

CN D

Centre national de la danse

Atelier des doctorants
Pratiques de thèse en danse

Panorama du métier de danseur

27, 28 et 29 juin 2017

Actes dirigés par Julie De Bellis, Marion Fournier et Karine Montabord, comité de l'Atelier des doctorants – *Pratiques de thèse en danse*.

Février 2018.

Pour citer ce document : Julie De Bellis, Marion Fournier, Karine Montabord (dir.), février 2018, *Panorama du métier de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>.

Remerciements à :

Camille Casale, membre du comité de l'Atelier des doctorants 2017, pour la préparation de ces journées ;

Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre renouvelle la formule des Ateliers des doctorants en danse, fondés en 2007 au sein du Centre national de la danse sur un principe de partage des connaissances et de confrontation, et visant à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les pratiques rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse.

Lieu de rencontre, *Pratiques de thèse en danse* fédère les doctorants dispersés dans les diverses universités françaises et européennes, et leur permet d'échanger avec des artistes chorégraphiques et des chercheurs confirmés, invités pour communiquer de nouvelles pistes de travail. Il s'agit d'un espace qui valorise la spécificité de la recherche en danse, c'est-à-dire l'ancrage dans et sur le corps du chercheur. Ils sont organisés par un comité constitué de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact de l'équipe :

doctorantsendanse@gmail.com

Contact au Centre national de la danse :

recherche.repertoires@cnd.fr

Le métier de danseur en deux temps, trois mouvements	
Avant-propos	5
<i>Danser/se former</i>	
Synthèse de l'intervention d'Alice Rodelet	
Panorama de la formation du danseur en France	11
Entretien avec Vincent Dupont	
Un regard sur l'enseignement de la danse	14
Jean-Christophe Paré	
Introduire la dimension autobiographique dans la conception	
d'un projet pédagogique	18
<i>Danser/chorégrapheur</i>	
Virginie Messina	
Une analyse de l'action conjointe des chorégraphes et des danseurs	
en situation de création comme possibilité de compréhension	
des pratiques chorégraphiques	27
Volmir Cordeiro	
Du marginal dans la figure dansée	
Le solo <i>Ciel</i> comme la genèse d'un projet de thèse-crédation	33
Anatoli Vlassov	
La Phonésie.....	38
Synthèse de l'intervention de Pascale Luce	
Une collaboration inédite entre danseurs et avec les chercheurs du CNAM	41
<i>Danser/administrer</i>	
Depuis une rencontre avec Mathilde Monnier	
D'une seule voix.....	47
Synthèse de l'intervention de Samuela Berdah	
Accompagner le danseur dans sa vie administrative	50
Alexia Volpin	
Évolutions et retombées de l'investissement des danseurs dans la structuration	
et le fonctionnement administratif de leur compagnie	53
Biographies du comité de l'Atelier des doctorants.....	57

Programme des journées

Mardi 27 juin de 10:00 à 12:00

DANSER/ ADMINISTRER

- . Rencontre avec Mathilde Monnier, artiste et directrice générale du CN D.
- . Intervention de Samuela Berdah, département Ressources professionnelles du CN D.
- . Communication d'Alexia Volpin, doctorante en Arts de la scène (université Lyon 2) et danseuse. Évolutions et retombées de l'investissement des danseurs dans la structuration et le fonctionnement administratif de leur compagnie.
- . Pascale Luce, danseuse interprète. L'expérience du CRDT-CNAM et des Carnets Bagouet.

Mercredi 28 juin de 10:00 à 12:00

DANSER/ CHORÉGRAPHER

- . Communication de Virginie Messina, doctorante en Sciences de l'éducation (université Rennes 2). Quels savoirs les danseurs mobilisent-ils en situation de création chorégraphique ?
- . Communication d'Anatoli Vlassov, chorégraphe, danseur doctorant en Arts (université Paris 1). PHONÉSIE-Pratique performative.
- . Rencontre avec Volmir Cordeiro, chorégraphe, danseur, doctorant en Danse (université Paris 8). Entrelacer, partager et distancier recherche et création.

Jeudi 29 juin de 10:00 à 12:00

DANSER/ SE FORMER

- . Intervention d'Alice Rodelet, département Ressources professionnelles du CN D. Panorama de la formation danse en France.
- . Rencontre avec Vincent Dupont, chorégraphe. De la formation à l'interprétation.
- . Intervention de Jean-Christophe Paré, directeur des Études chorégraphiques, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Intervention autour de l'enseignement de la danse aujourd'hui.

Le métier de danseur en deux temps, trois mouvements

Avant-propos

Julie De Bellis, Marion Fournier et Karine Montabord

Les dix textes suivants synthétisent trois demi-journées d'étude données en juin 2017. Ils transmettent des résultats d'observations scientifiques et des expériences artistiques dans l'espoir de dire – ou redire – que danser est un métier. Ce volet de l'Atelier des doctorants intitulé *Panorama* espérait embrasser une dimension géographique à l'occasion de la deuxième édition de *Camping*. Cet événement rassemble au sein du Centre national de la danse et sur une quinzaine de jours, des étudiants et professionnels français, brésiliens, américains, suisses, japonais, hollandais et danois de diverses écoles de danse. Si quelques allusions aux territoires voisins et outre Atlantique parsèment cette publication, vous constaterez que les propositions restent ancrées en France et sur une période contemporaine. Cela ne nous a pas empêchés de convoquer outils et structures dont la naissance remonte aux années 1960. Il faudra donc moins s'attacher aux aspects géographiques du terme « panorama » qu'à ceux proposés par les trois axes de recherche. Trois temps, trois verbes. Se former, chorégrapier, administrer. Pour saisir le tout, nous décidions que chaque verbe en saillisse un autre que nous considérions comme central pour ces journées : danser. (Rien que sur cette page, il figure cinq fois.) Aussi, nous essayions d'organiser ces trois mouvements en deux temps : danser/se former, danser/chorégrapier, danser/administrer.

Que les praticiens et les chercheurs s'essayent ensemble à définir le métier de danseur à travers leurs travaux et témoignages paraissait être aussi un moyen de mise en relation des participants, rejoignant alors l'une des missions de l'Atelier. *Camping* occasionnait un temps fort avec les doctorants, les danseurs et les professionnels de l'administratif, sans oublier les acteurs pédagogiques.

Qu'est-ce que le métier de danseur ? La danse est une activité qui requiert des savoir-faire et leur apprentissage. Elle donne lieu à un mode de travail réglementé par des droits, des devoirs, une hiérarchie censés permettre au danseur d'en vivre ou du moins, de tendre vers cela. Plus encore, le danseur tient un rôle social, intellectuel et politique. Comment se manifeste-t-il et jusqu'où ? Comment le rendre visible quand il ne l'est pas ?

Prenons l'axe danser/se former. Faire valoir son expérience et son apprentissage *via* le diplôme constitue une préoccupation pour un danseur en cours ou en fin d'études. Le département Ressources professionnelles en l'occurrence est d'une aide précieuse pour les danseurs, et la parole des deux intervenantes rappelle les bases de l'enseignement supérieur et du droit administratif français. Vous retrouverez présenté ici un bref panorama de la formation en danse contemporaine, classique et jazz, essentiellement porté sur les diplômes institués tel le diplôme national supérieur professionnel, le diplôme d'État, le certificat d'aptitude ; un enseignement supérieur particulièrement dispensé à Paris, Lyon, Marseille, Cannes et Angers. Dans la plupart des cas, les danseurs suivent ces cursus traditionnels, mais d'autres ont des parcours plus atypiques.

L'apprentissage après ou en dehors des écoles diplômantes passe par l'expérience scénique. Allons-y pour l'axe danser/chorégrapheur ! En habiles contrepoints les uns aux autres, les textes rassemblés présentent également des points de vue hors des « cursus d'enseignement institutionnels » et proposent une réflexion « à côté » de ces parcours. Pourquoi ne pas retenir une phrase qui résume l'idée : « se penser comme *mover* plutôt que danseur¹ » ? Quelles compétences développent les jeunes interprètes ? Trouver son identité, la transmettre. Partager ses idées et donc apprendre à s'adapter à l'autre. Ils appréhendent le mouvement, le corps, ils doivent ensuite s'émanciper et toucher au son, à la scénographie, au langage et la philosophie... en somme, à ce qui environne leur corps. Oser l'accident, inventer les territoires où l'échec est possible et tenter d'arborer de nouveaux chemins pour s'adonner à l'expérimentation. Prendre du recul, s'interroger et expérimenter de nouveau. Mais se pose tôt ou tard un cadre aussi bien contraignant qu'au service de la danse, celui de l'institution, dispositif qui a le pouvoir de faire perdurer et de diffuser la création artistique. C'est le troisième axe : danser/administrer.

La tête sous de multiples casquettes, les intervenants montrent comment s'articulent d'une seule voix la nécessité d'un projet artistique et sa représentation dans les sphères administratives et politiques. Pour se concrétiser, un projet a besoin d'un visage, d'une voix, d'être empreint de l'identité de son créateur. Cela demande parfois d'apprendre à parler le langage de l'autre (celui du côté des

¹ Cf. entretien avec Vincent Dupont, p. 15.

programmeurs, des élus et de certains représentants). Au bout du compte, il s'agit de se jeter dans un projet dont le défi serait de réussir à conserver l'équilibre et l'adéquation entre le rôle du danseur et celui de l'administrateur. En s'immergeant dans ces nouvelles fonctions, les danseurs participent ainsi à l'épanouissement de structures qui leur ressemblent et soutiennent leur créativité.

Cette publication vous est proposée pour conserver les traces de ces demi-journées de réflexions partagées entre « campeurs », mais pas que. Preuve s'il en est que la danse, de l'étudiant à l'artiste en passant par l'enseignant ou l'administrateur – passionnés ou juste curieux –, continue de questionner et que les quelques réponses apportées montrent comment elle continue de s'adapter aux métamorphoses d'un monde contemporain.

DANSER / SE FORMER

Panorama de la formation du danseur en France

Synthèse de l'intervention d'Alice Rodelet, adjointe de la directrice, département Ressources professionnelles, CN D

En France, l'enseignement supérieur de la danse est organisé en deux filières de formation – interprétation et pédagogie – pensées de manière distincte, ce qui n'est pas le cas dans d'autres pays où les formations sont plus imbriquées. Les formations à l'interprétation sont sanctionnées par le diplôme national supérieur professionnel de danseur, les formations à la pédagogie par le diplôme d'État de professeur de danse et le certificat d'aptitude.

Le diplôme national supérieur professionnel de danseur (DNSPD) a été créé en 2007 par le ministère de la Culture, parallèlement aux DNSP de musicien, comédien et artiste de cirque. Ce diplôme est délivré en classique, contemporain et jazz.

La formation menant au DNSPD est dispensée par des établissements publics ou par des structures privées habilitées par le ministère de la Culture : les CNSMD de Paris et Lyon (en classique et contemporain) ; l'École de danse de l'Opéra national de Paris (classique) ; l'École supérieure de danse de Cannes Rosella Hightower, en partenariat avec l'École nationale supérieure de danse de Marseille (classique et contemporain) ; le CNDC d'Angers (contemporain) ; le Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris-Boulogne-Billancourt (jazz).

Le DNSPD se situe au niveau II de la nomenclature interprofessionnelle des niveaux de certification (c'est-à-dire à un niveau bac+3/4). Les établissements qui assurent cette formation ont également obligation de mettre en place une convention avec une université, pour permettre aux étudiants de préparer une licence, en parallèle à leur diplôme d'interprète. Dans les faits, cela ne s'avère pas

toujours possible : un certain nombre d'élèves danseurs sont encore lycéens et doivent donc obtenir leur baccalauréat avant de s'inscrire à l'université. Pour d'autres, plus âgés, il peut s'avérer difficile de concilier les études au sein du conservatoire ou de l'école de danse avec les enseignements universitaires, même si des aménagements sont prévus en ce sens.

L'objectif de ce double cursus DNSPD-Licence est de faciliter la mobilité internationale, en s'inscrivant dans le schéma européen Licence-Master-Doctorat, mais aussi la mobilité professionnelle, en facilitant les reprises d'études ou validations d'acquis.

Le diplôme d'État de professeur de danse (DE) a, quant à lui, été créé en 1989. Il est le fruit d'une réflexion ancienne concernant la qualité de l'enseignement en danse, notamment sur des enjeux de santé et de sécurité pour la pratique des élèves. Ce diplôme existe et est obligatoire pour enseigner la danse, mais ce dans trois disciplines uniquement : classique, contemporain et jazz. L'enseignement des autres esthétiques chorégraphiques n'est pas encadré par un diplôme. Si la réflexion autour d'un DE en hip-hop revient régulièrement, il n'y a pas de consensus aujourd'hui pour aboutir à sa mise en place.

Rappelons que le DE est composé de quatre unités d'enseignement : formation musicale, histoire de la danse, anatomie-physiologie et pédagogie. L'entrée en formation est soumise à la réussite préalable à l'examen d'aptitude technique (EAT). Les danseurs professionnels voient reconnaître leur expérience professionnelle (sous certaines conditions) et n'ont à obtenir que l'unité de pédagogie. Il en va de même pour les titulaires du DNSPD. Des passerelles entre les formations et métiers de l'interprétation et de la pédagogie existent donc, d'abord pensées dans des logiques de reconversion (un danseur qui devient professeur de danse), mais aujourd'hui aussi dans des logiques de pluriactivité (avec un artiste tout à la fois interprète et pédagogue).

Le diplôme d'État de professeur de danse est de niveau III (bac+2), mais cela est certainement amené à évoluer. Le DE de professeur de musique a en effet été réévalué en 2016, avec une reconnaissance à un niveau II, la réflexion est donc en cours pour la danse.

Autre diplôme, le certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse (CA) est aussi le plus ancien : il a été créé en danse classique en 1969, pour la danse contemporaine en 1983 et pour la danse jazz en 1989. Depuis 2017, le CA est reconnu de niveau I (bac+5 et plus). Le CA n'a jamais été un diplôme obligatoire pour enseigner la danse, il permet de reconnaître un niveau de qualification supérieur au DE et notamment d'accéder à des cadres d'emploi

plus élevés au sein des conservatoires relevant de la Fonction publique territoriale.

À ces formations diplômantes relevant du ministère de la Culture (DNSPD, DE et CA), il faut, pour obtenir une vision plus complète du champ de la formation en danse, ajouter toutes les formations privées – qu’elles soient certifiantes ou non – qui préparent au métier de danseur. Il faut également considérer les formations en danse proposées par les universités (licence, licence professionnelle, master, doctorat ou diplôme universitaire). Ces formations universitaires ont des contenus et objectifs divers, mais elles ne sont majoritairement pas conçues comme un lieu de formation du danseur dans sa dimension technique et pratique. Elles se concentrent sur des apports en matière d’analyse, d’esthétique, d’histoire de la danse, de médiation, de recherche... Ceci n’est pas forcément le cas à l’étranger, où les cursus de formation du danseur sont plus complètement intégrés au sein des universités.

