Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Natalya KOLESNIK

Le 2 février 2021

L'Expérience spectatorielle de la danse contemporaine

Pour une approche communicationnelle d'une œuvre chorégraphique

---

École doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Sciences de l'Information et de la Communication**
Unité de recherche :

Laboratoire d'Études et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales (LERASS)

Thèse dirigée par :
Madame Marlène COULOMB-GULLY et **Monsieur Pierre MOLINIER**

Jury :
Monsieur Daniel SCHMITT, Rapporteur
Monsieur Daniel URRUTIAGUER, Rapporteur
Madame Marie-Christine BORDEAUX, Examinatrice
Madame Élise Van HAESEBROECK, Examinatrice
Madame Marlène COULOMB-GULLY, Directrice de thèse
Monsieur Pierre MOLINIER, Co-directeur de thèse

« Un état bien dangereux : croire comprendre. »

Paul VALÉRY
Choses tues : Cahier d'impressions et d'idées.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ma thèse. Je souhaite particulièrement remercier ma directrice de thèse, Marlène COULOMB-GULLY, pour son soutien inflexible, son empathie et sa sensibilité intellectuelle d'un immense pouvoir instructeur. Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur Pierre MOLINIER pour sa confiance à toute épreuve – dont l'autorité est une clé passe-partout – et sa contribution scientifique essentielle.

Je souhaite remercier également toute l'équipe d'*Art & Com* pour le chemin que j'ai parcouru en son sein, ainsi que pour les fondements théoriques irréductiblement interdisciplinaires qu'elle m'a permis d'acquérir. Je remercie infiniment Patrick MPONDO DICKA, Amanda RUEDA, Muriel LEFÈBVRE, Isabelle MORETTI, Anne PELLUS, Gilles JACINTO, Marion GUYEZ, Muriel PLANA, Mireille RAYNAL et Marie-Pierre LAFARGUE pour leur disponibilité et leurs précieux conseils. Un grand merci à Élise VAN HAESEBROECK, pour sa bienveillance et ses recherches qui m'ont initiée aux questionnements théoriques qui continuent à me hanter.

Un grand merci aux membres de MÉDIAPOLIS qui m'ont soutenue, et de GRECOM qui m'ont guidée dans mes recherches. Merci à Milène COSTES pour ses encouragements chaleureux et à Nicole PRADALIER pour ses recommandations précieuses.

Merci beaucoup à Pascal MARCHAND qui, une heure avant le délai limite du dépôt des dossiers pour ma première inscription en doctorat, a dû quitter une réunion importante pour signer un document, dont l'absence aurait pu être fatale. Merci également de m'avoir aidée dans mes démarches préfectorales qui *auraient pu* m'assurer un temps de travail plus serein, éloigné des complications administratives.

Merci infiniment à Mélanie LE FORESTIER pour son honnêteté intellectuelle exemplaire et son talent pour maîtriser la complexité. Merci pour sa bienveillance qui a accompagné mon aventure doctorale.

Je tiens particulièrement à remercier Lorraine FEUGÈRE pour un bout de chemin mouvementé parcouru ensemble et pour sa sensibilité qui résonne en moi. Même longtemps après la période du « co-bureau » elle continue, à son insu, de me rappeler qu'il y a des choses plus importantes dans la vie que l'activité professionnelle.

Merci à Guillaume pour sa passion contagieuse pour la recherche. Merci à Gloria pour sa force et son sens de responsabilité. Merci à Gustavo pour sa spiritualité dépaysante, à Idil pour son sens de l'organisation, à Philippe pour son esprit de rébellion et à Claudia pour sa délicatesse. Merci à Julie pour son amabilité et à Régis pour son enthousiasme généreux.

Je tiens également à remercier Thibault et Nathalie de m'avoir tant dépannée à un moment difficile, survenu au cours de mon expérience doctorale. Merci à Mariana avec qui nous préparions nos cours ensemble.

Merci à David d'avoir accompagné, en master, les débuts de mes réflexions sur ce sujet.

Merci à Annie BOZZINI de m'avoir suggéré un excellent prétexte pour réaliser cette thèse de doctorat. Merci à Paul-Éric avec qui nous nous entretenions régulièrement et à son compagnon Alain qui m'a gentiment aidée à constituer mon panel d'enquêtés.

Je voudrai remercier chaleureusement Henri pour sa disponibilité et son enthousiasme. Merci à lui de m'avoir montré sa collection insensée d'objets liés à l'œuf. Merci à Judith pour sa patience, à Marie pour le temps arraché à ses études et ses multiples projets, à Gaspard pour ses questionnements fondamentaux inspirants et à Sophie pour la beauté dans chaque mot.

Merci beaucoup à ma famille d'avoir forgé en moi tout ce qui était nécessaire pour l'accomplissement de ce travail.

Merci à Frédéric pour sa joie qui rend surmontables les difficultés et à mon petit Marius, tonnerre en plein jour, qui désordonne savamment mes idées.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 5

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION GÉNÉRALE 12

PARTIE I : POUR UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE 20

1. Corpus de ressources sur la « réception » de l'art chorégraphique 26

2. La création et la réception des œuvres dans une perspective communicationnelle 42

3. « Modèle communicationnel », énaction et investigations empiriques 68

4. Conduites « compréhensives » dans l'expérience de la danse 97

PARTIE II : LE CONCEPT D'« EXPÉRIENCE » ET MÉTHODES DE RECUEIL DE DONNÉES 116

5. Envisager le concept d'« expérience » 119

6. Spectateurs et constitution de leurs portraits 132

7. Pendant et peu après les spectacles 148

8. Recueil individuel de témoignages spectatoriels 156

PARTIE III : PORTRAITS DES SPECTATEURS ET RESTITUTION DES EXPÉRIENCES 185

9. Gaspard 187

10. Marie 208

11. Judith 224

12. Henri **239**

13. Sophie **257**

PARTIE IV : CONSIDÉRER LA COMPOSANTE COMMUNICATIONNELLE DE L'EXPÉRIENCE **275**

14. « Espaces de communication » investis par les spectateurs **281**

15. L'expérience advient en réponse aux sollicitations communicationnelles **306**

CONCLUSION **321**

ANNEXES **328**

BIBLIOGRAPHIE **458**

TABLE DES FIGURES ET DES ILLUSTRATIONS **471**

RÉSUMÉ **483**

ABSTRACT **483**

AVANT-PROPOS

Au cours d'un après-midi ensoleillé, je me trouvais dans une salle de spectacle. Sous le poids du regard sévère de ma professeure de danse, j'observais sagement un homme toupiller autour d'un tourniquet métallique. Son corps me paraissait trop court et trapu pour égaler les figures élancées des danseurs classiques. Il brassait de l'air, crochetait des armatures angulaires, se suspendait mollement à ses bras épais. Ses actes contrastaient avec ce que j'appréciais à l'âge de dix ans : des variations classiques agiles, des pas de deux romantiques, des gestes délicats. Ce qu'il exécutait ne reflétait pas l'idée de la « beauté » telle que je me la représentais ; ses actes ne pouvaient pas non plus me préparer à l'art auquel je me prédestinais. Sans aucun but précis, cet homme nous prenait notre temps. Pendant ces longues vingt-huit minutes, je croisais le regard préoccupé d'Olya, ma camarade de classe avec laquelle nous rêvions de devenir danseuses étoiles. Je me souviens du soupir d'impatience de notre professeure de danse qui, à la fin du spectacle, nous informa que notre classe n'assisterait plus à ces bizarreries étrangères dont l'appellation française « danse contemporaine » était prononcée avec un fort accent russe. Au retour du théâtre, notre maîtresse s'est renseignée auprès de sa mère, qui enseignait le difficile métier d'interprète classique également, au sujet des partenariats douteux qu'entretenaient nos institutions chorégraphiques avec l'Alliance française du Kazakhstan. Témoins de cette scène, nous, les petits rats de l'Opéra, étions toutes convaincues de l'absence de grâce de ce que nous venions de voir. Le lendemain, nous nous suspendions comme des macaques aux barres des salles de notre école de danse, imitant, pendant que notre professeure ne nous regardait pas, les gestes de ce danseur contemporain.

Quatre ans plus tard, en cours d'histoire de l'art, nous feuilletions des exemplaires de la revue française *Danser*. Dans le grouillement enthousiaste de la classe, j'ai soudainement entendu un murmure à mon oreille : « Regarde, tu vas devoir faire ça plus tard ! ». Puis j'ai vu l'index de mon condisciple Tchingiz se poser sur une image représentant une femme nue ; le visage de cette danseuse se dissipait sous la lumière des néons suspendus. D'autres illustrations de l'article montraient une dizaine d'individus, de sexes différents, vêtus de slips blancs. Ils transportaient des boîtes de médicaments, marchaient sur des étuis cylindriques sous leurs pas, se tortillaient par terre. Humiliée par cette projection déshonorante, j'ai alors assuré mon camarade que je ne pourrais faire l'objet d'une telle connotation disgracieuse :

selon les dires des professeurs, j'étais une ballerine prometteuse. Mais le pronostic de mon camarade s'est avéré exact : des années plus tard, je participais à la reprise, à Toulouse, de ce même *Mauvais genre* d'Alain BUFFARD et c'était sublime.

Jeune adulte, je me suis retrouvée dans le collectif de l'Opéra national du Kazakhstan. Prédestinée à quitter rapidement les derniers rangs du corps de ballet, je suis devenue celle que l'on n'appréciait pas et celle à qui on le faisait comprendre. Après quelques semaines d'humiliation, j'ai quitté l'institution dans laquelle je me projetais jadis entièrement et j'ai dû abandonner la carrière d'interprète classique. Le refus de consentir aux rivalités imbéciles des collègues de l'Opéra couvre celles et ceux qui s'y opposent du déshonneur le plus grand, tache irrévocablement leur réputation. Perçu comme une incapacité à supporter le concret de la carrière chorégraphique, cet abandon se présente comme une preuve criante d'infidélité. Dans le milieu dont je suis issue, on ne devient pas interprète classique par intérêt financier payé deux cents euros par mois, mais par une adhésion démesurée à l'esprit de ce métier, un sentiment d'appartenance puissant. J'ai vu les yeux enflammés de ceux qui dansent avec des ligaments déchirés, des côtes cassées, des ménisques fissurés ; je n'oublierai jamais ce danseur qui, négligeant les symptômes de la méningite, est décédé à son domicile après une répétition d'un *Lac des cygnes* du début de saison.

En m'expatriant en France, j'ai décidé de m'acculturer à cette discipline chorégraphique étrange qui me hantait depuis longtemps : la « danse contemporaine », désaxée, instable et irrégulière, où l'on tombe par terre, marche, projette son corps en avant et en arrière. Puis j'ai vu ce spectacle *Memory* de la compagnie japonaise Wen Hui programmé à Toulouse en 2009, qui m'a permis d'attraper le fil rouge de mes réflexions futures. À ce moment incertain, période de solitude, cette pièce me redonnait une lueur de sérénité, me berçait au rythme de ses pas ralentis. Pendant qu'une voix calme parlait, des sous-titres défilaient, des couleurs se manifestaient, des murmures se propageaient. Je me souviens de la souplesse d'une danseuse qui se renversait, puis se redressait. C'est ainsi que je me suis faite à mon nouvel habitat culturel.

Enfin, je me souviens de cette phrase avancée par Annie BOZZINI, ancienne directrice du Centre de développement chorégraphique national de Toulouse (CDCN de Toulouse), au sujet de la chorégraphie contemporaine : « Dans la danse, il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir ». Prononcée nonchalamment par celle qui saisit la complexité de cet art, maîtrise ses pouvoirs expressifs, connaît les vecteurs de son renouvellement, soutient les

pensées novatrices des artistes, cette réplique révèle une ironie profonde. Mais entendue et reprise par de multiples acteurs, recyclée à l'infini et débarrassée de sa délicatesse, elle est alors discordante face à une multiplicité hésitante et contradictoire d'expériences que la danse fait surgir. Cette thèse naît donc de ce contraste ; elle a pour objectif d'investiguer cet entre-deux, le déni du langage à propos de cette chose scénique à jamais irrésolue.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La danse contemporaine interpelle, irrite, suscite des interrogations, révèle des polémiques. S'opposant aux modèles normatifs imposés par les courants chorégraphiques qui la précèdent, elle questionne les notions de « virtuosité » et d'« audace » des mouvements dansés et repense la « beauté » corporelle. Elle perturbe le déroulement habituel des représentations scéniques et bouleverse la disposition traditionnelle des salles. Sur les scènes contemporaines apparaissent des nudités, des immobilités, des présences scéniques inquiétantes et, quelquefois, des matières organiques – sang, urine, salive. Parfois, il est difficile de considérer les actes physiques que la danse contemporaine met en œuvre comme des « mouvements dansés » et de saisir, plus généralement, leur appartenance au domaine chorégraphique. Ces expérimentations dérangeantes, troublantes et incommodes ne laissent pas les individus qui les appréhendent – ceux que l'on considère comme « avertis », mais aussi ceux que l'on croit « non-initiés » – indifférents ; les avis qu'ils constituent sur cette pratique artistique sont, par conséquent, loin d'être consensuels. Les expériences spectatorielles de la danse contemporaine s'avèrent fortement diversifiées : l'art chorégraphique provoque des rejets, révèle des difficultés de « compréhension » mais aussi stimule et fait naître des phénomènes d'« adhésion ». Ces réceptions contrastées et hétérogènes constituent le fondement de nos interrogations théoriques et l'objet central des investigations réalisées dans le cadre de cette thèse de doctorat.

Depuis sa première grande rupture esthétique qui prend naissance à la charnière du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, l'art chorégraphique ne cesse de se réinventer. Dès l'émergence des Ballets russes en France et l'évolution des courants de la danse moderne en Allemagne et aux États-Unis, l'histoire de cet art témoigne d'une recomposition sans fin du paysage artistique. Renouvelant sans cesse ses codes, son langage, ses apparences et ses modes d'expression, la danse s'aventure continuellement dans des espaces inexplorés d'expérimentation artistique. L'appellation « danse contemporaine », apparue en France dans les années 1970 en réponse

à l'institutionnalisation de cette forme d'art[1], s'inscrit dans le prolongement de ces transformations successives. Dans le contexte actuel, cette appellation désigne un ensemble de démarches artistiques revendiquant un affranchissement des conventions de la danse académique. Du point de vue de la technique chorégraphique, cette danse s'oppose à la verticalité rigide des corps, à la tension excessive des muscles, à la stabilité contraignante des postures ; elle introduit des déséquilibres, des chutes et des relâchements musculaires. Elle incorpore également une réflexion sur l'improvisation dansée et reconsidère les trames académiques de l'écriture chorégraphique[2]. Au-delà des techniques dansantes, la chorégraphie contemporaine intègre des procédés scéniques provenant du théâtre, du cirque et des spectacles de marionnettes ; elle emprunte également des éléments esthétiques au cinéma, à la photographie et aux arts plastiques. Toujours en quête de renouvellement artistique, cette forme d'art produit des objets scéniques qui résultent d'un dialogue complexe avec d'autres formes artistiques.

S'imposant comme un vaste champ d'expérimentations novatrices, la danse contemporaine étonne, désoriente, trompe les attentes. L'élaboration des pièces chorégraphiques contemporaines peut être rapportée à la production d'« œuvres ouvertes »[3] : les créations actuelles s'ouvrent ainsi à une pluralité d'organisations formelles rendant leur polysémie inépuisable. Mettant l'accent sur l'ambiguïté des propositions artistiques et sur l'initiative des spectateurs, les chorégraphes de la danse contemporaine veillent à ne pas entraver la liberté interprétative des individus. Nombreux sont les artistes contemporains qui tentent de brouiller et de rendre opaque la communication qu'ils instaurent avec le public. À

---

[1] Les évolutions que la danse a entreprises se sont accompagnées de la reconnaissance par les institutions politiques de cette forme d'art comme une catégorie à part entière de l'action publique. Les politiques publiques françaises ont alors débuté un vaste travail de démocratisation culturelle. La danse contemporaine s'est inscrite dans le sillage de la décentralisation culturelle, empruntant ses outils et s'inspirant de son modèle. Parallèlement, les politiques publiques ont favorisé le renouvellement des formes d'expression artistique ; les acteurs institutionnels se sont davantage tournés vers les démarches créatrices atypiques. Patrick GERMAIN-THOMAS, « Avant-propos », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 5-10, p. 6.

[2] En danse classique, l'enchaînement des mouvements dansés obéit à des logiques mathématiques et présuppose une certaine symétrie : ce qui a été exécuté par le danseur du côté gauche de la scène doit normalement se reproduire à l'identique du côté droit. La danse contemporaine, en revanche, se départit de ce type de procédés mathématique et introduit des logiques physiques, spatiales et sonores.

[3] Il s'agit d'une notion théorisée par Umberto ECO. L'« œuvre ouverte » est une conception artistique qui invite « le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation ». L'achèvement des « œuvres ouvertes » suppose, par ailleurs, la présence de « spectateurs-exécutants ». Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965, p. 22.

plus forte raison, certains chorégraphes, selon leur personnalité et la spécificité de leurs engagements esthétiques, philosophiques ou politiques, tentent délibérément de déstabiliser les spectateurs. Par conséquent, cette fabrique d'expériences inédites rend complexe l'accès aux œuvres chorégraphiques et laisse souvent transparaître un écart entre les démarches innovantes des artistes et les attentes d'une grande partie du public. Nombreux sont les spectateurs qui expriment leur étonnement, voire leur mécontentement, au sujet des œuvres de la danse contemporaine[1] : « Ce n'est pas de la danse », « Je n'ai rien compris... ». Voici comment le chercheur en philosophie esthétique François FRIMAT fait part de la stupéfaction que l'art chorégraphique peut provoquer :

> « Combien de fois, au sortir d'un spectacle dit de danse contemporaine, ne domine pas un goût d'étrange, une certaine perplexité, le sentiment confus que l'on est dérouté, non par la teneur de la pièce, mais par rapport à toutes les attentes que nous pouvions avoir ? On venait voir de la danse et on a vu des corps indistincts qui ne bougeaient pas forcément. Il n'y avait pas forcément non plus de musique, encore moins de décor. »[2]

La question du sens des spectacles chorégraphiques, dans le contexte actuel, est souvent posée par le public[3]. Par ailleurs, le problème de « compréhension » constitue un réel obstacle à son développement. Comme l'affirme le chercheur en socio-économie du spectacle vivant Daniel URRUTIAGUER, les représentants des institutions culturelles admettent que la danse contemporaine « est perçue comme un art complexe »[4]. Ils proposent aux chorégraphes et aux danseurs de s'engager dans des programmes de médiation culturelle. Il existe également des dispositifs éducatifs – comme ceux conçus par Philippe GUISGAND[5] et Anne DÉCORET-AHIHA[6] – mis en place dans de nombreuses institutions culturelles pour permettre aux spectateurs, ayant des difficultés de « compréhension » des œuvres,

---

[1] Paule GIOFFREDI, *À la rencontre de la danse contemporaine : Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le Corps en question », 2009, p. 9.

[2] François FRIMAT, *Qu'est-ce que la Danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2011, p. 4.

[3] Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 29-40, p. 36.

[4] *Ibid.*

[5] Chercheur en danse et danseur Philippe GUISGAND a conçu des ateliers du spectateur intitulés *Fabriques du sensible*. Philippe GUISGAND, « Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 59-72.

[6] Il s'agit des ateliers d'*Échauffement des spectateurs* menés avant les spectacles qui ont été programmés par la Maison de la Danse pour améliorer l'attention et l'écoute des spectateurs.

d'appréhender et d'apprécier les spectacles. Tous ces programmes ont pour but d'orienter le regard des spectateurs vers les qualités expressives propres aux spectacles de danse contemporaine.

Occupant une place certaine dans le paysage culturel français, la danse contemporaine est le théâtre de nombreux croisements symboliques, politiques et économiques ; elle s'impose également comme un vecteur de préjugés multiples. Comme l'indique le chercheur en économie du spectacle vivant Patrick GERMAIN-THOMAS, la danse est habituellement représentée dans l'imaginaire culturel du pays comme « élitiste, ennuyeuse, abstraite, énigmatique, voire ésotérique »[1]. Il est certain que l'image de cet art repose sur des stéréotypes ancrés depuis plusieurs décennies dans l'imaginaire culturel : s'il est possible de rencontrer des individus n'ayant jamais assisté auparavant à des spectacles chorégraphiques, il est difficile de trouver des personnes qui n'auraient pas d'opinion, du moins rudimentaire, sur cette forme d'expression artistique. La profusion d'images et autres enregistrements audio-visuels sur Internet créés pour des espaces web ou tirés de la télévision ou du cinéma, confirme, pour un grand nombre de personnes « ne connaissant pas » le fonctionnement de la danse contemporaine, son identité confuse. Sur des plateformes internet de vidéos communautaires, comme *YouTube*, circulent des extraits d'œuvres tirés et sortis de leur contexte et de leurs intentionnalités initiales. Par conséquent, cette abondance de matériaux médiatiques ne fait qu'opacifier les valeurs véhiculées par cet art[2]. Ces préjugés s'entretiennent par les connaissances qui circulent et se complètent continuellement.

Les pratiques spectatorielles que la danse contemporaine fait naître sont, quant à elles, très disparates. Les œuvres provoquent des chuchotements dans les salles, font couler des larmes, causent des débats et servent de prétexte aux plaisanteries. Certains spectateurs défendent l'identité évolutive de l'art chorégraphique tandis que d'autres s'interrogent sur les raisons de son existence, le jugeant trop hermétique et excentrique. Certains veillent à ne pas manquer d'événements chorégraphiques programmés par les institutions qu'ils apprécient, d'autres quittent les salles pendant les représentations et réclament un remboursement de leur billet. Enfin, certains individus cherchent à rencontrer

[1] Patrick GERMAIN-THOMAS et Dominique PAGÈS, « Médiatisation et médiation en danse contemporaine : Quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 41-58, p. 41.

[2] *Ibid.*, p. 43.

personnellement les chorégraphes pour leur faire des compliments pendant que d'autres, révoltés, montent sur le plateau pour interrompre les spectacles[1].

Notre objectif est d'étudier les tenants et les aboutissants de ce rapport contrasté et hétérogène à la danse contemporaine. De ce fait, nous n'avons pas l'intention de questionner cette forme artistique en elle-même, constituant un objet largement – bien qu'insuffisamment – étudié dans le contexte théorique actuel, mais la façon dont les spectateurs s'en saisissent pour traverser des expériences, exprimer leur vécu et construire leurs pensées. Ce positionnement traduit notre intention particulière d'étudier ce qui se « dit » sur la danse, ainsi que les pratiques culturelles qui l'accompagnent, plutôt que d'investiguer les raisons intrinsèques de réactions spectatorielles singulières. L'exploration des origines esthétiques de certaines conduites spectatorielles préalablement définies – telles le rejet ou l'« incompréhension » – constitue une démarche courante de la « recherche en danse »[2] qui s'intéresse notamment à sa « réception ». Notre démarche, pour sa part, s'inscrit dans une perspective empirique et concerne le recueil de témoignages auprès des spectateurs effectifs des œuvres chorégraphiques. Dans la mesure où cette thèse de doctorat mettra en œuvre une méthode d'investigation susceptible d'accéder à l'expérience vécue des spectateurs, elle proposera une conceptualisation nouvelle de la réception des œuvres de danse contemporaine. Elle mettra en œuvre un ensemble de méthodes d'investigation recueillant les informations sur l'expérience des personnes avant, pendant et après le spectacle.

Dans le cadre de la présente recherche, nous nous appuyons sur des données recueillies lors de séances d'observation participante pour dégager les caractéristiques de la réception des œuvres chorégraphiques ; précisons que ces investigations sont réalisées dans différents lieux de diffusion de la danse contemporaine à Toulouse. Afin d'orienter cette recherche sur différents projets chorégraphiques interrogeant diversement les processus de production de sens, notre attention se porte sur les œuvres chorégraphiques reposant sur des démarches artistiques hétérogènes, présentant des architectures dramatiques et des structures

[1] Nous faisons ici référence aux situations rencontrées par la chorégraphe Maguy MARIN dont le travail a plusieurs fois suscité des réactions assez violentes de la part des spectateurs. Notamment, en 2009 au théâtre de la Ville de Paris, un spectateur est monté sur le plateau pour interrompre la représentation.

[2] Les recherches en danse constituent un domaine théorique récent qui commence, depuis le début des années 2010, à imposer sa pertinence dans le champ français des sciences humaines et sociales. Philippe GUISGAND et Gretchen SCHILLER (dir.), *Recherches en danse. La Place des pratiques dans la recherche en danse*, Association des Chercheurs en Danse (aCD), 2017, nº 6, URL complète en bibliographie.

chorégraphiques différentes. Pour diversifier les expériences spectatorielles recueillies, ce travail de recherche tâchera de s'appuyer à la fois sur des objets chorégraphiques que l'on qualifie d'« abstraits » – qui se fondent principalement sur une exécution technique des mouvements dansés –, et sur des œuvres qui suivent, au contraire, un modèle narratif et qui incluent différents aspects « théâtraux » comme des fulgurances dramatiques.

S'agissant des recherches en danse sur lesquelles nous nous appuierons, elles forment un courant réflexif institué, relèvent de l'histoire et de la philosophie, en passant par l'anthropologie, la sociologie ou la sémiologie. Les recherches en danse s'interrogent régulièrement sur le fonctionnement des processus de la réception des œuvres de danse contemporaine. Toutefois, la grande majorité de ces démarches théoriques ne prend pas en compte l'expérience effective de la réception des œuvres de danse, mais envisage la présence de spectateurs « abstraits ». Par ailleurs, la danse dans ce courant de recherches n'est que rarement envisagée sous l'angle communicationnel. Ainsi, il convient de réévaluer le caractère « communicationnel » des œuvres chorégraphiques.

Nous nous attarderons particulièrement sur la question de la « compréhension » des spectacles qui est à ce jour peu étudiée. Les chercheurs[1] et les professionnels du spectacle vivant manipulent ce terme avec une circonspection toute particulière. Dans le langage courant, la « compréhension » renvoie aux démonstrations logiques et mathématiques et aux opérations intellectuelles objectivantes ; les notions de conformité, de normalité, de validité qui accompagnent ce concept semblent diverger considérablement des logiques de la création artistique et de sa réception. À défaut de reconsidérations conceptuelles approfondies, le terme de « compréhension » fait souvent l'objet d'un évitement qui suggère son incompatibilité avec le champ du spectacle vivant. Implicite, cette élision se traduit dans la littérature théorique, ainsi que dans des situations effectives de la réception des œuvres chorégraphiques, par l'emploi, à sa place, d'un ensemble de concepts pouvant décrire l'activité spectatorielle : sensation, perception, appréhension, ressenti[2]. Ainsi, le souhait exprimé ouvertement par certains spectateurs de « comprendre » les propositions artistiques

[1] Nous mentionnons ici un ensemble de théoriciens qui travaillent, du moins partiellement, sur l'« expérience spectatorielle » de la danse contemporaine. Nous verrons plus loin qu'il s'agit principalement des « chercheurs en danse », mais également des théoriciens en sciences de l'information et de la communication.

[2] Dans la première partie, nous analysons en détail les usages et l'élision du concept de « compréhension » dans la littérature portant sur l'art chorégraphique.

amène souvent les personnes concernées à adopter une posture critique vis-à-vis de cette démarche intellectuelle et à affirmer imprudemment que dans les spectacles « il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir[1] ». Cette situation traduit une difficulté particulière à utiliser le terme de « compréhension » dans le contexte des réflexions sur la danse contemporaine. Notre thèse de doctorat a pour objectif de lui redonner sa pertinence et de réévaluer sa capacité à expliquer certaines conduites mentales constitutives de l'« expérience spectatorielle » des individus.

Dans la littérature scientifique, mais aussi dans le langage courant, le concept de « compréhension » s'oppose fréquemment à celui d'« incompréhension ». Dans certains cas, il convient également d'introduire une réflexion sur la « mécompréhension »[2]. Toutefois, cette conception catégorique ne représente pas, pour nous, une perspective théorique satisfaisante car elle n'envisage aucune variabilité des états compréhensifs que nous avons pu observer empiriquement. De plus, elle ne prend pas en compte la complexité des contextes qui présupposent une grande quantité d'informations à appréhender. La plupart des investigations qui mobilisent cette généralisation catégorielle sont marquées par ce qu'Edgar MORIN appelle « la pensée réductionniste »[3] : une réflexion qui, au lieu d'appréhender la complexité d'une situation donnée, analyse les éléments sélectifs qui la constituent. Habituellement, les recherches se partageant les questions relatives à l'interactivité de la communication, envisagent le concept de « compréhension » dans le cadre d'une seule phrase isolée du contexte. Dans la mesure où nous prenons en compte la réception des spectacles entiers, la perspective d'appréhender l'expérience spectatorielle en termes catégoriels – tel spectateur a « compris » l'œuvre, tandis que tel autre l'a « incomprise » ou « mécomprise » – nous paraît fondamentalement inappropriée. Dans ces conditions, la

[1] Il s'agit d'une idée fréquemment actualisée dans le cadre du spectacle vivant : dans des œuvres chorégraphiques, « il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir ». Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Cette semaine [pendant un festival de la danse contemporaine], j'ai plusieurs fois entendu la phrase : "Dans la danse, il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir" de la part de différents professionnels du domaine chorégraphiques – [une programmatrice] et [une chargée de communication]. Ces répliques ont été prononcées en réponse aux interrogations des spectateurs qui ne parvenaient pas à "comprendre" — ils le formulaient ainsi – les spectacles contemporains. »

[2] Dans de nombreux travaux théoriques, le concept de « mécompréhension » renvoie à une certaine « compréhension erronée ». Marie-Dominique POPELARD, *Moments d'incompréhension : Une approche pragmatique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

[3] Edgar MORIN, *Penser global*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 113.

nécessité d'envisager la complexité des états compréhensifs, ainsi que leur caractère irréductiblement « parcellaire », s'impose avec évidence.

Enfin, il sera question dans cette thèse des hommes et des femmes que nous qualifierons invariablement de « spectateurs » au masculin. Nous faisons ce choix de ne distinguer leur genre que lorsque nous les mentionnerons au singulier, malgré l'existence en français de l'équivalent féminin « spectatrice », et malgré la possible utilisation du point médian, comme dans la variante « spectateur·rice ». Nous optons pour l'emploi conventionnel du masculin générique, mais tenons compte du fait que ce dernier est tout sauf neutre, car il recèle des rapports insidieux de pouvoirs. Nous sommes d'accord avec l'idée que la féminisation des désignations contribue à la représentation adéquate des genres. L'emploi du masculin générique dans ce travail de recherche ne va pas à l'encontre de ces luttes extralinguistiques, c'est-à-dire des quêtes dont la langue est l'un des leviers possibles. C'est notre rapport à la langue qui est ici en cause : nous ne faisons pas partie des « locuteurs natifs » et nous ne nous sentons pas assez sûre de nous pour utiliser notre langue adoptive comme un vecteur de l'engagement social. L'exercice doctoral fait de nous, certes, une locutrice « avertie », mais pour nous présenter comme son « actrice » – avec l'exigence de cohérence linguistique que suppose l'usage de la langue dite « inclusive » – nous avons besoin d'un délai supplémentaire. En attendant, nous proposons d'envisager le mot « spectateur » non pas comme un qualifiant privant certaines personnes de leur représentation adéquate, mais comme un « symptôme » de sa nature phénoménologique : le terme latin *speculatio* renvoie à l'acte de l'observation.

PARTIE I :

POUR UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

En investiguant l'« expérience spectatorielle » de la danse contemporaine, cette recherche se place du côté de ce que les sciences de l'information et de la communication envisagent comme la « réception ». Il s'agit de la notion issue du schéma théorique qui, dans le développement continu de ce domaine de connaissances, lui semble constitutif[1]. Mais au sein de ce champ de recherche, l'art chorégraphique ne constitue qu'un sujet faiblement exploré. Il existe peu de recherches sur la danse – elles concernent, notamment, sa médiation[2] et les archives qu'elle génère[3] –, mais elles ne représentent qu'une part peu importante de travaux existants. Il semble que la rareté des travaux sur la danse dans les théories communicationnelles rejoint le phénomène plus global de la distribution coutumière et relativement arbitraire des thématiques de recherche par domaine de connaissance[4]. En confiant les questions chorégraphiques aux champs qui semblent détenir une certaine compétence en la matière – telles, notamment, les recherches en danse[5], mais aussi les études théâtrales[6] ou, plus généralement, les arts du spectacle[7] –, les sciences de l'information et de la communication privent les réflexions sur la danse d'un outillage analytique et méthodologique pertinent. D'un autre point de vue, comme les théories communicationnelles ont rarement eu l'occasion de révéler les spécificités de l'art chorégraphique, les cadres

[1] Ce schéma comprend généralement l'existence des pôles – quelquefois dissociés – de l'« émission » et de la « réception » des médias. Cette conception renvoie à l'étude du modèle communicationnel « encodage-décodage » de Stuart HALL qui investiguait, entre autres, différentes compétences culturelles relatives à la maîtrise d'un « code » par des spectateurs-interprètes de la télévision. Stuart HALL, CCCS, Michèle ALBARET et Marie-Christine GAMBERINI, « Codage/décodage », *Réseaux : Communication - Technologie - Société*, 1994, vol. 12, nº 68, pp. 27-39.

[2] Marie-Christine BORDEAUX, « Une médiation paradoxale : « La danse, une histoire à ma façon » », *Médiations et médiateurs*, 2004, nº 19, pp. 97-107.

[3] Florence MOATTI, *Culture et patrimoine dans les municipalités : Une communication politique en quête de consensus ?*, Bourgogne Franche-Comté, 2017.

[4] Jean DAVALLON, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *La Revue Hermès*, 2004, nº 38, pp. 30-37.

[5] Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, les recherches en danse constituent un domaine théorique récent qui se développe activement dans le champ français des sciences humaines et sociales. Nous y reviendrons de façon plus approfondie dans le premier chapitre.

[6] Apparues dans les années 1960, les études théâtrales réfléchissent sur les manières de concevoir, de diffuser, mais également de voir et d'entendre les pièces scéniques. Elles considèrent régulièrement les œuvres chorégraphiques et se penchent sur le rapport entre le corps et ses mouvements. Accordant une place importante à la danse, ces études ne prennent pourtant pas en compte ses spécificités et procèdent généralement à des analyses dramatiques. Marie-Claude HUBERT, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

[7] Les arts du spectacle combinent des conceptions théoriques hétérogènes et des outils capables d'étudier les arts plastiques, la littérature et le cinéma. La danse fait habituellement partie de ces disciplines sans que l'on ne lui accorde une attention particulière.

théoriques et les méthodologies dont elles disposent doivent faire l'objet d'adaptations importantes. Le manque notable de références chorégraphiques présuppose l'adoption d'approches portant sur des objets médiatiques et culturels autres que la danse. À l'évidence, cette situation appelle des réajustements épistémologiques et méthodologiques notables.

Inversement, le dessein de mettre en œuvre ces adaptations nous incite à recourir à des ressources portant sur l'art chorégraphique qui émanent des champs disciplinaires extérieurs aux sciences de l'information et de la communication. Nous envisageons de porter particulièrement notre attention sur des travaux qui traitent de la « réception »[1] de la danse contemporaine. Il s'agit d'une orientation centrale que nous donnons à cette investigation ; nous ordonnons la revue de littérature – ainsi que le recueil des discours des acteurs de l'art chorégraphique qui nourrissent cette dernière et la font vivre[2] – autour d'un ensemble d'interrogations communicationnelles qui s'avèrent transversales aux champs disciplinaires auxquels ces ressources correspondent. Notons que dans la plupart des cas, les travaux sur la danse n'envisagent les objets artistiques dans la perspective communicationnelle que de façon partielle. Ainsi, nous pouvons prélever un ensemble d'inconstances épistémologiques qui fragilisent les réflexions sur la réception de la danse et qui, s'agissant des interrogations communicationnelles, soulignent la pertinence des outils réflexifs émanant des sciences de l'information et de la communication.

[1] Il s'agit des travaux qui considèrent les logiques d'acheminements de contenus d'information, les activités des publics, l'expérience de la réception des œuvres et le sens des pièces chorégraphiques.

[2] A notre avis, il est important, pour comprendre les tenants et les aboutissants épistémologiques d'un domaine de connaissances, de se rapporter également aux discours de ses acteurs sur le terrain. Il est à noter que la danse contemporaine fait partie des disciplines qui organisent son activité en lien étroit avec le cadre académique : une partie importante des formations chorégraphiques est diplômante ; les professionnels de la danse contemporaine collaborent régulièrement avec des chercheurs pour mettre en place des manifestations publiques, voire pour organiser une partie de leurs activités – programmation, médiation culturelle, action publique. De plus, dans la création actuelle il est possible d'entrevoir une tendance suivante : les chorégraphes contemporains se saisissent activement des recherches en sciences humaines et sociales et mettent en œuvre – dans leurs créations – différentes expérimentations correspondantes. Il existe donc des liens étroits entre les pratiques des acteurs et les réflexions théoriques ; ce sont ces relations que nous avons questionné à travers une démarche d'inspiration ethnométhodologique. Nous préciserons les modalités de recueil des discours des acteurs de l'art chorégraphique – danseurs, chorégraphes, théoriciens, employés des lieux culturels, spectateurs – dans le sous-chapitre *1.2. Démarche d'inspiration ethnométhodologique*.

Cet emprunt de ressources distinctes révèle une situation que rencontrent habituellement les démarches théoriques dites « interdisciplinaires »[1] : celles qui instaurent des liens plus au moins étroits avec des approches scientifiques provenant des champs de connaissance différents. À l'instar des démarches de ce type, notre travail de recherche rencontre donc le même type de préoccupations. Cependant, l'idée même d'« interdisciplinarité » nous semble délicate ; cette réticence émane d'une labilité apparente du terme originaire de « discipline ». D'après le chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean DAVALLON, le concept de « discipline », peu caractéristique de ce que représentent actuellement les différentes sciences humaines et sociales, devrait être remplacé par l'expression « domaine de recherche »[2]. Nous ne pouvons que soutenir sa thèse en soulignant l'idée d'une certaine perméabilité d'un grand nombre d'approches contemporaines. Cela va également dans le sens de ce que défendent les auteurs de *Qu'est-ce qu'une discipline ?*[3]. De façon plus affirmée, l'historien des médias Jérôme Bourdon estime qu'il n'existe pas d'approches plus « interdisciplinaires » que d'autres, car toutes les démarches scientifiques en sont, de manière plus au moins affirmée, représentatives[4]. À plus forte raison, les sciences de l'information et de la communication sont souvent définies comme une « interdiscipline »[5]. La nécessité de justifier excessivement l'emprunt de matières théoriques « extérieures » semble relative. Toutefois, les maillons constitutifs de cette « interdiscipline » représentent, de notre point de vue, un corpus théorique relativement stabilisé. Il existe des connaissances précises sur la façon dont certaines théories – sociologiques, psychologiques, linguistiques et historiques –, qui forment habituellement ce champ scientifique, fonctionnent au sein des approches communicationnelles. Cependant, le recours à d'autres approches qui n'ont jamais été intégrées dans des questionnements

[1] Dans le cadre de cette thèse de doctorat, notre démarche peut s'apparenter à ce que le chercheur en sciences de l'information et de la communication Patrick CHARAUDEAU appelle l'« interdisciplinarité focalisée » : une réflexion qui convoque un nombre important, mais restreint de travaux spécifiques. Patrick CHARAUDEAU, « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, 30 juin 2010, nº 17, pp. 195-222.

[2] Jean DAVALLON, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *op. cit.*

[3] Jean BOUTIER, Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Les Éditions de l'EHESS, coll. « Enquête », 2006, nº 5.

[4] Jérôme BOURDON, « L'interdisciplinarité n'existe pas », *Questions de communication*, 30 juin 2011, nº 19, pp. 155-170.

[5] Daniel BOUGNOUX, *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, 1993.

communicationnels, nécessite des justifications approfondies. Ces dernières ne peuvent pas équivaloir à des explicitations existantes, car ce type de démarches présuppose l'originalité.

Ainsi, ce positionnement théorique d'allure « interdisciplinaire » se trouve impliqué dans des tensions qui lui sont caractéristiques. Mais, au-delà d'être interdisciplinaire, notre projet est avant tout épistémologique : il s'agit d'une recherche qui porte, comme le formule le sociologue Claude JAVEAU, sur « la constitution et des conditions de la connaissance scientifique »[1]. L'objectif de cette thèse est d'envisager la complexité du concept d'« expérience spectatorielle » de façon transversale aux champs de connaissance qui peuvent l'étudier dans le cadre de la danse contemporaine. Le projet d'aborder des aspects fondamentaux de la réception de la danse contemporaine permettrait de repenser certaines tensions disciplinaires qui semblent quelquefois superflues. Il est donc question, principalement, d'élaborer les conditions de l'« interdisciplinarité » que cette recherche implique. Ainsi, nous nous fonderons sur des travaux « extérieurs » portant sur la danse qui seront, par conséquent, conditionnés à une perspective communicationnelle ; nous nous appuierons également sur des approches communicationnelles qui, pour la plupart, n'ont été sollicitées dans le contexte chorégraphique.

