe une fois la chorégraphie établie. Au moment de la diffusion de la pièce, la communauté artistique va se présenter à son public et aux administratifs comme faisant partie d'un tout : la compagnie. Il ne s'agira plus dès lors de savoir si tel ou tel élément de la chorégraphie est issu

d'untel ou d'un autre. Aux yeux du monde, ce moment aura été conçu, imaginé par la compagnie, en tant qu'entité. Ainsi, lors de nos observations, personne ne parle de l'un ou de l'autre membre de la compagnie, mais «des Etant Donnés». La compagnie elle-même va se percevoir comme une entité lorsqu'elle fait face à l'extérieur : à mon arrivée au centre culturel lors de ma première observation, les présentations ont été faites par le chorégraphe de la manière suivante : «Chloé, l'équipe, l'équipe, Chloé». Comme l'explique Pascal Roland « chaque pièce favorise (...) la découverte de soi et de l'altérité dans la fusion communautaire par le sens ainsi créée. Aussi aboutit-on à un double mouvement contradictoire de la différenciation et de la fusion au groupe dont résulte l'élaboration de la danse » (2005). L'auteur insiste bien sur la notion d'entité lorsqu'il indique que « la création chorégraphique apparaît être finalement l'expérience d'une communauté primordiale, d'un groupe originel, dont la quête - la création - approuve la reconnaissance. » (Roland, 2005)

Toutes ces expériences partagées vont permettre aux membres du groupe de créer la « *sédimentation subjective* » de la compagnie. Empruntant ce terme aux phénoménologues Schütz et Husserl, Peter Berger et Thomas Luckmann stipulent que

la sédimentation subjective apparaît (...) quand plusieurs individus partagent une biographie commune, dont les expériences finissent par s'incorporer dans un stock commun de connaissances. (...) Si l'expérience est partagée par plusieurs individus, elle sera sédimentée intersubjectivement, et créera peut-être même un profond lien entre ces individus. (BERGER, LUCKMANN, 2002)

Cette sédimentation subjective, en plus de consolider les liens qui unissent les membres de la compagnie, va alimenter la mémoire collective du groupe et lui permettre de se forger une centralité souterraine. Cette notion, développée par Michel Maffesoli, permet de signifier « *l'ensemble des usages communs qui permet qu'un ensemble social se reconnaisse pour ce qu'il est* », soit « *le non-dit, le résidu qui fonde l'être ensemble* » (MAFFESOLI, 2000). Cette centralité souterraine peut donc être vue comme la force interne du groupe. Comme cette notion l'indique, ces usages ne peuvent être appréhendés de l'extérieur puisqu'ils sont "souterrains". Cela établit une barrière entre les individus qui en sont et ceux qui n'en sont pas, ce qui renforce encore la vision unitaire de que la compagnie à d'elle-même.

Bibliographie

BECKER, H. S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988, [1982]

BERGER, P. ; LUCKMANN, T. *La construction sociale de la réalité*. Paris : Armand Colin, coll. « Références Sociologie », 2002.

BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris : CND, 2001.

BERTHELOT, J. M. « Corps et Société. Problèmes méthodologiques posés par une approche du corps », In : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LX-XIV, 1983.

BOLTANSKI, L. « Les usages sociaux du corps », In : *Dictionnaire de la Sociologie*. Paris : Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1998.

BOTTINEAU, A. *Les interactions entre danseurs et chorégraphes, analyse éthnosociologique du processus de création en danse contemporaine*. Mémoire de DEA sous la direction de Betty Lefevre, Université de Rouen, 2004.

BOLOGNE, J. C. *Histoire de la pudeur*. Paris : Olivier Orban, 1986.

CHARLIAC, C. *Les dessous de la danse contemporaine, étude sociologique des relations corporelles dans un milieu artistique amateur*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Serge Proust, Université de Rouen, 2004.

DELAHUNTA, S. « Convergences between dance and technology. » In : *Nouvelles de danse*, n° 40-41, 1999.

DUBAR, C. *Danse : sport, culture ou éducation ? Le problème de l'enseignement des danses de société en France*. Thèse de sciences de l'éducation sous la direction de Rémi Hess, Paris VIII, 1999.

DURET, P. ; ROUSSEL, P. *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 2003.

FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 2001.

_____. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de la danse*. Paris : La Dispute, 2000.

GINOT, I. ; MICHEL, M. *La danse au XXème siècle*. Paris : Larousse, 2002.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1. Les relations en public ; Tome 2. La présentation de soi. Paris : Minuit, coll. « le sens commun », 1973.

GRAU, A. ; WIERRE-GORE, G. *Anthropologie de la danse*. Paris : CND, 2006.

GRASSI, V. *Introduction à la sociologie de l'imaginaire, une compréhension de la vie quotidienne*. Paris : Erès, 2005.

HALL, E. T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971.

HEINICH, N. *Sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2001.

IZRINE, A. *La danse dans tous ses états*. Paris : L'Arche, 2002.

LARDELLIER, P. *Les nouveaux rites, Du mariage gay aux Oscars*. Paris : Belin, coll. « Nouveaux Mondes », 2005.

LEFEVRE, B. ; SIZORN, M. *Petites histoires du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, l'esprit d'un lieu*. Rouen : Presses Universitaires de Rouen, 2004.

LE BRETON, D. *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*. Paris : Armand Colin, 1998.

LE COADIC, R. *L'identité bretonne*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes et Terre de brume, 1998.

LE POGAM, Y. « Michel Maffesoli, analyste de la socialité émergente », In : *Corps et Culture*. n°3, Sport et lien social, Paris : 1998.

MAFFESOLI, M. *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « sociologie du quotidien », 1998.

_____. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : La table ronde, 2000.

_____. *Le rythme de la vie, variations sur les sensibilités postmodernes*. Paris : La table ronde, 2004.

MONNIER, M. ; NANCY, J.-L. *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris : Galilée, 2005.

PIDOUX, J. Y. *La danse, art du XXème siècle ?* Lausanne : Payot, 1990.

ROLAND, P. *Danse et imaginaire. Etude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Bruxelles : EME, coll. « Proximités », 2005.

RICARD, B. *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*. Paris : l'Harmattan, 2000.

SCHOTT-BILLMANN, F. *Le besoin de danser*. Paris : Odile Jacob, 2001.

SCHUTZ, A. « Faire de la musique ensemble, une étude des rapports sociaux », In : *Sociétés*, n° 1. De Boeck Université, Paris : 1984, [1971].

SORIGNET, P.-E. *Le métier de danseur contemporain*. Thèse de doctorat

sous la direction de Gérard Mauger, EHESS Paris : 2001.

SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil, 1995.

VELLET, J. *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*. Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris VIII, 2003.