Pour conclure ce panorama très bref de la formation en danse, rappelons que la formation ne s’arrête pas à l’entrée sur le marché du travail, elle se poursuit tout au long de la vie, que ce soit pour les danseurs ou les professeurs de danse.

Rédigé par le comité de l’Atelier des doctorants.

Pour une meilleure compréhension du secteur chorégraphique, le département Ressources professionnelles publie des fiches pratiques, disponibles gratuitement au CN D et en ligne.

À propos de « danser/se former », voir notamment la collection « Vie professionnelle » dont l’objectif est de permettre une meilleure compréhension de l’organisation du secteur de la danse, pour ce qui concerne tant la création que l’enseignement, et d’aider les professionnels dans toutes les étapes de leur carrière, depuis la formation jusqu’à la reconversion.

<https://www.cnd.fr/fr/page/105-vie-professionnelle>

Un regard sur l'enseignement de la danse

Entretien avec Vincent Dupont, chorégraphe

Marion Fournier, doctorante : Quelle expérience avez-vous de l'enseignement de la danse contemporaine en France ?

Vincent Dupont, chorégraphe : Je ne suis peut-être pas la meilleure personne pour répondre à toutes les questions sur l'enseignement puisque je n'ai suivi aucun cursus d'enseignement institutionnel en tant que danseur. Cependant j'ai rapidement travaillé sur des projets qui m'ont formé et j'ai eu la possibilité ensuite d'enseigner. Je me suis retrouvé dans une position assez particulière, qui me plaît beaucoup. Comment transmettre quelque chose qui appartient uniquement à sa propre expérience des répétitions et du plateau ? Aujourd'hui, je continue d'enseigner : depuis deux ans pour le master *Exerce* au Centre chorégraphique national de Montpellier, et auparavant au sein du cursus *Essais* au Centre national de danse contemporaine d'Angers. Ces formations sont des formations de « danseurs/ auteurs » liées à un enseignement universitaire. D'autre part, j'interviens régulièrement lors d'ateliers ou stages, notamment à l'Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national.

Marion Fournier : Après leur formation en école et/ou à l'université, comment se poursuit l'apprentissage des danseurs « sur le terrain » ? Quel équilibre les danseurs peuvent-ils espérer trouver entre ce qu'ils ont appris dans leur cursus et sur le plateau ?

Vincent Dupont : Depuis les lieux dans lesquels j'enseigne, je perçois comment certaines choses se jouent et comment la danse évolue. Beaucoup d'autres disciplines viennent se mêler à la danse dans le travail et ces endroits sont vraiment passionnants. Travailler avec d'autres disciplines n'est pas réellement nouveau pour la danse, nous

le savons. Mais peut-être qu'aujourd'hui cela se passe de façon plus évidente, pour tout le monde, et moins isolée. Dans ce sens, pour les danseurs/auteurs, il y a beaucoup de choses à appréhender pendant deux ans. Il leur faut d'abord appréhender le mouvement et le corps ; c'est déjà beaucoup de travail. À cela s'ajoutent des questionnements sur le son évidemment et sur tout ce qui est lié à la scénographie ; la lumière, l'image, mais aussi la philosophie... Il y a également un rapport aux mots et au langage très fort que les étudiants doivent développer. Toutes ces matières différentes se mélangent et extrapolent le travail du danseur. Elles interagissent. Ainsi, les étudiants se confrontent à de nombreux questionnements, et parfois c'est un petit peu compliqué à la sortie de l'école d'arriver à synthétiser toutes ces expériences croisées et de voir comment elles peuvent vivre sur le plateau.

« **Me former comme *mover* plutôt que *danseuse* »**

Carisa Bledsoe

Marion Fournier : Est-il fréquent que des danseurs n'aient pas suivi de formations dites diplômantes ?

Vincent Dupont : Beaucoup moins qu'à une certaine époque. J'ai commencé par faire du théâtre et j'ai découvert la danse lorsque j'avais vingt-sept ans. Cela a changé mon parcours. J'ai alors commencé à travailler comme comédien-danseur sur des spectacles, ensuite comme danseur-comédien, puis enfin en tant que danseur. J'ai ensuite eu la possibilité de créer mes propres spectacles. J'ai l'impression que les cursus proposés aujourd'hui représentent une chance. J'aurais moi-même bien aimé pouvoir les suivre au moment où j'ai découvert la danse. Aujourd'hui, des danseurs qui se formeraient en dehors de ces cursus, je n'en connais pas beaucoup.

Marion Fournier : Pourtant il y en a. D'où arrivent ces danseurs peu nombreux ?

Vincent Dupont : Il y en a, bien sûr. Nous voyons des musiciens qui arrivent à la danse ou bien des plasticiens aussi qui sont vraiment intéressés par les questions de mouvement ou de scénographie.

Marion Fournier : D'autres endroits de formation que l'école se cristallisent-ils ? Quelles pratiques et quels objets les danseurs vont-ils solliciter pour se former ?

Carisa Bledsoe, danseuse : Ce qui a été dit rejoint mon parcours. Je viens des États-Unis ; le fait que nous ayons croisé plein de disciplines comme le cours de théâtre, de danse, de musique, mais aussi les beaux-arts nous permet de faire notre propre mélange en fonction de ce qui nous intéresse. Et je crois qu'en France, nous nous « focalisons » beaucoup plus sur une seule discipline. Il faut choisir sa voie assez

jeune – du moins à un âge auquel nous n'avons pas encore énormément d'expériences. Ça a été difficile de choisir à dix-sept ou dix-huit ans, et de se dire qu'il faut suivre le chemin de « danseuse » par exemple, sous prétexte que cela nous ait plu à un moment donné. Comme vous le dites, c'est le mouvement qui m'intéresse finalement. Les autres expériences par lesquelles je suis passée m'ont rapprochée non pas de la danse, mais du mouvement. C'est ce chemin-là qui m'intéresse, me former comme *mover* plutôt que danseuse ou plasticienne. La base reste la même : la question du mouvement. Je vois très bien qu'en France les cursus commencent à s'ouvrir à ces questions (comme *Exerce* par exemple). Et le monde de la danse n'en est que plus riche.

Vincent Dupont : C'est vrai. Je pense que la danse continue à être à un endroit très juste du spectacle vivant. Elle reste ouverte à ce qui l'entoure. Comme nous parlons du corps, nous parlons du mouvement, c'est central ; toutes les questions de plateau convergent vers le mouvement. Le corps ou le plateau, c'est toujours le mouvement en fait.

« L'expérimentation est un endroit où il y a la possibilité d'un échec »

Vincent Dupont

Marion Fournier : Ce que vous soulignez quand vous parlez de la recherche de mouvement nous rappelle que la danse puise ses outils dans bien d'autres arts, et plus loin, qu'elle se fait elle-même outil pour d'autres disciplines ; ainsi, elle irriguerait d'autres pratiques scéniques...

Vincent Dupont : Oui, la danse nourrit beaucoup d'autres disciplines. Elle est souvent à un endroit d'expérimentation. Je crois que c'est pour cette raison que je fais de la danse ; parce que c'est un endroit où l'on peut tenter des choses et voir comment des matières pas forcément mises ensemble habituellement peuvent résonner d'une manière différente, et peut-être écrire une chorégraphie qui soit singulière. Quand je vois les programmations dans les lieux en France, je trouve que la danse est sous-représentée au regard de certaines qualités d'investissement et d'expérimentation. C'est un avis personnel que je porte depuis quelques années. Je pense aussi aux aides publiques ; je trouve le décalage entre les aides attribuées à la danse et au théâtre trop important.

Julie De Bellis, doctorante : Nous l'évoquions hier avec Pascale Luce lors d'un échange autour du diplôme ; en France, nous aimons les étiquettes. Face aux programmeurs, les danseurs et les représentants de compagnies se retrouvent forcés de répondre aux questions : « est-ce de la danse ou du théâtre ? »...

Vincent Dupont : Ça évolue pas mal, mais ça prend du temps en effet. Les frontières ne sont plus si évidentes depuis longtemps, mais il

est vrai qu'on doit « rassurer » en admettant et en acceptant certaines cases. C'est toujours un peu le combat. Quand je parle d'expérimentation, c'est peut-être cela. L'expérimentation est un endroit où il y a la possibilité d'un échec. Cette question de l'échec est impossible à entendre pour la plupart des programmeurs alors que c'est ce qui nourrit et permet de rester vivant. Il y a un hiatus entre nos préoccupations et la réalité de la survie du travail sur lequel l'artiste/auteur navigue tant bien que mal avec plus ou moins de dextérité.

Julie De Bellis : Dans les études en danse, en doctorat, la danse est souvent associée à une autre matière, il y a beaucoup de thèses de danse/philosophie, danse/arts-plastiques. Le mélange se fait peut-être un peu plus...

« Repenser le diplôme de chorégraphe ? »

Leslie Cassagne

Leslie Cassagne, étudiante : Pour l'interprète, l'impératif est de se former à la danse, à la scénographie, à la musique... Nous avons évoqué des diplômes professionnels de danseurs, d'interprètes, de pédagogues, et vous mentionnez le Centre national de danse contemporaine d'Angers et le master *Exerce* de Montpellier qui forment plutôt des chorégraphes. En marge des diplômes déjà abordés, avez-vous l'impression qu'il manque au panorama français une formation du chorégraphe ou n'est-ce finalement pas si nécessaire ? Est-ce que la formation de chorégraphe découle forcément de celle de l'interprète ? En théâtre, il y a des formations spécifiques de metteurs en scène, même si le metteur en scène est passé par une formation de jeu bien souvent, il y a quand même des diplômes d'écoles nationales le qualifiant de metteur en scène. Est-ce qu'il ne serait pas intéressant, dans le champ de la danse, de penser (même si c'est déjà le cas dans certains endroits comme Angers et Montpellier) un diplôme du chorégraphe ?

Jean-Christophe Paré, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris : Nous devons mettre en place un deuxième cycle d'enseignement supérieur au Conservatoire à partir de septembre prochain où il sera question de travailler sur le lien avec la chorégraphie, mais aussi sur les questions de transmission.

Vincent Dupont : Effectivement, l'équilibre reste à trouver. Je pense qu'il faut que les lieux où l'on travaille sur les questions de chorégraphie continuent à exister, avec cette idée très concrète de faire un objet : un spectacle. Il en faudrait plus. De même, les formations d'interprètes sont essentielles. L'idéal serait que ces deux cursus puissent être poreux. Je pense que les questions d'interprétation nourrissent et rejoignent le vocabulaire du chorégraphe et inversement.

Recueilli par le comité de l'Atelier des doctorants.

Vincent Dupont a une formation de comédien. Puis il rencontre les chorégraphes Thierry Thieû Niang et Georges Appaix. Il participe ensuite aux créations de Boris Charmatz : *Herses (une lente introduction)* et *Con forts fleuve*. D'autres collaborations se feront dans le milieu du cinéma, notamment avec Claire Denis. En 2001, il signe sa première chorégraphie : *Jachères improvisations*, inspirée d'une photo d'une installation du plasticien Stan Douglas. Dès lors, tout en continuant à participer aux travaux d'autres artistes, il mène un travail à la croisée de plusieurs médiums qui déplace les définitions attendues de l'art chorégraphique. Ses créations se posent comme expériences, questions adressées à la perception du spectateur. Vincent Dupont est artiste associé à ICI-Centre chorégraphique national de Montpellier.

Introduire la dimension autobiographique dans la conception d'un projet pédagogique

Jean-Christophe Paré, directeur des Études chorégraphiques, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Avertissement au lecteur : ce texte reprend une première version plus longue, plus étayée, que durant la prise de parole du 29 juin. J'ai en effet pour habitude d'étendre ma réflexion autour du sujet à traiter en amont de sa présentation, quitte à ne pas en rendre compte ensuite de façon exhaustive. Cette manière de procéder me permet en général d'être plus proche d'un flux de parole sensible tout en restant sur le contenu. Cependant, à la relecture du premier écrit, je me suis pris au jeu d'encore en affiner le déroulé des idées. En définitive, les personnes présentes lors de la conférence retrouveront un certain « fil » de discours, mais assez considérablement modifié depuis.

Introduire la dimension autobiographique dans la conception d'un projet pédagogique

Parler des liens entre un projet pédagogique et un parcours artistique conduit à introduire la question de l'autobiographie du concepteur du projet pédagogique.

J'accepte de me prêter à l'exercice, sachant qu'évidemment, je choisirai subjectivement les éléments de mon parcours qui me sembleront correspondre à la démonstration. Il est fort probable que certaines des mémoires convoquées seront des réinterprétations, peut-être aussi à la limite de l'invention. Cela dit, le plus important est que cela fasse sens pour moi.

Avant tout, voici quelques rappels concernant la Direction des Études chorégraphiques du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris que je dirige depuis trois ans : nous mettons en œuvre la formation du danseur interprète en danses

classique et contemporaine ainsi qu'un cursus d'enseignement de la notation du mouvement, dans les deux systèmes Laban et Benesh. Le premier cycle supérieur conduit à la délivrance d'un diplôme national supérieur professionnel (DNSP). Les cursus de notation sont structurés en deux cycles de deux ans. Ces diplômes d'établissement sont pour l'instant sans équivalence avec un diplôme universitaire. Nous sommes cependant engagés dans une démarche de reconnaissance de ces diplômes en tant que « valant grade de master ».

Le deuxième cycle danse verra le jour en septembre prochain. Sans identification spécifique d'une forme de danse. Il concerne donc potentiellement toute danse entrant dans le champ des danses de représentation théâtrale (contemporaine, classique ou autre). Le concept que nous avons posé d'emblée part du constat que l'éventail des métiers de l'art chorégraphique, ces pratiques parfois très spécifiques, trouvent néanmoins leur source essentiellement à l'endroit de la production du geste dansé et de sa représentation devant un public.

Revenons à la proposition de départ, je vais tenter pour l'instant de répondre à la question des liens entre une expérience de danseur et la conception d'un projet pédagogique.

Comment en suis-je arrivé à la version actuelle du 2^e cycle ?

De ma façon personnelle de concevoir et formuler le 2^e cycle, puis-je en dégager le lieu des germinations premières ? Il me faut ici revenir sur certains de mes souvenirs de danseur, mais aussi sur d'autres plus périphériques à la danse qui m'auront permis d'ouvrir mon questionnement sur la base de mes propres modes de travail, les actions, les projets que j'ai pu traverser à l'époque où je dansais.

Je cite en vrac : le fait d'enseigner la danse dès le début des années 1990 ; avoir donné des ateliers d'improvisation et composition en m'inspirant et usant largement de ceux de chorégraphes tels qu'Andy de Groat, Yoshiko Shuma, François Verret, David Gordon... ; avoir participé au projet Danse à l'école avec Marcelle Bonjour que j'ai eu la chance de côtoyer durant plusieurs années ; avoir assisté au travail de recherche de Wilfride Piollet et Odile Rouquet (en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé) autour d'une relecture approfondie de la structure et des enjeux fondamentaux de la classe de danse classique ; avoir travaillé en tant qu'inspecteur de la danse à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) dans les années 2000 ; avoir dirigé l'École nationale supérieure de danse de Marseille ; avoir accompagné de jeunes chorégraphes, sous forme de *coaching* à Prague depuis près de 10 ans...

