



Août 1999

Comment entre-t-on à l'Opéra de Paris ? Comment, petit rat, est-on torturé en laboratoire pour devenir un idéal de danseur étoile ? **Comment le corps TGV de Sylvie Guillem a-t-il modifié l'approche du corps de la danseuse ?** Les réponses de Loïc Touzé, chorégraphe passé par l'école de l'Opéra de Paris. Une histoire du corps à faire puis à défaire. Par Pierre Hivernat
Photo Patrick Messina/Métis

un corps de métier

Tout le monde connaît les petits rats de l'école de l'Opéra de Paris. Là, des corps sont triés puis éduqués afin de représenter un idéal de beauté du mouvement humain. Loïc Touzé, chorégraphe étonnant, est passé par cette école impossible et torturante. "Quand je me suis présenté à l'Opéra, j'avais 9 ans et je ne savais pas danser, je n'avais pris que quelques cours trois mois auparavant. Alors, comment sélectionne-t-on vingt-cinq gamins parmi les six cents qui se présentent ? Comme à cet âge, a priori, tu n'as pas grand-chose à raconter sur la question, c'est le corps qui va être le référent. Ça commence donc par un examen des paramètres objectifs qui sont présents là, mais qui surtout, après analyse des os, de la morphologie, etc., vont permettre au corps médical de se prononcer sur ce que deviendra ce corps à la puberté, s'il va grandir suffisamment, s'il va correspondre au corps dont on a besoin à l'Opéra de Paris. Il faut que ce soit un corps avec de grands bras et de grandes jambes ; pour les filles, on prendra soin de vérifier qu'il ne va pas trop grossir et qu'une forte poitrine n'est pas à craindre. En 1974, c'était l'infirmière du comité d'entreprise qui était plus ou moins chargée de l'opération, maintenant c'est beaucoup plus sophistiqué ! Après l'examen médical, on te met à la barre, on regarde comment tes jambes sont faites, on juge le port de tête et le minois. Il faut être mignon, avoir de jolis yeux, c'est d'une certaine manière une sélection au faciès. Ce qui les intéresse, c'est de pouvoir former complètement un enfant et de miser sur ce cheval, en pensant évidemment à un futur danseur étoile. La vision que j'en garde est celle d'une foire au bétail. Tu commences ensuite un cycle scolaire qui, avec une discipline de fer, va construire un modèle de corps du Ballet académique dans un climat de concours permanent, puisque tu as un examen tous les ans et soit tu es gardé, soit tu redoubles, soit tu es viré. Sur les vingt-cinq ou trente gamins sélectionnés, après un stage de trois mois, ils gardent une dizaine de garçons et une dizaine de filles qui deviennent le pilier de la première classe, la cinquième division. Le jeu consiste ensuite à ce que ça sècème de plus en plus pour sortir le danseur étoile ou, à tout le moins, un très bon danseur de ballet. Pendant toute ta scolarité, on te fait miroiter que c'est la plus belle école du monde, qu'on est les plus forts, les meilleurs. Jusqu'à l'âge de 20 ans, on m'a toujours expliqué qu'en dehors de l'Opéra la danse n'existait pas. A la bibliothèque, il n'y avait que des cassettes de l'Opéra.

Tout se passe dans un pensionnat à Nanterre, dont l'architecture ressemble plus à un espace carcéral avec vidéo-surveillance qu'à un endroit très ouvert. La ségrégation se fait ensuite sur deux critères majeurs : l'avancée de ta technique corporelle et la transformation de ton corps. J'ai vu des tas de filles à l'école qui pleuraient de voir leurs seins pousser ou de grossir au moment de la puberté. Chez les garçons, c'est un peu moins compliqué mais il y en avait qui souffraient de ne pas grandir assez. Certains ont pu compenser en devenant de brillants techniciens et ont intégré le Ballet, mais d'autres sont tombés. Pour un gamin qui est viré parce que son corps ne correspond pas aux critères qu'on lui a mis dans la tête depuis sa prime enfance, c'est d'une violence incroyable. En plus, tu n'es pas accompagné dans cette épreuve, c'est comme les grands concours, tu vas juste voir les résultats sur une feuille affichée dans un couloir. ●●●



