



# Choré- graphes Asso- cié.e.s en débat

**Agir pour la reconnaissance du métier de chorégraphe et se positionner comme espace de discussion sont les missions que Chorégraphes Associé.e.s, vigie de tous les auteurs, affirme depuis sa création en 2006. Inscrit dans cet axe de partage, commence en 2014 un cycle de rencontres coordonnées par Chorégraphes Associé.e.s. De micadanses (Paris), au Cloître Saint-Louis durant le festival d'Avignon, en passant par Nice, la Biennale de danse de Lorraine et celle de Lyon, de débats en débats les idées se croisent, rebondissent et se répondent. Les nombreux intervenants mettent en perspective les acquis, nous font part de leurs expérimentations, soulèvent des réalités observées et intuitions, afin de tisser, sous différents prismes, des fils réflexifs sur ce secteur toujours en action. Cette publication réunit les thématiques abordées pour faire ressortir les questions saillantes, les éclairages proposés et prolonger les réflexions engagées sur le terrain.**

**L'œuvre, point d'interrogation central de la recherche artistique, ouvre une brèche dans la discussion pour glisser ensuite vers la question de l'auteur, puis vers celle de l'écriture. Mais l'écriture, l'œuvre et l'auteur ne peuvent subsister sans outils. Les intervenants mettent alors leurs sensibilités en commun pour rêver les Centres Chorégraphiques de demain, outils des auteurs mais aussi de la politique culturelle. Ces lieux de production ont pris conscience de l'importance de vitaliser leurs « territoires », notion complexe et protéiforme que les intervenants croisent avec celle de l'écriture chorégraphique. Le corps, territoire de la danse, est une autre notion qui recèle des réalités multipliées. Faire résonner le corps social avec le corps sensible, est un enjeu que les artistes interrogent alors, dans un dernier volet de rencontres.**

#### **INTERVENANTS**

Jean-Marc Adolphe, Elodie Bergerault, Jules Desgoutte, Julie Desprairies, Patricia Ferrara, Patrick Germain-Thomas, Fred Guzda, Corinne Jutard, Daniel Larrieu, Betty Lefèvre, Micheline Lelièvre, Antoine Le Menestrel, Anne Lopez, Isabelle Magnin, Maguy Marin, Hélène Marquié, Yves Nacher, Marina Nordera, Mélanie Perrier, Mickaël Phelippeau, Jean Marc Piquemal, Denis Plassard, Alban Richard, Emmanuel Serafini, Loïc Touzé, Nadia Vadori-Gauthier, Frédéric Vinot, Emmanuelle Vo-Dinh, Yvain Von Stebut, Emmanuel Wallon, Louis Ziegler.

Sans émettre de réponse univoque, Mélanie Perrier, chorégraphe, Loïc Touzé, chorégraphe et interprète, Jean Marc Piquemal, notateur Laban et danseur, et Fred Guzda, chercheur, apportent leur éclairage sensible sur la question qui se révèle, en danse, particulièrement épineuse.

#### QUAND L'ESPACE FAIT ŒUVRE

La représentation n'est pas toujours le point d'orgue du processus de création mais peut aussi être une

ouverture vers une autre étape de l'écriture. Selon Loïc Touzé, le simple fait de présenter une œuvre dans un nouvel espace en fait une création différente. « Pour être une œuvre d'art, il suffit d'y prétendre, étant entendu que cette prétention n'implique ni ne suppose aucun jugement de valeur, tandis qu'elle suppose une forme qui est celle de l'exposition »<sup>1</sup> énonce Fred Guzda. En s'appuyant sur les écrits de Frédéric Pouillaude<sup>2</sup>, il déclare qu'il est certes possible de danser pour soi mais la danse ne devient œuvre que lorsqu'elle se déploie dans l'espace de représentation, espace de rencontre entre actant et spectateur.

#### LA VIE DE L'ŒUVRE

« Si une œuvre ne trouve pas son public, elle reste à l'état de prescription, rien de plus » souligne Mélanie Perrier qui rappelle au passage le rôle déterminant du programmateur dans le

<sup>1</sup> – GUZDA Fred, Qu'est-ce qu'une œuvre? Lien : <http://aaar.fr/revue/qu-est-ce-qu-une-oeuvre-fred-guzda>, mis en ligne le 7 octobre 2013.

<sup>2</sup> – POUILLAUDE Frédéric, Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse, Paris, Vrin, 2009.

<sup>3</sup> – GILABERT Teodoro « La géographie et l'analyse des politiques de diffusion de l'art contemporain en France », in Sociologie de l'Art, 2/2006, OPUS 9 & 10, p.161-178.

#### UNE ÉCRITURE EN MOUVEMENT

S'il n'existe pas d'œuvre sans écriture, celle-ci n'est jamais définitive. **L'auteur n'est que l'un des nombreux paramètres qui permettent l'avènement de l'œuvre et sa perpétuelle recreation. Il est le maillon d'un processus qui le dépasse et qui survit bien après lui.** La partition porte bien souvent l'idée d'œuvre originale (ou originelle), cependant « le notateur recrée une pièce qui ne peut être l'originale » argumente Jean Marc Piquemal. La mise en partition n'est que l'un des bouleversements qui affectent l'œuvre au cours de son existence ; la lecture de cette partition puis son incarnation l'entraîne invariablement vers des directions que ni l'auteur ni le notateur ne peuvent prévoir.