Je pense que si j'en étais resté au simple fait de danser, sans recul sur ma pratique et surtout sur ma façon de vivre, je n'aurais

probablement pas pu formuler le 2^e cycle tel que je le fais aujourd'hui. Je peux dire que je n'aurai pas même pu l'envisager.

Que me dit ma propre histoire ?

Le premier sujet que je retiens de tous ces éclats de vie, c'est qu'en changeant régulièrement de contexte de travail, j'ai pu rencontrer de nombreuses personnes, échanger, recevoir en quelques sorte des enseignements complémentaires. J'ai pu discuter, jouer avec les idées, négocier, ajuster et enrichir ma réflexion sur mon travail de danseur.

Tous ces souvenirs sont étroitement reliés entre eux. Cependant, les plus nombreux ne sont pas, comme on pourrait le croire, ceux des spectacles. Ceux-là sont certes les plus puissants parce qu'ils sont l'endroit même où se joignent le travail, le désir, la quête d'être en scène. Les plus nombreux sont ceux du travail en studio où, la plupart du temps, j'étais au sein d'un groupe de travail, avec d'autres artistes, là où se travaillaient les questionnements, où se matérialisaient les idées. Bien souvent ce sont ces souvenirs-là que je convoque pour vérifier si mes idées d'aujourd'hui fonctionnent et se maintiennent en une pensée cohérente.

Comment s'élabore un programme de formation de danseur ?

Il y a un travail très important en amont, en termes de réflexion prospective, d'analyse du terrain professionnel, de connaissance des pédagogies, de leur histoire, etc. Gardons en tête qu'il y a plusieurs niveaux d'élaboration du discours. Il convient à cet égard de préciser ici la distinction entre projet d'établissement et projet pédagogique avant d'aboutir au programme d'enseignement proprement dit.

Le projet d'établissement, c'est la dimension politique du projet. En effet, il résulte de la volonté partagée d'acteurs situés à divers niveaux – je m'y inclus – d'un contexte de type structure publique, de mettre en place des cadres de formation et des orientations de contenus répondant au mieux aux besoins d'une communauté professionnelle, ici en l'occurrence, l'art chorégraphique. Les projets se doivent de participer de la consolidation d'un environnement viable, une forme d'écosystème. Par exemple, les danseurs formés au CNSMDP doivent trouver leur place au sein des compagnies formant le paysage chorégraphique national. Ils participent logiquement au développement des projets artistiques, s'inscrivent dans la diversification de la pensée en danse, notamment lorsqu'ils déplacent leur activité d'interprètes vers d'autres champs d'activités tels que la création, la transmission, l'enseignement, la recherche, l'encadrement administratif, etc. Ainsi, les danseurs sont-ils aussi eux-mêmes les leviers qui permettent que ces champs perdurent et se développent.

Dans le cas du Conservatoire, le projet d'établissement en discussion avec l'État, est orienté vers les métiers de la scène chorégraphique. L'idée est la suivante : reconnaître qu'un danseur interprète traverse durant sa carrière des activités diverses, reliées entre elles par des éléments de savoirs transversaux autour d'un noyau central : la connaissance du corps en acte, saisi au cœur même du mouvement dansé.

Comment cela fait-il lien avec ce que j'ai vécu personnellement ?

Avec quelque recul, ma propre expérience de la danse me donne surtout une série de processus. Ils ne sont pas d'ordre chronologique. La valeur qu'on peut leur accorder est liée aux contextes et aux projets dans lesquels ils se sont déployés. Ce qui m'intéresse *a posteriori*, c'est qu'ils se sont comme emboîtés les uns dans les autres. En voici quelques exemples :

L'approfondissement de l'expérience du geste dansé par le processus poussé à l'extrême de la répétition. Par celle-ci s'est enclenché une transformation en profondeur de l'expressivité du geste, par usure de l'énergie que j'y mettais et de la conscience que j'en avais, comme avec *As Time Goes by* de Twyla Tharp, répété « mille fois » avant d'aller en scène.

Par la transformation de la matière expressive, j'avançais dans l'épure du jeu interprétatif. Par exemple avec le déplacement de la sphère des émotions vers le sentiment ou « climat » corporel d'une danse, ou encore le dessin au sens graphique du terme, d'une véritable dramaturgie de l'intime, comme avec un solo d'*Auréole* de Paul Taylor emprunt d'une nostalgie rayonnante.

Par l'exploration sous forme de jeux multiples d'improvisations à partir d'une œuvre de répertoire et l'approfondissement du jeu interprétatif qu'ils induisaient, je touchais au déploiement de ma propre créativité, comme avec *Giselle échappée et autres variations* d'Andy de Groat.

Par l'observation du matériau en interprétation, je cheminais dans la connaissance du geste dansé, comme lorsque j'observais – lecture corporelle et gestuelle – comment Douglas Dunn interprétait *Gondolage* ou Carolyn Carlson *Density 21,5* alors que je dansais moi-même ces pièces.

Par cette façon d'observer, je progressais dans ma capacité à nommer le matériau, dans toutes ses transformations. C'est ainsi que j'ai réutilisé cette pratique de désignation des transformations de la matière lors de l'accompagnement de chorégraphes dans leurs travaux de composition.

Par la nomination de la substance du geste dansé avec les chorégraphes, j'avancerais dans la distinction et la reconnaissance des valeurs qu'on peut accorder à tel ou tel matériau, comme lorsque je travaillais avec François Verret qui toujours cherche une juste parole en retour d'expérience.

Par la reconnaissance d'une valeur progressivement accordée à un geste, je découvrais le goût du sens de ce qui est produit, comme lorsque j'étais face à Dominique Bagouet, chez qui étaient très lisibles ces moments où, hésitant, il découvrait néanmoins ce qu'il allait finir par apprécier.

Par l'approfondissement de l'expérience du geste dansé dans le partage de moments d'improvisations collectives avec François Verret, je vivais des moments essentiels de jeux de négociation des idées et des matériaux en présence.

Par l'incorporation dans mon savoir-faire des jeux de dynamique de groupe, j'apprenais et goûtais l'importance de me déplacer dans les jeux de rôles : être acteur – producteur de la matière, être auteur – producteur de l'écriture, être spectateur – producteur d'une interprétation selon le chorégraphe pour lequel je dansais.

Du projet d'Établissement vers le projet pédagogique

Ces seuils d'expérience, je me les représente comme le fondement de la poly-compétence du danseur. J'y vois comment une expérience donnée ouvre à elle seule de nombreuses autres voies de compréhension des mécanismes intrinsèques aux autres expériences qu'on rencontrera, à l'image du geste phrasé où chaque espace du corps enveloppe, tout autant qu'il est lui-même enveloppé, d'autres espaces du corps. Où il n'y a pas de succession mais des tensions se répondant et s'ajustant.

Le projet d'Établissement intègre ainsi l'idée que la formation ne peut réduire ou schématiser les contenus à un ou des métiers spécifiques – par exemple répétiteur ou chorégraphe – mais à des potentialités d'expériences qui se répondent. La réalité du monde artistique est plus sûrement celle-ci : les orientations de la poly-compétence développée par un artiste résultent des composantes de son parcours singulier et peuvent déboucher sur une forme de stabilisation d'activités, dans un contexte spécifique qui le permettra. Ce qui est pour moi l'une des définitions d'un métier d'art, c'est précisément qu'il n'existe pas avant que d'être, qu'il est reconnu dans son évidence et non constitué *a priori*.

Le titre du 2^e cycle pose ainsi d'emblée les termes d'une double spécialité : « stylistique-crédation » sans les hiérarchiser. Ainsi,

il renvoie à deux activités centrales de l'art : créer l'œuvre et la faire exister en lui donnant les moyens de perdurer.

Le projet intègre, on l'a vu plus haut, que les désirs de créer (création) ou revivre l'œuvre (stylistique) ne sont pas strictement liés à une logique chronologique d'expériences professionnelles et/ou d'approfondissement de connaissances en la matière. Il s'agira donc de constituer un public d'élèves mixte. Il s'adressera tout autant à de jeunes danseurs sortant d'un 1^{er} cycle, qu'à des professionnels jeunes ou moins jeunes, sans limite d'âge. Cependant, un contrat d'étude personnalisé permettra à chacun de singulariser le type de parcours le plus en adéquation avec ses attentes et besoins. Les enseignements renvoyant aux décryptages du vécu seront abordés de façon « oblique ». Le principe étant de mettre la théorie à l'épreuve du réel, le jeu des comparaisons de méthodes avec un recul théorique, donc les aspects méthodologiques plutôt que « purement théoriques » seront privilégiés. Ils seront abordés de façon transversale, au plan des (mal nommées) disciplines. Le 2^e cycle s'adresse donc potentiellement à des artistes chorégraphiques issus de toutes les danses (contemporaine, classique, hip-hop, baroque, jazz)...

La définition du projet pédagogique se dessine

La conception du projet pédagogique est notamment guidée par une exigence d'ordre épistémologique. Les orientations de contenu du parcours d'études résultent de plusieurs registres de questionnement relatifs aux conditions de développement d'une connaissance de la danse qui partira du vécu de la pratique elle-même. Ainsi, le projet doit être résolument bâti en appui sur les pratiques artistiques sans les détourner de leurs conditions d'existence.

Le principe est de faire apparaître de l'explicite là où de l'implicite existe, au cœur de ces pratiques essentiellement non analytiques, empiriques, intuitives où les moteurs des situations de travail ne sont pas toujours lisibles en tant que tels. Ainsi une chronologie des différentes phases d'étude au fil des semestres devrait se dessiner afin de s'approcher au plus près du réel de l'expérience artistique. La mise à l'étude d'un sujet se déroulera selon une chronologie d'évènements qui ne doit pas interférer sur l'expérience *in situ*. Par exemple : pratiquer ; étudier les composantes de l'expérience en apportant des éclairages méthodologiques *a posteriori* sur la base de plusieurs situations à comparer ; poser des hypothèses de relecture et d'interprétation des situations rencontrées, de leurs modes de transformation, de leurs processus de dénouement. L'étude se doit d'être complétée de temps d'observation critique des éventuelles incidences que les éclairages méthodologiques et théoriques pourraient provoquer dans la/les pratiques, ultérieurement aux phases d'étude.

Le parcours d'étude ne doit pas rechercher le développement d'une connaissance modélisante. Il vise à enrichir le potentiel créatif et inventif des élèves, une forme de « savoir-vivre son art » accueillant le principe de l'étude, mais dans le sens d'un acte réflexif qui laisse ouverts les jeux d'improvisation. Il n'est donc pas conçu, paradoxalement, pour rendre efficaces les pratiques elles-mêmes mais la capacité à les questionner. En effet, si des solutions sont apportées pour résoudre l'endroit où les seuils d'expériences résistent, ils seront vécus comme des problèmes. Or, l'exercice de création nous enseigne qu'il n'y a d'autre expérience que de vivre des « questions ouvertes ». Les situations qui referment le sens sur lui-même gênent par exemple le déploiement des images métaphoriques. Les artistes ne recherchent pas un jugement dont la fonction serait de clore l'expérience. L'inachèvement du questionnement prime sur la résolution définitive. Plus sûrement, l'artiste se pose des questions du genre : est-ce que ça m'intéresse ? Si oui, comment faire évoluer ma pratique afin de mieux cerner pourquoi ça m'intéresse ?

Les enseignements n'ont pas pour objectifs de conduire à l'achèvement d'un processus de production (une composition, une pièce chorégraphique). Ils doivent au contraire permettre d'apprécier en quoi ce qui est produit est la condensation provisoire d'un travail. En outre, les situations expérimentées doivent révéler les dynamiques, toujours à l'œuvre dans l'acte artistique (y compris la forme solo) de copartage et coproduction de sens. D'où le fait que si chaque élève est par le contrat d'étude, identifié comme « actant » ou « observateur » de certains enseignements (en fonction des expériences antérieurement vécues à la formation), alors son positionnement sera à choisir : être chorégraphe et/ou être interprète pour l'autre.

Enfin, le parcours d'étude explorera l'idée que le « fait chorégraphique » comporte sa textualité propre – en un croisement singulier entre geste, image, parole et écrit et qu'il ne se constitue que par un jeu intertextuel subtil. Ainsi, étant donné qu'il n'y a de production d'écriture chorégraphique qu'en liaison avec des formes de production de paroles et d'écrits, le deuxième cycle donnera toute sa place aux mémoires, aux comptes rendus de certains ateliers expérimentaux, aux synthèses des séminaires.

Jean-Christophe Paré est un danseur et pédagogue formé au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et qui a suivi les cours de Serge Golovine et Raymond Franchetti. Il est entré au Ballet de l'Opéra national de Paris en 1976 où il a été nommé premier danseur en 1984. Il reçoit un prix d'interprétation au Concours de Bagnolet en 1978. De 1981 à 1988, sous la direction de Jacques Garnier, il danse des œuvres de Dominique Bagouet, Carolyn Carlson, Lucinda Childs, Merce Cunningham ou Régine Chopinot, et commence à s'intéresser à la danse baroque, notamment auprès de Francine Lancelot. Son interprétation est particulièrement remarquée dans le rôle du Sommeil d'*Atrys* (William Christie, Jean-Marie Villégier et Francine Lancelot, Théâtre national de l'Opéra-Comique, 1987). En 1991, il démissionne de l'Opéra de Paris et rejoint des compagnies de danse contemporaine dirigées par Jean Guizerix et Wilfride Piollet, Daniel Larrieu, François Raffinot, François Verret ou Andy de Groat. Il devient inspecteur de la danse au ministère de la Culture en 2000, puis prend la direction de l'École supérieure de danse de Marseille en 2007. Depuis 2014, il est directeur des Études chorégraphiques au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

DANSER / CHORÉGRAPHER

Une analyse de l'action conjointe des chorégraphes et des danseurs en situation de création comme possibilité de compréhension des pratiques chorégraphiques

Virginie Messina, docteure

D'une approche anthropologique et didactique, à une analyse de l'action conjointe des chorégraphes et des danseurs

La danse et la création chorégraphique font l'objet de multiples recherches dont les approches vont de la sociologie, à la philosophie, en passant par l'anthropologie, l'esthétique, la phénoménologie ou l'approche historique. La liste est loin d'être exhaustive et celles-ci peuvent dialoguer, se croiser et se compléter. Dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous avons choisi d'envisager la danse et la création chorégraphique comme des *œuvres humaines*¹ (Yves Chevallard, 1996, p. 1) susceptibles d'être partagées et transmises. Notre recherche s'inscrit dans une démarche d'anthropologie didactique (Yves Chevallard, 1991 ; Gérard Sensevy, 2011) nous conduisant à considérer différentes études de cas (Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, 2005) que nous sommes amenés à mettre en regard : situations de création chorégraphique professionnelle ; interventions d'un artiste chorégraphique à l'école élémentaire ; séances menées par une enseignante avec ses élèves. Nous y considérons la *vie* des savoirs relatifs aux pratiques chorégraphiques, leurs mobilisations, leurs évolutions et les conditions de leur transmission.