Si elle emprunte à des disciplines diverses, cette thèse reste résolument inscrite dans le champ théorique des sciences de l'information et de la communication. Cependant, ce travail de recherche peut également prétendre s'inscrire dans le champ des recherches en danse qui se définissent par l'objet qu'elles étudient. Le champ des recherches en danse est encore incertain et assez large pour que les nouvelles recherches « sur la danse » s'y inscrivent par défaut, y compris des travaux comme le nôtre. Toutefois, la danse dans ce travail s'avère finalement un prétexte, car l'objectif central de cette investigation est d'approfondir la réflexion sur la « réception » du point de vue des sciences de l'information et de la communication. Cette intention pourra, bien sûr, valoir l'exclusion de notre démarche du cadre des recherches en danse. Cependant, ce travail revendique son lien étroit avec ce champ de connaissances et avec les démarches de recherche qui ont déjà été réalisées.

Dans la première partie, nous présenterons les éléments de la pensée sur la réception de la danse sous forme de revue de littérature, puis la restitution des démarches de recueil de

[1] Claude JAVEAU, *Petit manuel d'épistémologie des sciences du social*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Essais », n° 44, 2003, p. 11.

données d'inspiration ethnométhodologique[1] auprès des acteurs de la danse contemporaine. Le premier chapitre précisera les méthodes utilisées s'agissant du recueil des données de cette première phase de notre recherche, qui s'apparente à une démarche hypothético-déductive : savoir si les discours des acteurs, comme nous l'avons déjà précisé, s'appuient de façon explicite ou implicite sur les mêmes difficultés épistémologiques que celles entrevues lors de notre revue de littérature. Le deuxième chapitre propose un dialogue entre les travaux écrits et les pratiques des acteurs chorégraphiques qui mettra en relief certaines difficultés réflexives au regard des sciences de l'information et de la communication : difficultés d'envisager l'œuvre d'art comme le produit d'intentionnalités hétérogènes, considération des participants à l'expérience scénique – artistes, auteurs, techniciens, spectateurs, professionnels des institutions chorégraphiques – en qualité d'acteurs « communicationnels ». Le troisième chapitre traitera des difficultés dans les démarches de recherche sur le terrain pour ceux qui abordent la « réception » de la danse. Nous évoquerons également les difficultés des approches communicationnelles qui sont soulignées par les acteurs chorégraphiques, mais qui sont également problématiques au sein même des sciences de l'information et de la communication. Enfin le quatrième chapitre permettra de cerner les lacunes communicationnelles qui n'ont pas été considérées dans la pensée chorégraphique et qui peuvent s'avérer fructueuses que ce soit pour les recherches en danse comme pour les sciences de l'information et de la communication.

[1] A la croisée de la sociologie interactionniste, telle quelle a été développée par les représentants de l'*École de Chicago*, et la phénoménologie husserlienne, l'ethnométhodologie, développée en grande partie par H. GARFINKEL, a pour objectif central d'étudier directement les savoirs véhiculés par les acteurs des mondes sociaux.

1. CORPUS DE RESSOURCES SUR LA « RÉCEPTION » DE L'ART CHORÉGRAPHIQUE

Tout d'abord, nous commencerons par la présentation d'une revue de littérature sur la « réception » des œuvres chorégraphiques. Il convient toutefois de mentionner que ces connaissances ne se cristallisent pas uniquement dans des travaux académiques mais circulent dans les paroles mêmes de ses acteurs : des théoriciens, des danseurs, des chorégraphes, des professionnels assurant les activités de ce domaine, mais aussi des spectateurs. Afin de « cartographier » les tenants et les aboutissants épistémologiques de la réflexion sur la « réception » de la danse, il convient de considérer toutes ces informations hétérogènes. De ce fait, à cet ensemble de ressources s'ajoutera une investigation empirique dans le milieu professionnel du spectacle vivant. L'ensemble de ces données sera présenté dans ce premier chapitre, nous permettant ainsi de problématiser progressivement ce travail de recherche.

1.1. RECHERCHES SUR LA « RÉCEPTION » DE L'ART CHORÉGRAPHIQUE

Comme le mentionne Daniel URRUTIAGUER, les dernières recherches sociodémographiques importantes que l'on peut rapporter à la « réception »[1] de l'art chorégraphique ont été réalisées dans les années 1980-1990 par des sociologues[2] : il s'agit des recherches quantitatives d'Olivier DONNAT[3] et, s'agissant plus spécifiquement de la

[1] La plupart des chercheurs qui travaillent sur des objets culturels et dont les réflexions concernent la réception de ceux-ci, assimilent régulièrement les recherches sur les « publics » des équipements culturels aux réflexions sur la « réception » des œuvres artistiques. Comme la considération de l'activité spectatorielle ne peut habituellement pas évincer les paramètres rendant cette réception « située », c'est-à-dire cristallisée dans des postures effectives des individus, ces recherches « basculent » automatiquement dans le volet « réception ».

[2] Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *op. cit.*

[3] Olivier DONNAT, *Les Pratiques culturelles des Français : Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.

danse, de Jean-Michel GUY[1]. Critiquées par les sociologues des générations suivantes[2], ces investigations ont pourtant été soutenues et poursuivies par des professionnels des institutions culturelles[3]. Ces travaux sur les publics se sont par la suite trouvés au cœur des réflexions des « décideurs »[4] institutionnels en faveur de la politique naissante de « démocratisation culturelle »[5]. Voici ce que remarque à ce sujet le chercheur en sciences sociales Samuel COAVOUX : « Les politiques publiques visant la "démocratisation" de l'art ont longtemps concentré leurs efforts sur un objectif unique : l'accroissement de la fréquentation des équipements culturels. […] Le constat que répètent d'année en année les enquêtes de fréquentation, celui d'une inégalité considérable dans l'accès aux équipements, en fonction notamment de l'origine sociale et du diplôme, semble justifier une telle politique »[6]. La chercheuse en sciences sociales Nathalie HEINICH, dans son article *Des chercheurs aux décideurs : une interaction problématique*[7], décrit également le principe selon lequel ce type de travaux sociologiques quantitatifs a été repris et amplifié par le milieu professionnel du spectacle vivant.

En réponse à cet engouement pour des questions quelque peu incomplètes[8] sur les publics des arts et de la culture et sur ceux du spectacle vivant, plus généralement, se sont

---

[1] Jean-Michel GUY, *Les Publics de la danse*, Paris, Documentation française, 1991.

[2] Les sociologies quantitatives de la culture, fondées sur des usages, ne considèrent que de façon peu approfondie les formes particulières de conduites ainsi que le sens que le public y attribue. Il convient, pour avoir une vision plus précise des pratiques spectatorielles, d'investiguer davantage des usages individuels.

[3] Patrick GERMAIN-THOMAS, « La politique de la danse contemporaine en France, une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 11-28.

[4] Il s'agit des représentants des institutions culturelles dont l'activité concerne l'attribution des aides et des financements aux projets culturels et artistiques.

[5] Il s'agit d'un programme national, initié sous le mandat d'André Malraux, ministre des Affaires Culturelles de 1959 à 1969. Son objectif concerne l'intégration des populations diversifiées dans des programmes culturelles nationales, valorisant les idéaux du progrès social et intellectuel. André MALRAUX et Janine MOSSUZ-LAVAU, *La Politique, la culture*, Paris, Gallimard, 1996.

[6] Samuel COAVOUX, « Compétence artistique, réception et démocratisation », *Marges : Revue d'art contemporain*, 15 octobre 2012, nº 15, pp. 69-80.

[7] Nathalie HEINICH, « Des chercheurs aux décideurs : Une Interaction problématique », *in* Claude FOURTEAU (dir.), *Les Institutions culturelles au plus près du public*, Paris, Musée du Louvre, La Documentation Française, coll. « Louvre Conférences et Colloques », 2002, p. 158-159.

[8] On peut notamment mentionner le caractère jugé quelquefois arbitraire des questions que les sociologies posent – le déséquilibre dans les grilles de questions ou la hiérarchie entre les informations recueillies –, et les difficultés dans le traitement des données considérant de façon parcellaire les relations de cause à effet entre les réponses. Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *op. cit.*

développées les recherches en danse : il s'agit d'un domaine de connaissances relativement nouveau qui a commencé, depuis le début des années 2010, à imposer sa pertinence dans le champ français des sciences humaines et sociales[1]. Il est également apparu par réaction aux *Dance studies* anglophones qui sont nées dans les années 1990 aux États-Unis[2]. Représentant une combinaison de disciplines différentes, ces recherches font notamment appel à l'histoire, à la philosophie, à l'anthropologie et à la sociologie. Bien qu'il n'existe pas encore de discipline clairement définie et indépendante, il offre un champ étendu d'approches analytiques et réflexives. L'art chorégraphique constitue pour ce domaine théorique un objet d'investigation central ; les recherches portant sur la danse ne semblent pas occasionnelles ni métaphoriques. Les penseurs qui tentent d'ancrer les recherches en danse ont généralement une très bonne connaissance de l'art chorégraphique et des pratiques artistiques qui s'y associent[3]. En ce qui concerne la réception de la danse, elle mobilise, au sein es recherches sur la danse, des approches interdisciplinaires auxquelles le numéro de la revue *Quaderni* titré « Le Public de la danse contemporaine »[4] est consacré entièrement. Il regroupe principalement des travaux actuels approfondissant et complexifiant les réflexions étendues par des professionnels du spectacle vivant : considérations quantitatives et qualitatives des spectateurs, questions sur la médiation culturelle et la médiatisation de l'art chorégraphique, investigations sur l'opacité du sens de la danse contemporaine.

Il existe également un nombre important de réflexions sur la réception de la danse qui, quant à elles, sont relativement déconnectées des enjeux institutionnels contemporains et de la fréquentation des équipements culturels français. Il s'agit, entre autres, des approches

[1] Laetitia BASSELIER, « Dance Studies et création contemporaine : Le concept de « Theory » en question », *Recherches en danse*, 5 septembre 2014, URL complète en bibliographie.

[2] Ces recherches concernaient des approches majoritairement historiques, ainsi que des questions liées à l'expressivité, aux représentations et à la notion du « genre ». Elizabeth CLAIRE, « Dance Studies, genre et enjeux de l'histoire », *Clio*, 2017, nº 46, pp. 161-188.

[3] Les chercheurs en danse sont souvent eux-mêmes des praticiens de la danse. Philippe GUISGAND, « Un travail en cours : Réception esthétique et pratique dévolutive », *Recherches en danse*, 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[4] Patrick GERMAIN-THOMAS (dir.), *Quaderni. Le Public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Communication, technologies, pouvoir », 2014, nº 83.

historiques de la tradition jaussienne[1] initiées par les chercheurs de l'Université Paris-8, Isabelle LAUNAY et Mark FRANKO[2], et des travaux « esthétiques »[3]. Selon le point de vue philosophique, la « réception » constitue le projet central des esthétiques analytiques[4] qui sont, à leur tour, caractéristiques de la plupart des recherches en danse. Un des représentants de ce courant réflexif qui s'est penché de façon approfondie sur la réception de la danse est Philippe GUISGAND. Ce chercheur affirme que l'un des objectifs de ce champ de réflexion est de contrer le caractère imprécis et parcellaire de la considération du mouvement corporel, de lutter contre « un discours abusant de la métaphore, moins par tradition littéraire que par difficulté à s'emparer de la danse elle-même, comme si le mouvement chorégraphié semblait plus insaisissable qu'incompréhensible »[5]. Selon lui, une des quêtes centrales des recherches en danse tient à l'appréhension du mouvement dansé, qu'il s'agisse de sa production ou de sa réception[6].

1.1.1. Mouvement dansé et empathie kinesthésique

La plupart des travaux qui envisagent le mouvement dansé du point de vue de la réception concerne le phénomène de l'« empathie kinesthésique » : comme le précise la chercheuse en philosophie esthétique Christine LEROY, il s'agit d'un « phénomène au cours

[1] Le travail de Hans Robert JAUSS a joué un rôle important dans les approches historiques contemporaines. Il a suggéré aux chercheurs de prendre en considération la réception des œuvres lorsqu'ils considéraient leur histoire. Nous reviendrons sur cette question de façon plus approfondie dans la suite du chapitre. Hans Robert JAUSS, Claude MAILLARD et Jean STAROBINSKI, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 169, 1990.

[2] Leur contribution consiste en l'ancrage des recherches sur l'histoire de la danse en France, en dialogue avec les *Dance studies* anglo-saxonnes. Ces chercheurs considèrent principalement la façon dont l'histoire se saisit du corps dansant et de la figure féminine au sein de la pratique chorégraphique. Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, UNIVERSITÉ DE PARIS VIII-VINCENNES À SAINT-DENIS et UNIVERSITÉ DE PARIS VIII-VINCENNES À SAINT-DENIS (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mobiles », n° no 2, 2011.

[3] Provenant du grec *aisthesis*, ce champ de connaissances concerne le domaine de la perception sensible, de la connaissance et de l'art. Son étymologie renvoie à l'aptitude de la perception sensible ; il s'agit notamment de la signification, telle notamment qu'elle est présente dans l'œuvre de KANT. Emmanuel KANT et Alain RENAUT, *Critique de la raison pure*, 3e éd., Paris, Flammarion, 2006.

[4] Du point de vue philosophique, l'« esthétique concerne le courant qui étudie les principes de l'acquisition des connaissances et de l'art ». Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2015.

[5] Philippe GUISGAND, « Lire le mouvement dansé », *Staps*, 24 octobre 2010, no 89, pp. 85-89.

[6] *Ibid.*

duquel le spectateur ressent dans son propre corps le mouvement de l'interprète »[1]. Cela signifie que le fait de reconnaître le geste implique son exécution psychique dans l'esprit du récepteur. Il s'agit du phénomène décrit également par l'historienne de la danse Laurence LOUPPE qui a consacré une part de ses réflexions à ce sujet : « Le mouvement dansé marquera son trait dans le corps qui l'enfante comme dans le corps qui l'accueille ou qui le perçoit »[2]. Les réflexions sur la kinesthésie du geste constituent le prolongement des travaux portant sur l'« empathie », le terme traduit au début du XX^e^ siècle de l'allemand « *Einfühlung* », théorisé, en grande partie, par Theodore LIPPS[3] : il s'agit de la projection imaginaire de l'individu dans l'esprit d'autrui. Selon les chercheurs en neurosciences Alain BERTHOLZ et Gérard JORLAND, ce phénomène permet de se mettre à la place de l'autre pour identifier ses intentions et les finalités de ses actes[4]. La réflexion sur laquelle s'appuie une part importante de chercheurs en danse au sujet de l'empathie kinesthésique est développée par Rudolf LABAN : « Qu'est-ce que c'est maintenant que la perception du mouvement si ce n'est pas la vue d'un corps bougeant ou d'impression encore plus immédiate chose qui nous touche de près ? »[5]. Par ailleurs, son ouvrage *L'Espace dynamique*[6] concerne largement le partage mutuel des mouvements et des sensations entre le danseur et le spectateur.

Les considérations sur la kinesthésie du mouvement dansé transparaissent également dans les écrits du danseur Dominique DUPUY : « Vivant accord entre terre et ciel, matériel et immatériel, bas et haut, obscur et visible, dicible et indicible, le danseur est transporté comme il transporte celui qui le regarde »[7] ; et dans les travaux du danseur et chercheur en danse Hubert GODARD : « Transporté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre […] Quand, par le transport, le regard est

---

[1] Christine LEROY, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, 2013, n° 102, pp. 75-88.

[2] Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La Pensée du mouvement », 2004, p. 24.

[3] Gérard JORLAND et Bérangère THIRIOUX, « Note sur l'origine de l'empathie », *Revue de métaphysique et de morale*, 19 mai 2008, n° 58, pp. 269-280.

[4] Alain BERTHOZ et Gérard JORLAND (dir.), *L'Empathie*, Paris, Editions Odile Jacob, 2004.

[5] Rudolf von LABAN et Elisabeth SCHWARTZ-RÉMY, *Espace dynamique : Textes inédits choreutique vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 23.

[6] *Ibid.*

[7] Dominique DUPUY, « L'homme qui danse entre ciel et terre... », *in* Françoise DUPUY et Dominique DUPUY (dir.), *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre National de la Danse, Scène nationale - La Roche-sur-Yon, coll. « Parcours d'artistes », 2002, p. 74.

moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire »[1]. Il existe un grand nombre de travaux qu'il convient de mentionner lorsqu'il est question de la kinesthésie du mouvement dansé ; les recherches concernent, certes, les démarches contemporaines mais également les écrits plus anciens dont les penseurs actuels se saisissent. Il s'agit, notamment, des réflexions des chercheurs BARBARAS[2], GIOFFREDI[3] et VAN DYK[4], et des philosophes phénoménologues MERLEAU-PONTY[5], STRAUS[6], DOLTO[7] et ELIE[8]. Il est également possible de citer les travaux de SCHILDER[9] ; la psychanalyse de LACAN[10] a également joué un rôle important dans le développement de la pensée sur la kinesthésie du mouvement corporel.

Notons que la majorité des travaux dans les sciences humaines et sociales sur la kinesthésie du mouvement gravite autour des recherches en danse. Comme nous pouvons le remarquer, elles cristallisent des travaux qui proviennent des champs d'investigation différents. Comme l'affirment les auteures de l'article *Regards sur le sensible*[11], l'art chorégraphique est un domaine de prédilection pour ce type de considérations théoriques, car

---

[1] Hubert GODARD est l'auteur de plusieurs travaux sur la perception du mouvement dansé ; dans son activité chorégraphique, il explore les techniques qui incitent une considération dite « somatique » du mouvement corporel. Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », *in La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998, p. 224-229.

[2] Renaud BARBARAS, « Affectivité et mouvement, le sens du sentir chez Erwin Straus », *in Vie et intentionnalité : Recherches phénoménologiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & controverses », 2003, p. 65-80.

[3] Paule GIOFFREDI, *À la rencontre de la danse contemporaine : Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le Corps en question », 2009.

[4] Katharina VAN DYK, « Sentir, s'extasier, danser : L'Implication chorégraphique selon Erwin Straus », *Nonfiction.fr*, 2010, URL complète en bibliographie.

[5] Il s'agit de l'approche phénoménologique parmi les plus empruntées. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979.

[6] Erwin W. STRAUS, Georges THINÈS et Jean-Pierre LEGRAND, *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, 2e éd., Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2000.

[7] Françoise DOLTO, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points série essais », 1992.

[8] Maurice ELIE, *Aux origines de l'empathie : Fondements & fondateurs*, Nice, Ovadia, 2009.

[9] Paul SCHILDER et François GANTHERET, *L'Image du corps : Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 2009.

[10] Jacques LACAN, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973.

[11] Marie-Carmen GARCIA, Geneviève COGÉRINO et Biliana FOUILHOUX, « Regards sur le sensible... », *Staps*, 2013, no 102, pp. 7-13.

il fournit un matériau observable dans lequel transparaissent clairement les considérations théoriques correspondantes. Un grand nombre de travaux a été réalisé autour de la réception « kinesthésique » du mouvement dansé. Ces recherches concernent la production de gestes chorégraphiques autant que leur réception par le spectateur. L'ampleur de ces réflexions ne permet pas d'ignorer cette matière, mais elle nous incite à considérer, au-delà des questions de l'empathie kinesthésique, d'autres phénomènes relatifs à la réception du mouvement dansé qui sont restés jusqu'alors peu explorés. Ces ressources méritent, de ce fait, un examen attentif.

1.1.2. Concevoir la « réception » dans les recherches en danse

Les travaux relatifs à la kinesthésie des mouvements considèrent donc d'une façon particulière la réception de l'art chorégraphique. Mais cet aspect n'est pas le seul parmi ceux qui sont appréhendés par ce champ de recherches. La « réception » concerne, dans une certaine mesure, toutes les démarches de recherche en danse et est envisagée de différents points de vue. Plus généralement, cet aspect constitue le point incontournable de la plupart des études qui se saisissent des préoccupations chorégraphiques[1]. Les théoriciens faisant de l'art chorégraphique l'objet central de leurs recherches portent un regard continuellement renouvelé sur son « expérience spectatorielle ». Ils considèrent, de façon plus au moins approfondie, la manière dont les spectacles contemporains sont appréhendés. Cela peut s'expliquer par les spécificités de ce champ artistique : la danse contemporaine, mettant à l'écart tout procédé scénique pouvant entraver la liberté interprétative des individus, accorde aux spectateurs une importante liberté dans l'élaboration du sens des spectacles. Nombreux sont les chorégraphes actuels qui tentent de brouiller la clarté et la transparence de la communication qu'ils instaurent avec le public ; ils mettent en doute les certitudes quant aux présences corporelles, vocales, sonores ou lumineuses qui sont souvent fondatrices des arts de la scène[2]. Plutôt que d'imposer aux spectateurs des contenus informationnels, clos et

[1] Comme nous le verrons plus loin, rares sont les travaux qui traitent des questions chorégraphiques sans considérer l'« expérience » des spectateurs.

[2] Boris CHARMATZ et Isabelle LAUNAY, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Dijon, Centre National de la Danse, 2003, p. 39.

rigides, les œuvres chorégraphiques semblent au contraire interroger la sensibilité, les goûts, les attentes et les préjugés des individus. Comme le remarque Julie PERRIN, « il y a, derrière [les] gestes [dansés], tout le savoir de chorégraphes qui ont su transmettre leur façon de s'inscrire dans l'espace et de lutter contre l'usure du regard »[1]. Cette organisation chorégraphique incite le public à ne pas rester à l'extérieur des événements scéniques mais à en faire pleinement partie. Les spectateurs sont appelés à observer, à comparer, à déchiffrer et à traduire les effets chorégraphiques mis en scène. L'appropriation des contenus des propositions scéniques permet aux individus d'élaborer des interprétations multiformes. Ainsi, la posture spectatorielle que la danse contemporaine présuppose ne peut alors passer sous silence. Cela incite les chercheurs à considérer avec une attention particulière la réception de cette forme d'art. Même si les réflexions entamées par les théoriciens ne concernent pas directement la rencontre entre l'œuvre chorégraphique et ses spectateurs – mais tentent, par exemple, d'élargir la compréhension des univers esthétiques et des processus de fabrication des spectacles –, elles ne s'affranchissent pas intégralement des interrogations relatives à la « réception » de la danse contemporaine.

Ainsi, les questions qui se rapportent aux modalités de perception, d'interprétation et de compréhension des pièces dansées sont très présentes dans les travaux actuels de la recherche en danse. À plus forte raison, les particularités relatives à la posture spectatorielle de la danse contemporaine incitent les chercheurs qui s'y attachent à considérer qu'il est impossible de contourner la question de la réception de cette forme d'art. Comme nombre de théoriciens qui travaillent sur l'art chorégraphique, Katya MONTAIGNAC affirme que « la danse est sans doute l'art qui se prête le mieux au regard »[2]. Le chercheur indépendant Gérard MAYEN évoque l'idée d'« une chorégraphie des regards »[3] ; la réception constitue pour la danse contemporaine un élément impossible à ignorer.

---

[1] Citation originale du texte de Julie PERRIN : « Behind these gestures, there is the whole knowledge of choreographers that were able to transmit their way of inscribing themselves in the space and of fighting against the erosion of the gaze. » Julie PERRIN, « Against the erosion of gesture and gaze », *in* Fernando QUESADA et Amparo ECIJA (dir.), *Cairon : Journal of dance studies*, Madrid, Universidad de Alcalá, coll. « Body and Architecture », n° 12, 2009, p. 282.

[2] Katya MONTAIGNAC, « Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[3] Gérard MAYEN, « La danse contemporaine : Pour une chorégraphie des regards. », URL complète en bibliographie.

Comme nous l'avons vu, les réflexions sur l'art chorégraphique émanent de disciplines différentes et combinent des démarches anthropologiques[1], sociologiques[2], philosophiques[3] et historiques[4]. Parfois, elles soulèvent de vifs débats polémiques lorsqu'elles concernent les publics, les pratiques culturelles et la fréquentation des équipements culturels. Elles concernent les questions kinesthésiques lorsqu'elles étudient les capacités des êtres humains à produire et à percevoir les gestes dansés.

Dans la réflexion sur la réception de l'art chorégraphique, les travaux dont nous nous saisissons également émanent des champs extérieurs aux recherches en danse ; il s'agit des écrits portant sur des objets artistiques provenant du théâtre ou des arts plastiques. L'évolution de ces formes d'art témoigne des transformations esthétiques similaires à celles qui se produisent dans l'art chorégraphique[5]. Ces modifications engendrent des évolutions dans l'expérience esthétique qu'elles présupposent et des pratiques spectatorielles qui les accompagnent. Dans le cadre des études théâtrales, il existe un nombre important d'écrits portant sur la réception des actes chorégraphiés[6] ; les travaux qui se rapportent à l'art contemporain fournissent des informations précieuses sur les valeurs accordées aux formes contemporaines de l'art[7]. Il convient toutefois de préciser que la plupart de ces recherches sont sémiotiques : comme le précise Nicole EVERAERT-DESMEDT, elles tentent de cerner le

---

[1] Nous pouvons citer ici l'investigation réalisée par Thilda HERBILLON-MOUBAYED sur les particularités attentionnelles du corps humain et la « conscience du vivant ». Thilda HERBILLON-MOUBAYED et Georges VIGARELLO, *La Danse, conscience du vivant : Étude anthropologique et esthétique*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2005.

[2] Ces recherches concernant à la fois la quantification de la consommation culturelle et l'identification des logiques sociales qui la structurent. Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *op. cit.*

[3] Comme l'indique la chercheuse en danse Hélène MARQUÉ, l'art chorégraphique est souvent « instrumentalisé » par la philosophie, mais les réflexions qu'elle propose représentent souvent les traces de l'expérience spectatorielle des penseurs. Hélène MARQUIÉ, « Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin », *in* Maurice DUMAS et Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (dir.), *Misogynie : Enjeux politiques et culturels*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, p. 101-115.

[4] Les œuvres chorégraphiques sont régulièrement mises dans une perspective historique ; les chercheurs se penchent sur la façon dont les œuvres ont été reçues dans des contextes historiques différents. Jean-Pierre PASTORI, *Renaissance des ballets russes*, Lausanne (Suisse) Paris, Favre, 2009.

[5] La danse se situe avec le théâtre dans une relation étroite et prend parfois les directions esthétiques similaires ; les arts plastiques, quant à eux, semblent moteurs dans le développement de l'entièreté des formes artistiques contemporaines.

[6] Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998.

[7] Samuel COAVOUX, « Compétence artistique, réception et démocratisation », *op. cit.*

comportement potentiel des spectateurs à travers les analyses des signes perceptibles dans les œuvres, tout en considérant des intentions de leurs auteurs[1]. Il s'agit d'une démarche que nous chercherons à contourner en privilégiant une investigation empirique : la conduite des entretiens avec des spectateurs effectifs et la prise en compte de leurs discours.

De manière générale, le regain d'intérêt depuis les années 2000 pour les approches qui prennent en considération la « place du spectateur »[2] est considérable. Du point de vue des sciences de l'information et de la communication, ces recherches « extérieures » ne bénéficient pas d'une visibilité importante en raison, probablement, de leur caractère *ad hoc* : dans la plupart des cas, ces travaux ne se fondent pas sur des considérations théoriques généralisées mais sur une épistémologie assez parcellaire et fragmentée. L'absence de travaux qui réuniraient ces questionnements en constitue probablement une cause. De ce fait, ces approches abordant les problématiques communicationnelles restent parfois déconnectées des « théories de la réception » élaborées par les sciences de l'information et de la communication, ce qui souligne quelquefois leur fragilité.

Il existe donc une multitude de réflexions disséminées qui émanent de champs théoriques différents. Ainsi, notre attention sera portée sur des travaux contemporains, sur la façon dont la réflexion sur la danse se développe dans le contexte théorique actuel et la manière dont elle s'applique à la danse dite « contemporaine ». Ce travail de recherche portera donc sur les investigations récentes qui s'actualisent au regard des œuvres contemporaines.

1.2. DÉMARCHE D'INSPIRATION ETHNOMÉTHODOLOGIQUE

Comme dans la plupart des champs de connaissance, les travaux sur la danse ne sont pas déconnectés des préoccupations du « terrain » auquel ils se rapportent. Les réflexions sur

---

[1] Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Interpréter l'art contemporain : La Sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & communication », 2006, p. 10.

[2] Océane DELLEAUX, « L'Etude de la place du spectateur au sein de dispositifs artistiques et numériques : Cadre historiographique et enjeux », *in* Vincent TIFFON et Romain BRICOUT (dir.), *Les Dispositifs artistiques contemporains : Les enjeux d'une nouvelle organologie*, Lille, Déméter : Revue électronique du Centre d'Etude des Arts Contemporains - Université Lille 3, 2011, URL complète en bibliographie.

la réception de la danse contemporaine émergent en réponse aux problématiques qui jaillissent dans le domaine chorégraphique ; les professionnels, souvent attentifs aux réflexions universitaires, se saisissent des écrits publiés et amènent à évoluer les modalités de programmation, de diffusion et de production des spectacles. Ces transformations s'accompagnent de l'émergence ou de la disparition de certaines pratiques spectatorielles et de l'évolution des logiques qui les accompagnent. Ces modifications appellent, à leur tour, de nouvelles investigations et de nouvelles publications scientifiques. Ce phénomène général de genèse des connaissances et d'influence mutuelle des réflexions scientifiques et du « terrain » qui les fait naître nous incite à porter notre attention sur les informations accessibles à travers une recherche d'inspiration ethnométhodologique[1]. Cette démarche d'immersion dans l'univers chorégraphique nous permet de mieux saisir les tenants et les aboutissants des réflexions sur la réception de cette forme d'art, d'étudier les savoirs véhiculés par les acteurs qui la font vivre, et d'analyser la façon dont ces derniers se représentent le sens de leurs actions.

Cependant, cette investigation immersive n'est pas celle qui nous permet de traiter le cœur de notre sujet : avant tout, elle nous donne la possibilité de considérer les difficultés épistémologiques de l'appréhension de l'« expérience » de l'art chorégraphique. Cette thèse s'appuie sur une double méthodologie de recueil de données empiriques. La première, hypothético-déductive, permet de constituer son cadre théorique et sa problématique. Elle présuppose un ensemble d'hypothèses de recherche à partir des matériaux ethnographiques recueillis. La seconde, quant à elle, aide ce travail de recherche à envisager les réponses à l'ensemble des questionnements qui seront mis en évidence. Elle s'appuie essentiellement sur des données empiriques et s'inscrit nécessairement dans un processus inductif. Cette seconde méthodologie sera étayée dans la deuxième partie de cette étude ; les analyses qui lui sont relatives seront présentées dans sa suite.

[1] A la croisée de la sociologie interactionniste, telle quelle a été développée par les représentants de l'*École de Chicago*, et la phénoménologie husserlienne, l'ethnométhodologie, développée en grande partie par H. GARFINKEL, a pour objectif central d'étudier directement les savoirs véhiculés par les acteurs des mondes sociaux.

1.2.1. Observation participante

Une part importante des informations sur l'« expérience spectatorielle » de la danse contemporaine que nous prenons en considération provient de sources non écrites. Elles émanent des observations que nous réalisons depuis le début de notre parcours doctoral[1]. Cette enquête inclut :

- Les observations relatives aux conversations que nous avons entendues lors des manifestations scientifiques[2]. Il s'agit des situations dans lesquelles les auditeurs[3] prennent la parole pour poser des questions, les communicants prononcent leurs discours et répondent spontanément aux questions de la salle. Les informations recueillies nous permettent d'appréhender la façon dont les questions théoriques relatives à la réception de la danse se développent, étant par ailleurs l'occasion d'entrevoir les lieux où elles prennent naissance avant de se cristalliser dans des publications écrites.
- Les observations portant sur les discours relatifs à la réception de la danse des représentants[4] des structures de soutien de l'art chorégraphique[5] en France. Ces informations correspondent aux situations dans lesquelles ces derniers rendent compte, lors des festivals ou des spectacles, de leur choix de programmation et de

[1] Ce travail a été réalisé majoritairement à Toulouse. Cependant, le contexte qui conditionne la danse contemporaine en France semble général. Bien qu'il existe des particularités relatives aux décisions politiques et économiques prises dans chaque région, le contexte reste relatif à l'ensemble des politiques publiques qui concernent l'art chorégraphique en France.

[2] Les manifestations portant sur l'art chorégraphique qui se sont déroulés majoritairement à Toulouse, mais également à Pau, à Paris et à Metz. Les manifestations correspondant aux discours recueillis seront précisées dans les annexes.

[3] Lors des manifestations scientifiques qui portent sur la danse, il n'est pas rare de rencontrer des publics « extérieurs » à la recherche universitaire : des amateurs du spectacle vivant, des danseurs professionnels, des chorégraphes, des professionnels des structures culturelles, etc.

[4] Il s'agit des personnes qui font vivre les structures culturelles : des directeurs, des chargés de programmation, des administrateurs, des chargées de communication, etc.

[5] Des structures semi-publiques qui apportent du soutien financier et logistiques aux compagnies chorégraphiques. Il s'agit des institutions qui sont spécialisées dans l'art chorégraphiques, telles que les Centres de Développement Chorégraphiques Nationaux ou des Centres Nationaux de la Danse ; mais également des structures qui soutiennent, de manière générale, toute forme de spectacle vivant et qui sont, par conséquent, nombreuses en France.

son orientation esthétique[1]. Il s'agit des discours prononcés de façon officielle avant les spectacles chorégraphiques ou des paroles enregistrées lors des échanges avec les publics à la fin des manifestations culturelles.

- Les observations relatives aux pratiques et aux discours des spectateurs de l'art chorégraphique occasionnels ou assidus. Nous avons recueilli les données auprès de différentes catégories d'individus qui faisaient partie du public des représentations chorégraphiques auxquels nous avons assisté : des amateurs ou des danseurs professionnels, des membres de la famille ou des amis, des spectateurs fidèles, des étudiants, des lecteurs de magazines culturels, des représentants professionnels du spectacle vivant qui participent activement au développement de cet art et, par conséquent, aux réflexions théoriques qui lui sont relatives.
- Enfin, les observations portant sur des réactions de différents types d'individus – en commençant par les « habitués » de l'art chorégraphique et en finissant par les « non-spectateurs[2] » – vis-à-vis des manifestations culturelles, des vidéos visionnées sur internet, des publicités ou des œuvres cinématographiques ou plastiques qui incluent la danse contemporaine. Dans la plupart des cas, ces données correspondent aux situations extérieures aux contextes des sorties culturelles, mais concernent la vie quotidienne dans laquelle l'art chorégraphique s'avère présent sous différentes formes : films, publicités, loisirs, affiches, etc.

Les données recueillies sont enregistrées dans nos carnets d'observation que nous tenons depuis le début de ce travail doctoral. Les observations y sont étayées de façon relativement ample : ces écrits représentent donc une grande quantité de textes manuscrits et, par conséquent, ne sont pas présentés en l'état dans les annexes de cette thèse de doctorat. En revanche, sont fournies les données qui servent le propos de ce travail de recherche. Ces

[1] Il s'agit de ce que Daniel URRUTIAGUER mentionne dans ces travaux : « les anticipations pragmatiques des diffuseurs sur les attentes de « leur » public ». Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *op. cit.*, p. 30.

[2] Bien que l'appellation semble problématique, il s'agit des individus qui n'ont jamais assisté aux spectacles de danse contemporaine ou qui n'ont pas eu l'occasion d'y assister depuis plusieurs années. Pascale ANCEL et Alain PESSIN, *Les Non-publics : Les Arts en réceptions*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, nº 1.

observations sont présentées dans les annexes de façon synthétique et reprennent les informations suivantes :

- Contextualisation et dispositifs : les types de structure dans lesquels les observations sont réalisées, le nombre de spectateurs dans les salles, les particularités des spectacles ou des manifestations culturelles ou scientifiques, les conditions d'émission des discours.
- Rôles et hiérarchie : les interlocuteurs à qui les individus adressent la parole, les enjeux interhumains ou professionnels perceptibles, le ton employé, l'estimation approximative de la familiarité avec l'art chorégraphique.

La possibilité de recueillir ce type d'informations implique une grande familiarité avec l'objet de recherche. Elle implique également une proximité certaine avec les individus qui font vivre l'art contemporain et l'implication dans les pratiques de ces individus. Il s'agit des conditions que notre parcours nous permet de remplir[1] ; il nous fournit également les compétences nécessaires à l'appréhension adéquate des pratiques et des discours. De plus, il s'agit d'un milieu dans lequel les personnes nous connaissent avant tout en qualité de professionnelle chorégraphique et ne nous considèrent pas toujours comme une chercheuse. Cela nous donne un certain nombre d'avantages relatifs à la proximité que nous instaurons avec ces acteurs[2]. Toutefois, cela pose les questions éthiques qui sont caractéristiques à toute pratique ethnographique : emprunter les discours sans l'autorisation des individus et nous servir de leurs pratiques. Cette situation doit faire l'objet d'une évaluation critique en vue d'éviter d'instrumentaliser les propos des personnes, de créer des tensions interpersonnelles

[1] Le parcours professionnel qui nous a incité à réaliser ce travail de recherche est présenté dans l'avant-propos.

[2] Professionnelle du spectacle vivant dans le passé, j'ai assisté à un nombre important de représentations chorégraphiques. Après plusieurs années de pratiques spectatorielles, je reconnais fréquemment les personnes que j'y croise : le public des représentations chorégraphiques est généralement fidèle à cette forme artistique. Selon mon estimation subjective, je connais personnellement environ quarante pourcents d'individus que j'y croise. Une autre quarantaine de pourcents sont des spectateurs que j'ai déjà eu l'occasion d'apercevoir lors des manifestations chorégraphiques. Enfin, les vingt pourcents restants sont des inconnus pour moi. Cependant, les modalités de l'accueil des publics dans des lieux culturels à Toulouse présupposent une proximité ; la perspective d'entamer une conversation avec des inconnus se présente facilement. Ainsi, j'ai la possibilité de converser avec des personnes que je connais, mais également avec ceux qui me sont inconnus, sans la nécessité de me présenter comme une chercheuse.

et de révéler les informations confidentielles. Du point de vue déontologique, cela implique la nécessité de préserver l'anonymat des personnes concernées par nos pratiques d'observation.

1.2.2. Entretiens compréhensifs avec des chorégraphes

Enfin, nous souhaitons nous appuyer sur des entretiens que nous avons réalisés avant le début de notre travail doctoral, au fil de la recherche que nous avons réalisée en master[1]. Ces éléments n'ont pas été entièrement exploités dans le cadre de cette première étude, ce qui nous donne la possibilité de les utiliser dans le présent travail de recherche. Il s'agit des entretiens compréhensifs que nous avons menés avec des chorégraphes de danse contemporaine en vue d'étudier la façon dont ils envisagent la réception de leurs spectacles et les publics auxquels leurs créations sont destinées[2]. Ces entretiens ont été réalisés autour des spectacles diffusés en février 2014 au Centre de développement chorégraphique national de Toulouse (CDCN de Toulouse), et des pièces programmées par le Théâtre Garonne en 2013. Nous avons effectué deux entretiens compréhensifs avec les chorégraphes Jérôme BRABANT[3] et Vincent DUPONT[4]. Nous avons également mené un entretien avec le

[1] Ce travail de mémoire a été établit à l'Université Toulouse – Jean JAURÈS, dans le département *Art&Com*, sous la direction d'Élise VAN HAESEBROECK et Pierre MOLINIER. Natalya KOLESNIK, *Danse contemporaine et production de sens*, Université Toulouse – Jean JAURÈS, Toulouse, 2015.

[2] Nous avons introduit ces entretiens retranscrits dans les annexes de ce travail de recherche.

[3] Jérôme BRABANT, interprète et chorégraphe, est né à la Réunion en 1973. Il a fait ses études à l'université Paris 8, et a suivi l'enseignement à l'école du mime Marcel MARCEAU de 1996 à 1999, puis la formation professionnelle Extensions au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse. Avant de créer son premier solo *Heimat* en 2012, il a travaillé avec des chorégraphes comme Marco BERRETTINI, Patricia FERRARA, Samuel MATHIEU, Marion MUZAC, Mié COQUEMPOT. Il a créé sa compagnie L'Octogonale en 2011. Notre entretien a été réalisé autour du spectacle *Impair* créé en 2014. Il s'agit du second solo du chorégraphe. Les mouvements abstraits et épurés que l'artiste met en scène s'inspirent des gestes ensorcelés des guérisseurs réunionnais manipulant les plantes médicinales.