processus de création. Fred Guzda, faisant un parallèle avec le champ des arts plastiques, évoque plutôt les institutions culturelles comme moteur de reconnaissance d'une proposition en tant qu'œuvre d'art. Pour la danse, cela s'affirme avec d'autant plus de force qu'il ne s'agit plus simplement de reconnaissance mais de la vie et de la survie d'une proposition. Pour Mélanie Perrier, les modes de représentation habituels de l'œuvre dansée, soutenus et promus par les institutions culturelles - soit l'espace du théâtre - sont trop restreints. Aux yeux de Loïc Touzé, ce n'est pas parce que de nouveaux lieux de représentation voient le jour que les publics se diversifient et que les œuvres sont mieux vues. En effet, comme le démontre Teodoro Gilabert<sup>3</sup>, l'accessibilité physique à un lieu culturel et à une œuvre ne garantit en rien son accessibilité intellectuelle. Mélanie Perrier évoque d'autres formes de transmission de l'œuvre, comme les ateliers, « c'est aussi dans le processus de transmission que le chorégraphe fait œuvre, lorsqu'il fait en sorte qu'une création se comprend et se vit ». Au gré des interventions, l'idée d'une définition en construction de l'œuvre émerge. Danseurs et chorégraphes expérimentent au quotidien cette conception mouvante et en déplacent les frontières par leur pratique.

Se sentir auteur chorégraphique  
Deux questions de Micheline Lelièvre à Anne Lopez et Julie Desprairies, toutes trois chorégraphes.

#### À QUEL MOMENT TE SENS-TU AUTEUR ?

**Anne Lopez** se sent à tout moment auteure de sa pensée, de son écriture chorégraphique, de son activité d'enseignement, de transmission. Mais elle n'est pas la seule auteure de ses pièces, dans certaines elle a choisi de partager les droits d'auteurs avec les danseurs. Sur le terrain en maison d'arrêt, en collège, en lycée, elle se présente d'emblée comme chorégraphe et écrit une performance avec les participants, tout en spécifiant qu'elle n'a rien à enseigner mais tout à créer.

**Julie Desprairies**, n'écrit pas la danse au sens où on l'entend habituellement, elle prélève. « Ce ne sont pas des mouvements qui sortent de mon cerveau », nous dit-elle pour définir sa démarche qui s'appuie principalement sur des mouvements préexistants dans les lieux (gestes de travail, liés aux usages des espaces). Sa génération (années 1990-2000) porte en elle une revendication d'auteur.

Les chorégraphes se sont affirmés et les institutions les ont poussés à s'assumer en tant qu'auteurs. Aujourd'hui, tout ceci est remis en question par la jeune génération qui prend part à des signatures collectives. Le statut d'auteur pour les chorégraphes étant acquis, il est moins important aujourd'hui de revendiquer un nom unique et univoque. Originellement, le chorégraphe est celui qui écrit la danse. Aujourd'hui pour le grand public c'est toujours le cas. Or le rôle du chorégraphe est plus important (il règle des questions de mise en espace, de lumière, de technique, de propos, de dramaturgie...). Chaque pièce nécessite une longue période de travail (6 à 8 mois) en amont des répétitions avec l'équipe (recueil de témoignages, écriture du projet...).

**C'est ce temps de recherche rarement financé qui distingue l'ampleur de travail entre le chorégraphe et les danseurs. Les droits d'auteur sont alors une manière de compenser l'absence de financement de cette période.**

#### EN QUOI VOUS SENTEZ-VOUS CHORÉGRAPHE ?

Passionnée par le geste qui se délie d'un coup d'un corps, par le présent, le travail d'**Anne Lopez** consiste à fabriquer avec l'autre une matière chorégraphique qui déplace les acquis et qui se transforme ensuite en création. **Julie Desprairies** n'est pas danseuse et on lui a souvent demandé pourquoi elle se définit comme chorégraphe et non comme performeuse, « le performeur a un rapport avec l'instantané, le chorégraphe, lui, écrit une œuvre qui peut être reproduite » nous dit-elle. De jour en jour, elle essaye d'affirmer sa démarche et son identité chorégraphique : une danse en lien avec l'architecture dans une relation de nourriture de l'un par l'autre. À la question « qu'est-ce que la danse contemporaine? », souvent posée quand elle travaille avec des non professionnels, elle répond : « la danse contemporaine est une danse dont chaque auteur invente sa démarche, son écriture ».

#### POSER UN REGARD HISTORIQUE SUR L'AUTEUR

Par Fred Guzda, chercheur.

Au Moyen âge, l'auteur tel qu'on le définit aujourd'hui n'existe simplement pas. Avec l'épopée ou la chanson de gestes, la production de textes se joue dans la tradition populaire orale et les œuvres qui se passent de main en main. Le plus souvent anonymes et fruit de collaborations et réécritures, les auteurs de ces œuvres sont mal identifiés et la transmission des textes est plutôt le fait d'acteurs traversés par les récits. La tradition écrite et savante est le fait des clercs, qui ont pour mission de compiler, commenter, expliquer des textes ancestraux, religieux ou païens. Pour cette société savante, les auteurs ne sont pas contemporains mais désignent les anciens (Aristote, Hippocrate pour ne citer qu'eux). **Selon la doctrine de l'auctoritas - c'est à dire ce qui fait autorité - on est auteur parce qu'on fait autorité, et on fait autorité parce qu'on est auteur.**

Après la Renaissance la situation se déplace progressivement vers une notion plus actuelle. Le rapport au passé disparaît pour laisser place à la condition d'auteur et l'auctoritas de l'auteur se trouve dans celui qui agit, fait, écrit. Si Dieu reste l'auteur par excellence, au XVII<sup>e</sup> siècle, apparaît dans le dictionnaire le mot auteur défini comme la cause de la production de quelque chose. Elle fait alors disparaître petit à petit la notion de Dieu-auteur.