●●● Une journée normale, on arrivait à l'Opéra à 8 h 45 pour le premier cours de danse classique, puis on enchaînait cours de mime, danse folklorique ou danse de caractère, danse russe, voire modern jazz. On allait ensuite déjeuner à La Madeleine et puis l'après-midi on attaquait quatre heures d'enseignement général. Je me souviens surtout que tu es tout le temps crevé. Tu grandis trop vite, tu es soumis à des exigences physiques terribles. Assez vite, on fait des spectacles. A 10 ans, j'interprétais déjà le petit page dans La Belle au bois dormant jusqu'à minuit. Le lendemain matin, je m'endormais à la barre. A partir de là, tu rentres dans une histoire de famille, et dès 25 ans, tu commences à flipper parce que tu deviens un vieux danseur. "Si ce corps en (dé)formation forcée subit concours et sélection permanente, il ne faut pas oublier que le but final reste artistique : être au service d'un répertoire. "L'Opéra est clairement conçu sur un modèle qui valorise le prince. L'école doit fabriquer des princes pour La Belle au bois dormant, pour Le Lac des cygnes, pour les gens qui vont venir au Casse-noisette le soir de Noël."

Récemment, le prestigieux établissement a fait entrer le loup contemporain dans la bergerie classique, mais la difficulté à faire retrouver à ces corps la liberté nécessaire à l'interprétation de chorégraphies contemporaines, comme celles de Dominique Bagouet ou Pina Bausch, semble éprouvante.

"Ce qui les intéresse à l'Opéra de Paris, c'est de pouvoir former complètement un enfant et de miser sur ce cheval, en pensant évidemment à un futur danseur étoile. La vision que j'en garde est celle d'une foire au bétail."

– Loïc Touzé

Même William Forsythe, qui ne craint pas la modélisation dans le recrutement de ses danseurs, a dû reconnaître la difficulté de travailler avec des corps tellement dociles que ses pièces y perdaient, manquant d'un besoin fondamental de subversion.

Pourtant, le corps modélisé de l'Opéra a objectivement changé et on ne voit pas grand-chose de comparable entre les danseuses de Degas et Sylvie Guillem. "Les années 70-80 sont celles du corps TGV. On a été très clairement influencés par tout l'environnement sportif, et il y a une réelle fascination des danseurs pour le sport. La gymnastique bien sûr, le patinage artistique, l'athlétisme, mais aussi le tennis. On touche les mêmes endroits de désir, une construction du corps comme transcendance d'un potentiel. Faire plus

de pirouettes, sauter plus haut, faire le plus grand écart en l'air, avoir le plus beau cou-de-pied..."

Non content de prendre ce qu'il y a de plus performant dans le sport, la danse classique va aussi chercher du côté top-model. "C'est vrai que le cou-de-pied de Sylvie Guillem est vite devenu un objet érotisé, symbole de tous les fantasmes. Quand elle est arrivée à l'Opéra, tout le monde rêvait de ce pied-là, de ces jambes-là. Elle venait de l'institut qui forme les sportifs de haut niveau, elle n'avait pas fait de danse, elle était là pour apprendre la grâce avec deux ou trois autres invités destinés aux jeux Olympiques. La directrice a dit

Récemment, l'Opéra de Paris a fait entrer le loup contemporain dans la bergerie classique, mais faire retrouver au corps de ces danseurs la liberté nécessaire à l'interprétation de chorégraphies contemporaines semble difficile.