[4] Vincent DUPONT est né en 1964. Initialement danseur et comédien au théâtre — il a travaillé, entre autres, avec Antoine CAUBET et Hubert COLAS — et au cinéma — il a notamment collaboré avec Claire DENIS —, Vincent DUPONT développe depuis 2001 ses propres projets artistiques mêlant le théâtre, la danse, la performance et l'installation plastique. Notre entretien a été réalisé autour du spectacle *Souffles* qui se présente comme une variation sur le thème de la mort et met en scène un rituel mortuaire animé par trois personnages fantastiques.

chorégraphe Sylvain HUC[1] et la danseuse Cécile GRASSIN qui évolue dans son spectacle *Kaputt*[2].

Cette grande quantité d'informations nous permet d'asseoir une approche communicationnelle tout en renforçant certains maillons de notre argumentation. Comme nous l'avons déjà précisé, les données issues des contextes empiriques nous permettent de percevoir les difficultés qui doivent être appréhendées du point de vue épistémologique. Au-delà des travaux qui mettent en lumière ces inconstances de façon significative, il s'avère parfois difficile de les repérer dans la littérature théorique car les informations permettant de les souligner n'y sont pas aussi évidentes que dans les sources non écrites. Dans un souci de cohérence scientifique, la plupart de textes théoriques sont formulés de sorte qu'ils ne contiennent pas de présupposés tranchants ou de contradictions grossières. Les informations recueillies par le biais d'une démarche empirique nous permettent d'entrevoir ce type de difficulté avec évidence, tout en exemplifiant les sources potentielles d'inconstances théoriques.

[1] Sylvain HUC est né en 1979. Après une formation universitaire en histoire et histoire de l'art, il intègre la formation Extensions au Centre de développement chorégraphique national de Toulouse en 2003. Parallèlement, il a travaillé et collaboré avec diverses compagnies et chorégraphes : Richard NADAL, Magali MILIAN, Romuald LUYDLIN, Coraline LAMAISON et Alexandre FERNANDEZ. Il a commencé à créer ses propres projets en 2010.

[2] La pièce *Kaputt*, créée en 2014, est la troisième création du chorégraphe toulousain Sylvain HUC. Après deux premières créations traversant les thématiques de la peur et de la bestialité inspirées du conte *Le Petit Chaperon Rouge*, le créateur aborde dans ce spectacle le thème de l'échec. Dans *Kaputt*, il livre ses interprètes à de multiples épreuves physiques en leur imposant des contraintes qui les empêchent de bouger efficacement.

2. La création et la réception des œuvres dans une perspective communicationnelle

L'ensemble des réflexions relatives à la danse que nous venons de présenter entretient des relations particulières avec les sciences de l'information et de la communication. Nombreuses sont les constructions qui présentent des dissonances, voire des contradictions relatives aux postulats qui semblent constitutifs des approches communicationnelles[1]. L'absence de pensée unifiée sur la « réception » des actes chorégraphiques – comme elle peut être menée par les sciences de l'information et de la communication – engendre quelquefois des approximations au sein des disciplines qui se saisissent de la danse. Ces difficultés sont présentes dans la littérature scientifique et journalistique publiée[2] et, comme nous le verrons dans ce chapitre, elles caractérisent généralement la façon dont les acteurs de l'art chorégraphique[3] l'envisagent.

2.1. Intentionnalité communicationnelle et création chorégraphique

Parmi les difficultés les plus significatives, il est possible tout abord de souligner celles qui concernent la création chorégraphique : elles se révèlent particulièrement lors des

[1] Du point de vue des chercheurs en danse, l'évolution des réflexions sur la danse est pour l'instant freinée par l'étendue relativement restreinte des ressources théoriques. Laure Guilbert, Philippe Guisgand, Nicole Harbonnier-Topin, Marina Nordera et Joëlle Vellet, « Éditorial », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[2] Dans le domaine des recherches sur la danse, les écrits journalistiques présentent un poids important. Établis pour être lus par des spécialistes, ils manipulent aisément les concepts dont les chercheurs universitaires se saisissent. Par exemple, l'ouvrage *Danse contemporaine : Danse et non danse* de Dominique Frétard se présente comme un travail de recherche. Les termes qu'il propose ont été longuement repris dans des écrits sur l'art chorégraphique, mais n'ont pas réussi à imposer leur pertinence. Dominique Frétard, *Danse contemporaine : Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Paris, Cercle d'Art, 2004.

[3] Par « acteurs de l'art chorégraphique », nous entendons les professionnels administratifs des structures de soutien de la danse contemporaine, les techniciens, les chorégraphes, les danseurs, les journalistes, les chercheurs qui se saisissent de cette forme d'art, les spectateurs assidus. En somme, les individus qui contribuent à l'existence et au développement de l'art chorégraphique et qui ont, en son sein, un certain pouvoir décisionnel.

discussions sur la fabrication des œuvres d'art et sur le travail créateur[1]. Ces résistances tiennent à la difficulté de concevoir le processus de création artistique à travers un ensemble d'actes et d'intentionnalités[2] communicationnels. Habituellement, ces éléments ne sont pas perçus comme constitutifs des étapes de la création des œuvres d'art – comme les sciences de l'information et de la communication les envisagent habituellement –, mais comme des préoccupations superflues qui peuvent se greffer sur le travail artistique : autopromotion, adaptation aux enjeux économiques et symboliques, persuasion, voire manipulation[3]. Bien sûr, ces pratiques fréquemment incriminées concernent le domaine de la communication ; ces actes sont en effet éloignés des logiques qui régissent la production et la réception de l'art chorégraphique. Mais la « communication » ne se limite pas à ces actes « intéressés »[4]. De manière générale, ce type d'interaction ne représente qu'une part, non exhaustive, des volets communicationnels qui, en réalité, s'insinuent dans toutes les formes de l'activité humaine. Cette conception de la communication, comme le principe inhérent à l'activité interhumaine[5], est familière aux sciences de l'information et de la communication, contrairement à la vision

[1] Comme nous l'avons vu, s'il est encore possible d'entrevoir les tenants et les aboutissants communicationnels dans l'acte de la réception de l'art, et de percevoir l'art comme une rencontre entre les personnes qui l'ont créée et les individus qui la reçoivent, la plupart des difficultés concernent particulièrement la création artistique. Cependant, nous pouvons noter des exceptions présentant des outils analytiques opératoires et, de notre point de vue, très productifs. Par exemple, nous pouvons mentionner le travail de Joëlle VELLET, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse*, 5 mars 2014, nº 2, URL complète en bibliographie.

[2] Comme l'indique le philosophe Jean-Paul DOGUET, l'intentionnalité désigne « une propriété de la conscience humaine à se rapporter par essence à autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire à se projeter dans des objets ». DOGUET Jean-Paul, *L'art comme communication : Pour une re-définition de l'art,* Paris, Armand Colin, 2007, p. 86.

[3] Par exemple, les chercheuses en danse Laëtitia ANGOT et Zoé HAGEL décrit le dispositif communicationnel complexe qu'il convient de mettre en œuvre lors de la création chorégraphique, qui, selon la façon dont elles l'exposent, semble impacter la création chorégraphique : « Une telle posture n'est dès lors pas évidente à tenir tant les demandes en termes d'efficacité, de justification catégorielle voire de preuves par le quantitatif sont prégnantes dans les dispositifs sociaux, artistiques comme scientifiques. Une difficulté réside par conséquent dans la construction d'un montage financier permettant d'assurer la viabilité du projet sans en contraindre le déroulé ni l'intention. Il s'agit également de parvenir à créer des formes lisibles de description et de transmission qui puissent rendre compte des expériences et connaissances explorées sans les réduire. » Laëtitia ANGOT et Zoé HAGEL, « Danser pour explorer l'habiter : L'exemple de la permanence chorégraphique Porte de la Chapelle à Paris. », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, URL complète en bibliographie.

[4] Nous qualifions d'« intéressés » les actes qui sont quelquefois perçus comme vils et mercantiles : l'adaptation aux attentes des publics, les logiques commerciales, établies en vue d'obtenir un résultat attendu, « manipuler » les récepteurs.

[5] Cette conception rejoint notamment l'appréhension de l'école dite de de Palo Alto d'un être humain comme un être en communication : « On ne peut pas ne pas communiquer », l'idée que nous soutenons dans ce travail de recherche. Il est à noter que ce courant théorique généralise cette conception pour l'étendre aux volumes plus généraux : la conception des réseaux communicationnels en expansion et la couverture informationnelle permanente, grâce aux « médias de masse ».

limitée que nous venons de présenter, issue en l'occurrence du domaine chorégraphique. Comme nous le verrons en détail plus loin, la « communication », au sein des disciplines qui se saisissent de la danse, est souvent perçue comme un phénomène nécessairement « intentionnel » qui ne s'opère qu'à travers une aptitude consciente. L'idée de cette disposition volontaire de l'esprit semble dénaturer l'activité créatrice « désintéressée » pour lui attribuer des enjeux étrangers. Elle paraît projeter sur le travail des créateurs des intentions mercantiles et stratégiques, comme nous pouvons le percevoir dans l'énoncé que nous avons enregistré dans notre carnet d'observations : « Les artistes ne communiquent rien du tout, ils créent leurs œuvres sans forcément se fixer des objectifs. Parfois, ils ne veulent même pas savoir ce que pensent les spectateurs de leurs créations »[1]. De ce fait, les approches communicationnelles ne se trouvent pas suffisamment impliquées dans les réflexions sur la fabrication des spectacles chorégraphiques, mais se voient régulièrement contournées[2]. Selon cette posture, les artistes paraissent détachés de toute finalité communicationnelle de leurs actes, reléguant la naissance de leurs créations à un accident. Les réalisations chorégraphiques se présentent alors souvent comme le fruit d'un concours de circonstances

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « J'ai assisté à [une représentation] contemporaine [d'un ensemble d'artistes] solidement "installés" dans le paysage chorégraphique français. Au sortir de la pièce, j'ai entamé une conversation avec [une chercheuse] dont les travaux portent sur [les arts du spectacle]. Cette dernière s'est interrogée à propos de mes recherches et a voulu en savoir plus sur ma démarche scientifique. J'ai alors précisé que je me saisissais de la danse contemporaine dans le cadre des sciences de l'information et de la communication. Cette perspective a paru étonnante à cette personne, et elle m'a exprimé son point de vue : "Ah bon ? Vous étudiez comment les artistes essayent de promouvoir leurs spectacles, par exemple sur des réseaux sociaux ? […] Non ? Alors votre posture me paraît un peu étrange, parce que la création artistique est normalement désintéressée ; il n'est pas question de la communication". Je lui ai alors indiqué que je trouvais quelquefois difficile la posture des arts du spectacle vis-à-vis des approches communicationnelles : "L'acte créatif est aussi un acte communicationnel, même si on le conçoit comme une activité dépourvue d'intérêt immédiat, et donc potentiellement non-communicationnelle. Cette communication peut être volontaire ou involontaire, explicite ou implicite, mais les artistes ne peuvent pas ne pas communiquer avec leur public." La personne m'a alors exprimé son désaccord et m'a précisé que, selon son point de vue, "[les] artistes ne communiquent rien du tout, ils créent leurs œuvres sans forcément se fixer des objectifs. Parfois, ils ne veulent même pas savoir ce que pensent les spectateurs de leurs créations." Après cette brève discussion relative à nos postures théoriques respectives, nous avons changé le sujet de notre conversation. »

[2] Par exemple, le chercheur en danse Martin GIVORS, s'intéressant « aux processus de formation de l'œuvre chorégraphique » contourne l'usage des termes se rapportant aux sciences de l'information et de la communication – réception, intention, médiation, interaction – : dans son travail d'exploration, il tente d'« entrer dans une relation de « correspondance non-descriptive » avec le terrain de manière à reconnaître le tissage du chercheur au sein de son environnement, et enfin laisser parler les récits, détendre la poigne de la théorisation. » Martin GIVORS, « À l'écoute des forces.. Excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, URL complète en bibliographie.

résultant de l'activité créative désintéressée et solitaire[1]. Les chorégraphes semblent destiner leurs créations au public sans aucune idée de l'expérience qu'elles peuvent faire naître chez leurs spectateurs : « Il est impossible de dire que l'auteur ait effectivement voulu transmettre quelque chose. L'œuvre n'est pas forcément le résultat de cette volonté de communiquer. C'est une exploration, une expérience »[2].

Les penseurs qui s'opposent à la conception communicationnelle de la création chorégraphique ne la proscrivent pourtant pas toujours entièrement : ils acceptent, par exemple, les possibles influences économiques et symboliques sur le travail créateur qui incitent les chorégraphes à adopter des stratégies, à agir d'une certaine manière et, par conséquent, à « communiquer » avec des types singuliers de public[3]. Cependant, les approches communicationnelles leur paraissent parfois totalitaristes, car elles incitent à attribuer une trop grande importance aux paramètres qui ne semblent pas caractéristiques de la création des œuvres d'art[4]. De ce fait, l'intention de « communiquer » avec les spectateurs apparaît toujours comme un aspect pouvant contrecarrer d'autres finalités créatives des chorégraphes.

Lorsqu'il est question de l'intentionnalité communicationnelle des créateurs, l'idée qu'ils puissent adapter leurs réalisations aux attentes potentielles des spectateurs provoque quelquefois des négations exaltées de la part des habitués de la danse contemporaine. Il n'est

---

[1] Dans son article, le chercheur en arts du spectacle relate des arguments conte la volonté des spectateurs de saisir le sens des œuvres, présentant la création chorégraphique comme une œuvre qui ne doit pas se prêter à ce type de considérations. Arnaud MAÏSETTI, « En délivrance de sens », *Théâtre/Public*, juin 2015, Scènes contemporaines : comment pense le théâtre, nº 216, pp. 105-112.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « En février, j'ai assisté à une manifestation scientifique dont la thématique concernait, entre autres, l'analyse des spectacles de danse. L'intervenante étayait les difficultés qu'elle rencontrait fréquemment dans les analyses des œuvres des apprenants qu'elle formait. Elle a notamment mentionné les biais des postures interprétant les actes créatifs comme une démarche volontaire de communication : "Il est impossible de dire que l'auteur ait effectivement voulu transmettre quelque chose. L'œuvre n'est pas forcément le résultat de cette volonté de communiquer. C'est une exploration, une expérience." Bien que je trouve sa posture vis-à-vis du caractère volontaire des actes communicationnels juste, la "communication" concerne également les actes non-volontaires. »

[3] Ainsi, ANGOT et HAGEL relatent dans leur travail les aspects extra-chorégraphiques, influençant la production dansée et, par la même occasion, l'orientant vers la réception par des publics concernés. Laëtitia ANGOT et Zoé HAGEL, « Danser pour explorer l'habiter : L'exemple de la permanence chorégraphique Porte de la Chapelle à Paris. », *op. cit.*

[4] Comme nous l'avons précisé, le travail de la chercheuse en danse Joëlle VELLET nous semble opératoire, il n'appréhende pas, dans la création, d'autres considérations extra-chorégraphiques que la mémoire – physique, sociale – à transmettre. Joëlle VELLET, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *op. cit.*

pas rare d'entendre de la part des professionnels administratifs des affirmations stipulant le contraire : « Non, ils ne créent pas leurs œuvres pour qui que ce soit, ils ne sont pas dans une démarche marketing »[1]. Nombreux sont les chorégraphes qui refusent également l'idée de la communication avec leurs spectateurs. La possibilité d'adapter leurs créations à un public potentiel ou de créer des œuvres « en fonction » de quelqu'un leur semble difficilement envisageable. Ainsi, nombre d'entre eux se placent en position de solitude communicationnelle : « Ce que je fais, je ne le fais pas pour les chargés de la production ni pour un quelconque autre public, sinon, je ne le ferais pas »[2]. L'idée à laquelle certains créateurs font également référence est celle de « l'indifférence au récepteur »[3]. Les chorégraphes affirment fréquemment qu'ils n'écoutent personne, qu'ils ne tiennent pas compte des critiques ou qu'ils « [se moquent] de ce que les spectateurs pourraient penser »[4] de leurs créations.

2.1.1. Aptitude créative orientée vers un but

Cette conception relative à la « solitude communicationnelle » des chorégraphes est nourrie, à notre sens, par l'idéal d'une absence, dans l'acte de la création artistique, de « finalités » pratiques, c'est-à-dire d'aptitudes tendant vers un but. L'acception commune du

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Après une représentation dans [une structure soutenant l'art chorégraphique], j'ai mené une conversation avec [l'un de ses représentants]. Nous sommes alors venus à parler des tenants et aboutissants "communicationnels" de l'acte de la création chorégraphique. Ma posture a toutefois provoqué un rire chez [la personne en face de moi]. [Elle] m'a indiqué que les artistes, selon son point de vue, étaient éloignés de "ce type" de préoccupations : "Non, ils ne créent pas leurs œuvres pour qui que ce soit, ils ne sont pas dans une démarche marketing." »

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Dans le cadre de mon Master I, j'ai interrogé [un chorégraphe contemporain] au sujet de sa posture vis-à-vis de la "communication" dans l'activité chorégraphique : "Comment pouvez-vous caractériser ce qui se produit sur le plateau entre vous et votre public ? Est-ce qu'on peut appeler cela 'communication' ?" Il a alors prononcé la phrase suivante : "Ce que je fais, je ne le fais pas pour les chargés de la production ni pour un quelconque autre public, sinon, je ne le ferais pas." » Visiblement, le terme de « communication » concernait, dans sa conception, l'adaptation aux attentes des décideurs de ce domaine artistique.

[3] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 90.

[4] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « J'ai participé à [un spectacle] chorégraphique d'[un créateur français]. Ce dernier, lors d'une répétition ordinaire a lancé nonchalamment la phrase : "Je me moque de ce que les spectateurs pourraient penser de ma création" Il se positionnait comme un "peintre" procédant à des expérimentations plastiques dépourvues de la finalité d'être perçues publiquement. »

terme « communication » correspond, de ce point de vue, à l'une des finalités possibles du travail créatif. Les artistes sont souvent perçus comme « des êtres "détachés" des exigences de la vie pratique, qui parviennent à percevoir pour percevoir »[1], comme le mentionne l'historien de la philosophie Jean-Pierre ZARADER. Voici ce que remarque à ce sujet le philosophe Henri BERGSON, dont les propos sont souvent repris par les chercheurs en arts : « Quand [les artistes] regardent une chose, ils la voient pour elle, non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leur sens, ils naissent détachés […] »[2]. Ces idées mettent en relief le pouvoir contemplatif des créateurs qui n'a prétendument aucune visée pratique. Les artistes font de la perception un moyen d'action qui leur permet de la restituer ; cependant, ces idées soulignent également le fait que cette perception devient une fin en soi[3]. Il s'agit là d'un élément échappant régulièrement à l'attention des penseurs qui soutiennent l'idée d'une absence, dans l'acte créatif, de visée pratique. À plus forte raison, il convient, selon l'approche « énactive »[4] de Francisco VARELA[5] qui affirme, dans ce contexte, sa pertinence d'envisager la perception comme un acte orienté vers un but : nous ne percevons que ce qui nous permet d'interagir efficacement avec notre environnement. L'objectif que vise cette contemplation peut provenir de tout registre intentionnel, y compris celui qui concerne la communication. Ainsi, cette conception met en relief la visée irréductiblement pratique de l'acte de contemplation tout en plaçant la communication parallèlement à tous les autres objectifs qu'elle peut sous-tendre.

En ce qui concerne l'acte de la réalisation artistique, celui qui concerne la restitution de l'expérience de contemplation de l'artiste, il ne peut pas non plus représenter une simple

---

[1] Jean-Pierre ZARADER, *Les Grandes Notions de la philosophie*, Paris, Ellipses Marketing, 2015, p. 802.

[2] Henri BERGSON, « La perception du changement », *in La Pensée et le mouvant : Essais et conférences*, Paris, F. Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1934, p. 153.

[3] Jean-Pierre ZARADER, *Les Grandes Notions de la philosophie*, *op. cit.*, p. 802.

[4] Il s'agit d'une approche en sciences cognitives qui étudie l'organisation des interactions qu'opèrent les individus avec leur environnement. Nous nous penchons de façon plus approfondie sur cette conception théorique dans le chapitre suivant.

[5] Francisco VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH et Véronique HAVELANGE, *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1993.

extériorisation accidentelle des éléments perçus[1]. Le philosophe Jean-Paul DOGUET affirme que le processus d'élaboration des œuvres présuppose l'existence chez son auteur de deux intentionnalités hétérogènes[2]. La première concerne le processus de fabrication technique et matérielle de l'œuvre – dans le cadre de la danse contemporaine, par exemple, l'élaboration d'une suite de mouvements, l'établissement de consignes corporelles et la répartition spatiale des actes scéniques – ; la seconde intentionnalité vise, quant à elle, la réception potentielle de la réalisation. Par la première, son esprit se projette vers ce qu'il réalise ; par la seconde, il se représente les effets que sa réalisation peut provoquer dans l'esprit d'un spectateur. Comme le précise DOGUET, il est nécessaire que la première intentionnalité s'exprime de façon spontanée pour que, ensuite, agisse la critique qui l'amènera à modifier les composantes de son œuvre. En principe, ces deux états intentionnels ne sont pas hiérarchisés dans le processus créatif et sont difficilement discernables au niveau psychique[3].

Ainsi, la seconde intentionnalité s'inscrit dans le cadre communicationnel de façon relativement évidente. Au cours de la création chorégraphique de l'œuvre, cette intentionnalité incite l'artiste à apporter de manière régulière les modifications dans son travail en vue de l'adapter aux attentes du spectateur qu'il préfigure. Selon Paul VALÉRY, « on peut déduire que l'artiste est un être double, car il compose les lois et les moyens du monde de l'action en vue d'un effet à produire l'univers de la résonance sensible. »[4] Tout au long du processus créatif, l'artiste se met en position de retrait pour évaluer son idée « de l'extérieur »[5]. L'existence de cette deuxième intentionnalité constitue, selon nous, l'un des maillons souvent négligés de l'ensemble des approches communicationnelles. Il s'agit d'un élément qui induit une cascade d'autres difficultés relatives à l'appréhension conceptuelle des œuvres chorégraphiques et à celle de leur réception.

---

[1] La chercheuse en danse Julia BEAUQUEL, dans son ouvrage *Esthétique de la danse*, se penche sur la question des « théories de l'expression » dans l'art. Son interrogation concerne l'appartenance des « émotions » que l'œuvre chorégraphique peut dégager : est-ce qu'elles sont inhérentes à l'œuvre, ou bien elles émanent de l'auteur, ou encore sont projetés par le spectateur ? « La danse a longtemps été considérée, avec évidence, comme un moyen pour les danseurs d'exprimer des émotions et sentiments en essayant de les transmettre aux spectateurs. » Julia BEAUQUEL, *Esthétique de la danse : Le Danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2015, p. 161.

[2] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 87.

[3] *Ibid.*, p. 86.

[4] Paul VALÉRY, « Pièces sur l'art : L'infini esthétique », *in* Paul VALÉRY et Jean HYTIER (dir.), *Œuvres : tome II*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 148, 2000, p. 1344.

[5] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 86.

L'expérience spectatorielle que la création chorégraphique présuppose s'avère, du moins partiellement, anticipée. Nombreux sont les créateurs qui, après un temps de réflexion, admettent ce fonctionnement : « C'est vrai, j'aimerais bien que [ma création] plaise. Pas forcément aux "décideurs", mais plutôt aux autres »[1]. En se projetant, au cours de la conception d'une œuvre d'art, dans sa réception – en espérant, par exemple, qu'elle permette aux spectateurs de traverser des états émotionnels particuliers – alors, transparaît l'intention communicationnelle. Au cours de l'élaboration des œuvres, les créateurs sont amenés à mesurer les effets que leurs réalisations produisent sur eux-mêmes ; ce travail implique souvent de regarder le leur du point de vue d'un tiers. Cette opération place les chorégraphes en position de spectateur et ne vise qu'à identifier les réactions spectatorielles possibles, puis à apporter les modifications correspondantes.

Ainsi, pour certains chorégraphes, l'expérience de la création chorégraphique implique fortement la capacité à prendre de la distance par rapport au travail créatif en cours pour observer les résultats à partir d'une position spectatorielle : « Sur la création de la première pièce, j'étais "dehors" particulièrement souvent. Si je m'ennuyais, cela voulait dire que quelque chose clochait. Oui, j'étais aussi le spectateur de ce que je concevais »[2]. D'autres affirment également la nécessité d'évaluer les effets de la création chorégraphique à partir d'une position extérieure : « Pour moi, c'est très important de revenir régulièrement à cette position de spectateur. Je m'en soucie vraiment […]. Souvent, je regarde des propositions et je dis : "Moi, si j'étais le public, franchement, je ne comprendrais pas"... »[3].

Habituellement, les artistes se représentent clairement les expériences esthétiques qu'ils souhaitent offrir aux spectateurs. Par exemple, certains espèrent qu'en assistant à la représentation de leurs pièces, les spectateurs « soient à l'aise et se sentent bien »[4] :

> « J'aime bien qu'ils soient dans une situation de confort. C'est encore cette histoire de partage. Moi, j'aime bien amener les gens dans une espèce de spirale. […] Les

[1] Jérôme BRABANT, « Entretien exploratoire », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe VII*, 12 octobre 2014.

[2] Sylvain HUC et Cécile GRASSIN, « Entretien exploratoire », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe VII*, 28 octobre 2014.

[3] *Ibid.*

[4] Jérôme BRABANT, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

> amener proche de la transe. Pour qu'ils le vivent aussi d'une certaine façon avec moi. […] Aller "au bord de", mais pas complétement dedans. »[1]

Certains créateurs estiment également que l'élaboration d'une thématique de création représente une étape qui conditionnera en grande partie sa réception : « Quand, je commence une création, je me pose la question du type d'expérience que le spectateur va traverser. Est-ce qu'il va participer à cette expérience ? […] Comment vais-je pouvoir l'interroger sur ce qu'il voit ? »[2]. Voici un exemple d'une pièce, *Kaputt*, du chorégraphe Sylvain HUC : pour sa création, il a choisi une thématique liée à l'échec. Le chorégraphe a mis en scène des corps qui échouent à danser et à se mouvoir efficacement, des corps dont les membres sont désarticulés. Vers la moitié du spectacle, l'un des danseurs s'allonge sur le sol et reste dans cette position pendant huit minutes. Le public ne voit pas les autres danseurs qui se trouvent en coulisses ; la scène n'est pas non plus accompagnée de musique. Le seul bruit que le public peut entendre, c'est la forte respiration du danseur allongé au sol. Sylvain HUC suppose que cette scène peut provoquer l'ennui chez certains spectateurs, mais il décide néanmoins de la garder :

> « Est-ce que [le spectateur] va rapidement lâcher l'attention parce que c'est long de voir un danseur respirer huit minutes au sol ? Je me pose la question mais, en même temps, en tant que spectateur, cet effet me plaît. Parfois, il s'agit d'un choix à assumer. Cette durée-là, elle peut ennuyer le spectateur. Elle peut lui paraître pénible, agaçante. […] Mais j'ai envie de lui faire éprouver cette durée-là. »[3].

En émettant une critique par rapport à son propre travail, et en utilisant ce jugement en vue d'orienter ou de modifier la direction du processus créatif, les artistes se placent ainsi en situation d'intentionnalité intersubjective. Par ailleurs, cet état ne représente pas un phénomène propre au domaine chorégraphique, mais concerne l'élaboration de tout objet destiné à être reçu. Afin d'éclairer notre propos, nous nous appuyons sur le témoignage de Jean-Luc NANCY concernant l'élaboration d'une œuvre littéraire :

> « Je peux insérer ici qu'il y a un type de relecture qui se produit parfois très près de l'achèvement du texte, lorsque je sais que telle personne définie, plutôt proche, va le

---

[1] *Ibid.*

[2] Vincent DUPONT, « Entretien exploratoire », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe VII*, 10 avril 2015.

[3] Sylvain HUC et Cécile GRASSIN, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

> lire — souvent dans ce cas à l'état de manuscrit. Alors, je lis comme en même temps que cette personne et avec ses yeux, je deviens vraiment lecteur, au lieu de repasser sur mes propres traces. […] Je me représente comment l'autre découvre le texte. »[1]

Ainsi, les créateurs sont marqués par une tendance à anticiper la réception potentielle de leurs réalisations. Il ne s'agit pas, par ailleurs, d'une pratique inconsciente ni secrète : pour la chorégraphe Mathilde MONNIER, comme pour beaucoup d'autres artistes, la création chorégraphique « c'est d'abord la question de l'adresse au public »[2]. Les chercheuses en danse Isabelle GINOT et Isabelle LAUNAY affirment également à ce propos que « [l]a fabrique de corps dansants et de ces modes de représentation [est] aussi une fabrique du regard dès lors que construire un corps, c'est construire un corps "pour être vu"… »[3]. De plus, l'esthétique de la danse se renouvelle continuellement ; elle recherche constamment de nouvelles perspectives corporelles et scéniques et cela représente l'une des préoccupations de l'art chorégraphique contemporain. Selon Julie PERRIN, « [il] y a, derrière [les] gestes [dansés], tout le savoir de chorégraphes qui ont su transmettre leur façon de s'inscrire dans l'espace et de lutter contre l'usure du regard »[4]. Néanmoins, cette conscience relative à l'orientation intersubjective du travail créateur ne suffit pas à orienter en conséquence la réflexion sur l'art chorégraphique.

2.1.2. Solitude communicationnelle

Comme nous l'avons vu, certains artistes soutiennent l'idée de l'« indifférence aux récepteurs » en affirmant qu'ils créent leurs œuvres pour eux-mêmes. Cette solitude communicationnelle dans laquelle ils se placent s'apparente, à leurs yeux, à une absence de communication. Elle semble invalider l'approche communicationnelle : « Non, on ne communique pas à soi-même, on est le créateur. On fabrique. On est présent à soi-même au

---

[1] Mathilde MONNIER, Jean-Luc NANCY et Claire DENIS, *Allitérations : Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, p. 76.

[2] *Ibid.*, p. 118.

[3] Isabelle GINOT et Isabelle LAUNAY, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, octobre 2002, Spécial « Médium : danse », n° 23, pp. 106-111, p. 109.

[4] Nous avons déjà évoqué cette idée précédemment ; elle permet d'illustrer notre propos dans ce contexte également. Julie PERRIN, « Against the erosion of gesture and gaze », *op. cit.*, p. 282.

moment de la prise de décisions. C'est nous qui agissons sur la matière, personne d'autre. Quand j'ai envie de faire quelque chose, je le fais »[1]. La perspective de ne pas adresser sa réalisation aux personnes tierces se présente alors comme un gage de réussite artistique.

La communication est souvent assimilée à l'établissement de relations avec les autres, tandis que l'intention d'interagir avec soi-même ne semble pas lui être relative. Or, il s'agit d'une forme de communication à part entière qui peut être illustrée par l'utilisation des supports de mémoire externe qui servent à enregistrer et organiser les informations : prise de notes assortie de leur consultation ultérieure, établissement de listes d'articles à acheter ou de démarches à réaliser, répartition des arguments dans les colonnes « pour » et « contre » afin de prendre des décisions. Il s'agit d'une forme de communication qui ne s'opère pas dans les mêmes contextes spatio-temporels que les interactions habituellement observées. Cependant, l'idée que la communication ne puisse s'opérer qu'à travers une interaction avec quelqu'un d'autre que soi relève d'une construction communément répandue. Par exemple, le philosophe Jean-Paul DOGUET n'envisage pas cette perspective comme pleinement communicationnelle ; à la place, il cherche à démontrer – de façon pertinente, certes – que la création artistique implique immanquablement les autres. Ainsi, au-delà de la communication autocentrée, la possibilité d'inclure dans l'acte créatif des individus tiers doit être envisagée :

> « La solitude communicationnelle est quelque chose de distinct qui concerne la pensée : c'est le fait de ne pas agir ni produire pour un autre que soi, ni d'en recevoir quoi que ce soit, et d'être soustrait au commerce communicationnel des esprits en général. […] Seul un autiste serait en situation de solitude communicationnelle, et la chose n'est même pas absolument certaine. »[2]

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « Lors d'[un festival de la photographie contemporaine], j'ai rencontré [un artiste plasticien] a qui j'ai dit que je menais une recherche en sciences de l'information et de la communication. Je lui ai également indiqué que je m'intéressais, entre autres, aux tenants et aboutissants communicationnels de l'acte de la réalisation artistique. Sensible à ce sujet, il m'a communiqué son désaccord en précisant qu'il ne trouvait pas que la communication avec soi-même – lorsqu'on estime qu'on crée des œuvres pour son propre plaisir – était un acte communicationnel à proprement parler : "Non, on ne communique pas à soi-même, on est le créateur. On fabrique. On est présent à soi-même au moment de la prise de décisions. C'est nous qui agissons sur la matière, personne d'autre. Quand j'ai envie de faire quelque chose, je le fais." L'artiste m'a également indiqué qu'il a longuement réfléchi à cette question après une émission – dont je n'ai pas pu obtenir les détails – de France Culture où un présentateur s'exprimait au sujet de l'existence de l'intentionnalité communicationnelle chez les artistes, une thématique qui provoquait, selon son point de vue, des débats "enflammés" dans le domaine de l'art. »

[2] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 88.

L'acte créatif tient compte des formes et des genres artistiques existants qui sont étroitement liés aux normes et aux exigences du domaine dans lequel les créateurs évoluent. De plus, les chorégraphes ne peuvent pas s'exclure des contextes sociaux, politiques, culturels et économiques qui transparaissent – de façon volontaire ou involontaire – dans leur travail et qui sont nécessairement partagés avec d'autres individus. Cet ensemble d'informations forme un référentiel qui oriente de façon plus au moins significative le travail des artistes tout en les inscrivant dans une interaction avec les acteurs de la sphère artistique correspondante. L'activité de la création présuppose donc un ensemble d'interactions décalées dans le temps et dans l'espace qui ne peut pas s'exclure du cadre communicationnel.

À plus forte raison, le chorégraphe qui parvient à diffuser son travail n'est jamais vraiment aux prises avec la solitude. Il est entouré de danseurs, de techniciens, de scénographes, de costumiers, de programmateurs, du personnel administratif, de journalistes, de photographes et, enfin, de chercheurs. Le projet d'envisager son travail dans le cadre d'une solitude communicationnelle apparaît, dans ce contexte, relativement absurde. De plus, ses collaborateurs s'introduisent dans la réalisation chorégraphique à différents stades de sa finalisation et, à travers les logiques qui leur sont propres, impactent son déroulement et son achèvement. Les intentionnalités communicationnelles qui accompagnent cet ensemble d'individus se joignent donc à celles du chorégraphe et doivent, de ce fait, être prises en compte.

2.1.3. Existence de « spectateurs-modèles »

À travers l'observation participante sur des lieux de création chorégraphique, il est possible de constater que les créateurs se représentent mentalement les contextes dans lesquels leurs créations seront diffusées. Ces observations rejoignent par ailleurs les constructions fréquemment mobilisées par les sciences de l'information et de la communication ; à titre d'exemple, nous pouvons évoquer les analyses d'Umberto ECO : la projection opérée par les chorégraphes s'accompagne de l'établissement de « spectateurs-

modèles »[1] ou encore de récepteurs « implicites »[2] qui rencontreront leur travail. Ainsi, à ses débuts en tant que spectateur de la danse contemporaine, Sylvain HUC était souvent contraint de ne pas « comprendre » le sens des spectacles. Il transpose aujourd'hui cette expérience dans son propre travail créatif et endosse régulièrement la posture des spectateurs qui pourraient rencontrer les mêmes difficultés :

> « J'ai commencé à pratiquer la danse en même temps que j'ai commencé à aller voir des spectacles. Au départ, j'étais presque inquiet d'aller voir des choses. Je me disais : "Je ne vais pas pouvoir comprendre... Cela voudrait dire que je suis nul...". Et je pense que je ne suis pas le seul à ressentir cela. »[3]

L'élaboration de différents types de spectateur semble alimentée, chez les chorégraphes, par des rencontres effectives avec le public. D'après DOGUET, la création de ce type de « spectateur-modèle » provient des expériences spectatorielles que les artistes ont traversées ou des rencontres qu'ils ont faites. Les créateurs affirment que le public varie en fonction des institutions culturelles qui les accueillent pour des représentations scéniques :

> « Quand on joue dans des festivals de danse, dans de grandes villes ou dans des lieux spécialisés en danse, on a davantage l'impression de voir un public d'habitués, des gens qui viennent souvent voir de la danse et qui sont déjà sensibilisés. En revanche, quand on joue dans des petites villes, en dehors des festivals culturels ou dans des lieux qui ne sont pas dédiés à la danse, on peut avoir un public varié. Cela nous arrive de rencontrer des gens qui viennent voir leur premier spectacle de danse contemporaine. »[4]

---

[1] La création de « spectateurs-modèles » par le chorégraphe assure à l'œuvre une multitude d'interprétations hétérogènes. Afin d'analyser le fonctionnement de l'intentionnalité intersubjective des chorégraphes, nous nous sommes appuyée sur le concept de « lecteurs modèles » élaboré par Umberto ECO. Dans le cadre de notre travail de recherche, nous nommerons les différents types de spectateurs prévus par l'artiste comme « spectateurs-modèles ». Umberto ECO et Julien GAYRARD, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001.

[2] Il s'agit d'une construction théorique semblable à celle des « lecteurs-modèles » conceptualisée pas Umberto ECO. Il est possible de rencontrer dans ses travaux différentes constructions relatives aux « lecteurs-modèles naïfs » ; ces derniers produisent des interprétations sémantiques qui semblent correspondre à la lecture « spontanée » et non-experte présupposée par l'auteur. Par ailleurs, ECO identifie également de « lecteurs empiriques » dont les stratégies, à la différence de celles des « lecteurs-modèles » présupposées par les auteurs, sont spécifiques : ils possèdent des connaissances personnelles susceptibles d'actualiser toutes les dimensions du spectacle. Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio », n° 4192, 1994.

[3] Sylvain HUC et Cécile GRASSIN, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

[4] *Ibid.*

Il semble ainsi que lors du processus créatif, les chorégraphes imaginent des spectateurs-modèles et s'« adaptent » aux potentielles contraintes formant le contexte de leur future création. Les créateurs pensent habituellement s'adresser à un public de « non-initiés », à des spectateurs « avertis », à des artistes professionnels, mais aussi à des représentants des structures de soutien et de diffusion de l'art chorégraphique. Lorsque les créateurs envisagent de diffuser leurs spectacles dans des festivals de danse qui rassemblent un grand nombre de danseurs et de chorégraphes, certains d'entre eux prennent en compte les exigences scéniques que cet engagement implique : « Il faut quand même qu'on soit bien sur nos appuis, parce que sinon, cela va se voir plus qu'ailleurs »[1]. Pour les spectacles « jeune public », les artistes sont amenés à imaginer et à prévoir les réactions potentielles des enfants : « En nous adressant aux enfants, nous avons compris que l'exigence consistait, pour nous, justement dans la simplicité de ce qu'on proposait et non pas dans la complexité de nos propos »[2].

Nombreux artistes sont également marqués par une tendance à anticiper les réactions de différents acteurs institutionnels ayant le pouvoir d'évaluer leur travail créatif en vue de lui apporter un soutien financier et logistique. Par exemple, les artistes invités en résidence de création anticipent parfois les réactions critiques pouvant émaner des représentants de la structure d'accueil. Cette situation influence fortement la façon dont ils créent leur spectacle. Par exemple, le chorégraphe Jérôme BRABANT reproduit-il dans sa création *Impair* les mouvements issus de la danse classique : l'utilisation des gestes réglementés par la danse académique légitime, selon lui, l'appartenance de sa démarche au domaine chorégraphique. « C'est vrai que, dans ma danse, j'utilise des fentes, j'utilise [les positions des pieds] en dehors et en dedans. Mais ce sont des passages. […] Je me suis dit que mon travail pourrait passer par ces formes classiques »[3]. Comme le dit avec pertinence la chercheuse en études théâtrales Marie-Claude HUBERT :

---

[1] *Ibid*.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « A l'ouverture de la nouvelle saison culturelle en septembre, j'ai eu l'occasion de converser avec [une danseuse contemporaine]. Elle faisait partie d'[une compagnie de danse "jeune public"] et participait aux spectacles destinés aux enfants de trois à six ans. Elle s'apprêtait également à mettre en scène sa propre création chorégraphique "jeune public". Impliquée dans des programmes de la médiation culturelle pour enfants, elle constatait qu'il convenait d'anticiper les réactions de ce public et de s'y adapter : "En nous adressant aux enfants, nous avons compris que l'exigence consistait pour nous justement dans la simplicité de ce qu'on proposait et non pas dans la complexité de nos propos". »

[3] Jérôme BRABANT, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

> « C'est pour satisfaire cette dernière catégorie de spectateurs [les savants] que sont édictées les règles. Seuls "ceux qui savent l'art", comme l'écrit Scudéry, sont susceptibles de juger de la vraisemblance d'une pièce. "C'est pour eux que les écrivains de théâtre doivent imiter ce Peintre de l'Antiquité, c'est-à-dire avoir toujours le pinceau à la main, prêt d'effacer toutes les choses qu'il ne trouverait pas raisonnables ; de se croire jamais à leur préjudice ; se faire des lois inviolables de leurs opinions ; et songer qu'indubitablement, on n'est jamais bon juge en sa propre cause". »[1]

Au-delà des témoignages des artistes eux-mêmes, il est possible, dans certaines conditions, d'identifier les « spectateurs-modèles » auxquels ils s'adressent. Comme le remarque Marie-Christine BORDEAUX, lorsque les artistes font hommage aux créations chorégraphiques connues principalement des professionnels et des amateurs assidus de la danse contemporaine, il est possible d'entrevoir leur adresse aux spectateurs « avertis » qui connaissent l'histoire de la danse contemporaine[2].