Aujourd'hui, l'auteur est le sujet originaire, la cause d'une œuvre. La logique qui bâtit cette compréhension est celle de la cause efficiente nous venant d'Aristote : une cause est le principe premier de ce qui est fait, par exemple le père est la cause de son enfant. Renversant cette causalité, les Stoïciens pointent sa réciprocité, l'enfant est aussi la cause du père. **Ainsi l'auteur a besoin de talent pour écrire. Mais il ne sait qu'il a du talent qu'après avoir écrit.**

**L'APPARITION DU CHORÉGRAPHE EN TANT QU'AUTEUR**  
Par **Hélène Marquié**, chorégraphe et maîtresse de conférence HDR à l'Université de Paris 8, membre de l'Association des Chercheurs en Danse (ACD).

Chorégraphe, mot inventé par Feuillet en 1700, désigne à l'époque la personne chargée de noter les pas de danse. Cette position fait bénéficier au notateur d'un privilège de taille : le statut de propriétaire de la danse écrite, et le droit de la vendre. L'auteur au sens moderne nommé compositeur de ballet ou maître de ballet - professions strictement masculines - n'a lui, aucun droit. C'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le Consulat et l'Empire que le sens actuel du mot chorégraphe apparaît **créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage**. À l'époque cependant, seuls les auteurs de livrets de ballets et les compositeurs de musique sont reconnus comme auteurs. La danse ne fait que traduire un livret et la question de l'invention de mouvements originaux ne se pose pas encore. C'est seulement durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaît la reconnaissance du droit de propriété pour les chorégraphes, Marius Petipa est par exemple condamné pour avoir dansé un pas composé par Jules Perrot ! Progressivement sont reconnus : la fonction d'auteur du chorégraphe, ses droits à la propriété intellectuelle et la possibilité de perception financière découlant de l'utilisation de l'œuvre. La convention de Berne (1886), sans obligation d'application cependant, fait partie des premiers accords internationaux pour protéger les œuvres. Dans un document annexe, le ballet est assimilé à une pièce de théâtre, la chorégraphie à une mise en scène. **Il faut attendre l'arrivée de Lifar 1935 à la SACD pour que le maître de ballet puisse toucher des droits, mais aussi pour que l'auteur de danse soit considéré comme un auteur.**

Aujourd'hui, malgré cette longue quête de reconnaissance, beaucoup de chorégraphes ne savent toujours pas qu'ils peuvent toucher des droits.

#### L'AUTEUR AU TRAVAIL

Nous vivons actuellement avec la notion de « salaire du travail », suivant la conception qu'il faut être payé en fonction des heures travaillées. Dans les professions artistiques, il y a quelque chose d'un peu bestial là-dedans. L'intermittence nous montre un autre modèle : travailler un certain nombre d'heures pour vivre. Ce qui est légitime n'est pas le nombre d'heures, c'est en quoi ce que je vais recevoir va me permettre de continuer. Pour Pierre-Michel Menger<sup>4</sup> **« le milieu artistique peut en effet être pris comme un observatoire du travail d'aujourd'hui et révèle des formes de flexibilité, de fragilité du travail. »** Intervention d'un auditeur.

#### UN REGARD ANTHROPOLOGIQUE SUR L'AUTEUR DE DANSE

Par **Betty Lefèvre** anthropologue, professeur émérite à l'Université de Rouen, membre du Comité Scientifique de l'Association des Chercheurs en Danse (ACD).

La notion d'auteur est une construction historique, sociale et culturelle. Dans les sociétés occidentales, les activités culturelles sont légitimées, elles sont le fait de spécialistes qui considèrent qu'ils appartiennent à une catégorie valorisante et valorisée : l'Art. Dans ce champ, chacun cherche sa place et cherche à se distinguer, soulevant la question : **comment se nomme-t-on ?** Artiste, danseur-chorégraphe, chorégraphe, artiste chorégraphique, auteur, autrice, créateur, créatrice, entrepreneur artistique, artisan d'art, inventeur, inventrice, bricoleur, bricoleuse, travailleur, travailleuse, intermittent, intermittente, homme ou femme orchestre, chercheur, chercheuse. Révélée par une enquête menée auprès de chorégraphes par l'Association des Chercheurs en Danse, entre affrontements de définitions et d'activités, la liste des dénominations est longue. Mais pourquoi se déclare-t-on plutôt l'un ou l'autre ? Quelle position symbolique se dit-on occuper ? **Les mots inventent des catégories d'appartenance, des frontières entre art et non art, placent les uns au cœur de la catégorie, les autres à la marge. Être ou ne pas être artiste-auteur, voilà la question.**

À l'opposé de la vision d'un artiste tout puissant, pour certains sociologues comme Howard Becker, l'art est une activité collective. Il est le résultat de faisceaux de collaborations qu'il appelle les mondes de l'art. L'idée de signature, de propriété, de droit d'auteur, soit la notion d'autoriser l'utilisation d'une œuvre est remise en question. Les carrières artistiques s'inscrivent dans un régime de singularité, souvent avec l'idée de l'autodidactie, et d'incertitude permanente. Le métier de chorégraphe est aujourd'hui inscrit dans le code du travail mais continue de soulever de nombreux paradoxes et incompréhensions, y compris de la part de ses acteurs.

