

## *Faire ce qu'ils ne s'attendaient pas à faire*

### Etude des genèses à l'œuvre lors de pratiques d'improvisation en danse

Sandra Nogry<sup>1</sup>, Anne Bationo-Tillon

**Résumé :** Cette communication vise à mettre en évidence les transformations vécues par des danseurs lors de pratiques d'improvisation en formation professionnelle. Le prisme de l'approche transitionnelle (Bationo-Tillon, 2017, 2020) nous permet d'examiner ce qui se passe au cours de ces épisodes d'improvisation, appréhendés comme des épisodes transitionnels au sein desquels se réorganise l'expérience du sujet. Nous analysons ce qui s'élabore dans ces temps d'improvisation appréhendés comme des épisodes transitionnels afin de mettre en évidence les genèses du mouvement, mais aussi les genèses sensibles, expérientielles, identitaires à l'œuvre dans ces épisodes. Nous montrons ainsi en quoi elles participent au développement de sujets capables (Rabardel, 2005), sujet non fragmenté, non assujetti, portant un regard singulier sur la société.

**Mots clés :** improvisation, formation professionnelle, approche transitionnelle, sujet capable

### Introduction

Pratique fondatrice de la danse moderne et très présente en danse contemporaine, l'improvisation - acte de « *faire (ou de se permettre de faire) ce qu'ils ne s'attendaient pas à faire.* » (Paxton, 2013) - est souvent considérée comme constitutive du processus de création. Cette pratique, définie comme « *un mouvement qui engendre à partir de lui-même dans l'attention qu'on lui porte d'autres mouvements* » (Fabbri, 2006 ; p. 91-92) participerait au processus de subjectivation des danseurs. Ainsi, selon J.L. Nancy :

« *le sujet n'est pas donné mais se constitue dans sa relation à soi-même et à l'autre, dans le contact et la rencontre. L'improvisation en danse est l'exploration de ce devenir sujet, non l'élaboration d'un projet en cours d'exécution* » (cité par Fabbri, 2006, p. 95).

Dès lors, on peut se demander quelles sont les transformations à l'œuvre au cours des pratiques d'improvisation proposées au cours de la formation des danseurs et en quoi celles-ci participent au processus de subjectivation des danseurs.

Nous avons choisi d'aborder cette question dans le cadre de la formation *Yeleendon* proposée par le Centre de Développement Chorégraphique la Termitière à Ouagadougou au Burkina Faso. Ce centre fondé par Salia Sanou et Seydou Boro, chorégraphes internationalement reconnus, participe à la professionnalisation des danseurs et au rayonnement de la danse contemporaine dans la sous-région (Sieveking & Andrieu, 2019). De nombreux artistes et danseurs professionnels ayant suivi cette formation peuvent prétendre à une carrière internationale. Porteuse d'une visée émancipatrice, cette formation a pour objectif d'ouvrir de nouveaux possibles à des jeunes qui souhaitent s'engager dans une carrière artistique. La plupart d'entre eux ont préalablement une pratique des danses urbaines ou des danses traditionnelles et s'initient à la danse contemporaine au cours de ces trois années de formation. D'après leurs témoignages, de nombreux moments clés de cette formation ont eu lieu durant des temps d'improvisation.

---

<sup>1</sup> Laboratoire Paragraphe, Université Cergy-Pontoise

En danse contemporaine, si l'improvisation consiste - comme en jazz - en l'invention d'agencement nouveaux à partir d'un lexique préétabli, cette pratique présente également un caractère constituant : *matrice* de la genèse d'une matière et de formes jusque-là inconnues, elle participe à la production d'un nouveau vocabulaire gestuel et joue ainsi un rôle central dans les processus de création.