2.1.4. Anticipation affirmée

Si certains créateurs s'accordent difficilement sur cette posture communicationnelle, même après une réflexion qui révèle clairement ce fonctionnement, d'autres la revendiquent ouvertement. Cette posture affirmée laisse transparaître quatre présuppositions qui lui sont caractéristiques :

- Il s'agit des situations dans lesquelles l'intention de se projeter dans la posture du spectateur apparaît comme une démarche créative à part entière : « Je travaille sur le regard du spectateur. Je ne voudrais pas qu'il s'endorme dans son siège. J'essaye de le stimuler, le réveiller, le bousculer. Je ne voudrais pas qu'il soit passif »[3]. Les

[1] Marie-Claude HUBERT, *Les Grandes Théories du théâtre*, *op. cit.*, p. 67.

[2] Marie-Christine BORDEAUX, « Une médiation paradoxale : « La danse, une histoire à ma façon » », *op. cit.*

[3] Extrait du « Carnet d'observations 2018 » : « Dans le hall d'[un petit théâtre], avant d'entrer dans la salle pour voir [une représentation chorégraphique], j'ai eu l'occasion de converser avec [un chorégraphe] qui m'a parlé de sa démarche artistique. Il m'a indiqué qu'il était préoccupé par la "paraisse des spectateurs d'aujourd'hui" qui ne cherchaient qu'à "satisfaire leur confort intellectuel". À travers ses créations, il souhaitait extraire le public de son fonctionnement semblant habituel. Lorsqu'il travaillait sur ses œuvres, il anticipait mentalement ses réactions potentielles et aspirait à lui faire traverser des expériences "inconfortables" : "Je travaille sur le regard du spectateur. Je ne voudrais pas qu'il s'endorme dans son siège. J'essaye de le stimuler, le réveiller, le bousculer. Je ne voudrais pas qu'il soit passif. " »

textes inscrits sur des feuilles de salle témoignent régulièrement de ce fonctionnement : « Nous avons travaillé sur l'expérience du spectateur. Nous voulions l'amener à traverser avec nous les mêmes états corporels »[1]. Les artistes amènent les spectateurs à traverser des expériences qu'ils anticipent volontairement, en essayant de leur faire vivre ce qu'ils ne semblent pas connaître.

- Cette situation témoigne également du fait que les créateurs, conscients de leur posture communicationnelle, estiment parfois qu'il est possible de la contourner. Dans ce contexte, ils peuvent émettre des critiques par rapport aux créateurs qui ne s'inscrivent pas explicitement dans cette démarche : « Ce chorégraphe ne pense pas à son spectateur une seule seconde. Il est totalement égoïste »[2].
- L'anticipation explicite de la réception spectatorielle s'apparente donc souvent à une démarche altruiste. Comme nous venons de le mentionner, la perspective de négliger cette conduite semble quelquefois préjudiciable car elle incite à soupçonner chez le chorégraphe qui la contourne une intention égoïste. Les créations qui semblent représenter un enchevêtrement d'actes et de situations ne respectant aucune logique identifiable, ou ouvertement désagréables, sont donc souvent perçues par les acteurs qui les désavouent comme hermétiques et dépourvues d'intérêt, comme dans le cas que nous venons de présenter.
- De ce fait, l'impression que les créateurs peuvent échapper au cadre communicationnel est difficile à dépasser. La projection explicite et affirmée dans la réception spectatorielle renvoie donc, elle aussi, à l'idée qu'une démarche « autoréférentielle », c'est-à-dire qui s'exclut du cadre communicationnel, est possible.

---

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Dans le cadre d'[un festival de danse contemporaine], j'ai eu l'occasion de lire la présentation d'[une œuvre chorégraphique] qui a attiré mon attention. J'ai particulièrement fait attention à une phrase écrite par [les artistes], accompagnant leur création : "Nous avons travaillé sur l'expérience du spectateur. Nous voulions l'amener à traverser avec nous les mêmes états corporels." Les créateurs mettaient en scène différentes expérimentations corporelles – blocage de respiration, chutes, déséquilibres – qui devaient inciter les spectateurs à ressentir, du moins partiellement, les mêmes sensations que les danseurs. »

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2018 » : « Dans le cadre d'une rencontre culturelle autour d'[un spectacle chorégraphique], j'ai discuté avec [un régisseur de lumières] qui m'a indiqué que [le chorégraphe avec qui il travaillait] ne semblait pas faire attention à ses collaborateurs ni, surtout, à son public : "Ce chorégraphe ne pense pas à son spectateur une seule seconde. Il est totalement égoïste." Il trouvait que le créateur "partait tout le temps dans des délires conceptuels opaques" et que ses créations étaient "trop intellos". Il m'a également indiqué que désormais, il ne souhaitait plus travailler avec cet artiste et que c'était la dernière de ses représentations qu'il assurait techniquement. »

Du fait que la « communication » avec les spectateurs est souvent perçue comme une démarche créative à part entière, elle semble alors difficilement applicable à toutes les réalisations chorégraphiques. Par conséquent, l'intention de souligner le caractère irréductiblement communicationnel de la création chorégraphique peut s'apparenter à l'attribution aux chorégraphes d'un comportement dont il est impossible d'être sûr : « On ne peut pas savoir ce que les artistes ont effectivement voulu réaliser »[1]. Il s'agit d'une posture qui entrevoit dans les approches communicationnelles un modèle intrusif et rigide qui « instrumentalise » les phénomènes semblant dépourvus de ce type de logique. Or, la « communication » n'est pas que cela ; dans sa conception académique, il s'agit d'un phénomène transversal[2] qui, comme nous l'avons vu, est inhérent à toute activité créative. Dans ce contexte, la possibilité d'attribuer aux artistes des résolutions précises et déterminées est aussi préjudiciable que la perspective de nier toute présence d'intentionnalités communicationnelles qui se traduisent par des actions – conscientes ou inconscientes, volontaires ou involontaires – des artistes ou des personnes qui accompagnent leur travail.

La « communication » est souvent perçue comme le fruit d'une conduite consciente et volontaire. Habituellement, toute autre aptitude interactive ne semblant pas émaner d'une volonté identifiable de « communiquer », n'est pas envisagée comme un phénomène qui lui est relatif. Pour traiter différents aspects d'acheminement et de transmission de contenus d'information, les penseurs sont souvent empêchés de recourir aux outils méthodologiques et critiques pertinents. Cependant, la considération de l'intentionnalité communicationnelle ne définit pas l'intégralité des approches communicationnelles. Il s'agit d'un volet très largement exploré à travers, notamment, le concept d'*intentio auctoris*[3] d'Umberto ECO, mais

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Lors d'[un séminaire portant sur les arts du spectacle], [une communicante] a prononcé ses doutes quant au discours d'[une participante] qui interprétait de façon tranchante les intentions d'[un chorégraphe] : "Il a terminé sa pièce comme ça [la fin du spectacle en question était impromptue], parce qu'il voulait que son public soit perdu, voire dépité à la fin." La communicante a alors proposé de ne pas se permettre d'interpréter les intentions des artistes, mais de considérer "simplement" le résultat de ses actes créatifs, parce que, selon elle, "[on] ne peut pas savoir ce que les artistes ont effectivement voulu réaliser." »

[2] Nous nous appuyons ici sur les travaux du chercheur en sciences humaines et sociales Jean CAUNE. S'appuyant sur les travaux de LÉVI-STRAUSS, mais aussi de SFEZ, il conçoit la communication comme une « articulation d'une épistémè et d'une forme symbolique. » C'est-à-dire que pour lui, les connaissances ancrées dans le contexte social, rejoignant différentes formes symboliques – fondées sur l'usage de signes conventionnels – constituent la communication, inhérente à toute forme d'activité humaine. Jean CAUNE, « Pratiques culturelles et processus de communication : Quels savoirs scientifiques ? », *La Revue Hermès*, 4 juin 2015, n° 71, nº 1, pp. 272-280.

[3] Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*

il ne couvre qu'une parcelle des théories des sciences de l'information et de la communication. Dans le cadre de la danse contemporaine, il s'agit néanmoins d'un élément problématique qui, comme nous le verrons plus loin, impacte la considération conceptuelle de l'art chorégraphique et de sa réception.

2.2. INCONSTANCES COMMUNICATIONNELLES DANS LA PENSÉE SUR L'ART CHORÉGRAPHIQUE

Parmi les répercussions les plus significatives de cette considération restrictive du cadre communicationnel, il est possible de souligner celles qui concernent l'expérience spectatorielle et le fonctionnement des œuvres elles-mêmes : des éléments que nous considérerons en détail dans ce sous-chapitre.

2.2.1. Réception chorégraphique

Contrairement aux situations communicationnelles relatives à la fabrication artistique que nous venons d'identifier, la réception de l'art chorégraphique ne présente pas de difficultés aussi évidentes ; elle est souvent appréhendée à travers un ensemble de conduites qui semblent s'y apparenter. Par exemple, l'idée que les spectateurs viennent dans une salle de spectacle pour voir une pièce chorégraphique, et donc pour « communiquer » avec l'artiste à travers son œuvre, n'interpelle pas particulièrement les penseurs[1]. Cependant, les logiques qui semblent accompagner la réception sont souvent perçues comme inutiles et superflues. La volonté de certains spectateurs d'identifier « ce que les auteurs ont voulu leur faire vivre pendant le spectacle »[2] est souvent critiquée par les acteurs de l'art chorégraphique qui leur

[1] Dans la littérature des recherches en danse, on rencontre fréquemment des conceptions qui mettent en scène des spectateurs « recevant », « appréhendant » ou « vivant l'expérience » du travail chorégraphique. Par exemple, la chercheuse en danse Aurélie BERLAND cerne la posture d'un spectateur qui reçois une œuvre chorégraphique : il convient, dans le cadre d'une œuvre qu'elle analyse, de mettre en scène de actes précis « pour permettre au public de redécouvrir sans fin les gestes. » Aurélie BERLAND, « Chorégraphier au second degré dans Pavane », *Recherches en danse*, 18 décembre 2019, n° 7, URL complète en bibliographie.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « [Une professionnelle] du spectacle vivant, après [une représentation chorégraphique], a entendu des spectateurs dire qu'ils n'ont pas compris "ce que les auteurs [de

préconisent, inversement, de s'abandonner aux émotions et aux sensations corporelles sans rechercher une communication dans le champ qui en semble dépourvu. Cette conception engendre, à son tour, des difficultés relatives à la « compréhension » de la danse[1]. Il s'agit, par ailleurs, d'un maillon central des réflexions sur la réception de la danse contemporaine et nous y reviendrons de façon approfondie dans les chapitres suivants.

2.2.2. Considération matérialiste des œuvres d'art

Dans l'ouvrage *À quoi pense l'art contemporain*[2], Tristan TRÉMEAU indique qu'il existe principalement deux façons différentes de s'inscrire dans la réflexion sur l'évolution de l'art : la première concerne l'appréhension des changements comme des « crises », les modifications esthétiques comme la « fin » ou encore la « mort » ; la deuxième saisit le développement de l'art comme une continuité, étudie les éléments qui lui semblent constitutifs et qui précisent sa spécificité, même à travers les transformations les plus radicales – comme le fut l'avènement du *ready-made*[3], par exemple. Dans les travaux relatifs à la deuxième catégorie – ceux qui, dans une perspective évolutive, soulignent les continuités artistiques – transparaît fortement la dimension communicationnelle. L'œuvre d'art y apparaît comme une rencontre entre l'auteur, le spectateur et tous les individus qui lui permettent d'exister ; cette conception permet d'englober les œuvres classiques, modernes et contemporaines et de les mettre en parallèle. Comme le précise le philosophe Jean-Paul Doguet, la prise en considération de la dimension communicationnelle de l'art permet sinon de dépasser, du moins de déplacer les réflexions « rupturistes » qui ne font que fragmenter la

---

la pièce] ont voulu leur faire vivre pendant le spectacle." A ce moment, elle discutait avec d'autres collègues. Elle leur a exprimé, à cet effet, son point de vue sur la volonté des publics de connaître les intentions exactes des artistes, au lieu de se laisser "surprendre par l'inconnu". »

[1] Évoquée dans l'introduction de ce travail de recherche la situation dans laquelle les spectateurs s'interrogent sur le sens des spectacles et reçoivent en réponse des répliques : « Dans la danse, il n'y a rien à comprendre », peut exemplifier ce type de difficultés.

[2] Tristan TRÉMEAU, « A quoi pense l'art contemporain ? », *Critique d'art : Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 avril 2011, n° 37, URL complète en bibliographie.

[3] Dans le lexique des Beaux-Arts, les œuvres *ready-made* sont des œuvres constituées d'un ou de plusieurs objets manufacturés. Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.

cartographie artistique[1]. Elle s'y présente comme un élément inhérent à la fabrication, à la diffusion et à la réception de l'art et, par conséquent, constitue l'un de ses maillons définitionnels.

Cette posture caractérise les « esthétiques relationnelles »[2] qui transparaissent quelquefois dans les réflexions sur l'art chorégraphique. La dimension communicationnelle qui le cerne de façon évidente n'y est toutefois pas respectée dans sa complexité. Ces approches esthétiques présupposent une mise à l'écart de l'idée que l'œuvre d'art représente un objet matériellement défini et stable, existant de façon autonome et indépendante par rapport à l'interaction humaine, restant inchangé sous sa forme initiale tout au long de son existence physique. Ces théories appréhendent l'œuvre d'art comme un opérateur de communication – et, par conséquent, comme une « rencontre » entre ceux qui l'ont créée et ceux qui la reçoivent. De ce point de vue, un objet qui n'est pas disponible à la réception n'est pas considéré comme une œuvre d'art ; c'est au moment de sa rencontre avec le spectateur qu'il réacquiert le statut artistique. Dans le contexte des « esthétiques relationnelles », les œuvres ne sont donc « artistiques » que de façon intermittente et, par ailleurs, elles se redéfinissent comme telles à travers leur parcours de réceptions successives – par leurs auteurs, leurs spectateurs ou les autres personnes qui ont contribué à leur existence. De ce fait, cette conception théorique permet aux chercheurs d'inclure les spectacles chorégraphiques dans le registre artistique[3] : à l'évidence, il ne s'agit pas d'objets matériels disponibles à la consultation en continu, mais durant le temps de l'interaction présupposant la présence simultanée des danseurs et des spectateurs. Cependant, une des difficultés à considérer les pièces de danse à travers cette approche communicationnelle se cristallise dans des discours sur l'« éphémérité » de l'art chorégraphique. L'idée relative à l'impossibilité pour la danse de garder une forme constante est soutenue par de nombreux acteurs de l'art chorégraphique. Pour le chorégraphe Philippe DÉCOUFLÉ, toutes les formes chorégraphiques disparaissent au fur et à mesure qu'elles sont créées : « Elles ne restent que

---

[1] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 20.

[2] Nous pouvons notamment mentionner les travaux suivants : Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.* Marie-Laure DELAPORTE, « Traquer le corps et l'espace : Les résonances du spectaculaire à travers les œuvres participatives et relationnelles de Rafael Lozano-Hemmer », *Revue Ad hoc*, 2 juillet 2012, nº 1, « Le spectaculaire », URL complète en bibliographie ; Jacques VAN LENNEP et Luc RICHIR, *Alchimie du sens : Ouvrage comportant une contribution à la défense de l'esthétique relationnelle*, Bruxelles, La Part de l'œil, coll. « Diptyque », n˚ 2, 1999.

[3] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 57.

dans la mémoire des spectateurs »[1]. Selon le philosophe Frédéric POUILLAUDE, « de la danse, il faut donc dire que cela "se passe". D'un corps présent à un autre corps présent, d'un corps vieux à un corps qui n'a pas encore enfanté. Bref, rien d'autre que l'ordinaire cycle des générations, organisé selon l'oralité de la tradition »[2]. Toutefois, ce type de construction soutient l'appréhension des objets artistiques à travers leur constitution matérielle et, par conséquent, réinscrit les réflexions sur l'art dans une démarche « rupturiste ». Lorsque les œuvres d'art sont considérées comme des opérateurs de communication, les créations dotées d'une constance matérielle sont tout aussi éphémères que les œuvres scéniques[3].

2.2.3. Questionnements transversaux et définition disciplinaire par l'objet

Comme nous l'avons vu, les recherches en danse – qui se répercutent également dans le milieu professionnel – représentent un champ de connaissances qui se définit par l'objet qu'il étudie. L'objectif central de ce type de discipline est de cerner les particularités de ce qui est exploré et, par conséquent, d'identifier les frontières le séparant de tout le reste[4]. De ce fait, les recherches en danse ont tendance à ne pas souligner les continuités entre les arts du spectacle et d'autres domaines de l'activité humaine, mais à renforcer théoriquement les oppositions qui, *a priori*, les séparent. Comme les sciences de l'information et de la communication sont souvent définies comme une « interdiscipline »[5], elles font partie des champs ayant tendance à procéder de manière inverse. Elles entrevoient les continuités qui réunissent les phénomènes interhumains dans le cadre des médias, de la télévision, des

[1] Laurent BARRÉ et Philippe DÉCOUFLÉ, « Entretien avec Philippe Découflé, Mars 2012 », *in* Stéphane BOUQUET (dir.), *Danse-Cinéma*, Pantin, Paris, Capricci, Centre national de la danse, 2012, p. 95.

[2] Frédéric POUILLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique : Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p. 287.

[3] Il s'agit d'une conclusion à laquelle nous sommes parvenue dans le texte « Conversions audiovisuelles de la danse contemporaine » publié par suite du congrès de la SFSIC. Le temps de l'examen de notre travail doctoral, ce chapitre d'ouvrage est disponible en annexes (cf. Annexe I), mais pour la publication de notre thèse en ligne, cet extrait protégé sera retiré, conformément aux droits des éditeurs. Natalya KOLESNIK, « Conversions audiovisuelles de la danse contemporaine : Autour du concept d'éphémérité des formes chorégraphiques », *in* Julia BONACCORSI, Laurent COLLET et Daniel RAICHVARG (dir.), *Les Temps des arts et des cultures*, Paris, L'Harmattan, coll. « SFSIC », 2017, p. 69-80.

[4] Jean BOUTIER, Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, *op. cit.*

[5] Daniel BOUGNOUX, *Sciences de l'information et de la communication*, *op. cit.*

réseaux sociaux et d'autres objets dont elles se saisissent régulièrement. Elles étudient les phénomènes d'établissement de relation, d'échange d'informations et de connaissances au moyen de signes ; elles considèrent les systèmes significatifs et les contextes dans lesquels ils existent. Les sciences de l'information et de la communication soulignent donc, d'abord, les similitudes qui caractérisent les phénomènes communicationnels et, dans un second temps, cernent les particularités de chaque objet d'étude. C'est en cela que les démarches de ces champs de connaissances semblent opposées et, par conséquent, quelquefois contradictoires. Il convient toutefois de noter que les séparations que ces recherches en danse opèrent restent implicites et transparaissent principalement dans l'absence de recherches envisageant les œuvres d'art du point de vue communicationnel autant que dans des revendications explicites.

Comme mentionné auparavant, les sciences de l'information et de la communication semblent instrumentaliser l'art, le rapporter à quelque chose qu'il n'est pas. Selon cette conception « intéressée » de ce champ de connaissances, ce dernier semble encadrer uniquement les contextes professionnels liés aux stratégies de la promotion des biens culturels, aux relations avec les institutions culturelles, aux médias, voire au marketing commercial[1]. Dans cette conception, les sciences de l'information et de la communication semblent percevoir les œuvres d'art comme des biens culturels à promouvoir. Les logiques qui accompagnent les investigations dans ce domaine de connaissances portent prétendument sur la comptabilisation des supports et des « cibles », sur la rationalisation des canaux de diffusion et sur la considération du rendement des dispositifs de communication[2]. Il est

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « [Un chercheur en danse], pendant [une journée d'étude sur l'art chorégraphique] à laquelle j'assistais comme une spectatrice, m'a interrogé sur mon champ d'investigation. Je lui ai répondu que mes recherches portaient sur la réception de la danse contemporaine et que ma démarche s'inscrivait dans les sciences de l'information et de la communication. Il m'a alors suggéré des lectures se rapportant aux logiques de la promotion des biens culturels dans des réseaux sociaux, que certains créateurs chorégraphiques empruntaient. Je lui ai alors répondu que mon intention n'était pas d'étudier spécifiquement ce volet communicationnel, mais, plus précisément, des phénomènes transversaux régissant l'activité chorégraphique : sa production et sa réception. Il m'a alors répondu que la possibilité d'envisager le travail artistique des créateurs du point de vue de la "communication" lui semblait difficile, car la création des contenus artistiques était, à ses yeux, relativement "désintéressée". Je lui ai indiqué que je n'envisageais pas la "communication" à travers la question d'"intérêt" ; je me rapportais à la conception académique de ce concept le définissant comme un aspect inhérent à tout type d'activité humaine. »

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « [Une chercheuse], lors d'[une journée d'étude], m'a suggéré de lire des travaux sur l'établissement d'un "plan de communication" dans le domaine théâtral : "C'est, je pense, très intéressant pour ta recherche. Ils décrivent comment ils communiquent sur leur travail, comment ils constituent des dossiers de presse, etc. Ils disent comment c'est difficile de se faire entendre dans le bruit et la surenchère des réseaux sociaux. C'est un problème que la plupart des artistes ressentent." »

difficile d'envisager les objets artistiques suivant cette perspective. Cette construction fait donc des sciences de l'information et de la communication un domaine semblant incapable de saisir la complexité du champ chorégraphique. Il convient tout de même de préciser que certaines pratiques communicationnelles peuvent en effet « instrumentaliser » le champ artistique et opérer en son sein les démarches pouvant être incriminées, il ne s'agit ni d'une règle tacite ni d'un fonctionnement automatique.

2.2.4. Références théoriques conjointement mobilisées

S'agissant des travaux qui sont conjointement mobilisés par les deux domaines de connaissance – communicationnel et esthétique –, il est possible de mentionner les écrits de Hans Robert JAUSS et ceux des philosophes Georges DIDI-HUBERMAN, Jacques RANCIÈRE, Paul RICŒUR et, enfin, Maurice MERLEAU-PONTY. Néanmoins, les écrits de ces penseurs sont exploités différemment : les recherches en danse ont tendance à se saisir principalement des aspects esthétiques et politiques de leurs travaux[1] tandis que les sciences de l'information et de la communication mettent en relief les phénomènes communicationnels, sociaux et communautaires que ces théoriciens conceptualisent[2].

Par exemple, les travaux de Hans Robert JAUSS, qui reposent sur le concept d'« horizon d'attente »[3], sont largement exploités dans le cadre des recherches en danse et

[1] Dans l'article « Devenir chercheuses en danse » les collaboratrices soulèvent des interrogations esthétiques – relatives à la mise en scène, aux procédés de création et aux analyses des œuvres – des auteurs comme Georges DIDI-HUBERMAN, Jacques RANCIÈRE, et enfin, Maurice MERLEAU-PONTY. Joanne CLAVEL, Sophie JACOTOT, Isabelle LAUNAY, Ninon PROUTEAU-STEINHAUSSER et Violeta SALVATIERRA, « Devenir chercheuses en danse : Entretien à plusieurs voix », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[2] Du côté des sciences de l'information et de la communication, ces auteurs sont également fréquemment mentionnés. Par exemple, OLIVESI traite des questions épistémologiques sur l'expérience spectatorielle dans les arts. Nous pouvons mentionner sont article portant sur le travail de DIDI-HUBERMAN : Stéphane OLIVESI, « Note de lecture : Georges Didi-Huberman, Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1 », *Questions de communication*, 1 décembre 2009, nº 16, URL complète en bibliographie.

[3] Il s'agit d'une construction théorique qui met en relief le pouvoir des référence culturelles – socialement identifiées ou issues des expériences personnelles du lecteur – d'orienter la lecture des textes littéraires. Aux données factuelles telles que le genre littéraire, le format du livre et du texte, l'auteur, l'éditeur et la collection s'ajoutent les informations relatives au passé du lecteur : ses lectures antérieures, son parcours personnels et professionnel, ses compétences, le contexte dans lequel il évolue ou dont il est issu. Hans Robert JAUSS, Claude MAILLARD et Jean STAROBINSKI, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 48.

dans les théories communicationnelles. En sciences de l'information et de la communication, l'approche de JAUSS joue un rôle important dans les recherches sur la réception des médias et des biens culturels[1] et prend de la distance par rapport aux objets d'investigation qui étaient à l'origine des réflexions sur l'expérience esthétique des œuvres littéraires ou des beaux-arts canoniques[2]. Nombreux sont les chercheurs qui entrevoient dans le travail de Jauss le cadre conceptuel proche de la *Théorie de l'agir communicationnel* D'HABERMAS[3] : l'expérience de la réception n'est pas un fait isolé et strictement subjectif ; selon Jauss, elle débouche systématiquement sur une communication intersubjective, car elle reflète les contextes sociaux, politiques, historiques et économiques qui lui correspondent. Dans le contexte communicationnel, la théorie de JAUSS n'est pas exclusive ; elle est mobilisée en parallèle aux autres approches des philosophes Antonio GRAMSCI et Louis ALTHUSSER, du sociologue Pierre BOURDIEU, du sémiologue Roland BARTHES ou encore des travaux de Michel FOUCAULT et Michel DE CERTEAU.

Dans le cadre des recherches en arts du spectacle, c'est à partir de l'avènement de la théorie jaussienne que les penseurs s'interrogent sur la réception spectatorielle, mais son approche reste toutefois relativement exclusive vis-à-vis de l'héritage des recherches portant sur la « réception » du côté des sciences de l'information et de la communication[4]. Elle ne bénéficie donc pas du même enrichissement conceptuel à travers son articulation avec d'autres approches complémentaires[5]. De plus, les aspects communicationnels que mettent

[1] Samuel COAVOUX, « Compétence artistique, réception et démocratisation », *op. cit.*

[2] Laurence ALLARD, « Dire la réception : Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux : Communication - Technologie - Société*, 1994, vol. 12, nº 68, pp. 65-84.

[3] Isabelle CHARPENTIER, *Comment sont reçues les œuvres*, Paris, Créaphis, 2006 ; Brigitte Le GRIGNOU, *Du côté du public : Usages et Réceptions de la télévision*, Paris, Economica, 2003.

[4] Dans le domaine des recherches en danse, les travaux de JAUSS sont fréquemment mobilisés avec ceux de RANCIÈRE – *Le spectateur émancipé*, *Le partage du sensible* –, par exemple, l'article de GUISGAND. Philippe GUISGAND, « Un travail en cours : Réception esthétique et pratique dévolutive », *op. cit.*

[5] Les recherches de Jauss, accompagnant surtout les études littéraires, s'inscrivent dans une tradition sémiotique – elles tentent de saisir « ce que la structure des textes littéraires fait aux lecteurs ». En sciences de l'information et de la communication, sa conception a été enrichie par des travaux de JENSEN et ROSENGREN, LIEBES et KATZ, Stuart HALL. Philippe BRETON et Serge PROULX, « Approches de la réception », *Reperes*, 2012, pp. 235-261.

en relief les chercheurs en sciences de l'information et de la communication ne transparaissent pas nécessairement dans les arts du spectacle[1].

2.2.5. Respect du « paradigme communicationnel »

Les variations théoriques relatives à la distance des réflexions sur la danse vis-à-vis de la « communication » rendent ces constructions peu opératoires dans le cadre de notre investigation. Cependant, la perspective de les écarter nous paraît regrettable car ces matières peuvent nous renseigner sur les spécificités de cette forme d'art. Concernant les difficultés communicationnelles que nous venons de présenter, au lieu de se résoudre au fur et à mesure du développement de la pensée sur l'art chorégraphique, elles ont tendance à se généraliser. À défaut d'une prise en compte méthodique de l'ensemble des aspects communicationnels, les procédés tels que la fabrication, la diffusion et la réception des œuvres chorégraphiques semblent s'opérer de façon hermétique et répondre à des logiques aux fonctionnements autonomes.

De manière générale, ces difficultés émanent d'un rapport malaisé des réflexions sur l'art chorégraphique au « paradigme communicationnel » sur lequel les sciences de l'information et de la communication reposent[2]. Selon le chercheur Robert JOURDAN, le « paradigme communicationnel » correspond à l'idée que la « production et [l']échange de sens sont inhérents aux pratiques humaines, constitutifs du phénomène humain en général – et, à plus forte raison, en particulier, des pratiques de communication, lesquels consistent en activité d'émission et de réception –, appropriation de messages dotés de signification »[3]. En somme, il s'agit d'un ensemble de procédés qui participe à la constitution de l'individu

[1] Par exemple, l'article collectif que nous avons déjà cité porte principalement sur la construction de d'un objet d'étude – la danse – et sur quelques ouvertures potentielles sur sa réception. Joanne CLAVEL, Sophie JACOTOT, Isabelle LAUNAY, Ninon PROUTEAU-STEINHAUSSER et Violeta SALVATIERRA, « Devenir chercheuses en danse : Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

[2] Sara Touiza AMBROGGIANI, « Le paradigme communicationnel : De Wiener à Habermas », *in* Dominique CARRÉ et Françoise PAQUIENSÉGUY (dir.), *Actes des journées doctorales de la SFSIC*, Lille, SFSIC, 2015, URL complète en bibliographie.

[3] Robert JOURDAN, « Méthodes et méthodologies », *in* Claire BÉLISLE, Jean BIANCHI et Robert JOURDAN (dir.), *Pratiques médiatiques : 50 mots-clés*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Communication », 1999, p. 207.

humain et à son intégration socioculturelle[1]. Comme le montrent les exemples que nous venons de présenter, dans certaines réflexions sur la danse, ce paradigme se trouve partiellement ou entièrement rompu. Cernant les problématiques, les méthodologies, les méthodes de recueil de données et les cadres théoriques qui délimitent les réflexions actuelles sur la « réception » chorégraphique, ils doivent ainsi être évalués et rajustés.

Toutefois, notre posture vis-à-vis des sciences de l'information et de la communication peut paraître exagérément confiante. Ce chapitre démontre néanmoins que la pensée sur la « réception » de la danse, dont se saisissent les chercheurs et professionnels du spectacle vivant, *implique* le cadre communicationnel. Une prise en compte partielle de ces postulats s'avère, dans ce contexte, porteuse de difficultés. Ces réflexions ne contournent pas entièrement le « paradigme communicationnel » qui est constitutif des approches correspondantes, mais elles en prennent compte de façon quelquefois accidentelle. Un des objectifs de cette thèse est donc de souligner les difficultés qu'une telle inconstance engendre dans les considérations de l'« expérience spectatorielle ». Cela nous permettra d'envisager les éléments que les approches communicationnelles peuvent éclairer. L'ensemble des postulats qui seront considérés permettra le choix de notre méthodologie, des méthodes de recueil de données et des démarches d'analyse. Il est toutefois nécessaire d'étudier les tensions entre les diverses approches communicationnelles et les questionnements qu'elles engendrent ; le prochain chapitre y sera consacré.

[1] *Ibid.*

3. « MODÈLE COMMUNICATIONNEL », ÉNACTION ET INVESTIGATIONS EMPIRIQUES

Les sciences de l'information et de la communication formulent à leur propre égard un grand nombre d'objections. L'une des plus fréquentes concerne le schéma standard – « émission – message – réception » –, et la façon dont il semble généralement appréhendé par les chercheurs. En apparence, ce schéma les incite à identifier le « message » émis d'une part et à mesurer les écarts qu'il présente du côté de la réception. Comme le remarque le chercheur en sciences cognitives Benoît LE BLANC : « Elles deviennent alors affaire d'information et laissent à d'autres [champs de recherche] l'étude des êtres cognitifs placés aux extrémités de ces canaux. »[1] Selon le chercheur en sciences de l'information et de la communication Daniel SCHMITT qui, dans sa thèse de doctorat, étaye cette difficulté de façon approfondie, « ce modèle structure conceptuellement une différenciation qui isole l'information en un lieu et un temps puis recherche cette information en un autre lieu et autre temps »[2]. D'un côté, ce « modèle » communicationnel renvoie à l'idée d'une correspondance entre ce qui est émis et ce qui est reçu et, de l'autre, il semble systématiquement inciter à l'évaluer en termes de conformité. Selon cette conception, il présente l'information comme une substance immuable et indépendante dont le sens peut être révélé par le récepteur de façon plus ou moins fidèle à l'origine.

3.1. MESURER LES ÉCARTS ENTRE CE QUI EST ÉMIS ET CE QUI EST REÇU

Ainsi, une des principales difficultés que semble présenter ce « modèle » concerne la responsabilité endossée par les chercheurs à appréhender le message initial dans sa potentialité. Cette idée présuppose chez eux une capacité à confirmer ou à infirmer l'interprétation des récepteurs. Elle leur donne, selon cette logique, le pouvoir de cautionner la façon dont l'information doit être perçue, interprétée et comprise. À l'évidence, il s'agit d'une démarche subjective : ce qu'ils croient « comprendre » peut être éloigné de ce qui est

[1] Benoît LE BLANC, « Sciences de la communication et sciences de la cognition », *La Revue Hermès*, 4 juin 2015, n° 71, n° 1, pp. 67-69.

[2] Daniel SCHMITT, *Expérience de visite et construction des connaissances : Le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique*, Strasbourg, 2012, p. 18, URL complète en bibliographie.

émis de façon importante. À plus forte raison, il est inutile d'espérer qu'à certains moments, leurs interprétations puissent être pleinement fidèles à celles préfigurées par les émetteurs. Parallèlement, ce « modèle » présuppose que les chercheurs parviennent à appréhender la « réception » dans son intégralité et à la comprendre correctement. Ce « modèle » semble donc inciter les chercheurs à confronter, selon les critères arbitraires, la « réception » qu'ils étudient à ce qu'ils comprennent eux-mêmes. Ce projet ne paraît opératoire que dans des contextes qui présupposent des critères d'évaluation stricts ou des degrés d'objectivité importants[1].

Du point de vue des arts du spectacle, la difficulté supplémentaire du schéma communicationnel standard « émetteur – message – récepteur » concerne la possibilité de séparer théoriquement la rencontre chorégraphique en deux pôles : « émission » et « réception ». Ce projet semble douteux, car les acteurs qui représentent ces pôles investissent conjointement les postures différentes : comme nous l'avons vu, le chorégraphe, dans son parcours créatif, se projette régulièrement dans la figure du spectateur ; ce dernier, quant à lui, investit continuellement la posture de l'auteur pour identifier les intentions qu'il y projette[2]. Selon cette perspective, la possibilité de séparer les pôles « émission » et « réception » semble non-envisageable. Cette impasse incite régulièrement les chercheurs en danse à mettre de côté les tentatives de considérer ces catégories et à envisager l'événement chorégraphique comme un « tout inséparable »[3]. Dans les analyses des spectacles, les penseurs évitent souvent de mentionner les cadres dont ils tiennent compte ; il est difficile de comprendre s'ils parlent du processus de conception des actes chorégraphiques pouvant être produits ou reproduits sur scène, du moment de leur considération théorique par les

[1] Cela peut être le cas lors de l'apprentissage des langues étrangères ou des sciences naturelles. Ce « modèle » communicationnel semble transparaître de façon évidente dans le cadre des tests de langue permettant d'évaluer le niveau de leur compréhension. Ces dispositifs tentent de mesurer la conformité de compréhension des mots et des phrases présentés aux apprenants. Maîtrisant plusieurs langues étrangères, nous trouvons néanmoins ces tests réductionnistes, car dans la plupart des cas, ils font abstraction de la polysémie des termes à saisir.

[2] Nous nous pencherons sur ce sujet de façon approfondie dans le chapitre suivant.

[3] Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « Lors d'[un séminaire portant sur l'art du spectacle vivant], j'ai assisté à une conversation se déroulant entre [une communicante] et [une participante]. Cette dernière a posé une question après la présentation de la chercheuse, au sujet d'un volet esthétique qu'elle étudiait : "Mais votre travail concerne plutôt la création du spectacle ou plutôt sa réception ?" La communicante lui a alors répondu que la séparation entre ces deux volets conceptuels, bien qu'ils soulèvent fréquemment des débats, était à ses yeux inutile : "J'envisage les œuvres comme un 'tout inséparable'. Les artistes prennent la posture des spectateurs ; les spectateurs s'imaginent créateurs… La séparation me paraît assez compliquée. Voire inutile." »

chercheurs eux-mêmes, ou de leur actualisation par les spectateurs[1]. À notre sens, cette imprécision se présente comme une source d'amalgames.

Au vu de ces tensions, le cadre communicationnel se trouve souvent écarté : les chercheurs qui le contournent s'inscrivent, comme nous l'avons vu, dans les arts du spectacle, mais aussi dans les sciences de l'information et de la communication. Ainsi, Daniel SCHMITT propose de se défaire du « modèle communicationnel » en adoptant une alternative théorique plus adéquate : le « modèle énactif ». Dans ses travaux, il s'appuie sur les textes des chercheurs en sciences cognitives qui ont élaboré ce paradigme, tels que MATURANA et VARELA. Conformément à ce positionnement théorique, comme le formalise SCHMITT, il ne convient pas de s'interroger sur la « réception » en référence aux autres constitutifs du « modèle » communicationnel, mais il est nécessaire d'envisager la façon dont les acteurs remplissent eux-mêmes de sens l'environnement qui les entoure, indépendamment de l'« information » qui a été préfigurée en amont. D'après SCHMITT, « tout acteur agit dans un environnement avec ce qui fait sens pour lui tout en collaborant à l'émergence de cette chose signifiante pour lui à travers sa constitution physiologique, son histoire, ses connaissances, ses attentes… »[2]. De prime abord, le cadre théorique qu'il propose ne semble pas contradictoire au « paradigme communicationnel » – la communication reste inhérente à l'activité humaine, indépendamment de la manière dont nous l'appréhendons théoriquement. Comme nous le verrons plus loin, le modèle énactif parvient à compléter adéquatement le cadre communicationnel et non à se substituer à lui intégralement.

3.1.1. Modèle communicationnel « simplifié »

Il est important de noter que les reproches adressés au « modèle » communicationnel ne couvrent pas l'intégralité des théories qui s'y rapportent. Elles cernent un type de

[1] Par exemple, nous pouvons citer le travail d'Aude THURIES qui porte sur la considération du mouvement dansé : elle étudie les phénomènes physiques et intellectuels qui permettent de transformer les mouvements du corps humain en gestes dansés. Dans son travail de recherche elle ne mentionne pas s'il s'agit de la « production » ou de la « réception » des mouvements dansés ; cela rend son propos quelquefois confus. Aude THURIES, *L'Apparition de la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2016.

[2] Daniel SCHMITT, *Expérience de visite et construction des connaissances : Le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique*, *op. cit.*, p. 30.

questionnement fréquent qui présente des difficultés apparentes. Dans le cadre du développement continu des sciences de l'information et de la communication, le schéma standard « émission – message – réception » se trouve dépassé et, dans la plupart des cas, ne représente plus qu'une référence aux travaux théoriques constitutifs de ce champ de connaissances. À plus forte raison, les approches communicationnelles ne présupposent plus de « pôles » séparés, mais tiennent compte de l'engrenage des logiques interactives qui caractérise les situations de communication. Elles proposent généralement de prendre en considération la complexité des conduites individuelles et collectives, qu'elles soient guidées par des intentionnalités productrices ou réceptrices.

Afin de maintenir une approche communicationnelle pouvant appréhender des situations complexes – comme le spectacle vivant – il convient de dépasser ces questionnements simplificateurs et de prendre en compte la multiplicité des acteurs qui les créent. Dans le cadre de la danse contemporaine, par exemple, les chorégraphes ne peuvent pas se rapporter, à eux seuls, à l'« émission ». Leurs collaborateurs en font inévitablement partie : les danseurs, les représentants des institutions culturelles, les techniciens, les administrateurs, les chargés de production et de diffusion des œuvres chorégraphiques. Cet ensemble d'acteurs possède ses propres logiques communicationnelles et peut se retrouver également du côté de la « réception » : les spectateurs qui ne sont pas impliqués dans la fabrication des œuvres ne sont pas les seuls à traverser des expériences devant les spectacles. Les recherches sur la « réception » ne peuvent pas non plus concerner seulement le public des représentations artistiques. Les individus qui influencent directement ou indirectement les expériences des spectateurs – qu'ils soient impliqués dans des rencontres chorégraphiques ou leur soient extérieurs – doivent, de ce fait, être pris en compte. Ainsi, tous les acteurs des événements chorégraphiques peuvent se trouver d'un côté ou de l'autre du schéma communicationnel « simplifié », ce qui rend l'usage de ce dernier impertinent dans ce contexte. Comme le mentionne le chercheur en sciences de l'information et de la communication Stéphane OLIVESI, en se référant aux travaux du sociologue Samuel BECKER, « le sens de l'œuvre est avant tout mondain »[1]. Ce cadre présuppose une superposition d'intentionnalités multiples et doit être envisagé dans sa complexité.