#### DÉFINITION DU CHORÉGRAPHE PAR DES CHORÉGRAPHE

*Artiste œuvrant dans le domaine du spectacle vivant et dont la recherche a pour point de départ le corps.*

**Julie Desprairies**

*Selon François Laplantine le chorégraphe est quelqu'un qui offre des regards multiples sur des corps pour raconter notre humanité en perpétuel devenir.*

**Betty Lefèvre (anthropologue)**

*Être chorégraphe c'est inventer des corps vivants, les faire vivre différemment, inventer leur univers, mettre le corps au cœur de la chose, et expérimenter.*

**Hélène Marquié**

*Un chorégraphe est une personne qui cherche la danse. On peut chercher, ne pas trouver et être chorégraphe. On peut ne pas être inscrit à la SACD et être chorégraphe. On peut ne pas être reconnu et être chorégraphe.*

**Anne Lopez**

*Un chorégraphe est une personne qui a une tournure d'esprit particulière qui lui permet d'organiser l'espace et le temps autour de lui à travers le mouvement ce qui offre un autre regard sur le monde.*

**Micheline Lelièvre**

*Le chorégraphe est celui qui travaille autour du sujet du corps sensible (et non plus du corps performant), sans être forcé dans la représentation. Le chorégraphe est le seul qui considère le corps comme un tout.*

**Isabelle Magnin**

*Le chorégraphe est quelqu'un qui va élaborer une relation politique à l'autre à partir d'une hypothèse du lien.*

**Daniel Larrieu**



<sup>4</sup> - MENER Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur, Seuil, 2002.

« Composer vient du latin componere, disposer ensemble. Pour certains, l'idée et le mot de composition s'applique aux processus d'élaboration ou d'apprentissage, l'écriture est ce qui résulte de ce travail. » Laurence Louppe<sup>5</sup>

Chorégrapheur c'est à l'origine tracer ou noter la danse, mais est-ce toujours le cas aujourd'hui ? Au regard de l'histoire, on remarque qu'il y a autant de manières d'écrire la danse qu'il y a d'auteurs, au travers de toute cette diversité y a-t-il un dénominateur commun ? **Organisation, construction, agencement, choix... De quoi parle-t-on lorsque l'on parle d'écriture chorégraphique ?**

**Mélanie Perrier**, chorégraphe, place l'écriture chorégraphique à l'endroit de l'élaboration de processus pour mettre en danse. Que s'écrit-il quand l'aléatoire intervient, quand le processus pour faire advenir la danse prime sur la danse formelle ? Avant, la question était de savoir comment on colore le mouvement, aujourd'hui le mouvement se vit. Chorégraphe et fondateur du théâtre du Marché aux Grains de Bouxwiller, **Louis Ziegler** vit la question plus qu'il ne la dit. Comme dans les danses folkloriques le chorégraphique, lieu de la pensée en mouvement, n'est pas lié seulement à la danse mais aussi à l'acte social. La notion d'écriture, au-delà d'organiser les choses est aussi une manière de les vivre. « Une écriture chorégraphique est pour moi ce qui signe ou définit un auteur. En un sens une écriture chorégraphique, de façon très schématique, est au chorégraphe ce qu'une écriture littéraire est à un écrivain. C'est-à-dire un processus d'élaboration qui le singularise. « Plus on avance dans le parcours d'un auteur plus cette signature définit l'essence de son écriture et/ou un processus de travail qui par sa méthodologie et son aboutissement le définit comme auteur à part entière de son œuvre » énonce **Emmanuelle Vo-Dinh**, chorégraphe.

**Au temps des utopies, de quelle aide à l'écriture rêvent les chorégraphes ?**

- Coaching (sur le modèle d'un directeur de thèse ou d'un accompagnement par un autre chorégraphe)
- Prise en charge de collaborations avec des experts
- Aide à la recherche sans but d'aboutissement ni d'anticipation de la forme
- Rencontres de personnes ressources
- Aide rédactionnelle au projet

<sup>5</sup>– LOUPPE Laurence, Poétique de la danse contemporaine, 1997, Bruxelles, Contredanse, 2000.

### LA COMPOSITION ET L'ÉCRITURE, MÊME COMBAT ?

Le terme d'écriture est rapporté de la littérature et englobe un ensemble de règles (vocabulaire, syntaxe...). La danse, elle, a la chance de pouvoir échapper aux mots et de chercher ailleurs. « La composition chorégraphique relève pour moi de paramètres qui ne rentrent pas dans le champ de l'écriture, par exemple un artiste chorégraphique peut tout à fait réaliser une composition chorégraphique qui aura du sens mais qui n'aura pas le geste nécessaire pour que l'écriture ait lieu. C'est-à-dire qu'elle produise quelque chose qui définit un sens autre que ce pourquoi elle a été produite.

**De la même façon nous trouvons des artistes non chorégraphes capables d'inscrire dans leurs parcours une écriture chorégraphique** » explicite **Emmanuelle Vo-Dinh**.

Selon **Mélanie Perrier**, la composition engage bien plus que l'organisation du mouvement dansé, les relations danse/musique, danse/lumière, danse/espace ne sont plus données, **le chorégraphe est plus un organisateur de places et de relations qu'un faiseur de pas de danse**. L'auteur n'est peut être pas le mieux placé pour savoir ce qui fait écriture chez lui, les publics définissent aussi l'écriture, le style en reconnaissant le travail de tel ou tel chorégraphe. Nous constatons que les termes d'auteur, compositeur, empruntés à d'autres domaines sont peut-être étroits. **Louis Ziegler** ajoute que l'écrivain est seul et produit un objet, en ce qui concerne le chorégraphe, il navigue avec des matériaux qui peuvent faire émerger autre chose qu'un objet, comme l'apparition de pratiques.