Depuis les années 70 de multiples pratiques d'improvisation ont été proposées. Si la plupart visent à contribuer au développement de l'autonomie du danseur et de la conscience de son mouvement, elles reposent sur différents principes. Elles accordent une fonction plus ou moins importante à l'intention, l'imaginaire, les sensations ou encore à l'accordage avec les autres danseurs. Celles-ci sont diversement intégrées à la formation et à l'entraînement régulier des danseurs contemporains.

De multiples ateliers d'improvisation ont ainsi été proposés au cours de la formation Yeleendon. Afin d'appréhender les genèses à l'œuvre au cours de ces pratiques, nous proposons de mobiliser une approche développementale, l'approche instrumentale dans ses prolongements transitionnels (Rabardel, 1995 ; 2005 ; Bationo-Tillon, 2017).

## L'approche transitionnelle

Dans l'optique, de décrypter ce qui se joue durant les épisodes d'improvisation, nous adoptons une perspective conceptuelle issue du champ de l'ergonomie : l'approche transitionnelle (Bationo-Tillon, 2017) qui consiste à nouer l'approche instrumentale (Rabardel, 1995) et les aires intermédiaires d'expérience (A.I.E.) de Winnicott. Si Rabardel décrit l'instrument comme un univers intermédiaire entre le sujet et la finalité de son activité, l'AIE est également un univers intermédiaire permettant au sujet de mettre en rapport des mondes et des réalités différentes. Winnicott définit l'AIE comme une troisième aire permettant de maintenir à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure. Bien que l'AIE s'ouvre dans la toute petite enfance et s'inaugure le plus souvent à travers un objet transitionnel (plus communément appelé le doudou), l'AIE perdure tout au long de la vie de l'individu notamment dans le champ culturel et artistique. Ainsi l'AIE constitue un prisme heuristique pour mieux comprendre ce qui se joue dans l'intervalle des épisodes d'improvisation. Nous émettons l'hypothèse, que lors des épisodes d'improvisation se déploient des AIE et émergent des mondes singuliers propres à chaque danseur. C'est donc bien la diversité de ces émergences sensibles, de ces AIE, que nous cherchons à documenter pour décrypter ce qui se joue dans ces moments marquants d'improvisation appréhendés comme des épisodes d'individuation de l'expérience. Il s'agit de caractériser les transformations à l'œuvre comme un ensemble de micro-genèses qui s'opèrent dans le flux de l'expérience sur différents plans :

- Des *genèses expérientielles*, processus au cours duquel des fragments d'expériences se réagencent pour constituer de nouvelles sensations, de nouvelles expériences sensibles, de nouvelles possibilités d'action.
- Des *genèses instrumentales* (Rabardel, 2005), processus par lesquels le corps/les artefacts utilisés deviennent instruments, caractérisés par la stabilisation d'organisations invariantes de l'action et par l'élargissement du répertoire d'action
- Des *genèses conceptuelles* (Pastré, 2005), processus d'abstraction qui produit de nouveaux concepts organisateurs de l'activité ;
- Des *genèses identitaires* (Pastré, 2005), processus au cours duquel l'individu établit une continuité entre ses expériences passées et constitue des invariants identitaires (valeurs, intérêts, motivations de la personne),

- Des *genèses des mondes du sujet* (Béguin, 2005) qui représentent les *arrières plans conceptuels, et axiologiques qui forment système au cours de l'activité*.

## Méthodologie

Dans ce contexte, nous avons documenté l'expérience vécue par les jeunes de la troisième promotion Yeelendon 3 à partir d'entretiens réalisés avec eux entre 2018 et 2020 (Nogry, 2020). A la fin de chaque année de formation, il était demandé aux étudiants de revenir sur les moments forts vécus pendant l'année, les moments les plus marquants faisaient ensuite l'objet d'un entretien d'explicitation (Vermersch, 2012). A partir d'entretiens ainsi réalisés auprès de sept danseurs en formation, nous présentons ici une sélection de moments marquants d'improvisation.