[1] Stéphane OLIVESI, *L'Expérience esthétique : Une archéologie des arts et de la communication*, Paris, H. Champion, coll. « Champion Essais », n° 14, 2012, p. 68.

Il est vrai que le modèle communicationnel « simplifié » incite intuitivement à évaluer la correspondance entre l'émission et la réception. Il s'avère relativement rigide, car il se focalise sur l'évaluation de la correspondance entre l'émission et la réception[1]. Avec un degré de pertinence relativement élevé, ce modèle peut être appliqué dans des recherches sur des contenus monosémiques qui, de plus, présentent un émetteur et un récepteur uniques. Il peut, de ce fait, être pertinent dans le cadre d'une seule séquence de communication, car il ne prend pas en compte la complexité des situations d'échange d'informations et néglige les phénomènes d'interactivité. Par exemple, il peut s'avérer pertinent dans le contexte de la compréhension des messages verbaux : une phrase en langue étrangère est « correctement » comprise par l'apprenant ? Dans des cadres plus complexes, la possibilité de s'interroger sur la correspondance entre l'émission et la réception s'avère donc importune.

L'impossibilité d'accéder aux manifestations mesurables de cette « correspondance » met donc en relief l'impertinence des problématiques qui se saisissent du modèle communicationnel « simplifié ». Comme nous l'avons vu, la volonté de contourner ces questionnements incite parfois à abandonner le point de vue communicationnel et empêche d'étudier les phénomènes d'échange d'informations comme des rencontres d'intentionnalités hétérogènes. Souvent, cette perspective présuppose non pas d'abandonner la volonté de mesurer l'écart entre ce qui est émis et ce qui est reçu, mais elle incite à invalider entièrement le « modèle » communicationnel. Cependant, ce n'est pas l'existence du lien qui réunit l'émission et la réception qu'il convient de mettre en doute, mais la façon dont il est étudié. L'absence de toute « correspondance » dans les interactions humaines vouerait tout échange à l'échec et rendrait toute communication absurde. Toutefois, les humains parviennent à se comprendre, du moins partiellement, et à mener à bien des projets communs. Dans le contexte chorégraphique, il suffit que plusieurs individus s'accordent sur l'idée qu'une pièce scénique représente un objet artistique pour que l'œuvre devienne une rencontre – plus ou moins partielle, certes, mais effective – des intentionnalités hétérogènes.

[1] Parmi les chercheurs qui soulignent la rigidité du « modèle communicationnel », on peut mentionner Jean DAVALLON, « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *La Revue Hermès*, 2011, n° 61, n° 3, pp. 38-44.

3.1.2. « Compréhension » et problématiques impertinentes

Il est vrai que l'intention d'interroger la conformité de la « réception » par rapport à l'« émission » caractérise un type de problématique fréquent dans les sciences de l'information et de la communication. Cependant, le modèle communicationnel « simplifié » ne peut pas s'appliquer à l'intégralité des sujets que traite ce champ de connaissances : il est employé particulièrement dans des contextes qui étudient le rapport « compréhensif » des individus aux contenus d'information.

En effet, la « compréhension » renvoie systématiquement à l'idée d'une correspondance entre ce qui est émis et ce qui est reçu. Elle semble inciter la question – difficilement contournable – de savoir si la compréhension est « bonne » ou « mauvaise ». Dans son usage courant, le concept de « compréhension » signifie toujours une « compréhension correcte » ; si cette dernière est « incorrecte », il convient d'employer le terme « incompréhension »[1]. Dans la littérature scientifique, cette tendance à évoquer la « compréhension » toujours comme quelque chose de réussi – en l'occurrence, comme une « bonne compréhension » – est également très courante. Ainsi, cette conduite intellectuelle semble inciter à mesurer le caractère effectif de la correspondance entre ce qui est émis et ce qui est reçu et à évaluer la réception en termes d'échec ou de réussite.

La raison pour laquelle ce type d'évaluation est aussi inséparable du concept de « compréhension » concerne le principe même de cette démarche intellectuelle. En deçà de l'« interprétation » – qui concerne une conduite inférencielle permettant d'admettre qu'une forme ou une sensation « tient lieu »[2] de quelque chose d'autre –, la « compréhension » correspond à une phase réflexive qui permet de vérifier l'adéquation de l'inférence établie. Elle nous encourage donc non seulement à remplir de sens une forme ou une sensation donnée, mais elle implique également une étape réflexive qui permette de confronter notre interprétation au sens qui semble préfiguré par l'émetteur. Outre le moyen qui nous permet de remplir de sens les phénomènes et les lois qui nous concernent, il s'agit donc d'une démarche de contrôle de ce que nous interprétons. Si, dans les contextes qui ne présupposent

[1] Dans l'acception commune du terme, la « compréhension » est, en effet, l'antonyme de l'« incompréhension ».

[2] Umberto ECO et Julien GAYRARD, *Kant et l'ornithorynque*, *op. cit.*, p. 128.

pas la présence humaine, la « compréhension » consiste en l'identification des raisons qui permettent aux phénomènes d'advenir, dans des contextes interhumains, cette étape réflexive se produit en référence à ce que nous croyons que nos interlocuteurs nous communiquent. La « compréhension » s'opère donc systématiquement lorsque nous vérifions si notre interprétation correspond à ce que notre interlocuteur nous donne à comprendre.

Selon Umberto ECO, l'« interprétation » questionne les « systèmes de signification » – c'est-à-dire les systèmes d'instruction qui permettent de faire correspondre des significations particulières, comme interprétants plausibles, aux phénomènes correspondants[1]. Pour exemplifier ce fonctionnement, il propose la situation suivante : « je dis *rose* à quelqu'un et ce quelqu'un comprend que j'entends 'fleur rouge' »[2]. Pour lui, le système de signification « fait correspondre 'fleur rouge', comme interprétant correct, à l'expression *rose* »[3]. En ce qui concerne la « compréhension », elle permet de vérifier la correspondance des « systèmes de signification » auxquels on se réfère à ceux mobilisés par les interlocuteurs. Il concerne également la hiérarchisation des interprétations en vue de choisir la ou les plus adéquates. Si l'on prolonge la réflexion d'ECO, la « compréhension », dans des contextes interhumains, motive donc le questionnement suivant : « la personne qui prononce *rose* se réfère effectivement au système de signification faisant correspondre l'interprétant 'fleur rouge' à l'expression *rose*, comme je le fais moi ? Est-ce que je le comprends correctement ? » Cette conduite intellectuelle pousse donc à imaginer les connaissances et les contraintes de l'interlocuteur pour identifier les « systèmes de signification » auxquels il se rapporte.

Cette séquence de vérification et de confirmation est donc inhérente aux conduites « compréhensives ». Notons que dans les sciences de l'information et de la communication, ces dernières sont à la fois *étudiées*, mais aussi *mises en œuvre*. D'un côté, la « compréhension » constitue une démarche à travers laquelle les chercheurs appréhendent les phénomènes communicationnels et établissent des connaissances et, de l'autre, ils étudient la manière dont les acteurs appréhendent le sens de leurs pratiques et de leurs actions. Dans les travaux théoriques, les interrogations inhérentes à la « compréhension » refont donc

[1] Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 239.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

inévitablement surface et ce, de manière plus au moins adéquate. Lorsque les penseurs distinguent clairement ces deux démarches parallèles et les formalisent attentivement, ils parviennent à contourner les écueils du modèle communicationnel « simplifié ». Lorsque ces deux projets sont embrouillés, les théoriciens confrontent ce qu'ils comprennent eux-mêmes avec ce qu'ils croient constituer la « compréhension » des récepteurs.

3.1.3. Le modèle énactif et les approches communicationnelles

Il est donc important de connaître le sens que les acteurs eux-mêmes appliquent à leurs pratiques et à leurs actions : la façon dont ils appréhendent leur propre « compréhension », les logiques qu'ils entrevoient chez leurs interlocuteurs, les connaissances auxquelles ils se rapportent et les attentes qu'ils entretiennent. En somme, ce positionnement rejoint celui proposé par SCHMITT et se conforme au « paradigme énactif ». Selon les chercheurs Marie-Estelle ROUVE et Luc RIA : « L'idée fondamentale du paradigme dit de l'énaction [...] est que l'ensemble formé par un acteur et son environnement constitue un système autonome, un système opérationnellement clos dans lequel tout acteur interagit seulement avec ce qui, dans son environnement, matériel, social et culturel, est source de perturbations pour lui »[1]. En ce sens, la démarche analytique proposée par SCHMITT fournit un cadre adéquat à l'investigation que nous mettons en œuvre : « Dans la perspective énactive, les [acteurs] ne sont plus considérés comme immergés dans un espace dont ils devraient saisir les traits saillants et signifiants mais plutôt comme agissant et réagissant à ce qui les perturbe, à ce qui fait sens pour eux »[2].

Cependant, cette conception ne semble pas se départir du « paradigme communicationnel », mais actualiser sa complexité. Il n'est plus question d'appréhender la relation qui s'instaure entre les récepteurs et les émetteurs de l'« extérieur », en prétendant avoir une objectivité suffisante, mais d'envisager la façon dont les acteurs eux-mêmes

[1] Cette référence est, par ailleurs, également utilisée dans les travaux de SCHMITT. Marie-Estelle ROUVE et Luc RIA, « Analyse de l'activité professionnelle d'enseignants néo-titulaires en réseau « ambition réussite » : Études de cas », *Travail et formation en éducation*, 11 septembre 2008, nº 1, URL complète en bibliographie.

[2] Daniel SCHMITT, *Expérience de visite et construction des connaissances : Le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique*, *op. cit.*, p. 30.

perçoivent cette communication. Ce n'est donc pas le « modèle » communicationnel, dans son intégralité, qui doit être incriminé, mais seulement ses traductions réductionnistes. Il pourra, de ce fait, se saisir d'un objet complexe, comme la danse contemporaine, où la communication est vraisemblablement présente. Il convient donc de dépasser le modèle communicationnel « simplifié » et, par la même occasion, d'écarter les problématiques limitatives qu'il présuppose.

En ce sens, il convient de se saisir de la manière dont certains chercheurs en sciences de l'information et de la communication appréhendent le « modèle énactif » tout en préservant le « paradigme communicationnel ». Par exemple, Bernard DARRAS recourt aux postulats énactifs pour étudier la réception des contenus visuels[1]. Selon lui, cette conception permet d'articuler différentes approches sémiotiques – immanentistes et pragmatiques – dans le contexte de la réception et de mieux aborder « les modalités de l'expérience ainsi que le traitement de l'information dans l'action »[2]. DARRAS prend en considération l'approche énactive en s'appuyant sur des travaux du chercheur en sciences cognitives Francisco VARELA[3]. Il s'agit d'une approche systémique qui convient particulièrement pour expliquer les phénomènes de « perception » et d'acquisition de connaissances par la « compréhension ».

3.2. DE LA « COMPRÉHENSION » DANS L'ACTE DE LA RÉCEPTION DE LA DANSE

Au-delà des sciences de l'information et de la communication, le concept de « compréhension » suscite un embarras certain dans les recherches en danse. Mais les difficultés qu'il présente dans le champ chorégraphique ne sont pas similaires[4]. Le champ

[1] Bernard DARRAS et Sarah BELKHAMSA, « Faire corps avec le monde. Étude comparée des concepts d'affordance, d'énaction et d'habitude d'action », *Recherches en communication*, 2008, nº 29, pp. 125–146.

[2] *Ibid.*

[3] Nous avons déjà mentionné cet auteur dans le chapitre II qui traitait de l'orientation pratique de l'acte de la contemplation des artistes.

[4] Si certaines interrogations sont identiques, d'autres sont caractéristiques des approches « esthétiques ».

communicationnel peut, de ce fait, suggérer des réponses pour rendre ces questionnements opératoires.

Parmi les termes qui se rapportent aux processus de production de sens, la « compréhension » semble particulièrement problématique, à la différence du concept d'« interprétation » qui ne soulève pas d'interrogations particulières auprès des chercheurs[1]. Dans le cadre des interactions humaines, la « compréhension » met toujours en relief la présence d'enjeux communicationnels – nous l'avons vu, les arts du spectacle entretiennent avec ces questionnements des relations problématiques.

La « compréhension » est souvent définie par opposition à l'« interprétation », bien que la séparation au niveau cognitif entre ces deux conduites mentales soit difficile ; voici en quoi consiste leurs spécificités communicationnelles :

- L'« interprétation » concerne une démarche inférencielle : une forme ou une sensation devient signe non pas au moment où nous la percevons mais lorsque nous décidons qu'elle « tient lieu »[2] de quelque chose d'autre. Cette notion concerne la capacité du récepteur à identifier, à l'intérieur d'une expérience, la structure de ce qu'il perçoit et les effets qui s'y rattachent.
- La « compréhension », comme nous l'avons déjà vu, porte sur l'établissement des hypothèses relatives à la signification des faits et des lois perçus. Dans des contextes interhumains, elle implique de rechercher les actes qui relèvent du registre intentionnel, d'identifier ses finalités et de vérifier la conformité de l'inférence établie au message qui a été émis[3]. De ce fait, la « compréhension » relève de la capacité à évaluer la démarche de l'émetteur selon diverses perspectives. Selon JASPERS, la « compréhension » concerne l'acquisition des « connaissance[s] obtenue[s] par interprétation psychologique ». D'après DOGUET, elle se présente comme une forme

[1] Le terme d'« interprétation » est habituellement utilisé pour décrire l'activité des danseurs sur le plateau, mais peut également désigner l'activité des spectateurs sur les gradins. Johanna BIENAISE, « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : Démarche méthodologique d'une recherche-création heuristique », *Recherches en danse*, 15 décembre 2016, n° 5, URL complète en bibliographie.

[2] Umberto ECO et Julien GAYRARD, *Kant et l'ornithorynque*, *op. cit.*, p. 128.

[3] *Ibid.*

d'ouverture intersubjective[1]. Enfin, selon SCHOLTZ, elle concerne l'identification des significations intentionnelles inévitablement inter-individuelles[2]. Ce phénomène représente donc habituellement le point de rencontre des intentionnalités, présupposant une certaine correspondance entre ce qui est émis et ce qui est reçu[3]. Du point de vue épistémologique, la « compréhension » s'oppose au concept d'« explication » et concerne une connaissance analytique et discursive qui « détermine les condition d'un phénomène »[4]. Il s'agit d'un acte de pensée d'ordre intuitif et empathique.

3.2.1 Cerner les intentionnalités des auteurs

La « compréhension » concerne donc un phénomène nécessairement interhumain qui présuppose de se projeter dans les intentions de l'émetteur pour identifier les « systèmes de signification » auxquels il se réfère et de considérer les connaissances qu'il possède. Dans le cadre de la danse contemporaine, le désir de « comprendre » les actes chorégraphiques amène donc les spectateurs à interroger les intentions artistiques des chorégraphes. La « compréhension » correspond à l'instant où les individus ont l'impression de saisir ce que les auteurs ont voulu leur faire éprouver et de percevoir ce que les artistes ont souhaité leur faire percevoir[5]. Dans cette situation, les spectateurs se trouvent contraints d'identifier « non pas ce qu'une œuvre est, mais ce qu'elle fait, ou plus exactement ce qu'elle cherche à faire, c'est-à-dire les actes communicationnels qu'elle cherche à réaliser »[6]. Indépendamment du degré de familiarité du public avec la danse contemporaine, la réception de celle-ci s'apparente à la recherche dans l'œuvre de « ce que l'auteur a voulu dire »[7] et non pas

---

[1] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 161.

[2] Olivier R. SCHOLZ, « Compréhension et interprétation », *in* Christian BERNER et Denis THOUARD (dir.), *L'Interprétation : Un dictionnaire philosophique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Varia », 2015, p. 88-102.

[3] La définition du concept de « compréhension » est ici provisoire ; elle sera soumise à l'ensemble des investigations qui seront réalisés dans le cadre de cette thèse.

[4] Olivier R. SCHOLZ, « Compréhension et interprétation », *op. cit.*, p. 95.

[5] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 161.

[6] *Ibid.*

[7] Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 29.

uniquement de « ce que [l'œuvre] dit, indépendamment des intentions de son auteur »[1]. Il est, par ailleurs, inenvisageable de recevoir le spectacle de danse contemporaine comme s'il n'avait pas d'auteur ou de l'appréhender en le séparant d'un ensemble d'intentions personnelles dont il est le résultat. L'objectif de la compréhension est d'identifier les raisons de communication, l'objet de communication, le message, sa finalité et son impact. Autrement dit, la compréhension correspond à l'identification par les spectateurs de « ce que les artistes ont voulu leur faire vivre pendant le spectacle »[2], c'est-à-dire, leurs intentions communicationnelles qui, comme nous l'avons vu, sont inhérentes à la création chorégraphique[3].

Dans cette perspective, la « compréhension » des actes corporels ne se limite pas à l'identification des mouvements mais exige de rechercher en vue de quoi ils ont été exécutés. Elle se saisit des actions orientées vers un but et répond à leur finalité. La « compréhension » des gestes ne consiste pas en une seule mobilisation des impressions physiques, visuelles ou auditives, mais en l'appréhension des finalités des mouvements corporels et des raisons pour lesquelles ils ont été effectués. De cette manière, quand nous voyons un individu tendre la main en direction de l'interrupteur, nous identifions la raison de son geste : la volonté d'allumer ou d'éteindre la lumière. La « compréhension » renvoie donc toujours vers l'idée de l'existence d'une certaine correspondance entre ce qui a été communiqué et ce qui a été reçu.

Dans le contexte où seule la présence d'intentionnalités communicationnelles suscite des interrogations dans le champ du spectacle vivant, l'idée que la réception des actes

---

[1] *Ibid.*

[2] Il s'agit d'une réplique que nous avons déjà mentionnée auparavant est qui est extraite de notre « Carnet d'observations 2014 » : « [Une professionnelle] du spectacle vivant, après [une représentation chorégraphique], a entendu des spectateurs dire qu'ils n'ont pas compris "ce que les auteurs [de la pièce] ont voulu leur faire vivre pendant le spectacle." A ce moment, elle discutait avec d'autres collègues. Elle leur a exprimé, à cet effet, son point de vue sur la volonté des publics de connaître les intentions exactes des artistes, au lieu de se laisser "surprendre par l'inconnu". »

[3] Les situations dans lesquelles le spectacle, pour un spectateur, ne relève pas nettement d'un chorégraphe particulier et de ses intentions artistiques. On peut imaginer un fonctionnement analogue au cinéma, lorsque le nom du réalisateur est ignoré : l'instance de production apparaît plus globale ou indifférenciée. Cependant, compte tenu de nos observations, il s'agit du fonctionnement très rare, car le contexte de représentation chorégraphique présuppose une proximité importante avec le créateur. Très souvent, le chorégraphe est présent dans la salle pendant la représentation. De plus, la communication institutionnelle de l'art chorégraphique met généralement en relief la figure du créateur : les œuvres y sont habituellement présentées comme des « nouveaux spectacles de… ».

chorégraphiques puisse être pleinement maîtrisée par les chorégraphes paraît, bien entendu, invraisemblable. Ce que « comprennent » les spectateurs ne peut pas coïncider avec le sens qui a été préfiguré initialement. La signification initiale que les spectateurs souhaitent parfois appréhender est tout aussi inaccessible aux artistes : leurs créations évoluent, il n'est possible d'accéder qu'aux fragments de leurs intentions premières. De plus, à leurs volontés initiales s'ajoutent les logiques institutionnelles, techniques et économiques de leurs collaborateurs. Les spectateurs, même s'ils ont l'impression de « comprendre » les œuvres, ne peuvent pas être pleinement sûrs que leurs interprétations soient fidèles à celles qui ont été initialement prévues par les artistes. Selon la plupart des acteurs du champ chorégraphique – les chercheurs comme les représentants des institutions du spectacle vivant –, il convient d'abandonner toute tentative de déceler ces intentions créatives et, de ce fait, de renoncer à la volonté de « comprendre » les œuvres[1].

À l'évidence, ces considérations s'inscrivent dans le cadre du modèle communicationnel « simplifié ». Si, dans le cadre des sciences de l'information et de la communication, la « compréhension » incite les chercheurs à proposer des cadres réflexifs complexes et adaptés[2], elle provoque une avalanche de négations et d'oppositions dans les recherches en danse[3]. Toutefois, au lieu de négliger les arguments poussant les chercheurs en danse à l'écarter – car nous avons déjà en partie trouvé des solutions pour questionner la « compréhension » de façon adéquate –, il convient de les prendre en compte : la façon dont les problématiques simplificatrices sont formulées et les perspectives de les dépasser adéquatement varient d'un domaine à l'autre.

[1] Nous faisons ici de nouveau référence à l'idée fréquemment actualisée dans le cadre du spectacle vivant : dans des œuvres chorégraphiques, « il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir ». Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Cette semaine [pendant un festival de la danse contemporaine], j'ai plusieurs fois entendu la phrase : "Dans la danse, il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir" de la part de différents professionnels du domaine chorégraphiques – [une programmatrice] et [une chargée de communication]. Ces répliques ont été prononcées en réponse aux interrogations des spectateurs qui ne parvenaient pas à "comprendre" — ils le formulaient ainsi – les spectacles contemporains. »

[2] Nous préciserons les cadres réflexifs se rapportant à l'appréhension adéquate du concept de « compréhension » dans les sciences de l'information et de la communication dans la suite du texte.

[3] Aussi, nous nous pencherons de façon approfondie sur les logiques d'évitement du concept de « compréhension » dans le chapitre suivant.

3.2.2. Spectacle chorégraphique comme « œuvre ouverte »

En effet, la volonté des artistes, telle qu'ils la formulent habituellement[1], concerne, la plupart du temps, le souhait d'offrir aux spectateurs la possibilité de traverser des expériences libres de directives et de les associer affectivement au contenu des spectacles. Les créateurs laissent une place importante au hasard et maintiennent une polysémie importante des événements chorégraphiques. Ainsi, l'objet chorégraphique représente-t-il un enchevêtrement complexe de systèmes signifiants et non conventionnels, ce qui rend l'interprétation « objective » des actes chorégraphiques impossible[2]. Par exemple, le chorégraphe Jérôme BRABANT met en œuvre, dans ses créations, des procédés qui font basculer les spectateurs d'une vision à l'autre et évitent qu'une interprétation unique ne s'impose à eux : « J'aime bien quand les objets et la musique ont plusieurs sens, quand ils sont polysémiques. […] Par exemple, dans mon premier solo *Heimat*, il y a des cônes. Les cônes peuvent représenter les dents, les montagnes, les pics des dinosaures… »[3].

Figure 1 : Heimat *de Jérôme BRABANT. © Pierre RICCI – Photolosa.*

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Lors d'[une rencontre publique] avec [une créatrice chorégraphique], cette dernière a exprimé son désamour pour des propositions scéniques "où l'on amène les spectateurs par la main, leur explique ce qu'il faut penser de telle ou telle chose". Elle a dit qu'elle préférait, inversement, de laisser aux spectateurs la possibilité d'interpréter librement les actes mis en scène, même si leurs interprétations sont éloignées de celles qu'elle a mises en scène volontairement ».

[2] La danse contemporaine ne peut pas être « comprise » comme une langue parlée, car, dans la plupart des cas, les gestes dansées n'ont pas de « systèmes de signification » rigides et ne nécessitent pas de maîtriser un code.

[3] Jérôme BRABANT, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

Notons qu'aux significations entrevues par les chorégraphes s'ajoutent celles qu'ils ne peuvent pas prévoir. Ils n'ont pas la possibilité de les maîtriser pleinement et, habituellement, ils assument entièrement ce fonctionnement. À plus forte raison, sur le plateau, ils provoquent parfois des accidents dont ils ne connaissent pas l'issue[1]. Ils donnent aux spectateurs une très grande liberté pour trouver leurs propres interprétations qui, parfois, sont effectivement très éloignées de ce que prévoyaient les créateurs. Ils permettent au public d'expérimenter, de découvrir et de rattacher son propre vécu à ce qui s'opère sur le plateau. Comme le dit le chorégraphe Sylvain HUC : « Quand moi, chorégraphe, je propose des choses […], j'ai besoin de sentir le spectateur travailler. […] Dans tous les cas, j'ai envie d'ouvrir une brèche dans son imaginaire pour qu'il puisse tout recomposer par lui-même »[2].

Ainsi, l'élaboration de pièces chorégraphiques contemporaines peut, dans ce contexte, être renvoyée à la production d'« œuvres ouvertes »[3]. Ces réalisations « invitent le[s] spectateur[s] à se déplacer continuellement pour voir [les] œuvre[s] sous des aspects toujours nouveaux, comme [des] objet[s] en perpétuelle transformation »[4]. Les spectateurs deviennent des « spectateurs-exécutants » ; ils organisent et forment le discours chorégraphique. Les éléments chorégraphiques fournis par les créateurs permettent aux spectateurs de trouver leur propre place dans la création.

Selon cette idée, la multiplicité des significations que l'œuvre peut proposer rend inutile la perspective d'y rechercher les intentions des chorégraphes. Il convient de les accepter comme telles et de les associer au vécu personnel, à ses aspirations, à ses questionnements et à ses émotions. Il semble également nécessaire d'écarter le « pourquoi » des événements chorégraphiques et de s'abandonner à leur polysémie. Il ne convient pas de

---

[1] Les créations du chorégraphe Merce CUNNINGHAM peuvent servir d'exemple : il expérimentait avec des algorithmes et des logiciels qui décidaient, à sa place, de l'enchaînement des actes chorégraphiques sur le plateau. Il ne connaissait donc pas le déroulement de ses spectacles en avance et ne savait pas comment les danseurs allaient appréhender les phrases dansées constituées par les ordinateurs.

[2] Sylvain HUC et Cécile GRASSIN, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

[3] Il s'agit d'une notion théorisée par Umberto Eco. L'« œuvre ouverte » programme une rencontre entre le public et l'auteur ; habituellement, la présence du spectateur contribue à l'achèvement de celle-ci. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 22.

[4] *Ibid.*, p. 20.

rechercher la conformité avec les significations premières qui sont, de toute évidence, inatteignables.

Cependant, le fait que les œuvres soient « ouvertes » ne signifie pas qu'elles soient dépourvues des « systèmes de signification » qui font correspondre les interprétations particulières aux phénomènes concordants. Lorsque l'on assiste à un spectacle, *a priori*, on ne fait pas l'expérience de vivre un match de rugby si ce n'est pas l'objet du spectacle chorégraphique[1]. Dans le cadre des « œuvres ouvertes », les « systèmes significatifs » correspondent aux dispositifs souples et, par conséquent, complexes que certains chercheurs en sciences de l'information et de la communication étudient dans le cadre des investigations contemporaines. La polysémie des gestes chorégraphiques n'est pas inépuisable. Il existe pour chaque phénomène un « horizon d'interprétations acceptables », comme le propose Umberto ECO : si l'artiste a voulu que le spectateur regarde une fleur rouge sur le plateau, il y a de grandes chances que cette dernière ne soit pas perçue comme, par exemple, un chimpanzé bleu[2]. En ce qui concerne les intentions qui l'ont mise en scène, la raison de la présence de cette fleur ne présuppose pas non plus un panel de possibilités infinies. Il convient de savoir si elle est présente sur le plateau parce qu'elle joue un rôle important dans la dramaturgie du spectacle, s'il s'agit d'un élément à manipuler physiquement ou si elle représente un objet qui apporte une valeur plastique à la création. L'identification de ces raisons concerne donc la démarche de « compréhension » du spectacle. Elle consiste en l'identification des « systèmes de signification » projetés par les auteurs, conformément aux attentes et aux aspirations des spectateurs. Comme le dit Eco par la suite, « l'œuvre [ouverte] rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque, mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur »[3]. Vincent DUPONT affirme, par exemple, que lors des spectacles qu'il crée :

> « les spectateurs questionnent toujours quelque chose qui est lié à leur propre corps et à leur vécu. Même si leurs réceptions sont différentes, elles ne sont pas forcément très éloignées l'une de l'autre. […] Il y a toujours des choses qui sont questionnées au

[1] De telles expériences existent, mais elles sont largement singulières.

[2] Il est à noter qu'ECO parle de la « fleure rouge » dans le cadre d'un texte écrit. Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*

[3] Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 34.

> même endroit et de la même façon. […] Ce serait étonnant que chaque personne comprenne des choses complétement opposées »[1].

La « compréhension » établit donc des passerelles entre les aspirations des auteurs et des spectateurs, faisant de l'œuvre une rencontre des intentionnalités hétérogènes. Cependant, les questions qui s'inscrivent dans la poursuite de cette réflexion concernent l'idée que les inférences produites par les spectateurs ne puissent jamais parfaitement correspondre aux intentions initiales des chorégraphes, même s'ils ont l'impression de les « comprendre ». Le fait que la « réception » ne puisse pas être entièrement conforme à ce qui a été émis, semble évident : on ne peut pas espérer tout saisir en correspondance fidèle avec ce qui a été produit de l'autre côté. Ainsi que nous l'avons dit précédemment, la « compréhension » renvoie systématiquement à l'idée d'une correspondance entre ce qui a été perçu et ce qui a été émis : il s'agit de la même difficulté qui semble quelquefois remettre en question l'intégralité du « modèle » communicationnel. Mais, au lieu d'adopter une conception plus complexe et, de ce fait, plus adéquate, il n'est pas rare que les acteurs de la danse contemporaine écartent la « compréhension » : « On ne peut pas s'autoriser à juger si les spectateurs ont bien ou mal compris le spectacle »[2]. Évidemment, il n'est pas question de « juger » leurs interprétations mais d'appréhender la façon dont les sujets remplissent eux-mêmes de sens les œuvres qu'ils rencontrent. À l'évidence, ces difficultés concernent toujours les objectifs et les méthodes qui appréhendent les conduites intellectuelles relatives à la « compréhension ». Semblant quelquefois indépassables, ces questionnements ne doivent tout de même pas être évincés ; ils requièrent, en revanche, un positionnement épistémologique argumenté et délicat.

---

[1] Vincent DUPONT, « Entretien exploratoire », *op. cit.*

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2017 » : « [Une chercheuse], au cours d'[un séminaire portant sur le théâtre] a exprimé ses critiques vis-à-vis des spectateurs qui ont "peur de mal interpréter les œuvres" : "Ils me disent 'j'ai imaginé des personnages, mais je sais qu'il n'y en avait pas. J'étais un mauvais spectateur.' Je leur dis qu'ils ont le droit d'imaginer tout ce qu'ils veulent et que personne ne les jugera sur la 'validité' de leurs interprétations." Après un temps de réflexion, elle a rajouté : "Nous, non plus, [on] ne peut pas s'autoriser de juger si les spectateurs ont bien ou mal compris le spectacle". »

La perspective d'introduire l'énaction dans le cadre communicationnel implique de mettre en œuvre une investigation empirique qui, de plus, doit être qualitative. La réflexion actuelle sur la réception de la danse, quant à elle, intervient majoritairement à l'extérieur de ce cadre. Plus largement, dans les recherches qui portent sur le spectacle vivant, il existe une faible quantité de travaux affirmant leur positionnement empirique. Parmi les chercheurs qui ont effectué ce type d'investigations, il est possible de mentionner les réalisations de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX sur les publics du théâtre[1]. Cette chercheuse a procédé aux analyses sémiotiques des spectacles et a effectué des observations et des enregistrements sonores des salles remplies de spectateurs. Aussi, l'auteur du livre *In vivo : les figures du spectateur des arts de la rue*, Anne GONON, a également mené des investigations d'ordre sociologique dans le cadre de sa thèse de doctorat. Cela lui a permis d'établir une typologie des spectateurs des arts de la rue et de différents modes de réception des spectacles. La sociologue Sophie LECOQ a aussi réalisé des investigations empiriques au cours desquelles elle a interrogé des spectateurs de la danse contemporaine en s'inspirant de l'ethnométhodologie de GARFINKEL[2]. Il est possible, par ailleurs, de mentionner les écrits de Philippe GUISGAND qui se saisit des ateliers pratiques qu'il réalise avec les spectateurs de la danse contemporaine pour établir des réflexions sur la réception des spectacles. Même si son travail ne se positionne pas explicitement comme empirique, il convient de dire que ce dernier s'appuie sur une pratique de recueil d'informations sur le terrain.

Bien que ces expériences empiriques représentent un intérêt inestimable pour le développement de la réflexion sur le spectacle vivant, elles restent, à notre sens, minoritaires et insuffisantes. À l'instar des sciences de l'information et de la communication qui ne peuvent pas prétendre à un éloignement trop prolongé du terrain qui les fait naître, la réflexion sur la « réception » de la danse devrait, selon nous, davantage s'aventurer sur le terrain empirique pour être approfondie et précisée. L'introduction des investigations sur le terrain

[1] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2007.

[2] Harold GARFINKEL, Michel BARTHÉLEMY, Baudouin DUPRET, Jean-Manuel de QUEIROZ et Louis QUÉRÉ, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2007.

permettrait d'éclaircir les éléments qui, jusqu'alors, sont peu explorés tout en créant des passerelles entre les approches analytiques diversifiées.

Bien entendu, aucune recherche ne se départ totalement des données empiriques ; les réflexions sur la réception de la danse n'en constituent donc pas une exception. Parfois, il s'agit des observations que les chercheurs réalisent eux-mêmes, mais ces derniers ne sont pas toujours encadrés du point de vue méthodologique et ne présentent pas suffisamment de réflexivité quant aux démarches de recueil de données[1]. Quelquefois, les théoriciens actuels se saisissent des expériences de terrain qui ont été menées par des chercheurs des générations précédentes et prétendent que leurs démarches critiques sont, à elles seules, suffisantes[2]. Cela engendre deux cas de figures :

- Les chercheurs, dans leurs analyses d'œuvres chorégraphiques, se positionnent explicitement comme des spectateurs et relatent leur propre expérience devant les spectacles[3]. Il s'agit d'un procédé largement problématisé dans les recherches en danse : un numéro des *Recherches en danse*[4] est, par ailleurs, consacré à ce sujet. Il porte sur la posture des chercheurs-analystes et sur leurs connaissances théoriques ; il envisage les éléments avantageant certains penseurs ayant eux-mêmes une pratique chorégraphique, par rapport à ceux qui n'en ont pas. Mais ces démarches explicites restent toutefois relativement rares.

[1] Joanne CLAVEL, Sophie JACOTOT, Isabelle LAUNAY, Ninon PROUTEAU-STEINHAUSSER et Violeta SALVATIERRA, « Devenir chercheuses en danse : Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

[2] De manière analogue, dans les sciences de l'information et de la communication, Stéphane OLIVESI prétend pouvoir mener des recherches critiques sur l'« expérience esthétique » en renonçant totalement aux méthodologies empiriques. Les approches critiques, selon lui, constituent une seule démarche pouvant faire avancer la science. Toutefois, il s'appuie, entre autres, sur des travaux sociologiques qui sont nés des investigations sur le terrain. Stéphane OLIVESI, *L'Expérience esthétique : Une archéologie des arts et de la communication*, *op. cit.*, p. 408.

[3] A l'image de Paul VALÉRY qui, dans *Vues*, qui analyse ses propres expériences spectatorielles. Paul VALÉRY et Claude-Jean LAUNAY, *Vues*, Paris, La Table Ronde, 1993.

[4] Philippe GUISGAND et Gretchen SCHILLER (dir.), *Recherches en danse. La Place des pratiques dans la recherche en danse*, *op. cit.*

- D'un autre côté, certains théoriciens[1] mettent en scène des spectateurs imaginaires – qui sont aussi parfois appelés « abstraits »[2]. Ces derniers figurent dans les analyses de spectacles et réagissent aux événements chorégraphiques. Habituellement, ils sont construits à partir des observations des chercheurs et de leurs propres expériences en tant que spectateurs. Cette fois, la posture empirique des théoriciens n'est pas explicitée et leurs investigations ne sont pas encadrées adéquatement du point de vue méthodologique[3].

3.3.1. Méthodologies sémiotiques et sémiopragmatiques

Contrairement au premier type d'analyse selon lequel la posture des chercheurs est explicitement indiquée, le second type de recherche restitue non l'expérience effective des individus, mais une réception « abstraite ». Dans la majorité des cas, les chercheurs font référence à l'ouvrage *Analyse de spectacle*[4] de Patrice PAVIS qui relève d'une approche sémiotique des spectacles et incite ce type de conduite critique. Il s'agit d'un travail qui tient compte des avancements des sémiotiques pragmatiques des années 1980 et semble prendre en considération les contextes historiques, politiques et sociaux des spectacles. Ce positionnement semble pouvoir saisir et expliquer la façon dont les œuvres sont reçues mais, dans la plupart des cas, il incite à identifier dans l'œuvre ce que le destinataire « peut » y

[1] Par exemple, Céline GAUTHIER, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *Recherches en danse*, 17 février 2019, URL complète en bibliographie.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Lors d'[une manifestation scientifique portant sur les arts du spectacle], [un chercheur] a exprimé ses difficultés méthodologiques de mener des entretiens avec des spectateurs effectifs. D'après lui, la perspective d'étudier la réception des spectacles était difficile : "On ne peut pas étudier l'expérience de la danse à travers une approche quantitative… On ne va pas faire des statistiques : combien de personnes ont identifié telle ou telle thématique, combien se sont sentis déstabilisés ? Déjà, il faut savoir ce que ça veut dire, d''être déstabilisés'… À mon avis, aller discuter avec des spectateurs, mener une démarche qualitative, ce n'est pas non plus une réponse adéquate. On va interroger cinq ou dix spectateurs, et alors ? Aucune possibilité de généraliser… Du coup, je ne trouve pas qu'un échange avec des spectateurs réels soit nécessaire pour comprendre comment les œuvres peuvent être reçues. Afin d'identifier ce qu'un spectacle fait vivre, je préfère adopter une posture d'un spectateur 'abstrait'." »

[3] Anne-Claire CAUHAPÉ souligne par ailleurs ce type de difficultés : Anne-Claire CAUHAPÉ, « (S')immerger, (se)distancer, (s')écrire : La recherche au cœur de la création », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, URL complète en bibliographie.

[4] Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles : théâtre, Mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012.

trouver sans aucune référence culturelle ou contextuelle concrète. Voici un exemple de ce type de travail analytique récurrent, réalisé, en l'occurrence, par la chercheuse en esthétique Francine MARRO :

> « Ce théâtre plastique remet en cause les fondements du théâtre traditionnel (action, personnage, fiction), invente un drame proprement figural et cherche à déplacer le regard du spectateur. Dans une oscillation entre apparition et disparition du visible, représentation et ineffable, il offre au spectateur un processus expérientiel au sein d'un laboratoire où l'image joue contre l'image, inquiète le regard et les perceptions convenues de la réalité. »[1].

Un des traits caractéristiques du nombre de recherches étudiant la façon dont les œuvres sont reçues concerne l'établissement, à partir des discours des artistes et de l'analyse des spectacles, de « spectateurs-modèles ». Les analyses d'œuvres présupposent de rechercher des profils-types de spectateurs et de réceptions qui peuvent révéler les potentialités sémantiques des spectacles[2]. Ces dernières sont, de ce fait, identifiées par les chercheurs eux-mêmes et ne tiennent pas compte de la diversité des lectures que les œuvres peuvent réserver. Voici un exemple de la façon dont « le spectateur » est habituellement appréhendé de manière spéculative :

> « Chez Tricha Brown, cette stimulation opérerait d'abord sur le sensible kinesthésique (non encore) interprété pour émerger ensuite comme perception consciente. Chez Cunningham, ce serait d'abord une interprétation perceptive (construction/déconstruction) qui travaille la matière observée et qui touche ensuite le sensible kinesthésique du spectateur. »[3]

Comme ce type de recherches est également l'héritier des réflexions de Jauss – qui postulent que les spectacles n'ont pas de sens invariable –, il est évolutif et partagé par une communauté d'individus qui permettent son existence et son actualisation à travers le temps. Puisque la signification des œuvres varie d'un contexte à l'autre et évolue au fil du temps, déterminée en grande partie par les rencontres avec les spectateurs effectifs qu'elle réalise,

---

[1] Francine MARRO, *Les Images scéniques de Romeo Castellucci : Expérience d'un théâtre plastique*, Aix-Marseille Université, 2016, URL complète en bibliographie.