Lors des journées d'étude *Panorama du métier de danseur*, notre présentation se centrait plus particulièrement sur la création de la pièce *POLICES!* du chorégraphe Rachid Ouramdane². En nous appuyant sur ce cas, nous avons choisi de poser la question suivante : quels savoirs les danseurs mobilisent-ils en situation de création chorégraphique ? Dans le contexte de ce compte-rendu, il nous a semblé intéressant de présenter les grandes lignes de notre approche : en particulier, sur l'ambition de tenir ensemble dans

1
Pour Chevallard, le terme d'*œuvre* recouvre un sens spécifique et renvoie à « toute élaboration humaine qui répond à des questions – qui sont les raisons d'être de l'œuvre. Une œuvre, en ce sens élargi, n'est pas généralement le fait d'un "auteur" : la plupart des œuvres sont anonymes, et ouvertes, fruits de l'action de collectifs innombrables, recrutant dans la suite des générations. Le théâtre, la ville, la république, le cinéma, la langue française, le football, l'écriture, l'École sont, en ce sens, des œuvres ».

2
Rachid Ouramdane est depuis janvier 2016, co-directeur du Centre chorégraphique national (CCN) de Grenoble.

l'analyse l'action des danseurs et celle des chorégraphes, postulant que l'œuvre chorégraphique se crée à partir d'une coopération entre les artistes. L'intérêt d'une telle focalisation s'inscrit dans une volonté de rendre compte des processus de création, s'appuyant sur une description des pratiques *in situ*, lorsque les artistes sont engagés à produire des œuvres. Celle-ci s'opère en prenant en compte dans l'analyse, le(s) sens et le(s) relation(s) que danseurs et chorégraphes entretiennent avec l'œuvre en construction. Il s'agit donc de donner à voir et à comprendre les pratiques des artistes, danseurs et chorégraphes, en nous intéressant à leurs *manières de dire et de faire*³ (Nelson Goodman, 2016). Celles-ci sont bien entendu à considérer dans les relations qu'elles entretiennent avec les nécessités et les contingences du projet artistique dans lequel elles s'expriment.

3
L'expression « manières de dire et de faire » renvoie ici explicitement aux « manières de faire des mondes » de Nelson Goodman.

On peut en effet postuler que dans le champ de la danse contemporaine, chorégraphes et danseurs sont amenés dans les processus de création à être co-auteurs des œuvres, par un partage de responsabilités épistémiques. Dans le cadre des journées d'étude *Panorama*, nous abordions la question de ces responsabilités. Nous pouvons décliner celle-ci en ces termes : quelles pratiques des chorégraphes et des danseurs en situation de création permettent la production d'une œuvre ? Comment les interactions entre chorégraphes et danseurs rendent possible une écriture chorégraphique ? Quels savoirs les danseurs mobilisent-ils pour se rendre à la fois co-auteurs et interprètes des œuvres ? Pour tenter d'y répondre, nous nous sommes appuyée sur l'analyse d'une séance de travail entre le chorégraphe Rachid Ouramdane et deux jeunes danseurs interprètes âgés de dix et douze ans. Comme dit précédemment, le travail de création concerne la pièce *POLICES !* créée en novembre 2013, lors du festival *Mettre en scène* à Rennes. Dans la séance retenue pour l'analyse, les danseurs sont amenés à créer à partir d'un procédé d'improvisation, la séquence qu'ils nomment la *Danse des bras*. Dans ce cas précis, les questions que nous nous posons sont les suivantes : comment saisir les pratiques du chorégraphe et des danseurs dans cette situation d'écriture chorégraphique ? Comment donner à voir et à comprendre de telles pratiques de création ?

Pour y répondre, nous nous appuyons sur la théorie de l'action conjointe en didactique (TACD) (Gérard Sensevy et Alain Mercier, 2007 ; Gérard Sensevy, 2011 ; Brigitte Gruson, Dominique Forest et Monique Loquet, 2012). Celle-ci s'inscrit dans un paradigme de l'action conjointe (Herbert Blumer, 2004 ; George Herbert Mead, 2006 ; Natalie Sebanz, Harold Bekkering et Günther Knoblich, 2006 ; Michael Tomasello, 2008) émergeant de la philosophie de l'esprit, des sciences cognitives et des neurosciences. Ce paradigme constitue un des arrière-plans épistémologiques de la TACD. Il met en avant le fait que toute action appelant la participation d'au moins deux individus ou plus, peut être envisagée comme une

action conjointe. La réussite de l'action dépend alors de la faculté de ces individus à partager des représentations, prévoir des actions et intégrer ces prédictions à la logique de leurs actions. S'appuyant également sur George Herbert Mead (2006) et Herbert Blumer (2004), Gérard Sensevy considère que toute action conjointe suppose une sémiotique, c'est-à-dire un déchiffrement de signes, et un ajustement des individus les uns aux autres et à leur environnement : « agir dans le monde social, c'est agir conjointement, et agir conjointement, c'est *s'ajuster à autrui* » (2011, p. 52). Nous retenons donc l'idée centrale selon laquelle toute action sociale partagée ouvre la possibilité d'une description en termes d'action conjointe. Par ailleurs certains outils théoriques et méthodologiques développés dans le cadre de cette théorie, nous semblent tout à fait pertinents pour l'analyse de situations de création chorégraphique. En particulier, nous retenons la modélisation de l'action en termes de *jeu* proposée par Gérard Sensevy (2012, p. 121) :

... user du modèle du jeu permet à la fois de reconnaître les nécessités immanentes à l'action même [...] et la manière dont tout un chacun s'exprime dans le jeu [...]. Le modèle du jeu permet ainsi de voir tout à la fois la pratique comme le suivi d'un usage et comme son appropriation.

Il s'agit dans notre cas de voir l'action conjointe des artistes comme un jeu, trouvant son sens dans l'intention de donner forme à la séquence chorégraphique de la *Danse des bras*. Dans une telle situation, on peut alors se poser la question suivante : à quel *jeu* jouent les artistes pour créer cette séquence ? Voir l'action conjointe du chorégraphe et des danseurs comme un jeu amène à considérer les nécessités qui s'imposent aux artistes pour écrire et danser la séquence, mais surtout la manière singulière dont ils le font. En outre, l'analyse relève de deux intérêts. Le premier est de rendre compte d'une intentionnalité des artistes. Ce que font les danseurs par exemple, prend du sens et est orienté en partie par ce que fait et dit le chorégraphe. Deuxièmement, les manières de faire des artistes prennent du sens à l'aune de *ce qu'il y a à faire* pour créer la séquence. Afin de rendre plus concret notre propos, nous proposons quelques éléments issus de l'analyse de la séance en question.

Écrire et danser la *Danse des bras*, un exemple

La *Danse des bras* est la séquence d'ouverture de la pièce. C'est un solo dansé à tour de rôle par l'un des deux jeunes interprètes. En substance, les consignes proposées par le chorégraphe définissent ce qu'il y a à faire pour danser la *Danse des bras* : produire des gestes de bras rapides, dans un flux continu, sur toute la durée du morceau musical, dos au public, sans déplacement des pieds au sol. Par ailleurs, il s'agit d'inscrire ces actions dans une raison d'être : celle d'une

« révolte », d'une « colère intérieure », d'un « combat impuissant », que la fixité des pieds au sol permet en partie de rendre concrets. Ces éléments ont été énoncés par le chorégraphe au fur et à mesure des séances de travail. Mais on comprend rapidement que ces consignes ne constituent qu'un *cadre d'action* (Mickaël Baxandall, 1991), à partir duquel les danseurs agissent. Aussi une description et une étude approfondie sont alors nécessaires pour comprendre comment dans l'action conjointe, chorégraphe et danseurs vont privilégier certaines manières de faire, plutôt que d'autres, pour écrire la *Danse des bras*.

Pour cette séquence, le chorégraphe choisit l'improvisation comme technique d'écriture. Durant la séance de travail, il s'adresse aux deux interprètes. On peut dire que la *Danse des bras* prend forme dans un jeu d'écriture chorégraphique, qui n'est autre ici, que la manière dont les danseurs vont corporellement jouer le jeu d'improvisation, à partir des consignes retenues par le chorégraphe. Comme le souligne Frédéric Pouillaude (2004, p. 18) :

... l'écriture chorégraphique ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés et retraversés de façon différente à chaque occurrence. L'ouverture de l'écriture implique alors qu'une part d'improvisation se loge en chaque temps d'actualisation.

Pour décrire et analyser la manière dont les artistes vont progressivement écrire chorégraphiquement la séquence, nous nous appuyons sur la captation vidéo d'une séance. À partir de celle-ci, nous avons produit une vue synoptique. Ce synopsis montre que la séance s'organise en deux temps : un premier temps d'expérimentation et un second, de mise en situation de représentation. Notre attention se porte plus spécifiquement sur la première phase de travail, lors de laquelle chorégraphe et danseurs expérimentent différentes manières de s'engager dans l'action gestuelle des bras. On repère alors, que le chorégraphe oriente successivement les danseurs, en attirant leur attention sur des aspects différents du geste. Par exemple, voir l'action gestuelle des bras *comme une projection*, ou *comme un jeu rythmique*, ou *comme un dialogue avec les spectateurs*, ou *comme la résultante d'une repousse du sol*. L'observation minutieuse de la séance montre que ces *voir comme* (Ludwig Wittgenstein, 2005) – *voir l'action gestuelle comme* – émergent de ce que le chorégraphe perçoit *in situ*, de l'action des danseurs dans l'expérimentation du geste. Il ne s'agit donc pas de consignes anticipées par le chorégraphe, mais celles-ci émergent du jeu d'improvisation des danseurs. On pourrait dire que l'action des danseurs constitue l'opportunité d'une *invention* pour le chorégraphe. Par exemple, au démarrage de

la séance, le chorégraphe propose de « travailler la *Danse des bras* ». Les danseurs se mettent alors à circuler dans l'espace, en bougeant leurs bras, pour eux-mêmes. Le chorégraphe relève tout à coup la manière de faire de l'un des danseurs, et se saisit de cette opportunité pour évoquer l'action de projeter.

CHORÉGRAPHE (en observant l'un des danseurs) – Voilà ! On va essayer plutôt que de se tendre, on va plutôt essayer de projeter. Allez, on projette ses bras dans toutes les directions ! Allez, on projette ! On projette ! Voilà on projette.

L'énoncé « projeter les bras » oriente alors de manière spécifique l'engagement corporel des danseurs dans le mouvement. Il constitue une invitation, une référence sur laquelle les danseurs peuvent alors s'appuyer dans l'improvisation. Mais celui-ci n'est qu'une boussole, dans le sens où voir l'action gestuelle des bras comme celle de les projeter ouvre en même temps pour les danseurs, la possibilité d'une singularité dans l'action. Pour l'un, tout le corps s'engage dans le mouvement, à partir d'une projection du bassin jusqu'à la tête qui accompagne la projection des bras. Pour l'autre, la projection s'origine à partir des épaules et contraste avec la verticalité du corps. On observe alors comment chacun des danseurs s'approprie la consigne « projeter les bras ». Tout au long de la séance, les danseurs renouvellent leur expérience de la séquence en s'appuyant sur les différentes consignes proposées par le chorégraphe, émergeant de ce que celui-ci perçoit dans l'action. Progressivement, leurs manières de faire se précisent et se singularisent. Ils font alors passer leur action gestuelle d'un statut d'improvisation, à celui d'écriture chorégraphique.

Quelle expérience de la création chorégraphique ?

Dans le cadre nécessairement restreint de ce compte-rendu, nous avons tenté d'explicitier quelques éléments de notre recherche. L'analyse de l'action conjointe des chorégraphes et des danseurs, nous a permis dans le cadre de notre thèse, de mieux comprendre les situations de pratique chorégraphique que nous nous sommes données à observer. S'il est admis que la création artistique relève d'une part du sensible, du ressenti, des affects et de l'imaginaire des artistes, elle n'en est pas moins d'autre part, une pratique relevant d'une forme de rationalité. Cette raison pratique s'inscrit dans un réseau d'intentions, que les artistes partagent au travers de pratiques de savoir. En ce sens, il nous semble intéressant de développer des outils théoriques et méthodologiques permettant de rendre compte de l'expérience des artistes dans les processus de création, dans toutes ses dimensions. L'approche que nous retenons de manière exploratoire et que nous venons en partie de présenter tente d'y contribuer, en ayant pour horizon un dialogue fructueux avec les apports de l'esthétique.

Références bibliographiques

- Mickaël Baxandall, 1991, [1985], *Les Formes de l'intention*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Herbert Blumer, 2004, *Georges Herbert Mead and Human Conduct*, Walnut Creek, Alta-Mira Press.
- Yves Chevallard, 1991, *La Transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La pensée sauvage.
- Yves Chevallard, 1996, *La Transposition didactique et l'avenir de l'École*. URL : http://yves.chevallard.free.fr/spip/spip/IMG/pdf/YC_1996_-_Fenetre_sur_cours.pdf.
- Nelson Goodman, 2016, [1978], *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard.
- Brigitte Gruson, Dominique Forest, Monique Loquet, 2012, *Jeux de savoir*, Rennes, PUR.
- Marvin Harris, 1976, « History and Significance of the Emic/Etic Distinction », *Annual Review of Anthropology*, n° 5, pp. 329-350. DOI : 10.1146/annurev.an.05.100176.001553
- George Herbert Mead, 2006, *L'Esprit, le Soi, et la Société*, Paris, PUF.
- Virginie Messina, 2017, « Une approche didactique de la danse et de la création chorégraphique. De l'action conjointe chorégraphe/danseurs, à l'action conjointe professeurs/élèves à l'école élémentaire », thèse de doctorat de l'université Rennes 2, 13 décembre 2017.
- Jean-Claude Passeron, Jacques Revel, 2005, *Penser par cas. Raisonner par singularités*, Paris, EHESS.
- Frédéric Pouillaude, 2004, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, n° 44 (2), pp. 8-20. DOI : 10.3917/rdes.044.0008
- Natalie Sebanz, Harold Bekkering et Günther Knoblich, 2006, « Joint action: bodies and minds moving together », *Trends in Cognitive Sciences*, n° 10 (2), pp. 70-76. DOI : 10.1016/j.tics.2005.12.009
- Gérard Sensevy, 2007, « Des catégories pour décrire et comprendre l'action didactique », in Gérard Sensevy, Alain Mercier (dir.), *Agir ensemble. L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*, Rennes, PUR, pp. 13-49.
- Gérard Sensevy, 2011, *Le Sens du savoir*, Bruxelles, De Boeck.
- Gérard Sensevy, 2012, « Le jeu comme modèle de l'activité humaine et comme modèle en théorie de l'action conjointe en didactique. Quelques remarques », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, n° 7 (2), pp. 105-131. DOI : 10.7202/1013056ar
- Ludwig Wittgenstein, 2005, [1953], *Recherches philosophiques*, trad. fr. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard.