## Expérience vécue au cours de différents épisodes d'improvisation

Durant les trois ans de formation professionnelle proposés par le CdC la Termitière, différents danseurs, pédagogues et chorégraphes reconnus internationalement interviennent successivement sur des périodes d'une à quatre semaines. Certains transmettent des techniques, d'autres initient les danseurs à différents outils de composition ; la plupart proposent des ateliers d'improvisation durant lesquels les danseurs font l'expérience de multiples pratiques d'improvisation. Celles-ci visent à travailler différents états de corps et qualités de mouvements, ainsi qu'à développer leur expressivité. En vue de rendre compte de l'expérience vécue par les danseurs lors de ces temps d'improvisation, et de mettre en évidence les genèses à l'œuvre dans ces moments, nous avons choisi de présenter quatre épisodes d'improvisation vécus comme des moments marquants pour les danseurs.

### Travailler des qualités de mouvement

Dans la formation, l'improvisation est souvent proposée en complément de cours techniques en vue de faire expérimenter des états de corps et différentes qualités de mouvements. Ainsi, dans un cours visant à travailler la fluidité du mouvement, le formateur propose aux danseurs un exercice consistant à faire circuler le mouvement « *des pieds aux hanches, au buste, à la tête* » et inversement, en *dissociant* les différentes parties du corps, ce qui suppose que certaines parties soient immobiles lorsque les autres sont en mouvement. Cet exercice est pour Ibrahima un moment marquant de la deuxième année de formation. Nous résumons ici la description qu'il fait de cet épisode.

Il éprouve d'abord des difficultés à dissocier et à mettre en mouvement chaque partie du corps « *au même rythme* ». Pour dépasser cette difficulté, il se rend compte qu'il lui faut immobiliser une partie du corps pour mettre en mouvement une autre partie, et qu'il ne faut pas contrôler le mouvement, mais « *laisser faire* ». A cette fin, il s'inspire d'une danse traditionnelle apprise au village, une danse des masques dans laquelle « *seul le haut [du corps] bouge* ».

Lorsque son tour d'improviser face au groupe arrive, il choisit de commencer dans la lenteur par cette danse traditionnelle qu'il connaît bien, puis accélère progressivement les pas en faisant circuler le mouvement de haut en bas et de bas en haut. Lorsqu'il ressent un blocage, un manque de fluidité dans le mouvement, il prend conscience de ses appuis, et est amené à changer la direction de son pied, « *à faire des ouvertures* », et à accentuer son plié pour gagner en fluidité : « *Quand j'ai trouvé la bonne direction, à ce moment les mouvements étaient précis et je partais sans difficulté* ». Se « *laissant partir* », il éprouve alors une profonde émotion de joie, caractéristique de cette danse

traditionnelle, et entre dans un autre état se rapprochant de celui qu'il ressent au village : *« tu dances sur scène mais tu ne te sens plus sur scène parce que tu te laisses partir, tu ne vois plus personne, tu t'en fous, tu danse comme tu veux »*.

Dans cette improvisation, Ibrahima dit avoir su préciser ses appuis, *être à l'écoute de l'espace intérieur*, et *donner vie au mouvement* de par l'émotion qui l'habite. Cette expérience a dépassé ses attentes. Il a par la suite retravaillé ces mouvements en vue de les reprendre en création.

Dans cet épisode d'improvisation, le danseur reprend une danse traditionnelle qui lui est familière pour dissocier les différentes parties du corps et faire évoluer le point d'initiation du mouvement. Cette danse maîtrisée lui permet ensuite de porter son attention sur ses appuis pour en préciser les directions, la position de son centre. Ceci lui permet ainsi de gagner en fluidité et d'imprimer une qualité singulière à son mouvement tout en habitant son mouvement.

Ce faisant, il inscrit sa pratique de la danse contemporaine dans la continuité de la pratique des danses traditionnelles. En reliant ces pratiques de danse en apparence hétérogènes, il trouve un nouveau chemin à l'intérieur du corps, tisse une continuité gestuelle, ce qui *contribue* à la genèse du mouvement, et à la transposition d'un état de corps et de conscience singulier.