### INVENTER LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES DE DEMAIN

*Aujourd'hui, de quels outils rêveriez-vous pour être chorégraphe ? Comment arriver à ces rêves en partant de ce qui existe ?*

**Patricia Ferrara**, chorégraphe.

« Il s'agit d'imaginer pas seulement de rêver ! Pour reprendre les mots de Michel Foucault, parlons plutôt d'hétérotopie, localisation physique de l'utopie, espace concret qui héberge l'imaginaire. J'imagine revoir la question de la parité et de l'équité, prendre en compte les nouvelles données territoriales et politiques, défaire mes propres habitudes de représentation.

**J'imagine un lieu ouvert pour la danse, nomade, montable, démontable à l'envie, qui accepte l'altérité sans référence**. J'imagine un lieu d'émulation à l'image du Black Mountain Collège de 1933 à 1950 où le travail manuel, les études générales et les pratiques artistiques cohabitaient. Ce qui était mis en avant était l'éducation de tous par chacun, y ont séjourné John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg entre autres. J'imagine un CCN avec des porosités de relations avec ceux qui sont déjà là et font vivre ce territoire. J'imagine un CCN excentrique, ouvert vers l'extérieur. J'imagine un CCN désacralisé. »

**Alban Richard**, chorégraphe et directeur du CCN de Caen.

« Pour ma prise de fonction au CCN de Caen, j'ai mis en avant l'idée de fabrique artistique, un lieu de création d'œuvres, un espace partagé avec 5 autres artistes compagnons qui se joignent à l'expérience de ce CCN. Je rêve d'un lieu de pensée, d'émancipation intellectuelle pour les artistes et les habitants. Car une question se pose, pourquoi les habitants ne viennent-ils peu ou pas dans un lieu tel qu'un CCN ?

Dans un lieu nous pouvons imaginer de nouvelles dynamiques : un jardin urbain pris en charge par une classe, une école, une association, un café littéraire, un lieu d'accueil pour des rencontres avec des thématiques élargies. **Selon moi, un CCN peut être à la fois un point de mire et donner un point de vue.** »

**Emmanuel Serafini**, Directeur du CDC Les Hivernales à Avignon de 2009 à 2015.

« Nous avons besoin d'abandonner les étiquettes et de laisser les artistes se prononcer sur leurs territoires et leurs outils. Pour l'avenir, je nourris le rêve de déplacer les représentations qu'on a des CCN, laisser les artistes définir leurs lieux plutôt que faire entrer les artistes dans des cadres prédéfinis par les pouvoirs publics. »

**Patrick Germain-Thomas**, sociologue.

« Le CCN est déjà le résultat d'un rêve. Françoise et Dominique Dupuy l'avaient par exemple pensé comme une école. L'idée de favoriser l'existence d'une activité chorégraphique professionnelle décentralisée prend forme en 1968 avec l'implantation du Ballet Théâtre Contemporain à la Maison de la Culture d'Amiens. Dans les années 80 sous l'impulsion de Jack Lang, le réseau se structure. En 1998, la mesure de l'accueil studio vise le partage des outils. Aujourd'hui, la question cruciale serait celle de la circulation des spectacles produits par les CCN, leur place dans la programmation des principaux réseaux de diffusion en France n'est pas proportionnelle à celle qu'ils occupent dans la politique de la création. »

**Julie Desprairies**, chorégraphe.

« Les CCN sont des lieux avec des moyens, ils sont donc convoités. Comment faire pour que ces moyens soient pensés en termes de partage ? Comment ouvrir ces lieux aux autres pratiques, aux autres arts, aux habitants ? **J'ai envie et besoin que ces lieux deviennent moins écrasants et plus vivants.** »

**Daniel Larrieu**, chorégraphe.

« Nous avons un grand chantier à mener au niveau politique. Pour cela nos élus doivent être formés à l'Art, à la question de la médiatisation des arts mineurs comme majeurs. Nous avons aujourd'hui peu d'outils pour que la danse soit aussi vécue par le grand public. Mais je fais confiance à la nouvelle génération pour inventer des nouveaux systèmes. »

**Jean-Marc Adolphe**, critique écrivain et chercheur. « Le dispositif d'accueil studio est issu d'une demande des compagnies indépendantes de mieux partager l'outil CCN. Aujourd'hui ce besoin d'ouvrir, de partager, est encore plus présent, il faudrait aussi pouvoir emmener les CCN ailleurs, y compris au niveau géographique. La place des danseurs et de tous ceux qui font la danse (musiciens, dramaturges, critiques, accompagnateurs...) est très importante. Ils doivent être inclus dans la réflexion, il en va de même pour les publics. Dans les années 80, le militantisme de la danse contemporaine avait à voir avec une utopie d'émancipation du corps. Aujourd'hui, qui parle encore d'émancipation ? Il y a urgence à inventer des projets qui sortent de la sphère œuvre/ spectacle, mais qui parlent de la relation avec un territoire, des habitants, par la danse et par le corps. **Les CCN ont peut-être là un rôle à jouer : poser la question de l'enjeu du corps dans la société. Les outils doivent pouvoir être des lieux citoyens, avec des rendus publics et des concertations régulières sur leur territoire.** »

**Marinette Dozeville**, chorégraphe. « Pour reconquérir l'utopie, il faut sans doute s'éloigner d'une logique de production. Les CCN font leurs choix selon les capacités de production des compagnies. Nous devons sortir d'une relation de chaîne alimentaire, de logique pyramidale autoritaire, pour être sur une horizontalité. »

<sup>6</sup> – KOURTESSI-PHILIPPAKIS Georgia, « La notion de territoire : définitions et approches » in Archéologie du territoire, de l'Égée au Sahara, Publications de la Sorbonne, Paris, 2011.