[2] Comme dans l'article de Céline GAUTHIER, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *op. cit.*

[3] Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », *op. cit.*

ces travaux affirment qu'il convient de « prendre en compte » leur point de vue[1]. Cependant, la critique principale que l'on peut formuler à l'égard de ces démarches tient précisément au fait que les penseurs qui s'en saisissent considèrent que, pour étudier la réception, il convient de « se placer du point de vue du spectateur »[2]. Ce positionnement devient problématique lorsque, dans le cadre de la réception de la danse, les chercheurs envisagent cette conduite analytique comme une seule possibilité méthodologique. Cette prétendue exhaustivité est, précisément, ce que la théoricienne en sciences de l'information et de la communication Marie-Christine BORDEAUX cherche à contourner dans ses analyses de spectacles où elle utilise le point de vue sémiopragmatique pour identifier les profils-types des spectateurs qui pourraient révéler les œuvres dans leur potentialité[3].

La plus grande difficulté de ce type d'approches tient au fait qu'elles sont tributaires des capacités de projection des théoriciens. C'est précisément le fait de « se mettre à la place » et non d'interroger des spectateurs effectifs qui constitue le point peu exploré de ces démarches, une zone d'investigations peu abordée. La sociologue Sophie LECOQ, dans son article « Des traces du public dans la création ? »[4], souligne ce fonctionnement : les résultats de ce type de recherches ne rendent pas uniquement compte de ce que les chercheurs en danse observent, empruntent aux autres théoriciens ou vivent eux-mêmes devant les œuvres, ils traitent également de la façon dont ils imaginent les spectateurs qui traversent des expériences devant les spectacles[5]. Ce fonctionnement, identifié par LECOQ, appelle les difficultés suivantes :

- Cela empêche d'encadrer contextuellement les figures spectatorielles que les théoriciens envisagent, de prendre en considération le tissu social auquel les publics appartiennent et de mesurer la complexité de ce dernier. Comme les penseurs en

[1] Céline GAUTHIER, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *op. cit.*

[2] Dans ses travaux, Marie-Claude HUBERT indique que de nombreux théoriciens ont rapproché à l'un des penseurs dramatiques importants de l'Antiquité, Horace, de ne jamais « se placer du point de vue du spectateur ». Cette posture supposant l'endossement du point de vue du spectateur, sans forcément se poser la question de ce qu'est la réception, est un trait caractéristique des études théâtrale, à notre avis. Marie-Claude HUBERT, *Les Grandes Théories du théâtre*, *op. cit.*, p. 42.

[3] Marie-Christine BORDEAUX, « Une médiation paradoxale : « La danse, une histoire à ma façon » », *op. cit.*

[4] Sophie LE COQ, « Des traces du public dans la création ? », *Actes du Premier Forum de l'AIS : Recherche sociologique et débat public*, 5 septembre 2008, URL complète en bibliographie.

[5] *Ibid.*

arts du spectacle, selon ce que nous venons de soulever, envisagent le vécu des spectateurs de façon spéculative, ils privent leurs analyses d'importantes précisions sociales, culturelles, institutionnelles et économiques. Cela rend leurs propos assez imprécis vis-à-vis des postulats communicationnels relatifs à la réception des contenus d'information.

- Ce fonctionnement éloigné des observations empiriques peut empêcher les chercheurs de sortir de leur propres logiques spectatorielles et de leurs préférences esthétiques, mais aussi de leur permettre de se distancier de ce qu'ils admettent ou, au contraire, rejettent eux-mêmes dans l'art.
- Inversement, cela peut les inciter à imaginer les spectateurs dont les logiques, les attentes et les connaissances se différencient radicalement de ce qu'ils présentent eux-mêmes. Par exemple, l'écart des investigations empiriques peut inciter les théoriciens à exclure certains volets expérientiels, notamment des démarches réflexives ou le recours à des connaissances approfondies, de l'« expérience esthétique » des spectateurs envisagés.

3.3.2. Recherches en sciences cognitives

Parmi les investigations qui prennent en compte les expériences des spectateurs effectifs, il est possible de mentionner le travail du collectif *Labodanse*[1]. Ses chercheurs étudient la réception spectatorielle du point de vue des sciences cognitives. Les études qu'ils mettent en œuvre sont quantitatives et s'appuient sur les données recueillies à l'aide des capteurs enregistrant l'activité cérébrale des individus. Ces recherches sont éloignées des volets sociaux et culturels de l'expérience de la réception de la danse mais concernent, dans la grande majorité des cas, la « perception » du mouvement corporel. À ce volet expérimental s'ajoute le travail de la chercheuse française en sciences cognitives, Corinne JOLA – qui n'est pourtant pas très connue dans le champ français des recherches en danse[2]. Ses investigations

[1] Asaf BACHRACH, Myriam GOURFINK, Frédéric BEVILACQUA, Fabrizio DE VICO FALLANI et Christophe PALLIER, « L'équipe », *Labodanse*, 24 mars 2013, URL complète en bibliographie.

[2] Corinne JOLA, Shantel EHRENBERG et Dee REYNOLDS, « The experience of watching dance : Phenomenological–neuroscience duets », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2012, vol. 11, nº 1, pp. 17–37.

se fondent sur des méthodes sophistiquées de recueil de données qui révèlent les réactions physiologiques, corporelles ou cérébrales de l'expérience du visionnement des actes chorégraphiques. Les informations qu'elle appréhende proviennent des dispositifs d'« eye tracking »[1], des capteurs mesurant l'activité cérébrale, des appareils d'enregistrement de l'activité cardiaque, musculaire ou pulmonaire. Comme le collectif *Labodanse*, elle travaille également sur la reconnaissance par les humains des mouvements chorégraphiés. Cependant, les mesures qu'elle obtient ne peuvent fournir que des indications très approximatives sur les expériences « subjectives » des individus. Ce type de recherche peut, de ce fait, être complémentaire des approches sociales et culturelles, mais il ne pourra pas remplacer les précisions discursives données par les spectateurs qui ont eux-mêmes visionné les spectacles.

3.3.3. Constitution d'une méthodologie « herméneutique-culturaliste-ethnographique »[2]

Au-delà de ces investigations, les recherches en danse continuent donc de fonctionner sur la dase de faibles quantités d'études empiriques. Elles s'appuient sur des disciplines telles l'histoire, la philosophie et, depuis peu, la sémiologie, la sociologie, les études culturelles et celles sur le genre. En règle générale, les chercheurs en arts du spectacle étudient les logiques qui sous-tendent les actes créatifs des artistes et effectuent des entretiens avec ces derniers[3]. Il s'agit, de ce fait, de la seule pratique d'investigation empirique courante, selon les observations de Philippe GUISGAND[4]. Or, lorsque les protocoles d'investigation sont diversifiés, ils révèlent des éléments qui ne concernent pas les aspects esthétiques des œuvres et qui sont habituellement ignorés dans les analyses ; ils peuvent, en revanche, porter sur des éléments « extérieurs » tels que le confort des salles de spectacle, le comportement des spectateurs voisins, les préoccupations personnelles des spectateurs ou les informations

[1] Il s'agit d'une mesure permettant d'enregistrer les mouvements des yeux et de localiser les points de fixation du regard sur les images enregistrées à l'aide des caméras vidéo.

[2] Robert JOURDAN, « Méthodes et méthodologies », *op. cit.*, p. 209.

[3] Joanne CLAVEL, Sophie JACOTOT, Isabelle LAUNAY, Ninon PROUTEAU-STEINHAUSSER et Violeta SALVATIERRA, « Devenir chercheuses en danse : Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

[4] Philippe GUISGAND, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : La Danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », n° 1074, 2008.

distribuées via les feuilles de salle. Quelquefois, la prise en compte de ce type de données est jugée futile et insignifiante par ces chercheurs : « au-delà de certains paramètres, ce n'est plus intéressant. Ce n'est plus à nous de nous poser ces questions futiles et presque commerciales »[1]. Cela amène parfois les théoriciens de la danse à négliger certains contextes de la réception des œuvres et à contourner les questions relatives aux conditions matérielles des salles, à l'emplacement des spectateurs, aux aspects économiques et logistiques de la réception des pièces[2].

Une réponse plus satisfaisante consisterait en la modification de ce protocole analytique communément admis, implicite et faiblement remis en question. Il conviendrait donc d'étudier non pas ce que les objets artistiques présupposent en termes d'expérience – comme l'approche sémiopragmatique le sous-entend –, mais plutôt le vécu effectif des individus devant les spectacles de danse contemporaine. Cette perspective impliquerait d'analyser les données perceptibles des expériences des individus, telles des manifestations pratiques et discursives. Cela permettrait de rendre apparentes les conditions qui permettent à l'« expérience spectatorielle » d'advenir. Cette perspective donnerait également la possibilité de sonder le rôle que les œuvres chorégraphiques jouent dans la vie de ceux qui les reçoivent[3].

Ce positionnement nous incite donc à convoquer ce que Robert JOURDAN appelle les méthodologies du type « herméneutique-culturaliste-ethnographique »[4] qui révèlent chez les sujets-récepteurs les éléments suivants : « attitudes, attentes, processus d'interprétation, satisfaction et goûts, mise en jeu de la personnalité définie en termes psycho-sociologiques

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « Lors d'un échange avec une chercheuse travaillant dans le cadre des arts du spectacle, au sortir d'une représentation chorégraphique, j'ai partagé mon avis selon lequel il était important de prendre en considération l'ensemble d'informations auxquelles est confronté le spectateur d'une manifestation chorégraphique, pour mieux "cartographier" son expérience : informations disponibles dans la salle — programme, livret de spectacle —, les modalités d'accueil des publics, le confort des gradins… Elle m'a alors répondu que cet ensemble de données n'était pas important dans l'analyse des œuvres : "au-delà de certains paramètres, ce n'est plus intéressant. Ce n'est plus à nous de nous poser ces questions futiles et presque commerciales." »

[2] Céline GAUTHIER, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *op. cit.*

[3] Laurence ALLARD, « Dire la réception : Culture de masse, expérience esthétique et communication », *op. cit.*, p. 67.

[4] Robert JOURDAN, « Méthodes et méthodologies », *op. cit.*, p. 209.

et culturels »[1]. Ces méthodologies rejoignent en grande partie les approches « compréhensives » en sociologie et cherchent à identifier la manière dont les sujets-récepteurs « comprennent » leur activité et leurs actions. Elles permettent, par conséquent, de questionner l'activité de la réception des spectacles, les parcours de leur interprétation, les appartenances socio-culturelles des spectateurs et la façon dont ces derniers appréhendent eux-mêmes cet ensemble de données.

Cette investigation prendra donc la forme d'un dispositif spécifique d'observation des pratiques spectatorielles permettant de restituer l'expérience vécue avant, pendant et après les spectacles. Ces procédés d'investigation, pour certains empruntés aux travaux en cours dans les expériences de visites muséales – utilisation de lunettes-caméras, entretiens stimulant une « reviviscence »[2], confrontation d'expériences spectatorielles en groupes de discussion, conduite d'entretiens compréhensifs à divers stades du processus de la réception – , devraient permettre de saisir la façon dont les spectateurs élaborent le sens qu'ils donnent à leur pratique. Ces investigations permettront également de repérer les systèmes de valeurs que les individus attachent à l'art chorégraphique. Menées sur un nombre restreint d'individus, ces observations déboucheront par la suite sur l'élaboration de portraits qui donneront corps à des expériences interprétatives singulières situées. Cette méthodologie nous permettra d'obtenir les informations sur ce que chaque individu recruté « fait ou croit faire, ce qu'il pense ou éprouve, comment il comprend et rapporte le message à lui-même et à sa condition »[3]. Le degré d'abstraction de cette démarche, à la différence des investigations sémiotiques ou cognitives qui sont habituellement mises en œuvre dans le cadre de la réception chorégraphique, sera significativement moindre.

Ce positionnement méthodologique appelle à préciser davantage les méthodes de recueil de données qui seront utilisées. Pour cela, il est d'abord nécessaire de cerner les questionnements qu'une telle ouverture empirique présente et, dans un second temps, de définir théoriquement le concept d'« expérience » qui conditionnera les procédés d'investigation qui seront mis en œuvre.

---

[1] *Ibid.*

[2] Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées (RIHM)*, 2017, vol. 17, nº 2, pp. 43–70.

[3] Robert JOURDAN, « Méthodes et méthodologies », *op. cit.*, p. 212.

3.3.4. « Utiliser » vs « recevoir » les œuvres chorégraphiques

Comme nous l'avons vu, les chercheurs qui pratiquent la danse portent une attention particulière à leur posture scientifique[1]. Leur implication personnelle dans le domaine qui développe leurs réflexions représente un argument justifiant l'adéquation de leur regard de spécialistes et de leur niveau d'expertise. Les compétences analytiques qu'ils soulignent habituellement semblent plus approfondies que celles des chercheurs non-pratiquants[2]. Leurs justifications révèlent leur capacité à « comprendre » et à appréhender avec justesse les phénomènes chorégraphiques qu'ils étudient.

Dans les réflexions sur la réception de la danse, un grand nombre d'analystes laissent toutefois transparaître l'idée, sans vraiment la questionner ni même l'identifier, que la « vraie » expérience spectatorielle, celle que vivent les « autres » spectateurs, représente quelque chose de fondamentalement différent de ce que ces penseurs traversent eux-mêmes. Leurs réflexions mettent en scène des spectateurs – généralement « abstraits » – qui, devant les œuvres, ne se comportent pas de la même manière qu'eux : ils n'ont pas les mêmes préoccupations ni les mêmes besoins ; ils ne sont pas contraints par les mêmes obligations ni engagements[3]. Leurs spectateurs ne sont pas des critiques d'art ni des programmateurs, ni des théoriciens ; ils ne sont pas « avertis » mais, généralement, « non-initiés »[4]. Les sujets-récepteurs qu'ils imaginent sont nécessairement libres d'agir comme ils le souhaitent ; ils peuvent s'abandonner à une contemplation esthétique détachée de contraintes. Ils ne doivent pas rendre de comptes de ce qu'ils traversent, ils ne sont pas tenus d'effectuer des analyses, de mobiliser des connaissances particulières, ni même de se renseigner sur les travaux antérieurs des artistes, d'entretenir des réseaux de professionnels, voire d'interagir avec d'autres spectateurs ou faire des rencontres durant leurs sorties. En somme, ils n'ont pas

[1] Philippe GUISGAND et Gretchen SCHILLER (dir.), *Recherches en danse. La Place des pratiques dans la recherche en danse*, *op. cit.*

[2] Philippe GUISGAND, « Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible », *op. cit.*

[3] Arnaud MAÏSETTI, « En délivrance de sens », *op. cit.*

[4] Céline GAUTHIER, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *op. cit.*

l'obligation de porter un regard « compréhensif » sur l'activité chorégraphique, comme le doivent en revanche les acteurs théoriques qui s'en saisissent.

Ainsi, les spectateurs que ces théoriciens de l'art chorégraphique[1] imaginent ne font pas ce qu'Umberto ECO appelle « utiliser »[2] les œuvres : ils n'en font pas un usage autre que celui prévu dans le cadre de l'expérience esthétique[3]. Leur parcours interprétatif ne semble pas être lié à une activité réflexive ou analytique ; ils « reçoivent » les œuvres de façon détachée de toute contrainte intellectuelle et affective.

Inversement, les théoriciens analysant la réception de la danse semblent faire de l'œuvre chorégraphique autre chose que ce à quoi elle est destinée initialement, contournent son projet d'expérience esthétique : leur activité réceptrice concerne les aspects théoriques, politiques, économiques, administratifs et techniques du spectacle vivant. Ce qu'ils estiment constituer l'« expérience spectatorielle » de la danse semble éloigné de leurs propres préoccupations théoriques et institutionnels – en somme, souvent extra-esthétiques –, à travers lesquels ils appréhendent les œuvres[4]. À la différence des spectateurs dont ils décrivent les expériences, ils « utilisent » ou, autrement dit, entretiennent vis-à-vis des œuvres une logique « utilitaire », si l'on reprend les termes d'ECO.

Cependant, la perspective d'imaginer l'« expérience » de la danse sans aucune contrainte « compréhensive » est porteuse de difficultés : quelquefois les logiques « utilitaires » peuvent largement prévaloir sur les considérations esthétiques, notamment chez des personnes pour qui la danse n'est pas familière[5]. Les spectateurs effectifs rendent probablement compte de leur vécu dans le cadre amical ou professionnel ; ils mobilisent leurs propres connaissances et peuvent s'avérer plus « avertis » que ceux qui « utilisent » les œuvres explicitement. Ils peuvent s'inspirer des spectacles pour leurs propres réalisations créatives ou les envisager comme un prétexte pour des discussions amicales. Les individus peuvent chercher à améliorer leur culture ou à trouver des justifications pour appuyer leur

[1] Nous faisons de nouveau ici référence aux écris analysés précédemment.

[2] Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 39.

[3] *Ibid.*

[4] Par exemple, nous n'avons jamais eu l'occasion de trouver un article dans lequel figue un spectateur « abstrait », un expert en spectacle vivant.

[5] Il s'agit des situations dans lesquelles les spectateurs se saisissent d'un spectacle à travers leur expertise, par exemple, en cinéma, en musique ou en photographie.

point de vue. Par ailleurs, ces hypothèses rejoignent les constats des investigations socio-économiques dans le spectacle vivant. Comme le note URRUTIAGUER, il convient de considérer les logiques extra-esthétiques telles que « la recherche de divertissement ; l'attente d'un effet éducatif avec des retombées en termes de reconnaissance sociale ; l'intérêt pour un développement personnel fondé sur l'enrichissement intellectuel ; la quête d'un hédonisme social par le développement de la communication. »[1] Les questions d'usage et d'utilité font donc nécessairement partie de ce que présuppose l'« expérience spectatorielle ». La possibilité de séparer l'activité entre ceux qui « utilisent » les œuvres et ceux qui les « reçoivent », ne semble donc pas envisageable. Cela nous permet d'entrevoir les logiques « spectatorielles » dans l'activité des chercheurs, des professionnels ou de toute autre personne qui transforme l'œuvre en objet d'utilité annexe et qui porte explicitement un regard « compréhensif » sur le domaine chorégraphique.

Fréquemment envisagée, cette séparation entre la « réception » et l'« utilisation » de l'œuvre prive l'« expérience spectatorielle » de certaines conduites intellectuelles qui constituent les opérations par lesquelles les acteurs théoriques et les professionnels appréhendent les créations. En particulier, cela concerne la « compréhension » des œuvres et du domaine chorégraphique qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, semble inhérente à la réception des spectacles. Cette situation traduit une difficulté particulière à utiliser le terme « compréhension » dans le contexte des réflexions sur la danse contemporaine. Une ouverture théorique s'avère donc nécessaire. Notre objectif est donc de réévaluer son aptitude à expliquer certaines conduites mentales constitutives de l'« expérience spectatorielle » de la danse contemporaine et de lui redonner sa pertinence.

[1] URRUTIAGUER fait référence aux travaux des sociologues BERGADAÀ et NYECK sur les expériences de quinze spectateurs interrogés à Paris en 1995. Daniel URRUTIAGUER, « La communication et les relations aux publics », *in Les Professions du spectacle vivant : Entre les logiques du marché et du service public*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 105-120.

4. CONDUITES « COMPRÉHENSIVES » DANS L'EXPÉRIENCE DE LA DANSE

Les chapitres précédents ont mis en relief plusieurs difficultés à utiliser le concept de « compréhension » dans le domaine chorégraphique. La première résistance concerne la difficulté à percevoir l'acte de la réception de la danse au prisme communicationnel ; cela incite les chercheurs à écarter ce concept. La deuxième opposition concerne la faible pertinence des problématiques communicationnelles « simplifiées » qui cernent habituellement les réflexions sur les conduites « compréhensives » des individus. Enfin, l'insuffisance des observations empiriques des pratiques spectatorielles incite les penseurs à négliger les opérations « compréhensives » dans l'acte de la réception de la danse. De ce fait, la « compréhension » représente le maillon central des difficultés qui accompagnent les réflexions sur l'art chorégraphique, en particulier la question de sa réception. Cette situation a de grandes incidences sur la conceptualisation de l'« expérience spectatorielle » telle qu'elle se présente dans le contexte des recherches sur l'art chorégraphique.

Comme nous l'avons vu, la perspective d'étudier la « compréhension » dans le cadre de la danse contemporaine est sujette à caution. L'idée qu'elle constitue une démarche étrangère à l'expérience spectatorielle qu'il convient de traverser pendant un spectacle circule dans les couloirs des institutions chorégraphiques et transparaît dans les recherches en danse. Pourtant, les questions de « compréhension » sont très souvent soulevées par les publics dans des contextes de réception des œuvres contemporaines. Au sortir des pièces, il n'est pas rare d'entendre certains spectateurs communiquer leur perplexité ou exprimer leur embarras au sujet des œuvres qu'ils viennent de voir. Ces individus prononcent fréquemment la formule connue de la plupart des chercheurs et des professionnels du spectacle vivant : « Je n'ai rien compris ! »[1]. Comme le note URRUTIAGUER, « [le] problème du sens est souvent un obstacle réel : l'enjeu consiste donc à inviter les spectateurs à ne pas chercher à comprendre, à leur faire comprendre que ce n'est pas premier et qu'ils doivent plutôt se laisser émouvoir par la gestuelle et la rythmique des danseurs. Et c'est là qu'un autre écueil surgit : certains, non convaincus par cette approche, peuvent se sentir accusés implicitement d'incompréhension

[1] Paule GIOFFREDI, *À la rencontre de la danse contemporaine : Porosités et résistances*, *op. cit.*, p. 9.

et d'insensibilité, ce qui les démotive. »[1] En effet, la « compréhension » représente une démarche intellectuelle semblant opposée au caractère prétendument sensible et sensuel de la danse. Face à cette difficulté, nous avons l'intention d'envisager la « compréhension » dans son étendue – c'est-à-dire, de façon potentiellement « compatible » au domaine chorégraphique. De ce fait, nous comptons aborder cette conception de sorte qu'elle puisse nous permettre, comme le proposait jadis Pierre BOURDIEU, de « comprendre le comprendre »[2] des spectateurs de la danse contemporaine. Cela nous permettra de saisir le rôle de cette conduite intellectuelle dans les « expériences spectatorielles » des individus, telles qu'ils l'appréhendent eux-mêmes.

4.1. INTRODUIRE LA « COMPRÉHENSION » DANS LES RÉFLEXIONS SUR L'ART CHORÉGRAPHIQUE

Au-delà des difficultés que nous venons de présenter, une raison supplémentaire de l'évitement du concept de « compréhension » concerne la mobilisation, dans les recherches en danse, des cadres théoriques qui ne sont pas destinés à son exploration. En particulier, cela concerne la phénoménologie[3] qui porte sur la « perception » des données sensibles et qui ne peut éclairer la « compréhension » que lorsqu'elle est articulée avec l'herméneutique[4]. Habituellement, dans les recherches en danse, cette dernière n'est pas convoquée. Dans la plupart des sciences humaines, la phénoménologie est étroitement liée à l'herméneutique[5], ce qui contribue à une meilleure articulation des constructions théoriques qui étudient les processus de production du sens. Dans les réflexions sur la danse, ces deux volets restent, par conséquent, déconnectés. Les chercheurs en danse s'appuient principalement sur les travaux

[1] Daniel URRUTIAGUER, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *op. cit.*, p. 36.

[2] Pierre BOURDIEU (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Points, 2015, p. 1342.

[3] Il s'agit d'une discipline scientifique qui étudie la formation des phénomènes, tels qu'ils se prêtent à la considération à travers les cinq sens.

[4] Il s'agit d'un champ de connaissances qui porte principalement sur l'interprétation et la compréhension.

[5] L'interprétation est un des concepts directeurs de différents courants de l'herméneutique. Elle étudie entre autres ce que doit faire d'un interprète, un bon interprète : les règles d'une bonne interprétation d'un discours ou d'un écrit, voire, des éléments non-langagiers. Dans l'herméneutique, les penseurs européens traitent très largement la question liée à la compréhension, mais ont principalement étudié l'interprétation qui, par ailleurs, était leur concept directeur.

d'Edmund HUSSERL[1] et de Maurice MERLEAU-PONTY[2]. Parmi les auteurs qu'ils convoquent régulièrement figurent Amadeo GIORGI, Pierre RODRIGO, Jan PATOČKA, Renaud BARBARAS et le chercheur anglo-saxon SHEET-JOHNSTONE.

4.1.1. Emprise phénoménologique des recherches en danse

Comme les chercheurs utilisent les approches phénoménologiques pour considérer la matière chorégraphique – les conditions d'apparition des mouvements dansés et l'émergence des actes créatifs[3] –, ils expliquent également la plupart des phénomènes liés à la réception des spectacles[4]. La phénoménologie s'avère pertinente pour expliquer certains phénomènes liés à la « perception » des gestes dansés et aux processus de la création artistique, mais, à notre sens, elle n'est pas suffisante pour étudier les opérations qui constituent les conditions de possibilité de l'« expérience spectatorielle » de façon plus complète. Comme les approches phénoménologiques s'appliquent particulièrement au travail définitionnel[5], leur usage, dans les travaux actuels, se trouve généralisé. Ainsi, les acteurs de la pensée chorégraphique précédemment cités recourent à ces constructions phénoménologiques explicitement – lorsqu'ils convoquent les auteurs qui s'y rapportent – ou implicitement lorsqu'ils ne remettent pas en question les procédés théoriques courants dans ce champ de recherche[6].

---

[1] Edmund HUSSERL, *L'Idée de la phénoménologie : Cinq leçons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

[2] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 4, 2009.

[3] Katharina VAN DYK, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse : L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[4] Romain BIGÉ, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse : Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse*, 15 décembre 2016, nº 5, URL complète en bibliographie.

[5] Paule GIOFFREDI, « Phénoménologie de la danse contemporaine : Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, URL complète en bibliographie.

[6] Nicole HARBONNIER-TOPIN, Geneviève DUSSAULT et Catherine FERRI, « Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement : L'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », *Recherches en danse*, 15 décembre 2016, nº 5, URL complète en bibliographie.

L'herméneutique, quant à elle, constitue un point aveugle des réflexions sur la réception de la danse. Il convient donc de se départir de ce déséquilibre et d'articuler ces deux cadres théoriques, comme les chercheurs actuels le font dans les sciences humaines et sociales[1]. Nous avons donc l'intention d'instaurer une continuité entre les postulats phénoménologiques et herméneutiques, ce qui engendre un changement épistémologique significatif pour les réflexions sur l'art chorégraphique et permet d'inclure la « compréhension » dans les réflexions sur la danse.

Une des approches qui permet d'entrevoir les passerelles entre différents usages du concept de « compréhension » appartient à GADAMER. Son travail n'offre pas une théorie générale ni une construction théorique se voulant « originale », mais elle est destinée à « mettre en lumière l'élément commun à tous les modes de compréhension »[2], que ce soit dans l'interprétation de la musique, la lecture de poèmes, la contemplation d'œuvres picturales ou une démarche scientifique. Dans la conception de GADAMER, le « mouvement de compréhension ne se laisse pas réduire à quelque jouissance réflexive », mais se présente comme un passage « du stade originaire, où la signification était vivante, au stade de l'expérience réfléchie, où la signification n'est plus que culturelle ». Son travail ne fournit pas de problématiques ni de méthodologies[3], il considère toutes les formes de « compréhension » indépendamment des objectifs et des pratiques qu'elles présupposent. Son œuvre enrichit les démarches « compréhensives » des sciences humaines et sociales, mais elle est séparée d'une quelconque discipline particulière qui cernerait les frontières conceptuelles de façon trop restreinte.

[1] Les travaux de RICŒUR mettent en œuvre les deux cadres théoriques et sont fréquemment mobilisés dans les cadre des sciences de l'information et de la communication. Paul RICŒUR, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, nº 2.

[2] Hans-Georg GADAMER, « Préface à la seconde édition de Vérité et méthode », *in Herméneutique contemporaine : Comprendre, interpréter, connaître*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés », 2011, p. 120.

[3] On lui a longuement rapproché de constituer une méthodologie des conduites compréhensives dans les sciences humaines, une vision de l'herméneutique grevée de la tradition ancienne d'en faire une méthode de « bonne » compréhension.

4.1.2. Évitements du concept de « compréhension »

Dans la mesure où le problème d'« incompréhension » des œuvres chorégraphiques constitue un phénomène particulièrement récurrent, son examen, dans le cadre des réflexions sur la danse, est difficilement contournable. Nombre de chercheurs étudiant les arts vivants[1] – principalement en arts du spectacle, mais également dans d'autres domaines théoriques comme l'anthropologie et la sociologie – s'y appliquent consciencieusement[2]. Mais, au lieu d'aborder frontalement le concept qui s'impose avec une évidence certaine, celui de « compréhension », la plupart des penseurs explorent les conduites mentales qui lui sont conjointes : la « lecture », l'« appréhension », le « ressenti », l'« interprétation », la « perception », l'« assignation du sens »[3]. Même s'il est impossible d'opérer une séparation nette au sein de cet ensemble de phénomènes, le contournement dont fait l'objet la « compréhension » révèle le scepticisme qui l'entoure en tant que concept opératoire.

La perspective de nous pencher sur les logiques d'évitement de ce terme, perceptibles dans la littérature scientifique, doit permettre de rendre ce concept opératoire et d'appréhender sa signification dans les discours des spectateurs. Cependant, le contournement du terme de « compréhension » rend difficile la sélection des textes auxquels il se rapporte : nous ne citerons que des travaux qui le mentionnent de façon explicite. Toutefois, leur faible quantité ainsi que l'absence d'explications définitionnelles détaillées ne nous permettent pas d'asseoir notre réflexion sur ces seuls écrits. Notre objectif d'analyse des travaux qui ne font aucune référence au concept de « compréhension » nous incite donc à adopter une stratégie spécifique de sélection des textes correspondants. Il s'agira de prendre en compte des travaux qui font référence à des situations dans lesquelles les spectateurs manifestent explicitement leurs difficultés ou réclament des explications aux professionnels du spectacle vivant.

---

[1] Comme nous l'avons précisé dans la première partie, le terme d'« art vivant » est employé dans ce travail de recherche comme synonyme du « spectacle vivant ».

[2] Comme cela peut être le cas du chercheur Arnaud MAÏSETTI, « En délivrance de sens », *op. cit.*

[3] Il s'agit des termes extraits des travaux que nous avons cité auparavant, tout au long de notre première partie.

En effet, nombre de chercheurs en danse font totalement, ou partiellement, abstraction de ce concept. Dans les travaux mentionnant les situations d'incompréhension, son contournement se manifeste principalement sous deux formes différentes : celle qui considère cette démarche intellectuelle comme un ensemble d'opérations mentales profondément étrangères à l'art[1] et celle qui, reconnaissant la complexité de ce terme, le « délègue » aux disciplines qui en semblent responsables telles, notamment, les sciences cognitives, l'épistémologie ou la psychologie[2]. Si toutefois les chercheurs s'autorisent à mentionner le concept de « compréhension », c'est soit pour proposer des analyses succinctes[3], soit pour l'utiliser de manière indifférenciée, le rendant assimilable à l'ensemble confus des concepts liés à l'activité spectatorielle[4]. Le recours aux travaux actuels sur la « compréhension » des arts contemporains s'avère, lui aussi, problématique. Bien que la « compréhension » constitue un questionnement fréquent, elle est souvent assimilée aux manifestations du rejet de l'art[5]. Comme nous l'avons vu, la plupart des travaux ne présentent pas de démarches définitionnelles approfondies ; le concept de « compréhension », tel qu'il s'y présente, n'est donc pas toujours opératoire.

4.2. La « compréhension » est étrangère à l'art

Comme nous l'avons vu, redouté par de nombreux spécialistes en arts du spectacle, le désir de « comprendre » les œuvres chorégraphiques s'impose souvent comme un obstacle à l'expérience qu'il est possible de vivre à travers leur réception. Il fait notamment référence

---

[1] Parmi les travaux correspondants, nous pouvons notamment citer ceux de Mariem GUELLOUZ ou d'Arnaud MAÏSETTI : Mariem GUELLOUZ, « Danser n'est pas dire », *Chimères*, 2007, vol. 64, nº 2, pp. 103-114 ; Arnaud MAÏSETTI, « En délivrance de sens », *op. cit.*

[2] Comme dans les écrits de Roland HUESCA ou d'Aude THURIES : Roland HUESCA, *Danse, art et modernité : Au mépris des usages*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2012 ; Aude THURIES, *L'Apparition de la danse*, *op. cit.*

[3] À titre d'exemple, nous citerons les travaux de Laurence LOUPPE et de Jean-Paul DOGUET : Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.* ; Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*

[4] Nous mentionnerons les écrits de Paule GIOFFREDI ainsi que ceux de François FRIMAT, mais il en existe un grand nombre. Paule GIOFFREDI, *À la rencontre de la danse contemporaine : Porosités et résistances*, *op. cit.* ; François FRIMAT, *Qu'est-ce que la Danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, *op. cit.*

[5] Nathalie HEINICH, « Les rejets de l'art contemporain », *Culture & Musées*, 1999, vol. 16, nº 1, pp. 151-162.

à des conduites intellectuelles qui permettent de raisonner et d'argumenter de façon « rationnelle »[1], c'est-à-dire de manière prétendument détachée de l'expérience effective que les arts peuvent permettre de traverser. Écartant la spontanéité qui accompagne *a priori* toute découverte artistique, la « compréhension » semble mettre en action des filtres – intellectuels, logiques ou langagiers – qui rendent opaque la rencontre avec les œuvres. De cette manière, certains chercheurs en danse ont tendance à estimer que les problèmes d'« incompréhension » peuvent être évincés à condition que les spectateurs s'abandonnent à une réception intuitive et spontanée des créations chorégraphiques[2]. Largement utilisé à des fins éducatives et scientifiques, le terme « compréhension » semble peu compatible avec le spectacle vivant. Cela incite habituellement les chercheurs à se poser des questions sur les raisons qui poussent les individus à « vouloir » saisir le sens de la danse au lieu d'appréhender les tenants et les aboutissants de cette « démarche compréhensive » qu'ils entreprennent.

Michèle FEBVRE explique qu'aux yeux des professionnels du spectacle vivant et des théoriciens de la danse, le désir de « comprendre » l'art chorégraphique est embarrassant. Pour elle, tout spectateur est « avide, par essence, d'ordonner sa perception autour de la reconnaissance, du connu et de son expérience de la vie et de l'art »[3]. Elle fait de cette « avidité » un défaut potentiellement contournable. Il convient, d'après elle, de privilégier une appréhension intuitive et spontanée des actes chorégraphiques et de se débarrasser du « carcan » de ses connaissances. D'autres penseurs voient dans la volonté de comprendre un « danger ». En ce sens, l'article du chercheur en philosophie esthétique Arnaud MAÏSETTI est saisissant. Il parle de la volonté de « comprendre » les œuvres comme d'un « cri de rage »[4] réclamant le sens :

> « Ce cri, on aurait tort d'en souligner seulement la vanité, ou la vacuité. Parce qu'il relève malgré lui l'opération en cours de réduction de l'art, ainsi qu'un processus de récupération des forces à l'œuvre sur scène afin de les réduire, de les annuler, cette sommation du sens porte en elle surtout les symptômes d'une expérience de dévoilement qui partout se lit, et partout trouve lieu de justifier une politique, enfin qui dans tous les

[1] Selon les postulats philosophiques généraux, ce type de démarches semble relever du domaine de la raison et exister indépendamment de l'expérience sensible.

[2] Patrick GERMAIN-THOMAS (dir.), *Quaderni. Le Public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps*, *op. cit.*

[3] Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art nomade », 1995, p. 23.

[4] Arnaud MAÏSETTI, « En délivrance de sens », *op. cit.*

> domaines cherche à contredire les espaces les plus fertiles du théâtre, précisément parce qu'il lui revient d'arracher ce cri comme un masque. »[1]

Ainsi, la « compréhension » joue habituellement deux rôles dans les discours sur l'art chorégraphique. Elle devient le réceptacle de l'ensemble de phénomènes hétérogènes qui devraient être explicités et distingués, mais que l'on rapporte de façon imprécise et indistincte à ce terme. La « compréhension » se présente également comme un ensemble de démarches intellectuelles qui exclut certaines conduites propres à l'expérience spectatorielle qu'« il convient » de traverser lors d'un événement chorégraphique. Cela instaure un rapport malaisé à ce concept et incite à le contourner.

4.2.1. La « compréhension » et les conduites intellectuelles qu'elle présuppose

Il est vrai que la notion de « compréhension » renvoie instinctivement aux champs de l'enseignement et de la recherche et présuppose un savoir théorique ou empirique à acquérir. Ce concept, signifiant en latin *intelligere* – avec les substantifs dérivés *intellectus*, *intelligentia*[2] –, est couramment utilisé comme synonyme d'« intelligence », permettant à l'esprit d'assimiler des phénomènes, des notions et des raisonnements. Il est indissociablement articulé dans la littérature scientifique avec les notions d'« intelligence », de « savoir » et de « compétence »[3]. Ce concept, issu d'un champ de performances et d'aptitudes cognitives générales, représente en effet l'une des thématiques centrales de la théorie de la connaissance. Selon les philosophies des sciences, les différents processus qui constituent la « compréhension » représentent la source la plus importante des savoirs et jouent un rôle essentiel dans la constitution des connaissances. D'après ces champs théoriques, la « compréhension » est indispensable à la réflexion scientifique et permet de fournir une explication des événements et des lois, ainsi que de prédire le développement ou la régression – voire l'émergence ou la disparition – des phénomènes. Selon l'acception

[1] *Ibid.*

[2] Olivier R. SCHOLZ, « Compréhension et interprétation », *op. cit.*, p. 88.

[3] *Ibid.*

commune de ce terme, la « compréhension » contribue également à la formation des opinions.

Compte tenu de cette conception du concept de « compréhension », il est possible d'inférer que les difficultés à l'utiliser dans le contexte de la réception de la danse contemporaine suggèrent deux idées dont il faut se défier, compte tenu de la posture des acteurs de la pensée chorégraphique abordée précédemment : (1) le spectacle chorégraphique est une somme de connaissances à acquérir ; (2) l'appréhension de la danse contemporaine nécessite des connaissances particulières qui permettent, au moment de sa réception, de tenir le rôle de spectateur.

L'idée (1) selon laquelle les œuvres chorégraphiques renfermeraient quelque chose à « comprendre » incite instinctivement à penser qu'elles ont un savoir particulier à appréhender. Selon les principaux acteurs de la production chorégraphique, les spectacles, suscitant, dans la grande majorité des cas, des interprétations multiformes, n'ont pas ce type de contenu à imposer aux spectateurs[1]. En ce qui concerne la conception (2), selon laquelle la danse nécessite des connaissances particulières pour qu'elle fasse sens, les professionnels continuent de défendre l'idée selon laquelle la danse serait un art ne demandant aucune culture spécifique et, par conséquent, accessible à tous, à condition d'avoir « un peu de sensibilité »[2].

4.2.2. L'idée d'accessibilité « naturelle » de la danse

Dans le contexte des réflexions sur la danse, les connaissances et les compétences des individus ne semblent pas jouer un rôle important dans la réception des spectacles chorégraphiques. Les acteurs de cet art affirment fréquemment que la danse contemporaine, à condition qu'elle soit perçue de manière spontanée – une attitude semblant inverse à celle

[1] Dans l'ouvrage *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, les auteurs décrivent différents processus de fabrication des œuvres profondément polysémiques. Boris CHARMATZ et Isabelle LAUNAY, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, *op. cit.*

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « j'ai eu l'occasion d'assister à une discussion entre [une programmatrice du spectacle vivant] et une spectatrice visiblement "avertie" avant [un spectacle] à Toulouse en octobre 2014. Les deux protagonistes de la discussion étaient d'accord sur l'idée que la danse était accessible à tous "à condition que les spectateurs mettent davantage leur 'sensibilité' au profit de la réception de l'art". »

de la « compréhension » –, constitue une forme d'expression artistique à laquelle « le plus grand nombre de personnes est capable d'accéder »[1]. Cette idée d'« accessibilité » universelle de la danse contemporaine – ou de l'innéité des acquis permettant de la saisir – présuppose que cette forme d'expression artistique mette en œuvre des éléments que tout le monde soit en mesure de comprendre. Cette hypothèse émanerait alors du traitement par cette forme d'expression artistique de matériaux familiers à tout être humain ; elle confirmerait également l'usage par la danse contemporaine des éléments « naturellement » accessibles à tout individu. Il convient, d'après certains, d'attribuer à l'art de la danse le statut de « langage universel ». Comme le remarque le chorégraphe Jean Claude GALLOTTA, « la danse est accessible même si nous sommes amenés à dire des choses difficiles, car nous les disons simplement avec le corps »[2].