#### Ouverture d'une aire intermédiaire d'expérience par l'imaginaire

Au cours de la formation, d'autres chorégraphes sont venus pour proposer des ateliers d'improvisation. Le chorégraphe et danseur François Verret<sup>2</sup> a ainsi proposé deux sessions d'atelier dans l'objectif *d'insuffler certaines potentialités d'expression de soi : l'expression d'un état intérieur, d'un mouvement de pensée d'une vision, une émotion, un ressenti* ;<sup>3</sup>. Ces ateliers visent à mettre en avant la subjectivité, *l'authenticité subjective* en proposant des moments d'*ex-pression* par la langue, la musique, le son, la danse.

Dans cette configuration, le chorégraphe incite les jeunes danseurs à déployer leur imaginaire par strate. Dans un premier temps, un enregistrement sonore, un montage de sons captés dans les rues de Ouagadougou est d'abord utilisé comme support d'une première improvisation verbale elle-même enregistrée et mixée. Ces enregistrements deviennent ensuite dans un second temps le fond sonore d'improvisations dansées. Les danseurs ont pour consigne d'entrer pour improviser individuellement ou en groupe, en fonction de ce que leur évoque le fond sonore et l'action des personnes sur le plateau.

Cette situation a fortement marqué Djibril. Dans la première phase -l'écoute des bruits de la ville - a nourri son imaginaire autour des conditions de vie du peuple burkinabé, souvent difficiles, ce qui lui a inspiré le discours d'un président s'adressant solennellement à son peuple pour dépeindre la situation du pays. Il a donc enregistré un premier discours de 11 minutes qui a constitué la trame sonore de l'improvisation dansée. Voici comment il relate l'expérience d'improvisation dansée :

*« je suis rentré [sur le plateau] comme quelqu'un [...] comme un dirigeant qui piétine le bas du peuple.*

*Quand je suis rentré et j'ai vu des gens qui... [...] je voyais d'autres souffraient, d'autres qui cherchaient à s'en sortir, d'autres qui étaient joyeux.*

*Donc quand je suis rentré, j'ai trouvé B. qui souffrait, je l'ai tapoté, je dis « ouais, c'est comment ? » Je l'ai juste tapoté, c'est pour lui dire « woh, vas- y, il faut vivre là ! » Il*

---

<sup>2</sup> <http://www.compagniefrancoisverret.com/>

<sup>3</sup> Cahier « art et éducation » réalisé par la compagnie François Verret

*y a un autre aussi que j'ai tapoté et il y a un qui m'a vu, lui il a eu peur et il a fui. Et je lui ai dit, il n'a qu'à s'asseoir. Je dis « assieds-toi ». Et il y a une, O., quand je suis arrivé elle aussi a voulu fuir. Et j'ai attrapé sa main. Et après bon, je l'ai emmené dans ma cadence à faire les petits mouvements, les mouvements, comme ça sur la cadence musicale. Elle m'a suivi et on a commencé à danser ensemble comme les trucs simples. Et après j'ai vu que bon, le peuple avait juste besoin du sourire et tout, et tout, c'est à dire que j'ai été embarqué d'abord dans ce qu'ils avaient besoin. Je me suis dit, ils me fuient. De quoi est- ce qu'ils ont besoin ? Pourquoi ils me fuient ? Je dis bon, je vais peut- être m'amuser avec, voir, bon, ce que ça va donner. Et ils ont adhéré à mon amusement. Et j'ai commencé à m'amuser, à sauter, sauter, danser un peu, un peu. Après je suis revenu sur moi-même à la raison. Je dis hum ! Donc le peuple n'avait besoin que de ça. Je me suis assis parce que tout le monde était dans la cadence et quand je suis allé m'asseoir j'ai vu, j'ai quitté cet univers. Eux aussi ils ont quitté l'univers. Ils sont repartis dans leurs situations initiales.*

Pour ce danseur marqué par les discours de Thomas Sankara, son imaginaire « *politique* » se déploie sous la forme d'une première aire intermédiaire sonore dans laquelle il incarne un discours présidentiel. Dans un second temps cette aire intermédiaire se réouvre à l'écoute du discours tout en observant les danseurs présents sur le plateau ; celle-ci s'enrichit au cours de l'improvisation dansée au gré des interactions ici et maintenant.