## CHORÉGRAPHE ET TERRITOIRES, POURQUOI ET COMMENT OCCUPER L'ESPACE ?

*Selon Georgia KourteSSI-Philippakis, le territoire témoigne d'une appropriation à la fois économique, idéologique et politique de l'espace par des groupes humains qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité. **Le territoire s'apprend, se défend, s'invente et se réinvente. Il est un investissement affectif et culturel que les sociétés placent dans leur espace de vie. Car un territoire, c'est d'abord une convivialité, un ensemble de lieux où s'exprime la culture, ou encore une relation qui lie les hommes à leur terre et dans le même mouvement fonde leur identité culturelle. D'une certaine manière, tout territoire social est un phénomène immatériel et symbolique. Tout élément, même physique ou biologique, n'entre dans la composition d'un territoire qu'après être passé par le crible d'un processus de symbolisation qui le dématérialise. En quelque sorte, tout territoire social est un produit de l'imaginaire humain.***

### MOUVEMENT, ESPACE PUBLIC ET POLITIQUE

*Par Yves Nacher, directeur du Forum d'Urbanisme et d'Architecture de la Ville de Nice.*

Avec l'idée de parcours dans un territoire, le mouvement se trouve intimement lié à la ville, « comment un espace prend sens à travers le mouvement ? » est une question qui permet un croisement d'idées sur la ville et les chorégraphes. Les artistes en mouvement interprètent les lieux plus qu'ils ne les dessinent, comme le feraient l'architecte ou l'urbaniste dont la conception de l'espace est en quelque sorte le fond de commerce. Un espace ne se dessine pas nécessairement de A à Z : il se vit, il se déduit, il a parfois une vie propre. La terminologie est par exemple révélatrice : pour désigner des sentiers marqués par l'usage créée par des pas récurrents, qui dessinent de fait des itinéraires d'usage - là où les gens prennent des raccourcis - on parle de lignes de désir. Qu'est-ce qui fait qu'un espace public est public ? Est-ce sa fréquentation ou son processus de décision ? L'espace public devient de plus en plus un lieu résiduel, interstitiel. Il est très souvent ce qui reste par défaut, quand le reste est aménagé par des initiatives autres que celles de la collectivité. Peu à peu disparaissent alors, ou deviennent relatifs, deux éléments que l'on pense acquis dans la ville moderne, à savoir la liberté et la gratuité d'accès garanties par la puissance publique.

La rétraction de l'espace public n'est pas le seul fait des évolutions sociétales ou technologiques, elle est aussi le fruit de circonstances. Les attentats de novembre 2015 à Paris soulèvent par exemple une dialectique de revendication sociétale de l'espace public comme lieu de partage. **Nous observons qu'aujourd'hui se développent de nouvelles interactions entre citoyens et lieux, et les soubresauts de l'histoire provoquent parfois des catharsis. Tout cela conduit à réfléchir à une urbanité différente : il faut continuer de se mouvoir dans l'espace pour le faire exister.**

### TROIS EXEMPLES POUR ILLUSTRER

#### LA DUALITÉ DE NOTRE RELATION À L'ESPACE

*Par Frédéric Vinot, psychanalyste et enseignant à l'Université de Nice.*

L'espace peut être soumis à des logiques de délimitation, de définition, de défense contre l'extérieur. Mais comme l'écrivait Levinas en 1972 « personne n'est chez soi »<sup>7</sup>, **aussi l'appropriation n'est pas la seule façon de penser l'espace.** Illustrons cette dualité par trois exemples. Dans la mythologie<sup>8</sup>, les grecs pensent l'espace grâce à deux dieux distincts mais complémentaires : Hestia, la déesse du foyer, représente les lieux délimités et le territoire. Hermès, quant à lui est le dieu des seuils et des passages, échappant aux prédestinations spatiales. La philosophie, et notamment la phénoménologie allemande, conceptualisent deux versants du corps, dans lesquelles ces deux dimensions s'illustrent. La langue allemande possède deux mots : *Körper* qui renvoie au corps comme capsule délimitée, sac biologique et *Leib* qui évoque le corps comme traversant et traversé. Martin Heidegger<sup>9</sup> parle de cette différence en mettant l'accent sur la dimension de traversée de l'espace que sollicite tout corps y compris sans déplacement physique. Enfin, Michel de Certeau<sup>10</sup> développe deux formes de conception de l'espace, notamment de l'espace urbain. Une ville est pensée et conçue par des experts. Elle impose toutes sortes de contraintes, de pouvoirs et de discours qui assignent à chacun un statut, une fonction, une identité. Cependant, chaque individualité peut détourner ces contraintes, s'inventer avec. Il s'agit là d'une pratique de l'espace : moins délimiter les territoires, pour révéler ce que l'espace et les êtres réservent toujours d'inconnu et d'imprévu. En ce sens les chorégraphes, praticiens de l'espace, ne pensent pas leur rapport au territoire uniquement en terme d'appropriation. Il leur faut également, probablement, y forer de l'inconnu, afin que l'espace et le corps se révèlent autres.