Il semble que l'idée de l'accessibilité de la danse fasse référence au fonctionnement cognitif qui permet l'identification des formes géométriques, des reliefs, des impressions, des volumes, ainsi que la détermination automatique des tailles relatives des objets et des impressions[3]. Grâce à cette particularité cognitive[4], que nous ne pouvons par ailleurs ni « débrancher » ni réduire, nous sommes capables d'identifier les mouvements apparents des objets extérieurs. Notre spécificité perceptive se rapporte également à l'identification des effets que nous sommes capables de ressentir grâce à notre enveloppe corporelle et concerne notre fonctionnement physiologique. Elle nous permet de reconnaître les effets des changements de pression sur notre corps, d'identifier notre orientation spatiale, d'appréhender la sensation de verticalité de notre posture et de déterminer le mouvement des parties de notre corps. Comme le fonctionnement de notre enveloppe corporelle résulte du dialogue incessant du corps avec la pesanteur, nous déterminons la nécessité d'alterner

[1] Jean-Claude GALLOTTA et Vincent JOSSE, « L'atelier du chorégraphe Jean-Claude Gallotta du 12 octobre 2013 », URL complète en bibliographie.

[2] *Ibid.*

[3] Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La Communication en plus », 2011, p. 25.

[4] La capacité de l'appareillage perceptif et neuronal des êtres humains qui permet d'appréhender différents types d'information de manière identique ; des propriétés cognitives qui sont universellement partagées et qui demeurent constantes chez les humains depuis des milliers d'années. Le théoricien du cinéma Laurent JULLIER caractérise ce niveau cognitif de phénomène de « précâblage », qui désigne les connexions neuronales existant avant la naissance et non contrôlables consciemment. Laurent JULLIER, « Cinéma et psychologie cognitive : Le « tournant corporel » des études audiovisuelles », *Ekphrasis : Images, Cinema, Theory, Media*, 20 novembre 2018, vol. 20, nº 2, pp. 20-34.

l'attraction et la répulsion des appuis au sol pour maintenir notre corps dans la posture souhaitée[1]. Nous sommes, par ailleurs, capables de reconnaître chez l'autre les effets que nous avons l'habitude de percevoir : le sens de la rotation des articulations, le volume des tissus corporels, l'articulation des efforts dynamiques et la façon dont notre corps restitue et entretient l'activité tonique des muscles. Ce processus d'identification est réalisable en partie grâce à l'activation dans nos corps d'une réaction proprioceptive due aux réflexes miroirs[2] : ces réactions capitales de notre système cognitif nous permettent de répondre aux mouvements des autres.

Le rôle de cette aptitude universelle dans la réception de la danse contemporaine est essentiel car l'art chorégraphique fait de cette spécificité proprioceptive des êtres humains l'un de ses enjeux principaux. L'art chorégraphique revendique une légitimité fondée sur l'exploration du fonctionnement et de l'expressivité du corps humain, à partir de l'expérimentation d'un éventail très diversifié de techniques corporelles[3]. La danse contemporaine laisse entrevoir chez les danseurs des phénomènes que tout spectateur vit quotidiennement : la transmission du poids, l'articulation des efforts dynamiques, le changement de direction et de vitesse. De cette manière, le chercheur en danse Philippe GUISGAND affirme que « le mouvement [dansé] nous touche par où nous le côtoyons »[4].

De fait, il est possible de dire que la danse contemporaine explore des matériaux que tout spectateur peut appréhender. Mais cette idée d'« accessibilité » universelle de la danse amène souvent les chorégraphes, les chercheurs en danse ainsi que les professionnels du champ chorégraphique, à présumer que cette capacité à identifier les mouvements des danseurs, à les ressentir et à les vivre intérieurement grâce à la résonance motrice, permet au public de conférer automatiquement du sens aux spectacles de danse. Selon cette idée, ce que propose la danse devrait être saisi sans efforts intellectuels qui s'apparente à la « compréhension ».

---

[1] Philippe GUISGAND, « Lire le mouvement dansé », *op. cit.*

[2] Noël CARROLL et Margaret MOORE, « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », *in* Julia BEAUQUEL et Roger POUIVET (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2010, p. 99.

[3] Patrick GERMAIN-THOMAS et Dominique PAGÈS, « Médiatisation et médiation en danse contemporaine : Quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », *op. cit.*, p. 41.

[4] Philippe GUISGAND, « Réception du spectacle chorégraphique : D'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, 1 novembre 2006, no 74, nº 4, pp. 117-130, p. 119.

Cependant, l'idée d'une innéité des acquis permettant d'appréhender la danse semble naïve et un peu maladroite. Nous reconnaissons, certes, les formes de vie et les objets qui nous entourent, nous identifions les éléments mis en scène, les danseurs, les objets, les formes, les couleurs et les lumières. Cependant, nous établissons instantanément entre ces éléments des relations causales, analogiques ou conventionnelles, à partir des données culturelles auxquelles nous sommes assujettis et qui constituent le contexte dans lequel nous évoluons. Comme l'indique le chercheur en sciences cognitives Fabien CHAREIX, cette capacité d'identification des formes, des effets et des propriétés est aussi immédiatement le lieu des opérations par lesquelles se construisent les relations de cause à effet entre différentes données que nous percevons[1]. Cela nous renvoie également à la formule de Charles PEIRCE selon laquelle toute perception se transforme simultanément en signes[2]. De ce fait, l'idée de l'accessibilité « naturelle » de la danse semble « figer » les stimuli nerveux avant de les traduire en signes distincts d'ordres culturel, logique ou langagier. Le fait de ne pas procéder à des démarches intellectuelles complexes donne une impression de « naturalité » de la réception de cette forme d'art. Il est donc important d'investiguer les conduites intellectuelles complexes que présuppose la réception des mouvements dansés.

4.3. RÉVÉLER LA « COMPRÉHENSION » DANS L'EXPÉRIENCE SPECTATORIELLE

Comme nous l'avons vu, cette idée d'accessibilité « naturelle » des gestes dansés et de l'innéité des acquis intellectuels permettant de les remplir de sens est entretenue par des théoriciens de la danse et certains professionnels du spectacle vivant. Elle semble faire référence à plusieurs théories répandues dans les contextes culturels et artistiques, évoquant les étapes de la production de sens – comme la « perception », l'« interprétation » et la « compréhension » –, qui sont développées par des philosophes et des sémiologues. Parmi ces travaux, nous pouvons mentionner ceux d'Erwin PANOFSKY qui sont largement utilisés dans le domaine des études des arts – notamment son ouvrage *Œuvre d'art et ses*

[1] Fabien CHAREIX, « Sensation », *in* Michel BLAY (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS, 2013, p. 740.

[2] Umberto ECO et Julien GAYRARD, *Kant et l'ornithorynque*, *op. cit.*, p. 56.

significations[1] – qui abordent la façon dont nous recevons les œuvres figuratives et abstraites. L'abstraction, d'après lui, incite le spectateur à saisir les éléments constitutifs des créations artistiques de façon intuitive, sans lui demander de connaissances particulières ni de réflexions approfondies. Jean-Paul DOGUET, dont les travaux sont également répandus dans le contexte artistique, parle, dans son ouvrage *Œuvre d'art comme communication*[2], de la réception des œuvres à travers différentes formes de production de sens. Il suppose, lui aussi, que l'implication intellectuelle dans l'acte de la réception des créations artistiques dépend du type d'information à appréhender : d'après lui, certaines informations ne demandent pas d'efforts particuliers de pensée, tandis que d'autres nécessitent une implication réflexive certaine.

4.3.1. Théories mobilisant différentes formes de signification

Bien que ces travaux soient fondés sur des épistémologies différentes, leurs approches proposent des constructions théoriques relativement semblables quant à l'implication intellectuelle dans l'acte de produire du sens. Elles répertorient différentes formes de signification : de la plus « élémentaire » – relative à l'appréhension des couleurs, des formes et des matières –, à la plus complexe – concernant le saisi des informations culturelles, politiques et philosophiques. Le point commun de ces constructions est de présenter certains types de données extraites de leur contexte – couleurs, matières, textures, espaces, vitesses – comme étant accessibles spontanément, sans effort de pensée ni mobilisation de connaissances particulières. Ce type d'information « élémentaire » semble tant correspondre à ce que la danse contemporaine tente de mettre en relief dans ses œuvres, en rendant manifestes ses forces expressives : les efforts dynamiques des corps, les déplacements du poids, les rotations des articulations et les déplacements spatiaux.

Même si ces approches théoriques présentent des différences sensibles, nous pouvons y entrevoir des similitudes liées aux trois formes de production de sens. Ces dernières ne représentent pas des « étapes » psychiques ou intellectuelles, mais constituent une

---

[1] Erwin PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

[2] Jean-Paul DOGUET, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, *op. cit.*

construction heuristique. La première forme de signification qui transparaît dans ces théories correspond au saisi des informations de façon irréfléchie. Il s'agit d'une « pré-réflexion » : les objets environnants ne se présentent que comme des couleurs, des formes et des espaces. Ceux-ci sont « perçus », mais ne sont pas transformés en signes. Cette première forme de signification concerne l'activité inconsciente de la saisie des informations environnantes qui s'acquiert à travers une vision périphérique. Dans la littérature scientifique, elle se rapporte le plus souvent à la « perception ».

La deuxième forme de pensée se présente comme une passerelle entre l'indentification spontanée des données « élémentaires » et une réflexion élaborée. Cette conduite ne se présente pas toujours comme une activité réfléchie mais concerne l'identification spontanée des objets, des actes ou des raisonnements. Le sens que ces éléments véhiculent semble ainsi évident ; il surgit dans des environnements stables et prévisibles, comme ceux qui conditionnent la communication quotidienne, parlée ou écrite. Ce type d'appréhension présuppose la connaissance des phénomènes ordinaires et quotidiens.

La troisième phase concerne l'implication intellectuelle certaine et, dans la majorité des cas, elle constitue un acte soumis au contrôle de la volonté. Il s'agit d'une forme d'ouverture réflexive qui se distingue de la phase précédente. Cette conduite intellectuelle conditionne la réception des informations dont la finalité n'est pas identifiée ; elle se met en route lors des tentatives d'appréhender les objets, les actes ou les raisonnements dont le sens apparaît comme partiellement ou intégralement opaque. Il ne s'agit pas d'une activité « irréfléchie », contrairement à la première forme de signification, et sollicite davantage de ressources d'attention que la phase précédente. Habituellement, cette forme de pensée est présentée comme « compréhension ».

Comme nous l'avons précisé plus haut, ces formes de signification ne constituent pas des « étapes » de la pensée ni des « phases » d'une activité réflexive. Il s'agit de trois aspects du développement de la pensée qui ne peuvent pas être distingués empiriquement. Nous n'avons qu'une idée imprécise de la répartition temporelle de ces opérations, comme de l'implication des récepteurs dans l'acte de la production de sens. Ces formes de signification ne constituent, par conséquent, qu'une explication heuristique permettant aux penseurs d'expliciter leurs propos. Cependant, ces théories se voient régulièrement empruntées pour expliquer les opérations mentales relatives aux contextes de la réception effective. Dans le cadre de la danse contemporaine, par exemple, on explique ainsi qu'elle n'implique qu'une

réception « irréfléchie », car son mode opératoire principal présuppose le saisi de données « élémentaires » qui constituent les actes chorégraphiques[1].

Cependant, ces formes de pensée ne peuvent pas se détacher les unes des autres. Dans des contextes effectifs, elles représentent un engrenage réflexif incontrôlable volontairement. Même s'il est possible d'orienter notre attention sur un type de données et d'essayer d'adopter une posture contemplative en suspendant le flux continu de nos réflexions, cette opération ne se produit qu'en référence aux autres informations que nous traitons de façon involontaire. Il ne s'agit donc pas d'un simple « retour » vers le premier type de signification mais, comme le propose Daniel JACOBI, d'une « orientation cognitive »[2] qui rend possible le saisi des forces expressives de la danse. Cette conduite n'est donc pas à considérer comme une action en moins à réaliser, mais comme un acte supplémentaire. Selon Catherine REBOIS, il s'agit d'une « ré-orientation » du regard des spectateurs qui transforme l'œuvre en une « performance de perception »[3].

Cette répartition heuristique des niveaux de signification n'est donc pas à confondre avec les conduites mentales qui se produisent lors des situations effectives de la réception des objets artistiques. Le type d'informations que nous recevons doivent donc être détachées de l'idée du type de réception qu'elles semblent requérir. Cette confusion fournit l'impression que ces formes de production de sens présupposent une hiérarchie et sont réparties temporellement. Ces trois formes réflexives représentent des éléments d'un seul et même processus de pensée. Il convient, dans des contextes effectifs de la réception des informations, de considérer la réception autrement qu'à travers ces trois catégories.

4.3.2. De l'« habitude » à la « croyance » de Peirce

L'inconvénient majeur de ces approches, séparant la réception en trois étapes, tient au fait que chaque forme de signification est adossée à un type d'informations à recevoir : les

[1] Alain CHAREYRE-MÉJAN, « Préface », *in* Catherine REBOIS (dir.), *De l'expérience en art à la re-connaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, p. 5-7.

[2] Daniel JACOBI, *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ?*, Paris, MkF éditions, 2017, p. 124.

[3] Alain CHAREYRE-MÉJAN, « Préface », *op. cit.*, p. 5.

données « élémentaires » semblent s'acquérir sans effort intellectuel, les environnements prévisibles présupposent l'implication réflexive certaine, mais peu approfondie, et, enfin, l'appréhension des contextes culturels, politiques et institutionnels présume des efforts de pensée approfondis. Cependant, l'articulation conjointe de différents types de données à appréhender et de l'implication cognitive qu'elles semblent impliquer invalide ces approches : ce ne sont pas les données qui conditionnent l'importance de notre implication intellectuelle, mais les connaissances que nous en possédons et notre réactivité quant à leur mobilisation. Il convient donc de considérer ces volets séparément. Par exemple, PEIRCE propose une approche pouvant s'appliquer aux contextes de la réception effective des contenus d'information et qui supprimerait la hiérarchie relative aux différents types d'informations à appréhender. Il s'agit de sa théorie de l'implication intellectuelle dans l'acte de la réception qui comprend différentes phases réflexives en passant de l'« habitude » à la « croyance ».

Dans la réflexion peircienne, le sens que nous révélons d'un acte ou d'un objet concerne à la fois ce dont nous avons la connaissance et ce dont nous avons l'habitude[1]. Comme le souligne DARRAS, d'après PEIRCE, « le sens d'une chose consiste simplement dans les habitudes qu'elle implique »[2]. Comme la grande majorité des informations que nous percevons est gérée par nos habitudes cognitives et comportementales, celles-ci nous font systématiquement agir. Lorsque nous nous trouvons dans une situation inhabituelle, perturbante ou surprenante, l'état d'équilibre dans lequel pouvait demeurer notre esprit se trouve perturbé. Il apparaît à ce dernier nécessaire d'élaborer de nouvelles règles de conduite qu'il n'a pas encore eu l'occasion de produire ni d'appliquer. Comme le note DARRAS, « chaque variation, imprécision, ambiguïté provoque notre perplexité et stimule le besoin plus ou moins pressant d'en découdre avec l'irritation que provoque le doute, ceci jusqu'à son apaisement »[3].

Dans cette théorie de PEIRCE, le processus de production de sens se décompose en quatre étapes : équilibre, perturbation, instabilité et recherche d'équilibre. La première phase

---

[1] Bernard DARRAS, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images : Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », *in* Anne BEYAERT-GESLIN (dir.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2006, p. 18.

[2] Charles S. PEIRCE cité par Bernard DARRAS. *Ibid.*, p. 15.

[3] *Ibid.*

concerne l'état d'équilibre dans lequel se trouve la pensée qui fonctionne dans un environnement habituel et prévisible. La deuxième étape naît d'une expérience perturbante ou surprenante. La troisième représente l'instabilité, l'irritation, l'insatisfaction, voire le mécontentement relatif à l'état de doute. Enfin, lors du dernier stade, la pensée fournit une série d'efforts lui permettant de soulager le sentiment de gêne causé par la perturbation et d'atteindre de nouveau la phase d'équilibre. Cette étape est, par ailleurs, marquée par la formulation d'hypothèses ou, comme le propose Peirce, de « croyances »[1]. La recherche de l'équilibre représente ainsi l'aboutissement du mouvement de la pensée, sa suspension et, potentiellement, son nouveau départ.

PEIRCE représente la pensée dans un mouvement qui se laisse perpétuellement déséquilibrer par des perturbations extérieures. L'esprit entreprend ainsi une cadence qui l'amène à enchaîner les quatre phases de production de sens. Néanmoins, l'objectif de toute réflexion consiste en la recherche d'un apaisement. La pensée aspire à trouver un « état de calme et de satisfaction qu'[elle] ne voudrait ni abandonner ni changer pour adopter une autre croyance »[2]. DARRAS associe l'activité de la pensée à « un mouvement infini de déséquilibres et d'équilibres qui explique la quête asymptotique de connaissances et le remodelage des significations qu'opèrent les processus interprétatifs »[3]. Cette perpétuelle quête de stabilisation peut être comparée au maintien de l'équilibre corporel : c'est dans le mouvement même que le corps humain parvient à conserver sa posture verticale[4].

C'est ainsi que l'esprit de ceux qui ne parviennent pas à trouver de réponses aux questions qui émergent pendant la réception d'un spectacle de danse, se trouve en état de déstabilisation et de recherche d'équilibre. Par exemple, lorsque ces spectateurs parviennent à trouver une réponse satisfaisante, ils peuvent adopter une nouvelle « croyance ». Inversement, ceux pour qui l'environnement chorégraphique constitue une « habitude » ne rencontrent plus de situations aussi déstabilisantes d'« incompréhension ». Il se peut que les

[1] *Ibid.*, p. 17.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Dans la position verticale, notre corps ne reste jamais stable. Nous parvenons à conserver l'équilibre corporel en alternant les mouvements de déséquilibre et de stabilisation. Ce procédé reste inconscient jusqu'à l'instant où cet équilibre se trouve fortement perturbé. La maîtrise de la posture verticale du corps est essentiellement gérée par le réflexe myotatique qui répond à un étirement non sollicité d'un muscle par une contraction.

questions qu'ils se posent ne soient plus aussi perturbantes ; elles restent généralement relatives à l'esthétique des représentations dansées. Leurs acquis leur donnent donc une sensation de fluidité intuitive quant à l'interprétation des spectacles. En mettant en œuvre leurs compétences et leurs connaissances, ils parviennent probablement à ne pas s'en rendre compte, car ce fonctionnement constitue pour eux une « habitude ». De ce fait, il leur donne l'impression de l'innéité des acquis physiologiques qui permettent d'appréhender le contenu potentiel des pièces chorégraphiques[1].

4.3.3. Volets « dispositionnel » et « épisodique » de la compréhension des spectacles

Il est possible d'enrichir la conception peircienne – et par la même opération, de la reconnecter au concept de « compréhension » – avec la suggestion du philosophe herméneutique Olivier SCHOLZ et de l'envisager à travers deux volets distincts : « dispositionnel » et « épisodique » [2].

- Le sens dispositionnel concerne les compétences et les connaissances qui permettent d'accéder à la compréhension des faits et des lois de façon plus au moins inaperçue. Par exemple, le chercheur évoque la situation dans laquelle, pour comprendre un dialogue de personnes étrangères, il est nécessaire de maîtriser leur langue. De plus, lorsque nous entendons une conversation en langue que nous maîtrisons depuis longtemps, nous ne réaffirmons pas, à chaque instant, que nous la « comprenons », car nous parvenons à la saisir de façon inaperçue.
- Le sens épisodique se rapporte, quant à lui, à des situations qui incitent à analyser les contextes inexpérimentés et à considérer les références qui s'y rapportent. Ces situations ne nécessitent pas de connaissances ni de compétences particulières, mais présupposent leur acquisition *in situ*.

En ce sens, la « compréhension » des spectacles présume précisément ce que les acteurs de l'art chorégraphique tentent d'écarter. Rappelons-nous que la « compréhension »

[1] C'est ainsi que nous interprétons les situations dans lesquelles les spectateurs – plutôt « avertis » comme nous les avoir mentionné plutôt – ont l'impression d'une fluidité lorsqu'ils reçoivent les œuvres.

[2] Olivier R. SCHOLZ, « Compréhension et interprétation », *op. cit.*, p. 92.

des spectacles suggère deux idées que nous avons évoquées précédemment : « (1) le spectacle chorégraphique est une somme de connaissances à acquérir ; (2) l'appréhension de la danse contemporaine nécessite des connaissances particulières qui permettent, au moment de sa réception, de tenir le rôle de spectateur »[1]. L'idée (1) correspond au moment où les spectateurs élaborent de nouvelles « croyances » sur les spectacles ou leur contexte : ils établissent donc des connaissances au sens épisodique de la démarche compréhensive. L'idée (2), quant à elle, concerne les moments où la réception des spectacles implique des connaissances et leur mobilisation au sens dispositionnel du terme de « compréhension ».

Ainsi, cette conception met en évidence le fait que la « compréhension » des spectacles doit être questionnée non seulement auprès de ceux qui manifestent explicitement leur « incompréhension », mais également auprès de ceux qui ne formulent pas particulièrement d'interrogations, c'est-à-dire de ceux qui sont « familiers »[2] du champ chorégraphique. Cela nous ramène à l'idée que nous avons entrevue dans le chapitre précédent : pour étudier au mieux le volet « compréhensif » de l'expérience spectatorielle, il convient de se défaire de la différenciation communément pratiquée de l'activité spectatorielle en « utilisation » – pour les chercheurs et les professionnels qui mènent une démarche explicitement « compréhensive » des phénomènes chorégraphiques – et en « réception » des œuvres – qui n'est conforme souvent qu'au projet esthétique du spectacle et n'inclut pas d'autres logiques.

.

[1] *Cf.* 4.2.1. « Compréhension » et conduites intellectuelles qu'elle présuppose.

[2] Voici comment les sociologues Céline BONNIOL et Marie-Sylvie POLI déterminent ce qu'est pour les spectateurs la « familiarité » : « Nous entendons ici par familiarisation le fait de se rendre une chose familière (c'est-à-dire une chose que l'on connaît, qui entre dans le champ de notre expérience) par la pratique, l'habitude. Appliquée à notre étude, la notion de familiarisation renvoie à la fréquentation répétée d'œuvres et d'une situation de visite qui peut entraîner une modification dans la manière d'aborder ces œuvres et de vivre cette situation de visite. » Céline BONNIOL et Marie-Sylvie POLI, « Un monde particulier de réception : Les effets de la familiarisation avec l'œuvre à travers le discours du spectateur », *Sociologie de l'art*, 2008, OPuS 13, n° 3, pp. 49-68.

PARTIE II :

LE CONCEPT D'« EXPÉRIENCE » ET MÉTHODES DE RECUEIL DE DONNÉES

« Quel effet ça fait d'être un spectateur ? A priori on n'en sait rien. Pas plus que de savoir quel effet ça fait d'être une chauve-souris. »[1]

Joël Kérouanton et Carine Cesbron

Afin de poursuivre notre réflexion sur la réception des œuvres chorégraphiques, il convient de nous arrêter sur le concept d'« expérience ». Ce terme est souvent marqué par son appartenance au domaine de l'herméneutique qui le considère comme un principe actif de l'acquisition des connaissances et non comme un état passif. S'agissant des sciences de l'information et de la communication, la réflexion sur le concept d'« expérience » n'est pas encore solidement instituée ; son vocabulaire le réactualise continuellement. Les théoriciens se saisissent activement des travaux philosophiques – notamment, de *L'art comme expérience*[2] de DEWEY, de la *Critique de la raison pure*[3] de KANT ou des *Œuvres*[4] de BENJAMIN –, et reportent ces interrogations dans des études portant sur les visites muséales[5], les usages et les pratiques du design[6], les réceptions télévisuelles[7] et cinématographiques[8]. Pourtant, dans cet ensemble d'écrits, les démarches définitionnelles sont rarement approfondies ; les chercheurs qui s'en saisissent mobilisent ce concept sans éclairer les déterminations théoriques auxquelles il répond. Par exemple, le concept d'« expérience » est

[1] Joël KÉROUANTON et Carine CESBRON, « Le Dico du spectateur », *Le dico du spectateur*, 2015, URL complète en bibliographie.

[2] John DEWEY, Richard SHUSTERMAN, Stewart BUETTNER et Jean-Pierre COMETTI, *L'Art comme expérience*, Saint-Amand, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.

[3] Emmanuel KANT et Alain RENAUT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*

[4] Walter BENJAMIN, Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 372, 2000.

[5] Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *op. cit.*

[6] Estelle BERGER, « La démarche design, entre projet et expérience : Une poïétique qui hybride penser et faire », *Communication et organisation*, 1 décembre 2014, n° 46, pp. 33-42.

[7] Dominique PASQUIER, *La Culture des sentiments : L'Expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Les Editions de la MSH, 1999.

[8] Laurence ALLARD, « Dire la réception : Culture de masse, expérience esthétique et communication », *op. cit.*

souvent utilisé comme un synonyme de « réception ». L'article « Dire la réception »[1] de Laurence ALLARD peut en être un exemple. De plus, ce concept remplace fréquemment celui d'« interaction » dans des travaux qui abordent les relations s'instaurant entre les récepteurs et les dispositifs techniques[23]. Parmi les travaux intégralement consacrés au sujet de l'« expérience », il est possible de citer ceux de Stéphane OLIVESI, notamment son ouvrage *L'expérience esthétique*[4]. Dans celui-ci l'auteur met en lumière les interrogations essentielles à cette notion, mais sa démarche principale consiste à inventorier différentes approches analytiques et critiques déjà existantes. Présentant une large revue de littérature sur ce sujet, Olivesi ne propose pas d'actualiser cette conception au regard d'une approche empirique, qui semble pourtant nécessaire.

Compte tenu de l'état d'avancement des réflexions sur l'« expérience », il convient donc d'effectuer un travail définitionnel précis. De plus, la perspective de l'investiguer sur le terrain empirique demande de réduire le nombre d'ouvertures que ce concept présuppose et de sélectionner les aspects sur lesquels il est possible d'enquêter, conformément au projet de recherche. Ce positionnement demande de préciser les déterminations théoriques auxquelles correspond cette notion et, par conséquent, d'adopter les méthodes de recueil de données adéquates. Ainsi, nous avons l'intention de porter notre attention sur les approches théoriques qui permettent d'éclairer le volet « compréhensif » de ce que les spectateurs traversent devant le spectacle. Dans cette partie, nous expliciterons donc notre positionnement théorique quant au concept d'« expérience », tout en étayant les méthodes de recueil de données qui seront adoptées.

---

[1] Il s'agit d'un article qu'elle a rédigé à partir de sa thèse. *Ibid.*

[2] Nicolas DUVOUX, « L'expérience vécue par les publics des politiques d'insertion », *Informations sociales*, 7 mai 2012, n° 169, nº 1, pp. 108-115.

[3] Philippe BONFILS, « Immersion et environnements numériques : Une approche méthodologique par l'expérience vécue », *Questions de communication*, 27 octobre 2015, n° 27, nº 1, pp. 261-277.

[4] Stéphane OLIVESI, *L'Expérience esthétique : Une archéologie des arts et de la communication*, *op. cit.*

5. ENVISAGER LE CONCEPT D'« EXPÉRIENCE »

Afin de construire notre projet d'investigation autour du concept d'« expérience », nous nous appuierons principalement sur les écrits de l'une des figures centrales du pragmatisme contemporain, John DEWEY[1]. Son travail ouvre des perspectives multiples dans le cadre de notre recherche. Rappelons que la « compréhension » fait partie des démarches intellectuelles réputées corrompre la relation spontanée aux œuvres d'art. Cette conduite réflexive se rapporte souvent aux justifications rationnelles qui semblent incompatibles avec le domaine artistique. Or, selon DEWEY, l'art n'est pas à exclure des champs qui peuvent se prêter à ce type de considération. C'est la raison pour laquelle la « compréhension », dans son travail, fait partie des conduites intellectuelles qui accompagnent la relation aux œuvres d'art. Ce point de vue théorique s'inscrit en résonnance avec notre travail de recherche et constitue une perspective qui se distingue de nombreuses autres conceptions de l'« expérience » des objets artistiques.

5.1. L'EXPÉRIENCE VÉCUE ET LES VOIES DE SA CONSTITUTION

Lorsqu'il est question d'étudier l'expérience spectatorielle d'un objet artistique, le premier élément qu'il convient d'aborder concerne ses repères temporels. L'impression qui nous reste d'une situation vécue se modifie continuellement au fil des rencontres et des événements de la vie, mettant en évidence le caractère évolutif des expériences traversées. De plus, chaque « épreuve »[2] s'inscrit inévitablement dans le paysage des autres situations et se remplit de sens par rapport aux connaissances déjà acquises. Cela dissout les frontières entre les expériences passées, actuelles et futures. Dans ces conditions, il est difficile de cerner les frontières temporelles de ce que traversent les individus et d'identifier le moment

[1] John DEWEY, Richard SHUSTERMAN, Stewart BUETTNER et Jean-Pierre COMETTI, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

[2] Nous utilisons le terme d'« épreuve » au sens d'une confrontation effective avec le monde. Ce terme fait partie des synonymes de l'« expérience » au sens d'un essai conatif, mais également d'une récolte de connaissances à travers une investigation prospective. Dans ce travail de recherche, le terme d'« épreuve » ne concernera donc pas une situation difficile ou une résistance quelconque.

où leur expérience débute et l'instant où elle prend fin. Dans le paysage de multiples ouvertures relatives au concept d'« expérience » que relate DEWEY dans son ouvrage *L'art comme expérience*[1], s'insinuent les principes qui peuvent nous aider à envisager ces dimensions temporelles.

5.1.1. Repères temporels de l'expérience

DEWEY perçoit l'« expérience » comme une épreuve du contact avec le monde située dans le temps. Il s'agit d'un moment, d'une période de vie ou d'un contexte particulier qui se distingue de tout le reste. L'expérience vécue transforme le temps en une scène de diverses activités et rencontres. Elle procède au découpage du vécu en une multitude d'interactions avec le monde : « le temps cesse d'être ce flot ininterrompu et uniforme ou cette succession de points instantanés que les philosophes ont affirmé qu'il était. Le temps est, lui aussi, le véhicule organisé et organisateur du flux et du reflux de l'impulsion en attente, du mouvement en avant puis du recul, de la résistance et du mouvement suspendu qu'accompagnent la plénitude et la perfection »[2]. Pour DEWEY, l'essence de l'expérience consiste donc en la réalisation des séquences vécues, englobées dans la continuité de la vie, « dans une forme individuelle »[3].

De ce point de vue, chaque expérience se présente comme une histoire comportant une intrigue : elle possède un début, une progression vers un résultat quelconque et une fin. Son rythme se distingue de toutes les autres situations de la vie et porte un caractère unique. Selon DEWEY, « nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences »[4]. Cette structure constitue le point de départ d'une nouvelle expérience et l'achèvement de la précédente.

---

[1] John DEWEY, Richard SHUSTERMAN, Stewart BUETTNER et Jean-Pierre COMETTI, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

[2] *Ibid.*, p. 60.

[3] *Ibid.*, p. 63.

[4] *Ibid.*, p. 84.

L'expérience, du point de vue de DEWEY, procède au découpage du vécu en événements qui, de plus, ne sont pas isolés mais interconnectés. Dans cette perspective, nous vivons constamment des expériences « car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence »[1]. Nous cherchons des similitudes et des différences parmi ce que nous avons déjà traversé, nous hiérarchisons ces situations et y apportons un regard critique. Nous les connectons aux expériences qui ont précédé et qui ont suivi, aux différents contextes que nous affrontons simultanément.

De ce fait, lorsque nous évoquons l'expérience que nous avons traversée, nous identifions son début et sa fin. Nous l'inscrivons dans le paysage des situations déjà vécues et la remplissons de sens en fonction des connaissances déjà acquises. Les repères temporels de l'expérience représentent donc une construction subjective ; il convient d'en tenir compte dans la constitution du protocole d'investigation empirique. La perspective de définir théoriquement les limites temporelles de l'expérience que les individus vivront à travers notre recherche est porteuse de difficultés importantes. Il convient, en revanche, d'étudier la façon dont les personnes délimitent elles-mêmes leur expérience dans le temps et la manière dont elles la connectent aux autres situations de leur vie.

5.1.2. Conversion d'une épreuve vécue en expérience

Dans de nombreux travaux qui étudient l'expérience de la réception, les chercheurs tentent de cerner le moment effectif de l'interaction des individus avec leur environnement, sans s'interroger sur la construction subjective de la situation qu'ils traversent. De ce fait, ces théoriciens définissent eux-mêmes ce qu'ils croient constituer l'expérience des individus : son objet, ainsi que ses frontières temporelles. Cela présuppose un décalage plus au moins important entre la situation, telle qu'elle est envisagée par les penseurs, et l'expérience effective qu'en font les enquêtés.

Le fait que l'expérience individuelle représente une construction subjective présume qu'elle constitue la « conséquence » d'une épreuve vécue ; cela signifie qu'elle ne lui est pas nécessairement simultanée. Dans la littérature scientifique actuelle, l'expérience apparaît

[1] *Ibid.*

souvent comme le moment effectif de l'interaction de l'individu avec son environnement : ce qu'une personne est en train de vivre est souvent pris pour l'« expérience ». D'après DEWEY, cependant, l'expérience résulte d'une épreuve vécue et représente un ensemble de souvenirs, de sensations, d'idées, d'images et de mots que les individus retiennent de leur vécu[1]. En somme, le concept d'« expérience » apparaît comme une représentation mentale de cette interaction ou, autrement dit, comme sa transformation par l'esprit. Il convient donc de se déprendre de l'idée que l'expérience constitue un accès direct, immédiat et spontané à l'environnement.

Même si les limites temporelles caractérisent une épreuve vécue de façon durable, l'impression qu'il nous en reste évolue au fil du temps. L'expérience qui advient au moment présent, lorsque nous sommes conscients de traverser une situation particulière, n'est pas la même que celle nous restant en mémoire après un temps de réflexion. Elle se charge de détails et d'impressions ou, au contraire, pâlit et perd son caractère inédit. Longtemps après, cette expérience s'éloigne davantage de celle qui s'est formée initialement ; elle peut se mêler aux autres situations vécues, comme elle peut imposer soudainement son actualité.

Il est également possible d'inférer que le temps de conversion d'une épreuve en expérience peut être variable. Elle peut se former simultanément à la situation vécue, comme elle peut advenir dans un contexte plus tardif. Dans la première situation, nous sommes conscients de traverser un moment particulier ; il s'agit des instants qui risquent de rester en mémoire pour une longue période. Inversement, lorsque l'expérience se forme longtemps après l'épreuve vécue, nous nous souvenons de quelque chose que nous avons laissé inaperçu, enfoui dans les replis de notre mémoire. Il s'agit d'une situation dans laquelle une impression vague et imprécise manifeste sa signification de façon évidente. Ce moment de notre vie refait surface et se transforme en « expérience ».

5.1.3. De l'expérience « rudimentaire » à celle « en puissance »

Quotidiennement, nous vivons une multitude de situations dont peu sont inédites. De grandes quantités d'informations sont traitées par notre esprit de façon inaperçue. De même,

[1] *Ibid.*, p. 60.

il peut se passer des jours sans que nous ne rencontrions de moments exceptionnels qui se démarquent du reste de notre existence. Nous ne traversons donc pas de véritables « expériences » à chaque instant de notre vie. Toutefois, certains de ces moments insignifiants peuvent imposer leur importance plus tard, lorsqu'ils atteignent le point de leur achèvement logique dans des échanges interpersonnels ou des contextes révélateurs. Nous comprenons alors que nous vivions des expériences, bonnes ou mauvaises, troublantes ou réconfortantes, formatrices ou ennuyeuses.

Si la constitution de l'« expérience » correspond au moment où une épreuve vécue est identifiée, signifiante et située dans le temps, comment pouvons-nous qualifier l'état qui la précède ? Cette question nous amène à mettre en évidence un maillon supplémentaire de la pensée deweyenne qui consiste en l'idée qu'« il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer *une* expérience »[1]. Pour DEWEY, « il arrive souvent […] que l'expérience vécue soit rudimentaire »[2] ; soit il s'agit d'un flot d'interactions indélibérées et difficilement discernables, soit il s'agit d'entreprises avortées ou entravées :

> « Il y a dévoiement et dispersion, il n'y a pas adéquation entre, d'une part, ce que nous observons et ce que nous pensons et, d'autre part, ce que nous désirons et ce que nous obtenons. Nous nous attelons à la tâche puis l'abandonnons ; nous commençons puis nous nous arrêtons, non pas parce que l'expérience est arrivée au terme visé lorsqu'elle avait été entreprise mais à cause d'interruptions diverses d'une léthargie intérieure. »[3]

L'expérience « rudimentaire » se transforme donc en « une » expérience lorsqu'elle parvient à son aboutissement logique. Une distance critique s'y introduit alors « de sorte qu'une intention consciente en émerge »[4]. Dans le cadre d'une investigation inductive, par exemple, un aspect communément ignoré peut manifester sa prépondérance dans une mécanique complexe[5]. Lors d'un échange interpersonnel, également, le comportement d'un interlocuteur peut devenir signifiant après un temps de réflexion.

---

[1] *Ibid.*, p. 81.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Voici la façon dont DEWEY formule cette idée : « Dans la mesure où une chose a été atteinte par les plus grands élans de la pensée de l'homme ou a été appréhendée par quelque intuition pénétrante, elle est nécessairement en soi apte à devenir le cœur et le noyau du sens. » *Ibid.*, p. 71.

Cependant, l'usage du terme « rudimentaire » nous semble critiquable. Il met en relief le caractère inachevé des conduites volontaires et des attentes trompées, tout en faisant abstraction des situations semblant insipides et anodines, imposant leur signification plus tardivement. Nous proposons donc d'envisager l'étape qui précède le moment où une épreuve vécue s'avère remplie de sens et entièrement distincte des autres, comme l'expérience « en puissance ».

5.1.4. Dimension utilitaire de l'expérience

Dans la conception commune, le terme « expérience » présuppose conjointement deux significations : d'une part, il concerne l'idée d'une épreuve de l'existence perceptible par l'intuition sensible et, d'autre part, relève de l'expérimentation scientifique. Bien que ces deux conceptions aient en commun l'idée du contact direct avec le monde, elles restent souvent déconnectées. Lorsqu'il est question de la réception des événements artistiques, le concept d'« expérience » semble correspondre à la première signification, celle de l'épreuve vécue. L'idée que l'expérience d'une œuvre artistique n'ait rien en commun avec l'expérimentation spécifique semble évidente. Cependant, François JULLIEN suggère de déconstruire cette opposition car les définitions qui semblent dissocier ces deux formes expérientielles s'y actualisent simultanément.

D'après lui, la première signification porte un sens rétrospectif, récapitulatif et cumulatif. Elle présuppose l'absence d'attentes particulières ; les connaissances qu'elle engendre s'acquièrent progressivement à travers différentes situations de la vie. Ce type d'expérience procède d'un déroulement et vise la généralisation. La seconde signification, quant à elle, porte un sens conatif et prospectif ; elle présuppose l'innovation et concerne l'idée d'un essai attentionnel. De plus, elle implique la présence d'un objet – lorsque nous affirmons que nous faisons « l'expérience de » quelque chose[1].

[1] D'après François JULLIEN, voici « ce qu'il faut donc savoir sur ces deux côtés de l'« expérience » […] : d'une part en tant qu'avènement, affrontement, « expérience de » risquée, et d'autre part comme déroulement. D'une part comme intentionnelle […], d'autre part, relevant du processuel. D'une part, comme prospective, d'autre part, résultative. Dans ce cas, elle n'est plus recherchée, mais elle est récoltée. » François JULLIEN, *Seule l'expérience nous permet d'avancer*, France Culture, URL complète en bibliographie.

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons déjà souligné l'importance de la dimension résultative de l'expérience : celle qui advient après un événement vécu et permet aux connaissances de s'accumuler progressivement dans le courant des événements de la vie. Nous avons toutefois l'intention de ne pas minorer l'importance de la dimension expérimentale de ce concept et de la prendre en considération : par exemple, lorsque nous avons des attentes par rapport à un événement à venir, ou lorsque nous nous mettons à l'épreuve pour traverser une situation inhabituelle, pour se déstabiliser ou se divertir. Il s'agit, de ce fait, de l'expérience qui vise la connaissance, au lieu seulement de la récolter. La perspective de prendre en compte cet aspect permet de dissoudre les frontières définitionnelles entre les deux conceptions de l'« expérience ». De plus, cette posture permet de réintroduire une dimension d'utilité : la faculté de faire fonction de quelque chose, de servir dans le but d'obtenir un effet quelconque. Cet élément doit, de ce fait, être considéré en détail avec les spectateurs qui participent.