Son imaginaire s'est ainsi déployé par strates au cours de l'atelier d'improvisation d'abord sous forme d'improvisation verbale à travers l'enregistrement d'un discours présidentiel, ensuite sous forme d'improvisation dansée en incarnant la figure d'un président dictateur qui danse avec *son peuple*. Au cours de l'improvisation, le rapport aux autres danseurs -*le peuple*- évolue contribuant à la progression de la trame narrative ; se laissant emporté par le rythme de cette danse, il va jusqu'à se départir de son masque de dictateur.

Cette étude de cas montre comment les danseurs en formation d'improvisation élaborent des ressources nouvelles qui consistent à déployer un imaginaire par strate dans un premier temps, pour improviser en se laissant entrainer par la dynamique de la danse qui émerge de l'imaginaire déployé.

La danse est devenue pour lui un moyen d'expression. La possibilité de mettre en scène des situations rendant compte des réalités sociales et d'en proposer d'autres lectures, d'ouvrir d'autres possibles, a laissé en lui une vive impression qui nourrit la suite de son parcours puisque deux ans plus tard il évoque l'importance croissante de l'élaboration de discours dans son activité professionnelle. On peut se demander dans quelle mesure cette présence croissante de discours qui parsème son parcours constituent des traces d'une genèse identitaire en cours.

### Accueillir l'imprévu, faire, se défaire

Dans un autre atelier d'improvisation proposé, l'objectif du formateur Vicky Kafando, est d'inciter les danseurs à sortir de leur zone de confort, à prendre des risques ; dans ce but, il leur propose de *trouver une folie dans leur mouvement*.

Kudus réalise cette improvisation en duo avec un autre danseur. A partir du thème impulsé, ils choisissent de travailler sur la chute ; ils prévoient de commencer par une marche suivie de chutes délibérées rattrapées par l'autre. Mais suite à une incompréhension... l'imprévu surgit.

*« il est tombé vraiment, et ce n'était pas prévu »* et change le cours de l'improvisation, *« c'est là que sont nées des choses qu'on n'imaginait même pas pour nous- même. »* et Kudus précise : *« c'est comme si c'était devenu une bagarre »*.

Suite à cette chute imprévue, il se retrouve face à un choix, « *Voilà mon ami qui est au fond. lui tendre la main ou bien le laisser par terre ?* » Il continue à marcher « *Tout en sachant que toi aussi tu peux être dans la même situation.* »

« *Et voilà moi aussi je tombe et il me laisse comme ça. Tout ça ce n'était pas prévu hein ! Ce qu'on avait calculé on avait tout oublié en même temps pendant ce temps là. Il m'a laissé et je suis tombé aussi et on a continué dans ça* »

Suite à sa propre chute, émerge un autre récit associé à cette situation :

« *il me regarde, ouais, là tu penses que, ouais, la roue tourne, tout peut changer, Donc il faut tendre la main à ton prochain quoi. On ne sait jamais quand est- ce que ça, ça peut tourner. On ne sait jamais quand est- ce que ça peut quoi.* »

A partir de cette marche, de ces pensées, les deux danseurs se mettent à se tourner autour, enchainant chutes et relevés, puis entrent dans un duo dans un état « *perturbé* » : « *on était tourmenté. et après on rentre dans des moments de folie.* » concrétisés par des mouvements au sol, *qui remontent, qui descendent, des agrippements, etc.*