"Celle-là, j'en fais une danseuse étoile en quelques années." Toutes les filles qui étaient autour ont énormément souffert de ce modèle-là, même si Sylvie est une fille adorable. Le modèle qu'elle a imposé est celui de l'excellence absolue, inattaquable. Après elle, l'évolution, ce sera quoi ? Le dopage ?

Pour les hommes, les changements vont aussi vers le modèle unique. Avant, il y avait les porteurs-sauteurs, plutôt des brutes un peu épaisses qui ont d'ailleurs une place précise dans le ballet, des rôles de caractère, les méchants qui montrent la part bestiale par rapport au prince qui, lui, représente la

noblesse et a généralement une technique de bas de jambe très délicate et, en haut, un corps solide, pas forcément très développé, mais gracieux avec un très beau port de tête. Puis ils ont eu envie de fabriquer des danseurs qui réunissaient les deux caractéristiques et dont la plus belle illustration est aujourd'hui Nicolas Le Riche, qui peut danser tous les rôles. Ça en fait du coup un danseur qui se rapproche du contemporain."

On a du mal à saisir combien il est difficile de sortir de cette modélisation. "J'ai mis dix ans à essayer de défaire mon corps, et ce n'est pas encore gagné", dit Loïc Touzé. Je me suis transformé physiquement en passant d'un corps puissant et très compact à un corps qui s'est affiné. J'ai commencé par un travail d'étude anatomique, un travail sur le poids. Il n'y a pas de technique précise. Aujourd'hui je manque de régularité mais, paradoxalement, je fais attention à ne pas trop travailler. J'aime énormément sentir mon corps en friche, appréhender les changements dans ces moments où il ne travaille plus. J'aime ce passage, même si c'est toujours très compliqué car si j'arrête pendant dix jours, les quatre premiers jours de travail pour remettre le corps au niveau auquel je suis, c'est une lutte, un vrai combat."

Etrange comme ce qui est un discours évident aux Etats-Unis ou en Allemagne, depuis plus de cinquante ans, peut paraître en France relativement neuf. Ici, pas de Black Mountain College (Caroline du Nord) dont est issu Merce Cunningham, pas de Valeska Gert qui, aux côtés de Brecht dans les années 30 à Berlin, inventait une danse de cabaret d'une étonnante modernité avec un corps qualifié de grotesque. La danse française a mis un temps infini à considérer le corps pour ce qu'il est et non pour ce qu'il représente. "C'est important de pouvoir travailler aussi par rapport à une maladresse, un empêchement, un handicap. Je travaille avec des non-danseurs et j'observe qu'il y a des gens qui, pour des raisons que je n'identifie pas, ont une définition de leur corps dans l'espace extrêmement sensible. Ces corps ne montrent pas de l'excellence, mais plutôt une danse qui a son espace de vulnérabilité. Ça ne produit aucune fascination, mais un rapprochement, une empathie qui permet d'ailleurs au spectateur d'accepter son corps tel qu'il est. Aujourd'hui, je me préoccupe seulement du développement des perceptions, je ne travaille pas avec les corps, je travaille avec des personnes et la conscience qu'elles ont de leur corps. Des gens qui sont autant danseurs que penseurs, des gens qui peuvent bouleverser la donne d'un spectacle. De toute façon, on devient bien meilleur en se débarrassant de ces éléments de jeunisme, de cette virtuosité qu'on a à l'âge de 20 ans. Les danseurs qui me bouleversent le plus sont des gens comme Steve Paxton qui a plus de 60 ans ou même Noureev quand il était vieux. Moins de muscles, plus de pensée !"

Pourtant, malgré Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaecker ou même Decoufflé, le modèle classique français a encore de beaux jours devant lui. Loïc Touzé vient de signer avec nombre de ses collègues une lettre ouverte au représentant du ministère de la Culture, dénonçant notamment les critères retenus pour les projets chorégraphiques subventionnables. On y trouve cette merveilleuse observation d'un inspecteur pour justifier en partie un refus : "Il n'a pas un physique de danseur..." ●