#### ESCALADER L'ESPACE

Antoine Le Menestrel, chorégraphe et danseur de la compagnie Lézards Bleus, se définit comme un voyageur à la verticale, un folambule. Grimpeur de haut niveau, il participe à l'invention de l'escalade libre avant de devenir chorégraphe et créer plus d'une dizaine de spectacles de danses de façades en milieu urbain et naturel. Dans sa pratique, ce chorégraphe travaille sur la limite entre espace privé (les habitations, lieux de vie, de commerce...) et l'espace public. En général, il performe seul, en journée et improvise avec le temps. La verticalité est selon lui un territoire imaginaire : Roméo rejoint Juliette au balcon, Spiderman s'agrippe aux façades, Le Père Noël passe par les cheminées. Ces quelques exemples montrent que l'architecture renvoie à un imaginaire poétique qui peut être utilisé comme une partition chorégraphique. Toujours prêt à jouer, à s'engouffrer par une fenêtre ouverte, Antoine Le Menestrel déclare alors **« je ne change pas le monde, mais je change le regard sur l'architecture ».**

<sup>7</sup> – LÉVINAS E. Humanisme de l'autre homme, Fata Morgana, 1972.

<sup>8</sup> – VERNANT J.-P. (1963), Hestia/Hermès, Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs, L'homme vol. 3.

<sup>9</sup> – HEIDEGGER M. (1964), Remarques sur art-sculpture-espace, Payot & Rivages, 2007.

<sup>10</sup> – DE CERTEAU M. (1980), L'invention du quotidien, tome 1, Gallimard/Folio, 1990.

## QU'EST CE QUE PEUT SIGNIFIER LE PARALLÈLE CORPS SENSIBLE CORPS SOCIAL ?

*Éclairage d'Isabelle Magnin, chorégraphe membre du conseil d'administration de Chorégraphes Associé.e.s.*

Les compétences et qualités des chorégraphes touchent le corps dans son aspect sensible - puisque c'est avec lui que la danse œuvre - mais le chorégraphe intervient également sur le corps dans son aspect social : il met en relation, construit des liens et des rencontres.

**Hélène Marquié**, chorégraphe, nous dit « nos capacités d'adaptation, d'invention, de mise en dialogue, d'organisation sont à l'endroit stratégique d'articulation entre le corps sensible et le corps social, or il semble que les spécificités de notre champ de compétences, sont réduites généralement dans l'imaginaire collectif à celui de la production de spectacles. Pourtant dès lors que nous produisons de la relation, nous œuvrons dans le champ du vivre ensemble en société.

*Qu'imaginons-nous pour mettre en œuvre nos savoir-faire, les offrir à la vie sociale et politique, par delà la forme exclusive d'un spectacle ? ».*

Les chorégraphes font œuvre et ils mettent en œuvre un travail auprès de politiques, de philosophes, sociologues, et autres artistes. Il est aujourd'hui nécessaire qu'ils affirment la capacité de leur métier à penser le corps social.

## LITURGIE SENSIBLE

**Mickaël Phelippeau**, chorégraphe.

« Suite à une commande du TNT (Bordeaux), j'ai réalisé des portraits photographiques avec les gens du quartier et j'ai ainsi rencontré le curé de la ville de Bègles, Jean-Yves. Il se trouve que j'ai raté la photo et je l'ai rappelé pour refaire le cliché, il m'a invité à déjeuner et on s'est rendu compte que nous défendions à peu près les mêmes choses. Quelques mois plus tard, je lui ai demandé de travailler en studio et nous nous sommes interrogés : qu'est ce qui nous rassemble ou nous différencie dans notre rapport à la représentation ? L'intérêt d'un tel projet, devenu un spectacle, nous dépassait pour toucher les couches qui fondent l'identité. *Dans ce travail j'ai d'abord eu un mouvement vers la fonction sociale de Jean-Yves, puis rapidement vers l'homme qu'il est.* »

## SENSIBILITÉ AU SERVICE DU TERRAIN

**Yvain von Stebut**, artiste plasticien, docteur en arts plastiques.

« La question du corps sensible est commune et interroge la part artistique de chacun de nous. Concernant le corps social, je suis attiré par les cultures et espaces de la marge, les squats punks, espaces périphériques underground, car ils posent la question de faire société autrement, en ces termes : qu'est ce qui s'y invente ? À titre d'exemple, j'ai travaillé trois ans dans un quartier très spécifique de Nancy, pour savoir quelle est la place de l'artiste dans la société ? Et peut-il œuvrer en dehors des dispositifs balisés ? Dans ce quartier sans offre culturelle véritable, l'idée est de travailler sur la rencontre. *Je suis donc arrivé sans a priori, sans projet écrit, en mettant ma sensibilité au service des habitants et du territoire.* Dans ce quartier il y a une radio associative, nous avons alors fait un travail sur des portraits sonores : le marché, une école, un groupe de gens du voyage sur une aire d'accueil... Les émissions de radios sont réalisées avec les habitants, mais invitent aussi des intervenants. »

## IMBRICATION DU SENSIBLE ET DU SOCIAL

**Emmanuel Wallon**, professeur de sociologie politique à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

« Je pense que le corps sensible est déjà un corps social. Nous n'avons aucune manière de communiquer nos sensations en dehors des structures mentales dont nous avons hérité, de notre habitus. Tout ce qui est dans le champ de l'intime est imprégné par les relations sociales. Réciproquement, il suffit de regarder ce qui se passe dans le monde pour comprendre que les liens entre les individus sont empreints d'émotions, de sensible. Quand le chorégraphe intervient sur un terrain social (hôpital, quartiers ...) il est sur le lieu précis de la rencontre entre une demande de la collectivité et une réponse des singularités. Avec talent, il va négocier avec les participants et les organisateurs, tout ça sans abdiquer sa personnalité. »