Suite à la première chute imprévue, le duo se laisse porter par ce qui surgit. Les deux danseurs se laissent guidés par des pulsions qui engendrent des pensées, d'autres états, une autre énergie, des gestes « *venus du fond de soi* ». Malgré leurs mouvements décalés, Kudus dit avoir ressenti une connexion s'installer entre eux deux, un même niveau d'énergie, de la vigueur, une énergie débordante. Comme il le dit : « *Je n'étais plus moi-même* ». Le temps de l'improvisation, il n'était conscient que d'eux deux : « *je ne voyais plus autre chose autour de moi.* ».

Cette improvisation est un moment fort pour les deux danseurs comme pour le public (le groupe en formation). En accueillant l'imprévu, ils laissent une place à l'informe, aux pulsions, continuellement mises en forme au contact de l'autre dans un tissage de gestes, de sensations, d'imaginaire rythmés par les chutes, participant à la construction de sens se faisant. Dans ce surgissement, émergent ainsi d'autres formes d'entrée en relation, un autre récit : « *comment chuter l'autre* ».

Dans le travail entrepris avec ce formateur, Vicky Kafando, les danseurs développent ainsi leur capacité à se risquer à l'imprévu et à accueillir les impulsions en dépassant leurs hésitations ou leurs peurs ; ils découvrent ainsi d'autres facettes d'eux-mêmes jusque-là inconnues.

### Ouverture d'une AIE par l'éprouvé de son chemin de vie

Dans un autre atelier, le chorégraphe Vicky Kafando propose aux danseurs en formation de raconter leur histoire, d'écrire une lettre avec leur corps. Karim, nous décrit cet épisode comme un moment marquant de sa formation de danseur. En entrant dans l'exercice, ce danseur nous dit choisir d'improviser « *sans rien caler* ».

Il décrit la manière dont il entre sur scène, s'assied, regarde autour de lui, se relève, va chercher une brique et s'assied en regardant l'assemblée de danseurs.

« *j'ai commencé à les regarder un à un, un à un, j'ai commencé à regarder chaque personne, la tête de chaque personne, les cheveux de chaque personne, les habits de chaque personne, j'ai commencé à penser à toutes ces personnes comme des êtres humains comme moi qui cherchent aussi quelque chose et j'ai commencé à penser à ma vie, à tout ce qui se passe..."*

Tout en ancrant son regard dans l'assemblée de danseurs, il revisite tout son chemin parsemé d'embûches pour devenir danseur « *souvent, je ne peux aller dans les réunions de famille, et je ne peux pas aller dans la famille car le danseur n'a pas le droit à la parole* ». C'est une pensée ressentie, il fait l'épreuve de l'expérience de son cheminement :

*« je pensais à tout ça, à tous ces moments et je les regardais, je les regardais, je les regardais et à un moment donné j'ai regardé un danseur présent, un jour il m'a raconté son trajet, et je voyais qu'on était un peu pareils, donc j'ai figé mon regard sur lui et je pensais à fond et ma bouche tremblait, mon corps tremblait, mes oreilles tremblaient, mon corps tremblait, mon nez tremblait. je le regardais et mes larmes ont commencé à couler. j'ai pensé à ma famille qui ne veut pas me laisser la liberté de faire ce que je veux. j'ai pensé au décès de ma maman qui m'a touché, elle m'encourageait dans la danse, au football. je continuais toujours à les regarder et à un moment donné sans m'en rendre compte j'ai tapé sur la brique qui a explosé je me suis levé doucement, doucement, doucement et je suis sorti, c'était mon improvisation les autres ont dansé moi j'ai décidé de ne pas danser. »*

Ce danseur évoque l'importance de l'éprouvé dans son reparcours de chemin de vie : à travers des formulations synesthésie telles que « vivre ce qui se pense », « *j'ai senti vraiment, pour écrire la lettre* » ou encore « *parler avec mon corps. j'ai travaillé avec mon coeur et c'est venu avec mon corps.* ».