Virginie Messina est docteure en Sciences de l'éducation. Elle a soutenu sa thèse en décembre 2017 à l'université Rennes 2. Formée au Centre national de danse contemporaine d'Angers, elle collabore avec plusieurs chorégraphes (Joao Fiadeiro, Laura Scozzi, Yves-Noël Genod, Dominique Jégou...) et crée un solo et une performance avec Maud Le Pladec. De 2014 à 2016, chargée d'études sur le projet « Entrons dans la danse » porté par le CN D, elle rédige un livret de traces et de réflexion sur la transmission d'une culture chorégraphique à l'école.

Du marginal dans la figure dansée

Le solo *Ciel* comme la genèse d'un projet de thèse-crédation

Volmir Cordeiro, chorégraphe, danseur et doctorant

À la fois danseur, chorégraphe et chercheur en danse au sein de l'université Paris 8, je cherche une pratique qui consiste à creuser les pouvoirs d'influences, les mises à l'écart et les techniques de partage entre ces trois activités. L'observation sensible de faits corporels, la puissance expérimentale d'une pratique, les retours critiques sur une œuvre la visibilité des micro-événements lors d'une répétition, le regard plongé dans le travail d'autres chorégraphes, et le retour sur soi fondent quelques aspects déterminants pour une recherche-crédation. Envisagée comme une alternative de faire de la danse, cette forme d'exister me semble pertinente non seulement en ce qu'elle soutient la concomitance des occupations multiples, mais aussi en ce qu'elle incite à des interactions dans la situation d'artiste-chercheur.

Cette situation se construit davantage comme un mode d'être en constant devenir. Elle ne nécessite pas forcément l'invention d'une classification impliquant une identité isolée. La pratique réflexive de recherche et l'écriture de la thèse vont de pair avec le travail de studio, d'enseignement de la danse et de création d'objets chorégraphiques. L'entreprise menée, d'une possible indistinction entre ces deux sphères de recherche et de création vise à des formes de traductions des expériences singulières, capables de révéler les affects déterminants du geste créateur. Augmenter et nourrir l'écart entre ces espaces de travail, dans leurs distances et tensions, produit la fécondité nécessaire à la réussite des intervalles critiques. Une sphère est dépossédée de l'autre, voire débordée, dès qu'elle s'offre à être réfléchi par les moyens et ressources qui lui paraissent étrangers. C'est l'invention d'un outillage du regard apte à transformer les perceptions, opérantes en tant qu'elles créent des nomadismes et des bouleversements dans la part pensable/sensible de chaque sphère, qui

constitue l'objectif de creuser les liens entre recherche universitaire et création chorégraphique.

Ciel, solo créé en 2012 dans le cadre du master en danse « création et performance » au Centre national de danse contemporaine d'Angers (sous la direction Emmanuelle Huynh), produit l'effet d'un éclatement au moment de son apparition. Quand j'emploie le mot « éclatement », je prétends mettre en avant le travail d'accélération du processus de sa compréhension que ce solo a généré comme opportunité de recherche. En sortant du cadre du studio et en voyant le jour face au public, les travaux d'analyse du processus de création et de mise en scène, ainsi que leur compréhension, ont fondé une pratique de chercheur. Au sein de cet éclatement, il s'agit de trouver des repères, de délimiter une poétique, de choisir un cadre pour le regard, d'offrir une scène au chemin de la recherche, et d'accueillir une bifurcation nécessaire dans la formation artistique. Ceci en ajoutant les figures du spectateur et du critique comme des ressources fondatrices d'un état de chercheur, état qui est d'emblée corporel.

Habillé seulement avec un collant transparent qui couvre ironiquement mon sexe, j'interprète une chorégraphie composée d'une séquence de postures considérées comme obscènes, marginales, délinquantes ou exclues du champ du regard dominant. Sous une lumière homogène et sans effet spectaculaire, la danse, prioritairement frontale, s'oriente vers le public dans une tentative d'intégrer son regard à chaque geste qui se fabrique devant lui. Il n'y a pas de climax ni de fin. Il s'agit d'une « danse-moyen »¹, de trente minutes, dans laquelle le corps se mobilise par la vivacité, le manque de justice et l'absence d'inquiétude avec la réputation ou le « faire bonne figure ». Avec *Ciel*, il y a l'intérêt de s'approcher des gestes des mendiants, prostitués, dépravés, incorrigibles, anormaux, paysans, travestis ou encore de ceux des infâmes. C'est la multiplicité de ces figures qui m'emporte en ce qu'elle permet une reconnaissance non figée de chacune, dont l'humilité, la non-prétention, la non-arrogance, la non-satisfaction technologique, le non-besoin de traces constituent partiellement leurs réalités. Ces figures ont surgi à partir de deux questions constitutives du solo : qui est seul dans ce monde ? Comment être seul en présence d'autres esseulés ?

Il y a dans *Ciel* la présentation d'un corps qui est lui-même l'exposition d'une instabilité fondatrice et constitutive de la danse qui l'anime. C'est une transformation, mais aussi un déroutement constant des idées, une imbrication des postures, des associations d'imaginaires insolents, parfois agressifs, parfois misérables. Il y a quelque part, le refus de trouver des solutions de continuité, de vouloir construire des transitions entre une matière et une autre. Il y a pourtant une volonté déclarée de ne pas chercher à faire du solide, de ne rien marquer comme prometteur, comme brillant – tout ce qui

1

Par « danse-moyen », j'entends une danse qui n'a pas vraiment de début ni de fin, mais qui reste elle-même dans un état d'inachèvement, dans laquelle il s'agit d'assumer et maintenir cette condition de ne pas avoir de fin. Elle devient ainsi un moyen en tant que tel de devenir marginal, de poser une adresse au public et de jouer sur l'imagination d'une incarnation.

me semble susceptible d'être analysé quand on est « jeune créateur » ou quand on fait « le premier » solo de sa vie d'artiste.

Dans le récit qui surgit de *Ciel*, il est déterminant de sélectionner les imaginaires à laisser de côté et ce qu'il faut entreprendre de connaître. Le terrain conflictuel inauguré par la dialectique entre ce que l'artiste cherche à dire dans sa « recherche » et ce que l'œuvre pose comme vérité propre à elle, par ce qu'elle donne à voir, constitue mon premier terrain d'apprentissage de ce que peut être une recherche en danse. Voici la rencontre entre deux subjectivités : celle de l'artiste et son récit d'une part et celle de l'œuvre et de son processus d'autre part.

Quand je commence à combiner cette danse avec des mots, à travers l'analyse chorégraphique et une lecture du geste de ma pratique artistique, une transfiguration sensible prend corps. La description des outils, des procédures de construction du solo, l'analyse de sa structure, la lecture des bibliographies artistiques, poétiques, théoriques, sont des actions qui m'amènent à localiser un voisinage artistique. À savoir, comment la danse construit des rapports entre des gestes de survie et les dispositifs de fictions de ces mêmes gestes. Dans le cas de *Ciel*, ce qui compte c'est l'exposition de gestes marginaux et leur relation avec des réels précis, faisant émerger des figures associées à l'imaginaire de la pauvreté et de l'anonymat. C'est la mise en scène d'un geste fictif en lien avec une certaine marginalité qui donne à voir un processus, une forme chorégraphique et des résonances imaginaires produites. C'est donc à partir de cette thématique qu'un enchaînement intelligible entre *Ciel* et d'autres œuvres chorégraphiques réalisées par d'autres chorégraphes, inaugure une pratique de thèse.

Du marginal dans la figure dansée dessine un projet de doctorat autour de l'analyse de quelques œuvres chorégraphiques centrées sur la présentation de contextes marginaux. Dans la poursuite des questions amorcées par *Ciel*, et de son élargissement à travers la rencontre d'autres œuvres, la thèse développe au moins deux attitudes de recherche. D'abord, une observation interne consacrée à condenser et à intérioriser le geste créateur proposé par mon solo ; puis dans un second temps, le déplacement de ces préoccupations intimes vers le travail d'autres artistes. L'enquête consiste à mettre en relation des éléments hétérogènes. Il ne s'agit ni d'une inscription historique ni d'une volonté d'affirmer une affiliation avec l'histoire des artistes et des œuvres, mais bien plutôt de traverser l'histoire des affinités et des fécondités critiques, tracées lors de ma rencontre avec les œuvres, et de trouver ces figures du marginal.

Les conditions favorables à une telle démarche qui implique de partir de soi pour construire un réseau de relations avec d'autres

œuvres consistent à s'engager dans un langage textuel qui incorpore la part tempesive du geste créateur, où rechercher devient une tâche pratique pour l'élaboration d'une pensée : sans faire constat de l'œuvre, donnant à connaître sans prétendre détenir une vérité et agissant sur la reconstitution des perceptions, sensations et événements sans vouloir diviser entre réalité objective et activité sensible. En ce sens, la recherche se configure en tant que fabrique intérieure qui ne nie point les multiples associations entre communautés diverses, stimulations contextuelles et imaginaires intimes de l'artiste qui s'y investit.

Les œuvres qui font corpus, corps et sujets de cette thèse sont : *Matadouro*, *Soudain tout devient noir de monde*, *Batucada*, *1000 Maisons*, toutes créées par Marcelo Evelin ; *La Samba du Noir fou*, de Luiz de Abreu, et *Histoire sur des personnes et de lieux*, de Micheline Torres. Les œuvres mettent l'artiste au coeur de réels spécifiques qui deviennent eux-mêmes des outils, contenus et ressources de la création chorégraphique. Elles creusent de petites révolutions dans la conception de l'art et dans les processus propres à soulever un geste social. En ce sens, c'est la responsabilité comme sensibilité sociale qui fait de l'artiste un tisseur de témoignages marginaux. Chacune de ces œuvres offre un environnement particulier, incitant à un regard et un positionnement singuliers lors de ma tentative d'étirer une puissance chorégraphique de *Ciel*.

Mettre en scène des figures marginales implique de les présenter aussi bien dans leurs puissances de vulnérabilité que dans leur préservation et persévérance de corps ayant besoin d'espaces de visibilité. C'est à travers cette double puissance d'apparaître par le précaire et le revendicatif que les figures de la marginalité dessinent un champ de forces épineux formé autant par la marque des exclusions qui insécurisent et rendent invisibles que par la puissance de liberté qui permet des revendications politiques. Chacune des œuvres trouve singulièrement du marginal dans les figures : entre assimilation et évacuation de la condition marginale ; la marginalité comme contrainte ; le trouble des catégories entre artiste, citoyen, participant, humain, quotidien ; le corps marginal comme corps mis en distance ou qui se voit de loin ; le marginal en tant que peuple audible, visible, apparent, charnel et mobile ; ou encore l'invention d'une langue propre à la douleur d'être marginal. Les nuances apportées par ces artistes offrent des propositions multiples de ces figures dont puissance et impuissance, souffrance et vitalité, dépendance et résistance sont analysées par des points de vue artistiques. Mon but est de tenter de restituer l'intensité de ces figures à travers mes récits portés sur des analyses prioritairement esthétiques lors de mes rencontres avec ces œuvres.

Ciel met au travail la capacité de connexion et de puissances relationnelles vis-à-vis des imaginaires qu'il évoque. Construire la

pertinence d'un discours, d'un récit, d'une effectuation par les mots à partir d'une œuvre chorégraphique demande de comprendre, dès son départ, que le soi ne s'exprime pas entièrement seul, ou alors que *Ciel* ne peut pas être pleinement dévoilé sans ses liens imaginaires. Parfois le travail est moins fondé sur le moi que sur des œuvres étrangères logées en moi, m'animant de multiples façons. Ou alors, de se risquer à dire que raconter mon œuvre, dans le cas de *Ciel*, ne devient possible que parce que j'ai un horizon constitué d'autres œuvres. Ces œuvres donnent lieu à une réception de moi-même que je ne pourrais pas m'offrir tout seul. D'où l'importance de mettre *Ciel* en regard d'autres pièces et de faire de ces rencontres la raison d'une poétique qui ne vise que des moyens de se remettre au travail, de trouver de nouveaux états de corps et de s'inscrire dans le paysage des pratiques, en refusant toute tentative d'une forme au profit d'une recherche de rapports et de transitions.

C'est dans ce sens que la situation d'être artiste-chercheur apparaît comme un contexte d'élargissement de mon parcours d'artiste chorégraphique. C'est avec *Ciel* que je deviens auteur, chorégraphe, étant jusqu'avant sa création, seulement danseur. Ce qui atteste le parcours artistique comme une recherche à part entière. *Ciel* est pris comme un terrain de liens qui dépassent mes capacités d'auto-centrement. Ainsi, le désir d'interprétation d'une expérience artistique devient mouvement analytique des puissances à venir puisque situées dans d'autres œuvres. *Ciel* est un solo qui ouvre une recherche vers un récit de relations qui le dépossèdent de son autorité et prend la forme d'une enquête qui soulève des questions autour de nouveaux processus de son intériorisation. Comme dans le solo, un corps se présente, pour cette thèse, presque nu, exposé, visible, éclairé. Ce même corps s'adresse autrement, mais avec la même charge de vulnérabilité et d'exposition – en existant aussi corporellement à l'égard d'autres corps, dans leurs caractères distincts, sans revendiquer aucune reconnaissance de leur part – vers une orientation nouvelle de sa perspective singulière devenant ainsi, une force collective.

Volmir Cordeiro (1987) a collaboré avec les chorégraphes brésiliens Alejandro Ahmed, Cristina Moura et Lia Rodrigues. Il intègre la formation « Essais » en 2011 au Centre national de danse contemporaine d'Angers, et écrit actuellement à l'université Paris 8 une thèse sur les figures de la marginalité dans la danse contemporaine. Il a participé aux pièces de Xavier Le Roy, Emmanuelle Huynh, Vera Mantero, entre autres. Il vient de clore un premier cycle de son travail, composé des trois solos *Ciel* (2012), *Inês* (2014) et *Rue* (2015). Il enseigne régulièrement dans des écoles de formation chorégraphique telles que le master Exerce (ICI, Montpellier, France) et Master Drama (Kask, Gand, Belgique). Volmir Cordeiro est artiste associé au Centre national de la danse (CND) à Pantin, où il a montré sa dernière création *L'Œil la bouche et le reste*, pièce pour quatre danseurs, en mars 2017.