## RÉSISTER POÉTIQUEMENT

**Nadia Vadori-Gauthier**, chorégraphe, docteur en esthétique.

« Suite aux attentats de Charlie Hebdo je me suis engagée dans un projet de résistance poétique. Pour ne pas céder à la peur que provoque certains actes, j'ai décidé de répondre par la danse, à ma manière, à mon échelle : danser une minute par jour. Que peut la danse, comme façon de se relier aux environnements ? Est-ce que l'on peut se connecter pour ouvrir des brèches, augmenter le corps social d'une dimension poétique de rêves et d'affects ? Qu'est-ce que le corps ? C'est un nombre incalculable de possibilités, il y a autant de définitions que les jours qui passent. Mais un corps sensible sent, ressent, éprouve, reçoit des informations, qui impliquent le système nerveux sensori-moteur. Ce corps sensible c'est aussi un corps capable d'action. Concernant le corps social, je l'envisage comme l'ensemble des fonctions auxquelles nous sommes soumis. *Est-ce que le corps sensible a une place dans le corps social ? Ou est-ce que le corps social oblitère le corps sensible en s'occupant de fonctions et de rapports plutôt que de relations véritables ?* La question reste ouverte. »

## QUESTIONS DIRECTES,

### TEMPS DE RÉPONSE LIMITÉ À LA BIENNALE DE LYON

#### EN TANT QUE CHORÉGRAPHE ET ARTISTE, COMMENT METTRE EN ŒUVRE LE CORPS SENSIBLE ET SOCIAL ?

**Maguy Marin**, chorégraphe : « *une équipe artistique c'est déjà le micro-social. Je ne vois pas de différence entre ce qui se passe au studio, au plateau et lorsque l'on attend le bus devant le manège de déplacements de la ville. Le plateau est un espace social et notre travail est aussi de créer des rapports qui permettent de tout oser, d'avoir confiance.* »

**Denis Plassard**, chorégraphe : « *J'aimerais parler des interventions directes dans la société en-dehors du studio et du plateau. Comment en tant que créateur on reste le même avec des non danseurs ? Comment utiliser les mêmes outils d'intuition, de règles et de contraintes ? Comment faire en sorte que la danse intervienne directement dans l'espace de la société ?* »

#### PEUT-T-ON ORGANISER LE CORPS SENSIBLE ET NOURRIR LE CORPS SOCIAL ?

**Maguy Marin** : « *Selon moi l'organisation du sensible est une énigme. Qu'est ce qui m'occupe, si ce n'est le rapport de ce que mon corps et ma sensibilité reçoivent des autres ? Ces corps qui agissent, me tendent et me détendent. Le chorégraphe n'organise pas le sensible, il compose, il écrit, des éléments déjà donnés par l'ensemble des corps qui ont été en présence pendant un temps.* »

**Denis Plassard** : « *Comment créer du jeu à partir du sensible ? Je n'aime pas être pris au dépourvu, aussi, quand je vais travailler avec les danseurs, je me prépare en avance. Mais sur place c'est un jeu qui va devenir un spectacle. Quand on joue à un jeu, il y a des règles, mais elles ne disent pas quel coup chacun va jouer, qui va gagner, c'est pareil avec le spectacle.* »

**Jules Desgoutte**, musicien, auteur, chercheur : « *Il n'y a pas de page vierge même dans une boîte noire. C'est un espace du sensible avec lequel on compose. Comme le ruban de Moebius, corps social et corps sensible, se plient et se délient, dedans et dehors. Mais de quel côté du pli on se situe ?* »

#### LES ARTISTES CRÉENT DU LIEN SOCIAL, CELA INTERROGE-T-IL LA RELATION AU LIEU, AU TERRITOIRE ?

**Jules Desgoutte** : « *Les lieux que je pratique sont un peu à côté de ce qu'on appelle culture. Il y a là une faillite du politique et de l'espace public.* »

**Maguy Marin** : « *Je veux ramener les choses à quelque chose de matérialiste, concret. C'est difficile de vivre ensemble, la proximité est difficile. À quelles conditions peut-on arriver à partager des choses ? À se supporter ensemble ? À Ramdam, lieu de création fondé en 1996 par Maguy Marin, qui abrite aujourd'hui la compagnie Maguy Marin et l'association Ramdam, nous nous posons tous les jours ces questions. Comment partager les espaces, comment faire économiquement, comment ne pas s'enfermer, comment se relier aux gens ?* »

**Œuvrant entre les plis du sensible, dans les interstices du corps social, la danse étend son territoire bien au delà de la rencontre entre les publics et les œuvres. CCN ouverts, espaces possibles, micro-politique, flexibilité, agilité... Au travers des interventions, artistes, professionnels, publics, semblent activement à l'écoute du terrain, rêvé ou perçu, comme le terreau de la création contemporaine. Doit-on y déceler une tendance? Peut-on y voir un besoin accru de partage? De lutte contre les replis identitaires? Laissons ces interprétations à l'appréciation de chacun pour plus simplement souligner la richesse rhizomatique du champ chorégraphique.**

---

**Merci à tous les rédacteurs des compte-rendus, les espaces d'accueil, modérateurs, intervenants, et coordinateurs!**





*Publication* : Chorégraphes Associé.e.s — Tirage 500 exemplaires  
*Synthèse et rédaction* : Léa Poiré  
*Réalisation et coordination* : Micheline Lelièvre et Julie Trouverie  
*Graphisme* : Thomas Treffot