Dans cette improvisation libre, Karim revit son parcours marqué par des expériences d'empêchement, en échos au parcours d'autres danseurs, et laisse jaillir l'émotion qui le traverse. Il se tisse là une nouvelle continuité expérientielle, l'établissement d'une relation entre différents fragments d'expériences passées, qui, selon Pastré (2011), est constitutive des genèses identitaires. Il précise, qu'à l'issue de cet épisode d'improvisation, quelque chose s'est transformé : « *ça m'a libéré l'esprit, ça m'a donné la santé et la joie aussi, c'était quelque chose qui était en moi et qui me dérangeait et comme il a dit d'improviser et je me suis dit pourquoi ne pas faire sortir, me libérer de ça* »

## L'improvisation : source de multiples genèses

Le prisme de l'approche transitionnelle (Bationo-Tillon, 2017, 2020) nous permet d'examiner ce qui se passe au cours de ces moments marquants d'improvisation, appréhendés comme des épisodes transitionnels au sein desquels se réorganise l'expérience du sujet.

Tout d'abord, nous pouvons constater que ces situations d'improvisation conduisent les danseurs à porter une attention accrue à leur intériorité, qu'il s'agisse des sensations internes, des émotions qui les habitent, des pulsions qui les meuvent, ou des pensées, des imaginaires qui accompagnent le mouvement.

Le prisme de l'approche transitionnel nous amène à porter notre attention sur l'activité constructive des danseurs en formation durant ces temps d'improvisation.

*« Quand on est dans l'activité habituelle, que ce soit au travail ou dans la vie quotidienne, nous apprenons des situations, mais c'est en quelque sorte à notre insu : le but de l'activité c'est l'activité productive et l'activité constructive n'est qu'un effet, non voulu la plupart du temps de l'activité productive. Mais quand on est dans une « école » au sens le plus large du terme, les relations entre activité productive et activité constructive s'inversent : le but devient l'activité constructive (...) et l'activité productive (...) devient le moyen de déployer l'activité constructive. » (Pastré, 2005)*

Tout d'abord, ces improvisations leur permettent de mieux maîtriser certaines qualités de mouvement et de découvrir des mouvements dont ils ne se croyaient pas capables, ce qui les amènent à développer leur propre gestuelle et à élargir leur répertoire. Ces moments d'improvisation participent à la genèse de mouvements fondée sur une continuité entre différentes pratiques hétérogènes.

D'autres genèses sont à l'œuvre dans ces temps d'improvisation. Au cours des différents ateliers proposés, les danseurs font l'expérience d'une multiplicité de *formes* de déploiement d'aires intermédiaires d'expériences. Se faisant, ils développent des ressources d'activation d'aire intermédiaire d'expérience et apprennent ainsi à mettre en place des conditions propices à l'improvisation.

Ces situations sont des espaces privilégiés pour laisser l'imagination œuvrer, se déployer à partir de leurs sensations, émotions, pulsions et de leurs expériences passées ce qui donne lieu à des genèses expérientielles, mais aussi à la co-émergence d'un récit et du mouvement, à l'émergence de significations nouvelles.

Par ailleurs, certaines des situations proposées entrent directement en résonance avec leur expérience vécue, et peuvent les conduire à établir de nouvelles continuités entre différents fragments d'expériences, participant ainsi à une construction de soi par « *l'appropriation de l'ensemble des événements vécus pour leur donner du sens pour soi* » (Pastré, 2011) que l'on peut qualifier de bribes de genèses identitaires.

Ces différents éléments mettent en évidence le rôle de l'improvisation dans le développement de l'expressivité et dans le processus de subjectivation. Ainsi, la plupart des situations d'improvisation marquantes pour les danseurs visent à développer leur capacité à s'affirmer en tant que sujet singulier, auteur de son geste, ayant un pouvoir d'expression de soi, leur conférant ainsi un pouvoir d'agir au sein de la société. Elles participent au développement de sujets capables (Rabardel, 2005), sujet non fragmenté, non assujetti, portant un regard singulier sur la société.