La Phonésie

Anatoli Vlassov, chorégraphe, danseur et doctorant

La Phooooonésie, la PhOOOOOOné — *Étire ma voix, arrondit ma bouche, ouvre mes bras, exorbite mes yeux* — Plongée dans la première syllabe, mon attention se retrouve dans l'étiré granuleux du son — PhOOOOooOOOné — Ce rallongement modulé allume le courant de ma pensée par le sens du mot « phoné » qui veut dire « voix » en grec ancien. — Je profite de ce transfert de la vocalisation vers le signifié pour mâcher l'ensemble. — PhoOOOne phOOOOOne PHonéÉÉ — *Ce mot-voix fait onduler ma colonne vertébrale, fusionnant avec le son des voyelles*. Un espace-temps s'ouvre pour la suite.

La *PHONÉSIE* est une forme d'articulation entre le faire et le dire, entre le geste et la parole, entre la danse et la poésie. Le mot *Phonésie* est un néologisme. Je l'ai inventé pour des raisons politiques. Comme un acte de résistance face à un régime dans lequel le discours et les actions sont complètement séparés. Or, ici, la relation entre la musicalité des mots et des mouvements dansés n'est pas fondée sur l'accompagnement textuel de la danse, mais bien sur une rencontre dynamique entre les deux média. Le son des mots est aussi important que leurs sens, de même que le mouvement du corps est aussi signifiant que le poids des mots. Une synesthésie qui renoncerait à toute forme de hiérarchie entre le sens et les sens.

La Phonésie est une pratique

eEEEsst une praTique TIQue Tique Tique — Je sens la dernière syllabe qui, tel un insecte, grimpe le long de mon dos — Tic tiC tIc tiCTictictiC tic tiC tic — Le mot devient geste, le geste devient son — tictictictictictic — *Micro-mouvements répétitifs tirés de mes vertèbres en assemblage rythmique avec ma bouche qui se lient et qui*

se délient pour se répercuter par écho dans des mouvements saccadés de mes extrémités. — Tic Tooc Toc Toc Tic ToC — J'aperçois en moi une danse qui pourrait s'apparenter aux mouvements des personnes atteintes de troubles de mouvements involontaires. — Tic TiC Étique étique Eeeetique Eeeee Tirer TireR Eeetirer Étirer vos Pratiques — Le bras droit s'étire en torsion vers l'arrière de mon corps. — La figure se désagrège pour un ailleurs encore inconnu.

Dans la Phonésie, en tant que danseur parlant, je mixe entre *TROIS PISTES* : la danse, la voix et le sens. DANSE comme un ensemble de mouvements possibles, VOIX comme un ensemble de sons, produits par l'appareil phonatoire et SENS comme un ensemble d'intentions que les mots font surgir. Chacun de ses trois éléments peut être improvisé, écrit, ou les deux à la fois. Il est possible, par exemple, de travailler à partir d'un répertoire de matériaux pré-composés et les agencer avec des éléments imprévus.

La Phonésie est une pratique **performative**

peeeerfooormaatiivèrè fort père fOrt Pèèèrè fOOort — *Je me fige dans une posture statique où les muscles se tendent* — Fort fOoort forme. père FORME la forme, fOrme la pair PAire — Ce nouveau sens me fait observer mon corps immobile — FooorMAT formateR fOOormater — *Le désir d'habiter cette structure tenace m'amène à l'ébranler de l'intérieur avec des mouvements antagonistes* — mater fOrt. Mater mOts ... mon pÈre matAit mes mOts — Un souvenir de mon père mathématicien m'étincelle — *La danse tiraillée du dedans s'étire en chant et sort de ma bouche* — foormater mooottsiques, maux TIQUE, maAA tique.. iiiinformatique... maathématiquement pathétique

Pour assembler geste, voix et sens, j'emploie différents procédés que j'appelle des *MOTIVATEURS*. J'utilise ce mot pour ne pas utiliser des termes comme « contraintes » ou même « tâches », empreints d'obligation ou de conditionnement, mais pour plutôt faire appel au désir. Les effets de rupture (*TROU*), de répercussion (*CONTAMINATEUR*), de prolongation (*ILLUSTRATEUR*), de délai (*ÉCHO*), de déformation (*TORSION*), de complète indépendance (*PARALLÈLE*) me donnent un éventail de possibles pour tisser les trois pistes entre elles. À quoi s'ajoutent d'autres procédés, comme ceux d'avalement (*DÉGLUTITION*), de fractionnement (*SYLLABIE*), de propagation (*POLYSÉMIE*) qui sont là pour opérer plus précisément sur la dimension sémantique.

La Phonésie est une pratique performative **qui relie la danse et la parole**

Je lance un mouvement qui suit la sonorité de ma parole — Qui RReelie la DdDanse et la paRrole qui liE qui liT la danse — Je deviens le signifié de la fin de ma phrase en observant mon corps

bouger. Je trouve ma parole pour laisser résonner mes mouvements. — *Une danse qui relie les extrémités se dessine sous mes yeux.* — Je tourne mon regard vers le public toute en continuant de danser. Je reprends la parole. — Qui lie la paRRole. — *La rondeur de la fin du mot m'arrête dans mes élans.* — Qui lie dans le lit. lit. lit. lit. — *La répétition du mot me conduit à plier mes genoux et je m'allonge lentement.* — Ma voix est douce et calme — La paRrole et la danSe dans le lit .. un dÉlit .. un déLire .. lire le délire

Je dirige mon attention de plusieurs manières. Souvent, je *PLONGE* dans le sujet parlant que je suis. C'est à la fois une action volontaire et un abandon. Je saute en moi, en me laissant agir. Une fois dedans, je *MÂCHE* cette matière verbo-gestuelle dans laquelle je me trouve en la répétant en boucle. Après avoir pétri cette pâte *phonésique*, j'en *SCANNE* chacun des ingrédients séparément. Ainsi, je passe du sujet parlant à l'objet composé de gestes, de voix et de sens. Après le faire, je me regarde faire.

La Phonésie est une pratique performative qui relie la danse et la parole **en une chair commune**

Je me roule par terre en étalant mon poids voluptueusement. — En une chchchaiaiar chchChchcHCHChchchch — J'installe un jeu de rythme entre le son répétitif de ma voix et mes différentes façons d'écraser le sol, tout en me retrouvant dans l'imaginaire d'un virevoltant, une plante du désert. — Chchchaiaiaiai chchchAir chchchAir chchchAir — Le signifiant aérien de la dernière syllabe s'injecte dans ma figure roulante en m'arrêtant sur mon dos les bras levés. — comMune coMMune commune — Je touche l'air autour de moi. — Air AAirr comme Une Comme Une

En performant la Phonésie, je me trouve dans une perpétuelle recomposition des *TRIPLÉS*, ces agencements entre gestes, voix et sens. Je vacille dans un mouvement d'aller-retour entre l'apparition de ces derniers et leur déconstruction. Il y a des moments où ils m'emportent et je me laisse émouvoir par leurs manifestations et des moments où je les déporte en mettant à distance mes affects pour entrevoir de nouveaux emboîtements phonésiques. En ce sens, la Phonésie est un dispositif où chaque élément participe de la configuration de l'ensemble et, en même temps, ne dépend pas de lui. Ici, le global n'a pas le monopole sur ses parties. Chaque élément seul est en mesure de changer le tout.

La Phonésie est une chorégraphie à géométrie variable où le geste, la voix et le sens se rapprochent et s'éloignent, créant des espaces pour l'interprétation du spectateur : des ouvertures pour l'imaginaire dans une coagulation du corps et du langage. Entre le visible et l'audible, entre le faire et le dire, entre le percevoir et le concevoir, est-il possible que quelque chose de nouveau advienne ?

Anatoli Vlassov est danseur, chorégraphe, vidéaste et chercheur avec une double culture franco-russe. Depuis 2003, il crée des chorégraphies avec des corps de métiers spécifiques, des personnes touchées par l'autisme ou encore il danse avec une caméra endoscopique sans fil. Aujourd'hui, il est doctorant allocataire en Arts à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Dans le cadre de sa thèse il écrit un Manifeste TENSER publié par les éditions Jannink, puis développe une pratique performative qu'il appelle la PHONÉSIE, une mise en articulation de la danse et de la parole. En 2015-2016 il est artiste associé au Théâtre de Brétigny – Scène conventionnée.

Une collaboration inédite entre danseurs et avec les chercheurs du CNAM

Synthèse de l'intervention de Pascale Luce, artiste chorégraphique

Au commencement était le danseur...

Pascale Luce a travaillé auprès de Régine Chopinot, Philippe Decoufflé, Odile Duboc et Georges Appaix, avant d'entamer ce qu'elle nomme, dans un premier temps, sa « reconversion ». Après avoir travaillé sur le versant administratif entre autres, elle s'interroge personnellement sur la place et la parole du danseur. De ce cheminement personnel et professionnel, elle comprend qu'être danseur est un « long fil qui se déroule » et nous emmène parfois ailleurs, vers l'inattendu. Aujourd'hui, pour *Panorama du métier de danseur*, elle pourrait revêtir bien des casquettes en tant qu'intervenante, riche de toutes ses expériences. Mais elle choisit délibérément celle de danseuse puisque c'est quelque chose « qu'on reste toute sa vie », et donc la place la plus pertinente d'un point de vue professionnel et personnel.

Des Carnets Bagouet au Conservatoire national des Arts et Métiers (CNAM)

Pour comprendre d'où elle parle, Pascale Luce raconte son expérience au sein des Carnets Bagouet¹. Au moment où elle rejoint les Carnets Bagouet, germe déjà l'envie de se saisir du métier de danseur, de reprendre la parole et d'avoir sa propre parole en tant qu'artiste-interprète, parfois négligée.

Arrive la création d'un nouveau groupe de travail au sein des Carnets Bagouet : le Laboratoire des Carnets Bagouet². Avec ce dernier dispositif, l'idée est de réfléchir autour du métier de danseur avec tout ce que cela implique de fantasme et d'implicite. Car clarifier le métier c'est aussi se clarifier soi-même, nous confie t-elle.

1

Suite au décès de Dominique Bagouet, le 9 décembre 1992, des interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet ont créé en 1993 l'association les Carnets Bagouet. En 2009, l'association s'est élargie en intégrant des danseurs d'autres horizons au sein du Conseil artistique.

2

Le Laboratoire des Carnets s'est formé en 2010. Les danseurs fondateurs du Laboratoire sont Philippe Chevalier, Nathalie Collantes, Bruno Danjoux, Sylvie Giron, Catherine Legrand, Pascale Luce, Dominique Noel, Romain Panassié, Jean Rochereau, Michèle Rust, Claude Sorin.

3

L'équipe Psychologie du travail et Clinique de l'activité, dirigée par le Pr Yves Clot, est membre du Centre de recherche sur le travail et le développement (CRTD) du CNAM.

Puis, un concours de circonstances, le président des Carnets, Jack Ralite, est très proche d'Yves Clot, titulaire de la chaire de psychologie du travail du CNAM. Il réfléchit avec son équipe³ à la vitalité du métier, des métiers. L'envie de travailler ensemble autour du métier du danseur se manifeste très vite et une équipe de chercheurs du CNAM et de danseurs du Laboratoire des Carnets se retrouvent pour mener une expérimentation proposée par les chercheurs.

L'expérience du CNAM

Mylène Zittoun et Christiane Werthe, les deux chercheuses du CNAM accompagnant le projet, proposent alors aux danseurs une méthodologie mise en place et applicable à tous les métiers confondus.

Des interrogations arrivent rapidement : comment étudier ce métier de danseur qui implique une telle pluralité : interpréter, chorégrapier, transmettre, enseigner... ? Un choix est donc fait afin d'affiner la recherche qui se propose de se concentrer sur la notion de transmission.

Pascale Luce, Michèle Rust, Romain Panassié et Bruno Danjoux se portent donc volontaires pour être les acteurs de cette expérimentation. Ils seront les « cobayes » alors que les autres danseurs du Laboratoire des Carnets, Philippe Chevalier, Nathalie Collantes, Jean Rochereau, seront les danseurs « apprenants ». Dans cette expérience, chacun va donc transmettre quelque chose, selon ses préférences : un moment de type « échauffement » puis l'apprentissage d'une phrase chorégraphique de Dominique Bagouet et d'Odile Duboc. Durant toute la durée de l'expérience, ils sont suivis et filmés par les deux membres du CNAM.

Les auto-confrontations

Un second temps vient faire suite à cette première expérience. Les danseurs sont réunis devant le film réalisé par les chercheurs. Débute alors la phase des auto-confrontations simples et croisées. Chaque geste des danseurs est savamment analysé afin de dégager des questions relatives au métier : pourquoi tu fais telle chose de telle manière ? Pourquoi là tu fermes les yeux ? Pourquoi tu n'utilises pas des comptes pour transmettre la phrase... ? L'interaction avec les autres danseurs et les chercheurs crée simultanément un dialogue intérieur interrogeant l'essence même du métier : qu'est ce que j'ai fait ? Pourquoi je l'ai fait ?

Puis, le re-visionnage du film vient interroger les gestes des autres : qu'est ce que tu penses de ce que fait l'autre ? Comme tout a été filmé, il y a un moment d'inconfort et le sentiment de devoir se justifier, mais après avoir avancé dans la réflexion,

l'équipe conserve 52 minutes de film incluant l'expérience filmée et les auto-confrontations. Pascale Luce évoque les sous-titres du montage, pour le moins éloquents : *Entre dire et montrer, Les chemins multiples de la transmission, Le mouvement continu etc.*

Tous visionnent ce montage et la réflexion collective est à nouveau engagée : on ajoute une strate de parole.

L'équipe du CNAM applique toujours la même méthode quel que soit le métier : susciter le dialogue, la « dispute professionnelle », questionner pour débusquer les implicites, interroger le métier du côté du « faire », du geste au travail. Le travail impulsé par Yves Clot tient aussi sur le collectif, car la richesse de la controverse permet d'aller très loin dans la réflexion du métier, creusant ainsi jusqu'à l'essence du geste. L'objectif étant d'arriver à nommer le milieu de la danse, à pouvoir parler de son métier avec les mots justes et être en mesure de le décrypter de l'intérieur.

Un perpétuel questionnement

Afin de poursuivre cette introspection collective, trois demandes de bourses ont été faite auprès du Centre national de la danse pour prolonger la recherche sur le versant de l'interprétation et de l'improvisation, mais cela sans succès.

Le groupe sentant que l'expérience n'est pas terminée, retravaille et continue de s'interroger – et d'interroger le montage – progressant dans la dissection de leur propre métier. Cette recherche se poursuit avec des conférences, des témoignages et la présentation du film.

Le temps de l'écriture

La fondation d'entreprise Syndex qui s'intéresse aux métiers et à la question de la santé dans l'univers professionnel, offre en 2015 une bourse au Laboratoire des Carnets pour poursuivre les travaux en cours.