Ces pratiques d'improvisation contribuent également à faire évoluer les mondes de ces danseurs, et en particulier leur conception de la danse, en ne la considérant plus seulement comme un enchaînement de mouvements esthétiques mais aussi comme une forme d'expression, un reflet de leurs mondes intérieurs, une projection de nouveaux possibles.

Si nous avons pu mettre en évidence des genèses du mouvement, des genèses expérientielles, identitaires et une évolution des mondes du sujet, il a été plus délicat de mettre en évidence des genèses conceptuelles, peut-être parce que, comme dans d'autres pratiques de formation artistique, « *les étudiants n'apprennent pas tant à savoir qu'à reconnaître leur ignorance, qu'à expérimenter à partir de ce qu'ils ne peuvent contrôler* » (Doublie, 2017). Peut-être parce que comme le souligne Laurence Louppe, « *Être danseur c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation au monde, comme instrument de savoir, de pensée, d'expression* » (Louppe, 1997)

Au-delà des pratiques de l'improvisation dans une formation en danse contemporaine au Burkina Faso, de notre point de vue cette étude met en exergue un ensemble de dimensions plus génériques qui sont le propre des pratiques d'improvisation et de création artistique. « *une manière de reconfigurer les relations dans une société inquiète d'elle-même.* » (Doublie, 2017).

## Bibliographie

- Bationo-Tillon A. (2017). Chemin transitionnel – ouverture pluridisciplinaire pour une ergonomie développementale. *Habilitation à diriger des recherches*, Université Paris 8.
- Bationo-Tillon, A; Céline Poret,C.; Folcher, V.(2020) « Appréhender le développement des organisations à la croisée du cours d’action et de l’approche instrumentale : la perspective transitionnelle», *Activités* [Online], 17-2 | 2020.
- Béguin (2005) Concevoir pour les genèses professionnelles ; p.31-52. In P. Rabardel & P. Pastré (Eds.), *Modèles du sujet pour la conception* (pp. 231-260). Toulouse : Octarès.
- Doublier A. (2017). La texture du monde. Apprendre la céramique dans une université d’art de Kyoto. *Doctorat d’ethnologie : Université Paris-Nanterre*.
- Fabbri, V. (2006). Langage, sens et contact dans l’improvisation dansée. Approche philosophique du geste dansé. *De l’improvisation à la performance*, Les Presses universitaires du Septentrion, 83-101.
- Gaillard, J. (2006). L’improvisation dansée: risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique. A. Boissière et C. Kintzler (éds.) *Approche philosophique du geste dansé. De l’improvisation à la performance*, 71-80.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Nogry S. (2020). Faire siennes différentes techniques pour devenir auteur de sa danse : expérience vécue par les danseurs en formation professionnelle au Burkina Faso. *Mémoire de master en art de la danse. Université Paris 8*.
- Pastré, P. (2005). La conception de situations didactiques à la lumière de la théorie de la conceptualisation dans l’action. Dans Pierre Rabardel & Pierre Pastré (dir.). *Modèles du sujet pour la conception : dialectiques, activités, développement* (p. 73-107). Toulouse: Octarès.
- Pastré P. (2011). *La didactique professionnelle. Approche anthropologique du développement chez les adultes*. Paris : PUF.
- Paxton S. (1993). Drafting Interior techniques. *Contact Quaterly*. 18(1).
- Rabardel, P. (2005). *Modèles du sujet pour la conception: dialectiques activités développement*. Octarès.
- Sieveling, N., & Andrieu, S. (2019). The evolution of professional contemporary dance in Burkina Faso. *Critical African Studies*, 11(1), 63-86.
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. PUF.