Pour les danseurs, il y a l'envie de clore cette période de travail qui s'est déroulée sur plusieurs années et de prendre le recul nécessaire à l'écriture afin de partager encore autrement leurs expériences. Les danseurs « cobayes » de l'expérimentation s'attellent à l'écriture, les autres se lancent dans une recherche en résonnance avec cette expérimentation. La question de l'écriture implique de nouveaux enjeux : qui je suis ? D'où je parle ? Quelle est mon identité aujourd'hui ? Quels sont les écarts entre le montage réalisé et le moment présent ?

Un retour au film engendre nécessairement une nouvelle strate de questionnements, peut-être plus franche, où le groupe s'autorise à se dire des choses plus franchement : « là j'étais en colère parce que je ne comprenais pas... ». Ainsi s'élabore un écrit qui reprend ces nouveaux échanges divisés en quatre grands thèmes, appelé « Bonus du film ».

L'écrit personnel va se concentrer sur les écarts et les changements, entre le début de l'expérimentation jusqu'à maintenant. Se replonger dans ce travail entraîne une mise à jour de certains fondamentaux, la réémergence des mémoires anciennes elles-mêmes réservoir de matière des échanges. Le fond personnel et le fond commun donnent une dynamique à la pratique. Il y a forcément un parcours personnel et professionnel émaillé d'événements et que l'expérience a pu nourrir et mettre en lumière. Pascale Luce souligne les nombreux événements de sa vie personnelle : rompre avec la pratique quotidienne de la danse, déplacer son activité, être mère, enseigner la technique Pilates, côtoyer le handicap au quotidien, vieillir... Entre le début de l'expérimentation et maintenant, ce qu'elle considérait comme une rupture, lui apparaît dorénavant comme un parcours, un chemin avec ses ramifications. Approfondir un sujet d'étude, interroger ses fondamentaux permet aussi de faire le lien entre les activités passées et présentes. C'est aussi mettre en conscience que ces fondamentaux continuent à irriguer la pratique et ne sont pas relégués. Comprendre que ces compétences acquises jadis ne servent pas « à rien » et sont intimement reliées au présent.

Beaucoup d'interrogations émergent autour des différentes expériences des danseurs. Comment le travail avec un chorégraphe laisse des traces à l'intérieur du corps ? Comment le corps incorpore le langage chorégraphique, est traversé par lui ? Pour Pascale Luce qui a interprété les compositions d'Odile Duboc, il est puissant de prendre conscience de la mémoire vive de son corps, habité par le mouvement de la chorégraphie qui « vit un peu à travers [son] geste ».

Dans une dernière phase d'écriture vont s'exposer les controverses, l'expérience de s'exercer à la parole en collectivité. Pascale Luce évoque le parcours du cheminement collectif : l'affirmation d'une chose, l'assertion est discutée et remise en cause ; on la précise. Alors, soit on change de point de vue soit le point de vue est conservé, mais s'est vu enrichi par le collectif. Car s'il faut retenir une chose de ce travail, c'est bien l'idée du collectif comme méthode dans cette expérimentation. On observe une contamination sur la manière dont les autres pratiquent le dialogue : « ça devient un peu le collectif "en soi" ».

Un cercle vertueux

Toute cette expérience, qui semble être un *work in progress* perpétuel, est un véritable « cercle vertueux », conclut Pascale Luce. Outre le réveil des curiosités, l'expérience donne la possibilité de changer de point de vue sans douleur et permet de ne plus se sentir illégitime : « Je suis encore la même personne qui a dansé tout ça... »

Rédigé par le comité de l'Atelier des doctorants.

Pascale Luce. Danseuse interprète dans des compagnies françaises – Philippe Decouflé, Régine Chopinot, Odile Duboc, Georges Appaix –, elle devient aussi enseignante auprès de publics très divers, et coordonne divers projets chorégraphiques, dont des transmissions de répertoire. Elle collabore avec Jacques Rebotier et Odile Duboc sur des projets cirque et opéra. Elle diffuse les spectacles de la compagnie la Liseuse puis enseigne la gymnastique Pilates. Elle rejoint le conseil artistique des Carnets Bagouet en 2009 et collabore depuis au Laboratoire des Carnets.

DANSER / ADMINISTRER

D'une seule voix

Depuis une rencontre avec Mathilde Monnier, artiste et directrice générale du CN D

Après avoir dirigé le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, Mathilde Monnier est à présent directrice générale du Centre national de la danse à Pantin et à Lyon depuis 2014. L'expérience de Mathilde Monnier, celle d'une artiste, qui s'est vue confier des responsabilités administratives, nous semblait pertinente pour ouvrir nos trois matinées autour du métier de danseur. Tout au long de son intervention, elle montre pourquoi elle lie sa fonction d'administratrice à celles de danseuse et de chorégraphe et comment ces activités se nourrissent l'une et l'autre.

D'emblée, un écueil est écarté : l'administration n'est pas un aspect négatif de la création. Au contraire, elle structure l'artistique et profite de son inventivité. Elle n'existe pas pour elle-même, mais vient soutenir un projet. Les rôles de danseur et d'administrateur se rejoignent et plus loin, se motivent. Cette double approche permet d'adapter, voire d'inventer la méthodologie qui servira un projet. Depuis ce positionnement, l'administration n'est pas réduite qu'à des procédures et lignes budgétaires, elle comprend aussi un travail de communication et de relation avec les partenaires internes et externes. L'administrateur doit représenter le projet pour transmettre la nécessité de sa réalisation. Il est fondamental que le danseur endosse ce rôle, qu'il prenne la parole, qu'il envisage le projet au sens fort. Il ne s'agit pas de délivrer des informations techniques par un vocabulaire administratif, que l'artiste ne possède pas nécessairement, mais d'être le projet, de l'incarner. Il en est le corps. Il lui donne un visage. Il invente alors un vocabulaire, une langue qui lui est propre et qui sert de base pour toute la communication extérieure. Le devoir de dire son identité et son dessein s'impose face au programmateur, ce dernier a besoin d'entendre la sincérité qui sous-tend un projet

pour être convaincu. « C'est une sorte de musique qu'on entend », dit Mathilde Monnier en évoquant les jeunes porteurs de projets au sein du CN D qui prennent le pli de défendre leurs créations. Cette relation reste intuitive et relève moins de la formation que de l'expérience.

Les compétences humaines et relationnelles développées par les danseurs sont aussi à prendre en compte. Sans faire de généralité et juste à titre d'exemple, bon nombre de danseurs maîtrisent plusieurs langues vivantes, passent huit heures par jour sinon plus à travailler en collectif, etc. Corps mouvants, dans le mutisme ou la parole, ils se gèrent, se font porte-parole, épaulent, ou oreille attentive des uns et des autres. Dans leur travail de création (échauffements, répétitions...) et de représentation (tournées, voyages, contacts avec le public...), ils convoquent de véritables aptitudes tant sur le plan humain et social que celui des sciences de la gestion. Néanmoins ces savoirs sont parfois sous-estimés et pas assez mis à profit. Or c'est précisément à cet endroit que le rôle du danseur/administrateur prend sens et forme. Le danseur agit à l'intersection de deux sphères parfois éloignées dans le but de les faire dialoguer. Cette ouverture du métier de danseur vers de nouvelles responsabilités a tous les aspects d'une évolution de son travail. Pourtant, elle pose des problèmes d'identification. Quand le danseur ose transgresser les règles selon lesquelles il devrait rester à sa place d'artiste, les producteurs et autres administrateurs peuvent avoir une attitude infantilissante à son égard, lui rappelant les frontières qui délimitent son action. Voilà qu'il viendrait s'en mêler ! Pas parler, pas bouger ! La parole du danseur est confisquée, et ce dernier est contraint de regarder son métier seulement d'une seule et unique place, celle du « créatif ». Adopter un nouvel angle, celui du diffuseur, du producteur, du programmeur... lui conférerait une qualité d'usurpateur. Le déplacement est proscrit. Le risque de l'illégitimité le confine dans une certaine immobilité. Le comble pour un danseur ! Lorsque la parole lui est donnée, elle est souvent très contrôlée et encadrée. Lorsqu'il y a changement de statut, le danseur/administrateur se retrouve dans une position d'« entre-deux » qu'il doit être capable de défendre sous le regard perplexe de son entourage professionnel, incluant parfois ses propres homologues « créatifs ».

Quelle place le danseur doit-il accorder aux tâches administratives ? L'activité se répartit dans son emploi du temps au fil de ses journées et de ses besoins, souligne Mathilde Monnier. Il appartient à chacun d'en ajuster les proportions. Il faut noter que s'il s'agit de répandre l'intérêt d'un projet d'une seule voix – celle de l'artiste, vous l'aurez compris –, il s'agit également, le plus souvent, d'un travail élaboré en équipe dont les ressources se voient mobilisées au besoin. L'administration peut être une contrainte, dans une proportion plus ou moins importante suivant les institutions et les pays, mais c'est

bel et bien son rôle de créer des lieux pour la danse. Une phrase résonne : c'est aux artistes d'avoir des idées et non au ministère, qui lui est chargé de les mettre en œuvre. Elle invoque la « nécessité » de la parole de l'artiste, acteur premier au cœur de l'ouvrage, quand bien même elle serait fragile ou maladroite. Entendre cette voix est le signe et l'expression d'une liberté. Chaque projet a le potentiel de faire bouger les marges de l'administration. S'astreindre aux attentes d'un milieu ne semble pas être la bonne clé, parce qu'elle n'ouvre pas la voie vers cette nécessité artistique dont la chorégraphe témoigne. L'artiste devient membre actif de la construction des structures destinées à l'accueillir, bien que leur flexibilité varie en fonction de leur nature et de leur taille. Ce qui persiste est la volonté de délivrer un message. L'administration n'a lieu d'exister que pour mettre à l'œuvre les conditions de réception de ce message. Aussi, ce qui ressort de la coprésence de l'administratif et du créatif, c'est du désir, de la volonté et de la stimulation entre artistes et représentants des institutions. Le but est commun : diffuser le spectacle vivant auprès du public.

Rédigé par le comité de l'Atelier des doctorants

Mathilde Monnier. Venue à la danse tardivement et après une expérience de danseuse dans la compagnie de Viola Farber et François Verret, Mathilde Monnier s'intéresse à la chorégraphie dès 1984, alternant des créations de groupe et des créations solos, duos. De pièce en pièce, elle déjoue les attentes en présentant un travail en constant renouvellement. Ses questionnements artistiques sont liés à des problématiques d'écriture du mouvement en lien avec des questions plus larges comme « l'en commun », le rapport à la musique, la mémoire. Sa nomination à la tête du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon en 1994 marque le début d'une période d'ouverture vers d'autres champs artistiques ainsi qu'une réflexion en acte sur la direction d'un lieu institutionnel et son partage. Ses spectacles tels *Pour Antigone*, *Déroutes*, *Les lieux de là*, *Surrogate Cities*, *Soapéra* ou *Twin paradox* sont invités sur les plus grandes scènes et festivals internationaux. Elle alterne la création de projets qu'elle signe seule avec des projets en cosignature, rencontrant différentes personnalités du monde de l'art : Katerine, Christine Angot, La Ribot, Heiner Goebbels... Depuis janvier 2014, elle dirige le CN D (Centre national de la danse). Sous son impulsion, ériger aujourd'hui le CN D en centre d'art pour la danse, c'est réaffirmer que la danse est le lieu de l'indiscipline par excellence, en s'appropriant et en inventant des rapports toujours nouveaux avec les autres champs artistiques.

Accompagner le danseur dans sa vie administrative

Synthèse de l'intervention de Samuela Berdah, chargée de l'information juridique et production, département Ressources professionnelles, CN D

Samuela Berdah est l'une des deux juristes du département Ressources professionnelles du Centre national de la danse. Ce département a une mission d'accompagnement des professionnels du secteur chorégraphique et répond aux diverses questions autour de l'emploi (statut, droit du travail) et des diplômes (DE, CA, formations), de la reconversion mais aussi des interrogations plus spécifiquement juridiques et administratives (structuration, fiscalité, droit du travail). Ces services, gratuits, s'adressent à un public très large – tous les métiers sont évoqués (administrateur, chargé de production, chargé de diffusion, danseur, chorégraphe, professeur de danse).

Dans leur sollicitation, il faut bien noter la récurrence de la question de l'identité du danseur. Comment se positionne-t-il face à l'administration ? Qui est le danseur/administrateur ? Quel rôle a-t-il à jouer ? Quels devoirs doit-il remplir ?

Samuela Berdah rencontre régulièrement des danseurs revêtant de multiples casquettes. Si le choix du métier de danseur requiert certaines compétences et demeure un choix délibéré, en général, se tourner vers l'administration ne relève pas de l'option mais plutôt de la contrainte imposée par le fonctionnement du spectacle vivant.

En France particulièrement, nous disposons d'une infrastructure de la danse. À savoir, une protection sociale (« unique au monde »), qui implique des responsabilités et des contraintes administratives, et la chance de pouvoir encore fonctionner avec des subventions publiques. Ces particularités impliquent nécessairement une structuration des compagnies et donc certaines lourdeurs administratives.

Le danseur/administrateur est avant tout un porteur de projet. Il est aussi chorégraphe car c'est lui qui crée son propre projet. Cela implique donc de nouvelles compétences que l'artiste développe parfois sans s'en rendre compte (connaissance du secteur, sollicitation des programmateurs, langues...). Cet aspect multi-casquettes fait indéniablement partie des conséquences positives d'être à la fois danseur et administrateur. La construction d'un projet va engendrer plusieurs questionnements dont celui de la méthodologie à adopter : certains artistes ont un vrai intérêt pour le montage de projets sous toutes ses formes.

Être porteur de projet implique également de prendre conscience de sa propre responsabilité de chef d'équipe et d'être informé sur ce que cela implique (contraintes financière, administratives). Des problèmes juridiques peuvent apparaître rapidement lorsque le danseur assume cette charge d'administrateur : gérer une compagnie revient à gérer une entreprise, il est donc primordial de respecter la réglementation du spectacle vivant (droit d'auteur, intermittence, fiscalité...).

Quoi qu'il en soit, l'artiste proposant un projet est obligé d'avoir une structure juridique et donc contraint de la gérer. Que ce soit la multiplication des structures, la gestion quotidienne, le manque de moyen (pas de trésorerie pour embaucher un administrateur)... Un sentiment d'isolement et de peur vient rapidement soutenir une vision assez contraignante de ces multiples tâches d'administrateur. Samuela Berdah note que le danger pour le chorégraphe-administrateur – qui n'est pas juridiquement le dirigeant de la compagnie – est de se comporter comme un dirigeant : siège social à son domicile, accès aux comptes, décisionnaire au sein du Comité d'Administration... Il faut rester vigilant, ne pas être à la fois salarié et manager d'une structure, cela pouvant entraîner des confusions juridiques, notamment auprès de Pôle Emploi. On parle de « direction de fait ».

Dans tous les cas, il faut veiller à ce que cette multi-casquette ne soit pas une frustration, encore moins une souffrance (le rôle du chorégraphe ou du danseur pouvant parfois être relégué au second plan, absorbé par les contraintes de gouvernance liée à la structure). Il apparaît alors fondamental de s'entourer de personnes qui peuvent épauler le projet. Par exemple au sein du CA, si avoir des prête-noms est malheureusement courant dans un premier temps, il est préférable dans un second temps de s'entourer d'individus qui s'engagent réellement dans la structure et qui peuvent éventuellement apporter une compétence spécifique et complémentaire.

D'une manière générale, Samuela Berdah note que cette pluridisciplinarité du danseur jusque dans la gérance de la compagnie

apporte beaucoup plus qu'elle ne dessert puisque l'interaction avec les partenaires du projet s'en trouve nettement améliorée. Être en conscience de la globalité du projet est indispensable pour le défendre le plus justement possible.

Rédigé par le comité de l'Atelier des doctorants

Pour une meilleure compréhension du secteur chorégraphique, le département Ressources professionnelles publie des fiches pratiques, disponibles gratuitement au CN D et en ligne.

À propos de « danser/administrer », voir notamment la collection « Droit » qui propose une information juridique organisée en deux grandes rubriques : le droit du travail (contrats de travail, droits sociaux, assurance chômage...); la réglementation du spectacle et de l'enseignement de la danse (contrats du spectacle, régime associatif, licence d'entrepreneur du spectacle...), ainsi que la collection « Vie professionnelle » dont l'objectif est de permettre une meilleure compréhension de l'organisation du secteur de la danse, pour ce qui concerne tant la création que l'enseignement, et d'aider les professionnels dans toutes les étapes de leur carrière, depuis la formation jusqu'à la reconversion.

<https://www.cnd.fr/fr/page/106-droit>

<https://www.cnd.fr/fr/page/105-vie-professionnelle>

Évolutions et retombées de l'investissement des danseurs dans la structuration et le fonctionnement administratif de leur compagnie

Alexia Volpin, doctorante et danseuse

Pour cette présentation j'ai souhaité m'interroger sur la pluriactivité des directeurs(rices) artistiques des petites structures associatives du spectacle vivant en exposant les différentes tensions liées à leur investissement dans la structuration et le fonctionnement administratif de leur compagnie. Ces structures ont leur propres caractéristiques comme le souligne Philippe Henry dans *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui* : « centralité du ou des dirigeants », « capital relationnel et de proximité » important, « réactivité relationnelle permanente », « autonomie relative de gestion même si elle se conjugue avec une dépendance pour l'accès aux ressources disponibles », forte insertion territoriale, très peu de salariés (moins de cinq), très peu d'activités avec une envergure nationale ou internationale¹. Ces critères représenteraient 80 à 90% des structures artistiques et culturelles².

Je m'appuie notamment sur une étude de cas réalisée sur plusieurs mois auprès de la compagnie de danse contemporaine L.a.B.S qui se situe à Bourg-en-Bresse (01) en région Auvergne-Rhône-Alpes. Deux thématiques principales découlent de ce questionnement : la nécessité de cet engagement et ce qu'il induit sur la professionnalisation des danseurs, et la transformation de l'engagement des fondateurs dans leur pratique artistique.

1. Structuration des compagnies et professionnalisation des directeurs(rices) artistiques

Comme le souligne Janine Rannou et Ionela Dogaru-Roharik :

[...] pour des raisons qui tiennent à l'économie de sa production – à savoir que la création chorégraphique

1
Philippe Henry, 2009, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, PUG, pp. 26-27.

2
Voir les Actes de la Journée « Culture et économie solidaire », organisée par le Cnam, l'Ufisc, l'association Opale/Cnar Culture le 25 janvier 2007 à Paris. URL : http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/journee_Eco_solidaire_CNAM.pdf

3

Ionela Dogaru-Roharic, Janine Rannou, 2006, *Les Danseurs : un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, p. 164.

4

Pierre-Michel Menger, 1994, « Être artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle », *Travail et Emploi*, n° 60, p. 16.

URL : http://travail-emploi.gouv.fr/publications/Revue_Travail-et-Emploi/pdf/60_3186.pdf

5

Structure d'appui et de conseils aux structures qui développent des activités d'utilité sociale dans la consolidation de leur activité et la pérennisation de leurs emplois.

6

Pascal Nicolas-Le Strat, 1998, *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », p. 108.

7

Ibidem, p. 124.

repose en très grande majorité sur des petites structures –, la division du travail est rarement conforme dans le monde de la danse au modèle de la spécialisation maximum³.

Les directeurs artistiques des petites structures associatives font plus spécifiquement face à une diversification interne⁴. Elle peut s'apparenter à un cumul de l'activité de vocation avec de multiples employeurs, et plus précisément dans le cas des directeurs artistiques, à une mobilité entre les secteurs d'emplois. Lors de son intervention du 27 juin 2017, Mathilde Monnier énonçait l'existence d'un artiste « dichotomisé entre création et administratif ». Effectivement, en souhaitant monter leur propre compagnie, ces artistes deviennent porteurs de projet. Et à l'intérieur de leur structure, leurs rôles se multiplient pour pallier au manque de personnel dû très majoritairement au manque de ressources financières. L'exemple de la compagnie L.a.B.S est significatif. En 2011, Astrid Mayer, l'une des co-directrices, bénéficie du dispositif Emploi-Tremplin à la suite d'un diagnostic du Dispositif local d'accompagnement⁵. Pendant quatre ans la structure dispose d'un financement annuel lui permettant de créer un poste permanent de chargé de développement. Ce contrat a permis de consolider la structuration de la compagnie, tout en laissant la possibilité à Astrid Mayer de poursuivre son travail artistique en parallèle.

La démarche de cette compagnie montre qu'une professionnalisation par projet, spécifique au champ artistique, s'effectue. Les artistes sont au service de leur projet et font évoluer leur statut en fonction des besoins de ce projet. Leur professionnalisation ne se réalise pas, comme défini par Pascal Nicolas-Le Strat, « [...] en fonction d'un référentiel commun (ce que serait l'art), mais par des associations successives (ce qui fait que l'art devient art)⁶ ». Le projet soutenu, plus particulièrement l'émancipation et la soutenabilité économique de la compagnie, prévaut sur l'émancipation des artistes concernés, même si une corrélation s'opère systématiquement. Comme le soulignait Samuela Berdah lors de cette matinée d'échanges, aujourd'hui être danseur, administrateur et chorégraphe n'est en général plus un choix, ceci devient une nécessité afin de faire vivre le projet. Donc cette professionnalisation, caractérisée par des logiques d'appariements qui fonctionnent sur un « mode continu et associatif⁷ », demande aux artistes de redéfinir et de clarifier continuellement leurs axes d'intervention en devant faire face à une succession de différentes positions. Par la puissance de ces logiques d'appariements, l'activité artistique se développe au sein des compagnies.

Et afin d'entrer dans les réseaux convoités et d'acquérir une certaine reconnaissance, les directeurs artistiques doivent aussi nécessairement maîtriser des compétences politiques afin de s'inscrire dans une économie artistique administrée. Ils doivent maîtriser :

[...] une série de dispositions sociales spécifiques liées à la reconnaissance du poids de ce que la plupart de ceux-ci nomment les « tutelles » : intériorisation du langage d'État [...] ; maîtrise d'un capital politique et administratif permettant de comprendre les champs politiques nationaux et locaux ; acceptation des injonctions croissantes à la professionnalisation ; développement d'une multiactivité qui, pour les artistes, rompt avec l'image traditionnelle du métier centrée sur la présence sur le plateau⁸.

Pour les artistes se positionnant comme porteurs de projet, ces compétences sont davantage nécessaires. La pluriactivité relève alors d'autant plus d'une stratégie individuelle en cherchant, par la diversification des compétences et des réseaux, à acquérir une certaine reconnaissance artistique et une soutenabilité économique. Cependant, il devient évident que le temps pour la création est limité, ainsi que la présence de ces porteurs de projet sur le plateau.

2. Modification de l'engagement du danseur/chorégraphe dans sa pratique artistique

Face à cette dynamique d'ajustement permanent⁹ qui se traduit par une traversée constante des frontières entre les plans et les registres, ces artistes peuvent être perçus comme de simples gestionnaires ou prestataires de service puisque les tâches à accomplir sont extrêmement diverses. Par ce manque de temps et de ressources financières, il devient difficile pour les compagnies de soutenir une véritable fonction de recherche-expérimentation. Une fonction qui est pourtant chaque jour plus centrale dans la recherche d'une originalité et d'une qualité faisant la différence auprès des partenaires de production ou de diffusion¹⁰. Cet engagement total peut cependant résulter d'une volonté des artistes d'élargir leurs compétences et leurs champs d'action, de s'investir entièrement dans l'élaboration d'un projet en ayant une vision globale de son processus de réalisation, tant administratif qu'artistique. Lors d'un entretien, Astrid Mayer souligne cette détermination : « Danseuse et chargée de production ça c'est deux choses qui m'intéressent. La notion de structuration, la notion de comment un projet artistique il prend forme aussi dans son côté administratif [...]»¹¹. Lors de son intervention, Samuela Berdah attirait aussi l'attention sur cette volonté et soulignait qu'elle apportait un « meilleur dialogue avec les partenaires ». Mathilde Monnier, quant à elle, mettait en évidence les allers-retours possibles entre ces deux activités : l'artistique peut produire un questionnement sur la gestion administrative, et la méthodologie administrative peut venir structurer le travail de création.

Cependant dans ce cas, comme le souligne Serge Proust : « La dimension d'interprète constitue à la fois le cœur de l'identité

8
Serge Proust, 2014, « Idéal de la troupe et expérience de la compagnie, les collectifs dans les arts vivants », in Raphaëlle Doyon, Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavernure, L'Entretemps, « Les points dans les poches », pp. 39-40.

9
Voir Philippe Henry, 2009, *op. cit.*, p. 28.

10
Voir Serge Proust, 2011, *Lutter pour une production artistique administrée. 25 ans de lutte intermittente*, Paris, Institut d'Études politiques de Paris, p. 299.
URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00974113>

11
Entretien avec Astrid Mayer, directrice artistique du groupe L.a.B.S, réalisé le 26 novembre 2016.

12

Serge Proust, 2008, *La Qualification des comédiens des compagnies indépendantes. L'expérience du GEIQ spectacle vivant de Bordeaux*, p. 81.
 URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/ujm-00266517>

professionnelle et, le plus souvent, une part minoritaire de leur activité¹². ». Ces différentes activités et situations ne recouvrent pas les mêmes significations sociales. La diversification marque alors (en la compensant) l'absence de reconnaissance artistique. Cette matinée d'échanges confirme d'ailleurs le fait que l'engagement dans les fonctions administratives ne se situe pas au même niveau suivant le rayonnement des compagnies et des structures. Le témoignage d'Astrid Mayer est significatif : « [...] avec l'évolution de la compagnie [...] le fait que je sois à un poste de chargée de développement, qui est un poste administratif, ça ne me permettait pas de valoriser des compétences artistiques ». Dans le cas de ces petites structures associatives, ces diversifications, même si elles peuvent relever d'un engagement social, politique, éthique, esthétique, etc., permettent principalement aux compagnies de consolider leur soutenabilité économique à défaut d'une reconnaissance partagée de leurs qualités esthétiques. Ce maillage des productions, qu'il soit dû au manque de ressources financières ou lié à une démarche plus globale, peut enfermer les artistes concernés dans une dévalorisation constante de leur travail, même si, paradoxalement, il est le point central de ces organisations.

Alexia Volpin est artiste chorégraphique, intervenante en danse contemporaine (associations, écoles, centres sociaux) et doctorante en Arts de la scène à l'université Lumière Lyon 2 sous la direction de Daniel Urrutiaguer (Passages XX-XXI). Son travail de recherche s'articule autour de la dépréciation du danseur-pédagogue face à la pertinence des actions de médiation et de sensibilisation.

Le comité de l'Atelier des doctorants – *Pratiques de thèse en danse* qui a dirigé ce compte-rendu *Panorama du métier de danseur* :

Julie De Bellis s'est d'abord formée au métier de comédienne et intègre en 2007 la compagnie l'À Propos à Lyon. Parallèlement à cela elle se lance dans des études de musicologie et obtient son Diplôme d'études musicales (culture musicale) en 2011 au Conservatoire à rayonnement régional de Saint-Étienne, dans la classe de Florence Badol-Bertrand. De là naît une vocation pour une « musicologie appliquée ». Elle explore simultanément l'univers du chant lyrique, de la danse ancienne et contemporaine et participe à la création de divers spectacles et projets qui s'articulent autour de la pluridisciplinarité (compagnie La Rêveuse et Zendegi Theater Company, en Iran). Elle poursuit actuellement un doctorat en codirection auprès de Pierre Saby (université Lumière, Lyon 2) et de Marina Nordera (université Côte d'Azur) autour de la « Poétique de la danse chez C. W. Gluck ».

Marion Fournier est doctorante à l'école doctorale Fernand Braudel sous la codirection des Professeurs Roland Huesca (département des Arts à l'université de Lorraine) et Inge Baxmann (*Institut für Theaterwissenschaft* à l'*Universität Leipzig*). Elle intègre un *Bachelor* en études franco-allemandes en « communication et coopération transfrontalières » dans la région *Saar-Lor-Lux*, puis se spécialise en Arts du spectacle avec un master en « arts et industries culturelles ». Elle obtient en 2016 un contrat doctoral et intitule sa thèse : « Pina Bausch, le Tanztheater et la ville. Une géoesthétique de la danse et de sa réception (France-Allemagne, de 1974 à nos jours) ». Avec la danse pour objet d'étude, son travail invoque une approche culturaliste de l'Esthétique et de l'Histoire. Par ailleurs, Marion Fournier enseigne auprès des étudiants de licence en Arts du spectacle. Elle a fondé Java éditions en danse où elle dirige la collection « L'Accordéon ».

Karine Montabord est doctorante en Histoire de l'art à l'université Grenoble Alpes sous la direction d'Alain Bonnet et de Judith Delfner. Ses recherches portent sur la place et le rôle accordé à la danse dans le mouvement Dada. Il s'agit également d'étudier comment la présence de danseur.euse.s et chorégraphes dans les cercles d'artistes a pu influencer la production artistique des dadaïstes. De sa pratique de la musique et de danse naît un intérêt pour les sujets interdisciplinaires. Elle poursuit sa licence en Histoire de l'art par un master dans la même discipline qui se concrétise par un mémoire intitulé « Forme Rythme et Espace : L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp éclairée par sa pratique de la danse ». Intéressée par la médiation, elle complète ses compétences en recherche par un master professionnel et devient guide-conférencière. Elle exerce cette activité au sein de l'association culturelle La Veduta Grenoble depuis 2015.

Actes de l'Atelier des doctorants

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Julie De Bellis, Marion Fournier (dir.), novembre 2017, *Fabrique de thèses #1*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Julie De Bellis, Marion Fournier, Karine Montabord (dir.), février 2018, *Panorama du métier de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

<isis.cnd.fr/spip.php?article1532>