5.2. MÉTHODES DE RECUEIL DES DONNÉES

Dans la première partie, nous avons passé en revue les raisons épistémologiques de l'adoption de la méthodologie « herméneutique-culturaliste-ethnographique » dont la finalité est d'interroger les spectateurs effectifs des événements chorégraphiques. Elle permet de saisir la façon dont les individus conçoivent la complexité des situations communicationnelles qui s'instaurent lors des événements chorégraphiques ; elle donne également la possibilité d'aborder les tenants et les aboutissants de la relation compréhensive qu'ils établissent face aux spectacles de danse. La précision des déterminations théoriques auxquelles répond le concept d'« expérience » permet, à son tour, d'entrevoir les contraintes du recueil des informations auprès des spectateurs : comme nous l'avons déjà précisé, il convient de traiter la façon dont les personnes délimitent temporellement les événements chorégraphiques et la manière dont ils les construisent subjectivement. Ces considérations semblent inciter à inclure une série de questions correspondantes dans la grille des entretiens ; elles conditionnent, à plus forte raison, le choix de méthodes et d'outils pertinents s'agissant du recueil de données.

5.2.1. Démarche d'investigation transformatrice d'expérience

Comme nous l'avons précisé, il existe principalement deux façons d'envisager l'expérience : la première la considère comme le vécu circonscrit dans l'espace et le temps, tandis que l'autre la voit comme la « conséquence » de l'interaction de l'organisme avec son environnement. Selon le premier point de vue, les méthodes classiques du recueil de données ne permettent d'accéder qu'aux informations éloignées de l'expérience des participants, comme s'il s'agissait de ses traces refroidies. Selon la seconde posture, les investigations contribuent à actualiser l'organisation subjective de l'expérience des individus.

Ainsi, les théoriciens qui adoptent le premier point de vue avertissent leurs condisciples sur l'impossibilité d'« accéder » à l'expérience des individus en mobilisant les outils habituels de recueil des informations – tels les entretiens compréhensifs et l'observation – mais « seulement » au discours qui l'accompagne[1]. Les témoignages obtenus ne représentent, à leurs yeux, que des souvenirs vagues et imprécis, fortement éloignés de ce que les spectateurs traversent *in situ*. La solution adaptée à ce type de difficulté serait d'imaginer une forme d'investigation inédite qui permettrait aux chercheurs de s'introduire dans l'expérience des récepteurs, tout en limitant l'impact de leur présence sur son déroulement.

C'est ainsi que Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT proposent de bâtir les études sur l'expérience sur la base d'un protocole nouveau, celui qui stimule une « reviviscence »[2] : expérimenté principalement dans le cadre des visites muséales, ce dispositif permet aux spectateurs de faire surgir des « réminiscences » des situations traversées tout en leur accordant la possibilité de les « revivre ». Dans ses recherches, SCHMITT utilise des lunettes-caméra pour enregistrer le champ de vision subjectif des visiteurs. Il propose ensuite aux participants de visionner les extraits de leur parcours et leur pose des questions relatives à leurs interprétations, leurs actes et leurs investissements émotionnels. Ce protocole s'éloigne

[1] Il s'appuie sur les méthodes de recueil des informations développées par les chercheurs LE MAREC, THEUREAU et VERMERSCH.

[2] Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *op. cit.*

des entretiens en « confrontant »[1] les spectateurs aux enregistrements vidéo – dont l'appellation évoque par défaut la présence d'un conflit ou d'un désaccord – mais il leur permet, en revanche, de s'immerger de nouveau dans la situation qu'ils ont traversée. Le visionnement des images restituant leur point de vue subjectif situé leur donne la possibilité de se remémorer dans les moindres détails leurs conduites physique et intellectuelle et d'expliciter précisément les logiques qui les sous-tendent[2].

De cette manière, le protocole proposé par SCHMITT entretient l'idée que l'expérience de réception constitue une circonscription du vécu dans l'espace et le temps. Il accorde aux enquêtés la possibilité de « revivre » leur visite en faisant refléter leurs souvenirs dans la trace audiovisuelle de leur vécu. Il questionne, de ce fait, l'immanence des instants qui ébauchent leur expérience et non sa construction subjective en évolution. Cette perspective diffère de celle que présuppose la conception deweyenne de l'expérience par les points suivants :

- Tout d'abord, SCHMITT ne prend pas en compte l'intégralité de la visite des individus mais sélectionne, en considération d'un grand nombre d'informations qu'il révèle rigoureusement, des séquences isolées. La sélection des extraits que les visiteurs visionnent résulte de sa propre analyse ; elle ne concerne donc pas nécessairement les moments les plus saillants de leur expérience. À plus forte raison, ces instants, extraits de leur expérience globale, peuvent s'avérer peu signifiants et non caractéristiques de ce qu'ils croient avoir traversé. De ce fait, l'investigation que SCHMITT orchestre porte non pas sur l'intégralité de leur visite, telle qu'ils la construisent dans leur esprit, mais sur certains de ses aspects. Par conséquent, cette perspective ne permet pas de révéler la structure temporelle de leur expérience ni les éléments qui la distinguent de toutes celles qu'ils ont déjà traversées.
- Interrogeant les réminiscences individuelles, SCHMITT ne prend pas en compte leur caractère évolutif : il ne différencie pas les attentes préalables des individus, ce qu'ils croient avoir découvert *in situ* et ce qu'ils en pensent au moment de

[1] Jacques THEUREAU, « Anthropologie cognitive et analyse des compétences », *in* Jean-Marie BARBIER (dir.), *L'Analyse de la singularité de l'action*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Education et formation », 2000, p. 171-211.

[2] Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *op. cit.*

l'entretien. Ces dimensions se trouvent, dans sa conception, confondues. Comme nous l'avons déjà précisé, la construction subjective de l'expérience évolue au fil du temps et il convient d'en tenir compte explicitement. Interrogeant les conduites individuelles qui sont contemporaines à la visite, SCHMITT accède aux inférences évolutives soumises à un ensemble de filtres sociaux et culturels. Les témoignages qu'il obtient présupposent donc une somme de considérations que les individus ont nécessairement renouvelées depuis leur visite.

- Enfin, il est important de noter que les entretiens stimulant une « reviviscence » transforment profondément l'expérience des visiteurs, telle qu'ils la conçoivent spontanément. Ils abordent rigoureusement une grande quantité d'informations, notamment celles qui constituent pour eux le vécu « en puissance ». En les faisant surgir, ces investigations mettent en relief les éléments correspondant aux questionnements théoriques du chercheur et non ceux révélés par les visiteurs eux-mêmes. Il les met donc au jour dans leur expérience plutôt qu'ils ne restent « en puissance ».

La position deweyenne fait donc saillir ces éléments qui fragilisent le protocole conçu selon la deuxième conception de l'« expérience ». Le dispositif d'investigation mis en place par SCHMITT relève donc de son choix explicite et non d'une inattention latente. Lorsqu'il est question d'évoquer les instants qui forment l'expérience, la perspective d'imaginer un protocole plus adéquat nous semble incertaine. Sa posture révèle des solutions multiples dans le cadre de sa recherche qui, elle, accompagne la réflexion des institutions muséales sur la pertinence de leurs approches didactiques. Le concept d'« expérience », tel qu'il le construit, s'inscrit donc en adéquation avec le caractère appliqué de ses investigations. Dans leur cadre, il importe peu de savoir comment les visiteurs construisent subjectivement leur expérience globale et la manière dont ils la relient aux autres événements passés. Il convient, en revanche, de savoir ce qui se produit à certains moments précis de la visite, car la connaissance des conduites individuelles qui leur correspondent s'inscrit dans la dynamique globale du renouvellement des dispositifs muséaux.

Notre réflexion sur l'expérience de l'art chorégraphique, quant à elle, repose sur des objectifs différents. Tout d'abord, la création scénique relève de la compétence artistique qui n'a pas les mêmes dimensions didactiques. Bien qu'il existe des dispositifs de médiation

culturelle qui ont pour objectif de fluidifier l'accès à cette forme d'art, la plupart des acteurs chorégraphiques considèrent qu'il n'est pas question de la « comprendre ». L'innovation dans les formes chorégraphiques repose sur des fondements esthétiques ; notre recherche sur l'expérience spectatorielle ne peut donc pas jouer le même rôle que celle de SCHMITT. Comme nous l'avons déjà indiqué, cette investigation est avant tout épistémologique : elle a pour but de saisir le rôle des conduites compréhensives des spectateurs dans leurs expériences chorégraphiques. Cette perspective présuppose une considération de l'« expérience » plus large que celle adoptée par SCHMITT. La posture de DEWEY vis-à-vis de ce concept s'inscrit donc en adéquation avec notre projet de recherche. Toutefois, le protocole conçu par SCHMITT présente un spectre d'instruments susceptible d'enrichir l'enquête empirique. Flexible, il peut s'adosser à un autre cadre théorique et contourner, du moins partiellement, les difficultés soulevées.

La prise en compte du caractère évolutif des expériences spectatorielles nous incite donc à organiser les entretiens avec les spectateurs à différents moments de leur sortie culturelle[1]. Afin de déceler leurs attentes vis-à-vis des pièces de danse et, plus généralement, de l'art chorégraphique, nous conduisons, avant les spectacles, des entretiens compréhensifs initiaux. Ils nous permettent de recueillir les informations relatives à leurs profils spectatoriels, à leurs pratiques culturelles habituelles et aux sociabilités autour de l'art qui les nourrissent. Pendant les spectacles, nous utilisons, nous aussi, des lunettes-caméra pour enregistrer le champ de vision subjectif des individus qui suivent les événements du spectacle ; ces instruments audiovisuels nous servent pour la poursuite de nos investigations. Immédiatement après les spectacles, nous conduisons des entretiens en groupes de discussion qui permettent aux spectateurs d'exprimer leur point de vue sur les pièces chorégraphiques et d'indiquer les moments les plus significatifs de leurs expériences. Deux semaines à un mois après les rencontres, nous conduisons avec chaque spectateur des entretiens en « reviviscence » stimulée. Le commencement de ces interviews pend la forme d'un entretien compréhensif : les personnes interrogées approfondissent leurs considérations amorcées dans les groupes de discussion. Ensuite, nous leur présentons des enregistrements audiovisuels et leur proposons de les commenter spontanément ou de répondre à nos interrogations. Comme ces vidéos ne font pas l'objet d'une sélection de séquences isolées, elles sont montrées

[1] Toutes les étapes de l'investigation sont précisément étayées dans les chapitres suivants.

intégralement ; les échanges que ce dispositif présuppose durent donc chacun deux heures en moyenne. Ce protocole permet de revenir en détail sur ce qu'ils ont vécu lors des spectacles et de préciser des logiques qui sous-tendent leur comportement et leurs interprétations. Les entretiens stimulant une « reviviscence » nous permettent également d'identifier les informations que les individus ont oublié de partager, les séquences qu'ils n'ont pas gardées en mémoire – au point d'avoir l'impression de les voir pour la première fois –, et les éléments qui se différencient fortement de ce qu'ils ont l'impression d'avoir traversé. Au cours de nos investigations, nous considérons attentivement la façon dont la relation de ces personnes aux œuvres évolue au fil du temps, à travers nos rencontres, les échanges amicaux, les réflexions individuelles ou d'autres découvertes artistiques.

5.2.2. L'actualité de l'expérience

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le protocole d'investigation proposé par SCHMITT s'avère fortement transformateur de l'expérience initiale des récepteurs, car il révèle une part importante d'éléments qui ne s'y inscrivent pas spontanément et qui sommeillent « en puissance » dans leur esprit. Notre dispositif d'investigation, tel que nous l'organisons, se montre, lui aussi, transformateur : il semble modifier considérablement l'expérience des spectateurs car il présuppose une grande quantité de rencontres et d'échanges individuels. Il convient de tenir compte du fait que la perspective d'entraîner les spectateurs à vivre des expériences ne peut pas être neutre. Les situations vécues par les individus dans le cadre d'une enquête sont différentes de celles qu'ils traversent en dehors de tout contexte d'étude. De plus, les sorties de ce type ne constituent pas les pratiques culturelles habituelles de l'ensemble des spectateurs interrogés[1] ; ils ne viendraient donc pas tous aux représentations par eux-mêmes. Les intentions de ceux, en revanche, qui fréquentent les institutions chorégraphiques s'avèrent altérées par la présence d'enjeux liés à la recherche. Aussi, l'enquête met en relief différentes facettes problématiques influençant la réception des personnes. Elle ouvre de nouvelles perspectives qu'elles n'ont probablement pas entrevues et dévalue celles dont elles tiennent compte spontanément, mais qui ne représentent pas

[1] Nous convoquons cinq personnes qui ont une pratique de spectacle vivant différente. Il s'agit d'un choix que nous expliciterons dans le chapitre suivant.

spécialement d'intérêt dans le cadre de la problématique établie. Enfin, la possibilité de montrer aux spectateurs les images représentant leur point de vue subjectif dénature leur rapport usuel aux œuvres car elle représente une perspective impraticable, mise en place artificiellement.

Toutefois, il convient de tenir compte du fait que la participation des spectateurs aux investigations ne les empêche pas, au contact de l'œuvre chorégraphique, de vivre une « expérience ». Selon la conception deweyenne, cette dernière constitue une représentation mouvante. Si elle est amenée à évoluer par l'influence de l'enquête, alors elle peut se laisser transformer par tout autre événement de la vie des enquêtés. De même, si le travail de recherche induit ce type de transformation c'est que l'expérience est fortement manipulable. De ce point de vue, ce caractère constitue son fondement et il convient de l'étudier attentivement. Bien sûr, la présence de la personne qui mène l'enquête, ainsi que ses interrogations, n'ont rien d'« habituel » dans le cadre d'une pratique ordinaire du spectacle vivant. Cependant, les modifications que l'enquête induit ne font qu'exemplifier ce qui peut se produire ailleurs, à travers les échanges interpersonnels, le visionnement de vidéos, la recherche d'informations sur le spectacle. Le poids du dispositif d'investigation présente donc l'avantage de révéler ce fonctionnement et de le rendre accessible à l'examen. Ce que traversent les individus reste donc l'« expérience » – même si elle présente des aspects artificiels – et il convient de l'étudier comme telle. Dans cette perspective, l'enquête « actualise » les expériences des spectateurs au lieu, seulement, de récolter les discours qui en sont détachés.

6. SPECTATEURS ET CONSTITUTION DE LEURS PORTRAITS

À ce stade du raisonnement, les contours d'une recherche qualitative transparaissent au regard de l'ensemble des éléments qui constituent notre protocole d'investigation[1]. Nous convoquons uniquement cinq spectateurs et recueillons, à travers les entretiens que nous menons, une grande quantité d'informations : nous cernons les formes d'interprétation de l'œuvre, de construction du sens et d'attention, ainsi que les systèmes de valeurs et de normes. Cette investigation a pour but de fournir un cadre empirique pour sonder largement les logiques et les représentations qui encadrent les expériences des individus ; elle n'a donc pas pour objectif d'assurer une quelconque représentativité[2]. L'organisation des investigations auprès de cinq individus seulement ne permet en aucun cas d'établir des catégories appropriées de conduites spectatorielles. Cette démarche permet, en revanche, de sonder les mécanismes qui permettent à leur « expérience » d'advenir, ainsi que ses conditions de possibilité. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'objectif de cette recherche est avant tout épistémologique : elle a pour but d'approfondir les considérations du concept d'« expérience » pour assurer l'adéquation des outils théoriques et des techniques d'analyse permettant de l'étudier. La démarche qualitative que nous menons nous permet donc de souligner l'hétérogénéité des situations effectives de la réception des œuvres chorégraphiques.

6.1. RECRUTEMENT DES SPECTATEURS

S'il est impossible, à travers notre enquête, d'établir une typologie de conduites spectatorielles, il est inutile, pour le recrutement des individus, de convoquer des catégories existantes. Ces dernières émanent des recherches ayant des objectifs autres que la nôtre et

[1] Comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent, ce protocole concerne la conduite des entretiens à différents moments de la sortie culturelle, l'organisation de nombreuses rencontres et le visionnement intégral, lors des séances stimulant une « reviviscence », des spectacles enregistrés.

[2] Cette posture correspond au projet énactif de cerner la façon dont les spectateurs construisent leur écosystème interprétatif par l'action de l'observation. Francisco VARELA et Pierre LAVOIE, *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

qui s'appuient sur des épistémologies différentes. Anne GONON[1], par exemple, établit une typologie de spectateurs des arts de la rue selon les principes de la production du sens qu'ils adoptent : par exemple, certains y cherchent de la prouesse physique, tandis que d'autres s'attachent à l'inventivité technique. Comme ces catégories sont établies par rapport à des interrogations éloignées de celles que nous poursuivons – éclairer le rôle de la démarche « compréhensive » dans l'expérience des spectateurs – et ne peuvent dont pas constituer un modèle pour nous s'agissant des personnes à recruter.

6.1.1. Critères de choix des enquêtés

Les catégories établies dans le cadre des sociologies du spectacle vivant – comme l'intensité des pratiques culturelles, les sociabilités, l'ancienneté, les modalités de fréquentation des établissements[2] – nous paraissent peu adéquates dans le cadre de ce travail de recherche. Ces critères conduisent à prendre en compte les publics effectifs des institutions culturelles et à cerner les principes qui nourrissent les actes des amateurs du spectacle vivant. Notre travail de recherche, quant à lui, ne porte pas sur les parcours d'instauration des pratiques culturelles mais éclaire le volet « compréhensif » des expériences particulières. Cette perspective présuppose de ne pas engager spécialement des amateurs de cette forme d'art. Elle nous incite à convoquer ceux pour qui l'art chorégraphique constitue une « habitude »[3] – c'est-à-dire ceux qui ont l'impression d'avoir un rapport de compréhension relativement fluide –, mais aussi ceux qui manifestent explicitement leur incompréhension par rapport à la danse contemporaine. Cela présuppose de convoquer des individus qui ne la côtoient pas spontanément et qui ne la fréquenteront probablement pas à l'avenir.

[1] Son travail porte sur l'expérience de la réception des arts de la rue et inclue un nombre plus important de spectateurs enquêtés. Il concerne les formes d'interprétation des œuvres. Anne GONON, *In vivo : Les Figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Carnets de rue », n° 13, 2011.

[2] Il existe un panel de travaux que nous avons évoqués dans la première partie. Patrick GERMAIN-THOMAS (dir.), *Quaderni. Le Public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps*, *op. cit.*

[3] Comme nous l'avons précisé dans la première partie, cette posture concerne le volet dispositionnel du concept de « compréhension ».

Nous optons donc pour le recrutement d'individus entretenant des rapports compréhensifs différents[1]. Cela concerne à la fois des personnes pour qui le sens des œuvres semble représenter une évidence, celles qui souhaitent acquérir des connaissances particulières pour mieux saisir leurs enjeux culturels et politiques, celles qui sont indifférentes et celles, enfin, qui se révoltent contre leur caractère semblant opaque. Cela implique de recruter des personnes qui côtoient la danse dans des situations différentes – activité professionnelle au sein du spectacle vivant, études de l'art, sorties amicales –, ou qui ne la fréquentent jamais – des individus qui n'ont vu la danse contemporaine qu'en vidéo ou lorsqu'ils étaient enfants.

Les critères sociologiques classiques de sélection des échantillons de population, comme les catégories socio-professionnelles, l'âge et le sexe s'avèrent donc faiblement pertinents. Leur prise en compte amène à introduire une variabilité importante de paramètres, ce qui peut mettre en doute le caractère qualitatif d'une investigation. Ne pouvant pas être réalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat, ce travail d'ampleur s'éloigne des objectifs premiers de cette recherche. Toutefois, afin de prendre en compte ces critères qui ont évidemment leur importance, sans pour autant dénaturer la problématique de ce travail de recherche, nous optons pour le recrutement d'individus d'âge adulte, à la fois des femmes et des hommes qui s'inscrivent, d'un point de vue socio-culturel, dans des catégories semblables. Cela nous permet de recruter trois femmes et deux hommes dont la moyenne d'âge est de trente ans, des citadins ayant fini ou poursuivant leurs études supérieures[2]. La

[1] Dans cette perspective, nous évitons toutefois des constructions qui font allusion aux travaux quelque peu désuets et sans demi-mesure de Georges SCUDÉRY dans son ouvrage *Apologie de théâtre* : « Les "préoccupés", c'est-à-dire ceux qui se rendent à un spectacle en ayant des préjugés favorables ou défavorables et dont le jugement, partisan, est bâti à l'emporte-pièce, les "ignorants des galeries", pour qui les doctes n'ont aucune considération car ils les jugent peu lettrés, c'est-à-dire nobles et bourgeois, les "ignorants du parterre", c'est-à-dire le peuple, et enfin les "savants". […] Seuls "ceux qui savent l'art" sont susceptibles de juger de la vraisemblance d'une pièce. » Citant SCUDÉRY, Marie-Claude HUBERT attire l'attention de ses lecteurs sur ce type de difficultés dans son ouvrage portant que les considérations théoriques du théâtre. Marie-Claude HUBERT, *Les Grandes Théories du théâtre*, *op. cit.*, p. 66.

[2] Nous avons choisi de recruter des participant avec ce niveau d'études, car il s'agit d'un type de spectateurs que l'on rencontre le plus souvent lors des manifestations chorégraphiques – une observation qui dénote une certaine tendance enregistrée par la sociologie du spectacle vivant, comme le révèle à plusieurs reprise le numéro *Quaderni* consacré aux publics de la danse contemporaine. La non-prise en compte des variations significatives dans les études de nos participants nous a permis notamment de ne pas introduire dans notre recherche un paramètre analytique correspondant qui nous éloignerait de nos objectifs théoriques premiers. La variation du niveau des études des participants constitue donc une perspective inexplorée que nous envisageons de poursuivre après ce travail doctoral. Patrick GERMAIN-THOMAS (dir.), *Quaderni. Le Public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps*, *op. cit.*

prise en compte d'autres paramètres sociologiques pourra éventuellement faire l'objet d'un prolongement à ce travail de recherche.

Notre volonté de ne pas fonder notre investigation sur ces catégories classiques n'a pas pour objectif de cerner des postures spectatorielles désincarnées, détachées de leurs caractéristiques sociales. Elle n'a pas non plus pour but d'instituer une conception de l'« expérience » séparée de ses fondements économiques, sociaux et institutionnels. À l'inverse, nous avons l'intention d'envisager les postures des spectateurs conjointement aux environnements culturels, politiques et sociaux qui structurent leur réception. Cette perspective fait donc de ces considérations sociologiques l'achèvement d'une démarche inductive et non le point de départ d'une enquête hypothético-déductive.

La démarche qui permet de révéler adéquatement ces éléments concerne l'établissement des « portraits » : cette forme d'écriture met en relief la singularité des conduites particulières figeant dans le temps les figures observées[1]. Elle restitue les circonstances de la rencontre avec les personnes selon un angle pertinent et prend en compte les environnements hétérogènes qui structurent leur réception. Les portraits permettent d'entrevoir une multitude de comportements qui accompagnent les pratiques culturelles : les manières de s'exprimer, de nommer les événements scéniques, de juger les conduites des spectateurs présents, de remplir de sens l'acte collectif de la réception des spectacles. Ils saisissent l'importance des logiques qui incitent les personnes à adopter, dans leurs pratiques liées à la danse contemporaine, des lignes de conduite particulières. Selon la posture énactive, les portraits permettent de restituer l'expérience individuelle en tant que cognition incarnée dans un contexte situé ; la diversité des données récoltées et des échanges s'étendant dans la durée laissent le temps aux expériences de se développer dans les écosystèmes individuels des pratiques culturelles[2]. Cet instrument – cernant la « forme d'intelligence ne [pouvant pas]

[1] Bernard LAHIRE, *Portraits sociologiques : Dispositions et variations individuelles*, Paris, Armand Colin, coll. « Essais & Recherches », 2005.

[2] Francisco VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH et Véronique HAVELANGE, *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*, *op. cit.*

exister indépendamment du corps qui l'abrite »[1] – représente donc un outil adéquat pour la restitution des expériences spectatorielles singulières situées.

6.1.2. Des spectateurs « effectifs » aux « non-spectateurs »

Comme nous l'avons déjà précisé, le choix de fonder le recrutement des spectateurs sur leur rapport « compréhensif » à la danse contemporaine présuppose, notamment, d'engager des personnes qui n'ont jamais vu de spectacles chorégraphiques. Les spectateurs que nous avons recrutés incarnent différents aspects de la relation à la danse contemporaine. Seules deux personnes connaissent le fonctionnement de l'art chorégraphique en France de façon approfondie – Marie, titulaire d'un diplôme universitaire en danse et Sophie, programmatrice d'un lieu de spectacle vivant. Trois autres personnes n'ont jamais assisté à des représentations de danse contemporaine : la doctorante en informatique Judith, le commercial dans un cabaret Henri et l'étudiant des Beaux-Arts Gaspard. Pour des raisons déontologiques, nous avons modifié les prénoms des participants pour préserver leur anonymat.

Le projet d'étudier les « expériences spectatorielles de la danse contemporaine », quant à lui, semble nécessiter le recrutement de spectateurs effectifs et non, comme le proposent les chercheurs ANCEL et PESSIN, des « non-spectateurs »[2] de la danse. Ces derniers semblent tant éloignés des préoccupations chorégraphiques que la perspective de recueillir les informations auprès de ceux, en revanche, qui leur sont familiers paraît davantage raisonnable. De plus, pour ces « non-spectateurs », la possibilité de se retrouver devant les danseurs sur le plateau ne fait pas partie de leurs pratiques courantes. Cela rend finalement assez artificiel le dispositif d'investigation mis en place : il semble explorer les conduites qu'ils adoptent dans un contexte exceptionnel et non les actes qu'ils déploient dans un environnement ordinaire.

---

[1] Selon le chercher en sciences cognitives Benoît LE BLANC, la posture énactive permet d'étudier les « caractéristiques des systèmes autopoïétiques » : « l'autopoïèse est une propriété qu'ont certains systèmes à se construire eux-mêmes, en permanence et du fait de leur interaction avec leur environnement. » Benoît LE BLANC, « Francisco Varela : Des systèmes et des boucles », *La Revue Hermès*, 24 avril 2014, n° 68, n° 1, pp. 106-107.

[2] Pascale ANCEL et Alain PESSIN, *Les Non-publics : Les Arts en réceptions*, *op. cit.*

Afin d'infirmer ces observations, il est important de noter que les individus pour lesquels la danse n'est pas un domaine familier peuvent révéler des appréciations précieuses. Premièrement, il convient de tenir compte du fait que, dans le contexte culturel français, ces personnes sont spontanément bénéficiaires de la « démocratisation »[1] culturelle qui attribue à la danse une place certaine ; il est donc probable que ces individus possèdent des connaissances à son sujet, même si ces dernières sont insoupçonnées. De plus, dans un contexte de profusion de sources d'information, la perspective d'échapper aux photographies ou aux extraits de représentations, aux clips vidéo, aux publicités de grandes marques, circulant à la télévision ou sur internet, semble peu probable. PAGÈS et GERMAIN-THOMAS affirment par ailleurs que cette profusion de documents visuels relatifs à la danse opacifie le sens et les valeurs qu'elle véhicule[2]. Par exemple, lors des phases d'exploration du terrain, les personnes qui ne sont pas familières de cette forme d'art évoquent souvent des spectacles de Marie CHOUINARD, la chorégraphe qui met en relief le caractère exagérément dérangeant et choquant des mouvements du corps. Les individus mentionnent les extraits circulant largement sur *YouTube* de son spectacle phare *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*[3] (2015) : « Ah, tu travailles sur la danse contemporaine, c'est un truc complétement bizarre ! J'ai vu un jour sur *YouTube* une vidéo où les danseurs avaient des béquilles, ils se déplaçaient comme des araignées »[4] ou encore :

[1] Patrick GERMAIN-THOMAS, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 6.

[2] Patrick GERMAIN-THOMAS et Dominique PAGÈS, « Médiatisation et médiation en danse contemporaine : Quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », *op. cit.*

[3] Son spectacle met en scène des interprètes chorégraphiques évoluant sur le plateau à l'aide des dispositifs médicaux comme des béquilles.

[4] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « A l'occasion d'[un festival de la BD], j'ai conversé avec [un visiteur d'une exposition] rencontré spontanément sur place. Nous n'étions pas très nombreux dans les lieux d'exposition et il m'a interpellée pour me demander mon avis sur une œuvre qu'il jugeait « élitiste ». Je lui ai répondu que je n'appréciais par particulièrement la création en question et lui a fourni un certain nombre d'arguments justifiant mon point de vue. La personne a alors trouvé mon discours « bien rôdé » et m'a demandé de lui raconter ce que je faisais dans ma vie. Après avoir écouté ma présentation de parcours en grandes lignes, il m'a dit : « Ah, tu travailles sur la danse contemporaine, c'est un truc complétement bizarre ! J'ai vu un jour sur YouTube une vidéo où il les danseurs avaient des béquilles, ils se déplaçaient comme des araignées. » Cette personne faisait bien référence au spectacle *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* de Marie Chouinard, facilement accessible en ligne sur des sites de vidéos communautaires. »

« Lorsque je pense à la 'danse contemporaine' j'ai tout de suite en tête l'image d'un mec qui a une béquille à la place du sexe et qui frappe contre une barre en métal »[1].

Figure 2 : Photogrammes du spectacle bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG *de Marie Chouinard.*

En effet, si les témoignages des spectateurs « habitués » à la danse sont relativement accessibles – il est possible de les recueillir sur les lieux de diffusion des spectacles –, les discours de ceux qui ne la côtoient pas sont injustement voués à l'invisibilité, considérés comme insignifiants et dépourvus d'intérêt. Il convient donc de redonner aux témoignages de ces personnes de l'importance et de leur accorder de la place dans une investigation empirique.

Quant au statut de « non-spectateur » – qui, par ailleurs, n'a pas réussi à imposer sa pertinence du point de vue sociologique[2] –, nous le remplacerions par le terme « non-pratiquant » en dépit de ses connotations religieuses. Au contact effectif des œuvres scéniques, tous les individus qui accomplissent l'acte de la contemplation deviennent « spectateurs » à part entière. Cette posture rend possible l'examen de leur « expérience spectatorielle », même si cette dernière ne concerne qu'un événement isolé. À plus forte

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Lorsque je faisais mes études en Master, j'avais souvent l'occasion de présenter publiquement les avancements de mes recherches. Au début de l'année, lorsque nous rencontrions d'autres étudiants, nombreux sont ceux qui m'exprimaient leurs avis au sujet de la danse contemporaine. Par exemple, une étudiante, après avoir connu le sujet de mon travail, m'a déclaré : « Lorsque je pense à la « danse contemporaine » j'ai tout de suite en tête l'image d'un mec qui a une béquille à la place du sexe et qui frappe contre une barre en métal. » Elle faisait référence au spectacle *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* de Marie Chouinard. »

[2] Thomas HELIE et Florent CHAMPY, « Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels », *in* Olivier DONNAT et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2003, p. 227-240.

raison, selon Anne GONON, chaque individu préfigure sa posture spectatorielle qu'il convient d'interroger, même si elle ne porte pas sur une pratique assidue. Toutes les personnes la conçoivent de manière plus au moins précise : « En chacun sommeille un spectateur, figure de soi-même, qu'un spectacle fait surgir. Cette conception aboutit au principe d'existence d'une "carrière" de spectateur en adoptant cette notion formalisée par le courant interactionniste de l'École de Chicago et notamment par Everett C. HUGUES »[1]. Cette perspective permet donc de contourner la question du « non-spectateur » et de l'envisager de façon plus nuancée.

En ce qui concerne le caractère exceptionnel de l'expérience des individus, il convient, selon nous, de porter notre attention sur les logiques qui les ont conduits à accepter de participer à notre investigation. En règle générale, ces raisons s'avèrent motrices de leurs autres pratiques culturelles et constituent les conditions de possibilité de leurs expériences de la danse contemporaine. Comme nous le verrons précisément dans la restitution des portraits, les motivations les incitant à accorder une réponse positive à mes sollicitations sont les suivantes : intérêt professionnel, volonté de vivre des expériences inédites, souhait de nouer de nouvelles connaissances, pratique de sorties collectives, recherche d'inspiration, curiosité intellectuelle. Ces logiques accompagnent leurs pratiques habituelles et structurent l'ensemble de leurs expériences de réception. Elles rendent donc probables de nouvelles rencontres artistiques, étant alors initiés par ceux qui les leur proposent. Ces personnes ne sont pas isolées de nouvelles sociabilités leur ouvrant l'horizon de pratiques culturelles n'ayant jusqu'ici pas été expérimentées.

6.1.3. Démarche de recrutement des spectateurs

Nous avons commencé à constituer notre panel d'enquêtés après avoir établi notre protocole d'investigation, environ six mois après le début de notre parcours doctoral. La recherche et le recrutement des participants nous a pris environ un mois. Nous avons orchestré notre recherche de participants dans le cadre de nos activités professionnelles et

[1] Anne GONON, *Ethnographie du spectateur : Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, Dijon, Université de Bourgogne, 2007, p. 135, URL complète en bibliographie.

personnelles : cadre universitaire et sorties culturelles. Cela nous a conduite à choisir des personnes ayant un profil culturel proche – toutes en lien avec le domaine artistique comme nous l'avons précisé plus haut –, mais qui n'avaient pas les mêmes pratiques vis-à-vis de la danse contemporaine, conformément à notre protocole de recrutement[1]. Les individus contactés nous étaient peu ou pas connus ; nous leur présentions brièvement notre recherche et leur expliquions notre protocole. Nous précisions également que le temps global des entretiens était de dix heures approximativement. Tout d'abord, nous avons adopté le vouvoiement, puis au fil de nos échanges prolongés – s'étendant sur quatre mois environ –, le tutoiement s'est installé spontanément.

Le premier spectateur que nous avons contacté a été Gaspard. Nous l'avions rencontré à l'occasion d'une manifestation, organisée par le CDCN de Toulouse en janvier 2016, qui marquait la sortie du livre présentant les activités de celui-ci durant ses vingt ans d'existence. L'élément déclencheur de notre proposition a été son aveu de n'avoir jamais vu de spectacles de danse[2]. Lors de cet événement, les organisateurs ont abordé le sujet de l'institutionnalisation de la danse contemporaine à Toulouse et discuté des démarches effectuées par la première directrice du centre chorégraphique, Annie BOZZINI, et ses collaborateurs. C'est lors de ce même événement que nous avons rencontré Sophie, la programmatrice du spectacle vivant à qui nous avions également proposé de participer à notre recherche. Contrairement à toutes les autres personnes engagées, nous la connaissions auparavant. Habituellement, elle visionne un grand nombre de spectacles pour son propre travail. Elle a accepté notre proposition instantanément car il était déjà prévu qu'elle aille voir les spectacles en question : ce n'est pas tant par curiosité que du fait de la correspondance de nos emplois du temps, sans quoi elle n'aurait pas accepté de participer, comme la plupart des professionnels, et de consacrer son temps à une investigation. Ensuite, nous avons rencontré Judith, la doctorante en informatique, lors d'une visite guidée organisée à Toulouse par l'une de mes connaissances autour des sculptures en ville. L'organisateur a alors partagé

[1] Nous avons décidé de ne pas introduire de paramètres incluant une variabilité de pratiques culturelles extra-chorégraphiques des participants, ce qui nous éloigneraient des objectifs centraux de ce travail de recherche.

[2] Gaspard s'est alors montré très intéressé par « la danse contemporaine » dont il ne connaissait « pas grande chose ». Comme il l'a dit timidement aux organisateurs, il n'a « jamais eu l'occasion de voir des pièces de danse ». Il leur a également demandé s'il pouvait, en tant qu'étudiant des Beaux-Arts, se rendre aux spectacles gratuitement. Comme ce n'était pas possible, je lui ai alors proposé de participer à mes investigations qui lui permettraient alors de voir deux pièces de danse gratuitement.

une information sur une œuvre chorégraphique qui était liée à la reproduction des poses des sculptures grecques, nous avons entendu Judith dire qu'elle ne connaissait « rien » à la danse contemporaine mais qu'elle avait tout de même vu plusieurs spectacles contemporains.

Initialement, nous avons décidé de ne pas recourir à des interfaces numériques pour rechercher et inviter des participants[1], ni à demander l'aide de tierces personnes pour nous conseiller des personnes éventuellement intéressées. Cependant, après avoir trouvé trois personnes sur cinq, nous avons finalement sollicité nos connaissances du milieu professionnel qui pouvaient nous fournir les coordonnées de personnes susceptibles d'accepter de participer à notre enquête. Nous leur avons dévoilé les profils restant à recruter : ainsi, nous les avons informés que nous cherchions une personne qui n'avait jamais vu de spectacles de danse contemporaine et une autre qui pratiquerait cette forme artistique en amateur. Après avoir confirmé bien vouloir participer à notre investigation, les connaissances sollicitées nous donnaient les coordonnées de ces personnes et nous pouvions alors les joindre et entrer en contact avec elles. C'est ainsi que nous avons rencontré Henri, le commercial du cabaret, et Marie, étudiante dans une filière artistique. Nous n'avons donc essuyé aucun refus dans notre démarche de recrutement des participants.

6.2. CHOIX DES SPECTACLES

J'ai choisi de mener mes investigations dans le contexte des représentations réelles et non d'organiser des séances *in vitro*, en programmant des rencontres chorégraphiques uniquement pour les participants. Ce choix permet de confronter les individus aux modalités effectives des sorties culturelles et aux spectateurs présents dans la salle. Quant au choix des spectacles, nous en avons sélectionné deux : *Removing* (2015) de Noé Soulier et *School of Moon* (2016) d'Éric MINH CUONG CASTAING. Les critères ayant guidé cette sélection, et qui seront développés ultérieurement, concernent à la fois la structure dramatique des pièces, les publics auxquels ces dernières sont destinées et la logistique liée à l'organisation des sorties

[1] A notre connaissance, il existe des plateformes permettant de diffuser largement des appels à participation aux investigations scientifiques auxquels les chercheurs des domaines sociales recourent. De plus, il est possible de procéder à la recherche de personnes susceptibles d'accepter de participer par des réseaux sociaux numériques ou par des blogs thématiques.

en groupe, ainsi qu'à l'usage des lunettes-caméra. Les deux pièces combinent ces paramètres de façon suffisamment différente pour que leur réception ne suscite pas le même type de commentaires : les interprétations qu'une œuvre produit ne s'inscrivent pas dans la grille de lecture de l'autre. Ces spectacles ont eu lieu en 2016 au CDCN de Toulouse, une des structures de création et de diffusion de l'art chorégraphique contemporain de la région Occitanie. Notre investigation s'est déroulée en accord avec les représentants de cette structure et avec leur soutien. L'institution nous a fourni les billets des spectacles pour pouvoir organiser cette étude ; elle nous a également permis de nous installer confortablement dans la salle parmi les spectateurs ordinaires en réservant nos places à l'avance. Cette facilité d'encadrement institutionnel repose sur les relations professionnelles que nous avons tissées avec cette structure : soutenue jadis par le CDCN de Toulouse pour notre formation chorégraphique, nous avons réussi à obtenir un accord privilégié pour mener cette recherche. Mais, au-delà de ces raisons professionnelles, l'institution était intéressée par la perspective de collaborer avec des acteurs universitaires : elle organise en partenariat avec les universités de Toulouse différentes manifestations scientifiques depuis plusieurs années – des conférences, des journées d'étude, des colloques. La participation à notre recherche constitue donc pour le CDCN de Toulouse une conduite en parfaite adéquation avec son projet culturel.

Le premier spectacle qui fait partie de notre sélection, *Removing,* a été créé en 2015 par Noé SOULIER. Ce chorégraphe, né en 1987, vit et travaille à Paris. L'artiste a fait ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, à l'École nationale de ballet du Canada, et à P.A.R.T.S. à Bruxelles d'où il est sorti diplômé en 2010. Parallèlement à sa démarche chorégraphique, il a étudié la philosophie à l'Université Paris-Sorbonne. En 2009, il a présenté son premier solo *The Kingdom of Shades au Beursschouwburg* à Bruxelles. Cette pièce est née des réflexions théoriques entreprises lors de ses études à l'Université Paris-Sorbonne. Dans ce spectacle, Noé SOULIER explore les possibilités syntaxiques et sémantiques du vocabulaire chorégraphique permettant d'analyser et de nommer les mouvements dansés. Le spectacle *Removing*, quant à lui, est né de ses réflexions relatives à la réception « kinesthésique » des gestes dansés, c'est-à-dire à la réception qui présuppose

un rapport empathique au mouvement dansé et son « incorporation »[1] par le spectateur. Ce spectacle représente une mosaïque de gestes quotidiens agencée selon différents principes chorégraphiques qui, d'après le chorégraphe, sont susceptibles d'être perçus par les spectateurs de façon charnelle, à la différence de ceux composant la plupart des chorégraphies contemporaines, des gestes dépourvus de la finalité pratique.

Le deuxième spectacle, *School of Moon* a été créé en 2016 par Éric MINH CUONG CASTAING. Ce chorégraphe, diplômé de l'École de l'image Les Gobelins, est initialement animateur 3D, puis est devenu assistant réalisateur dans le cinéma. Dans sa pratique chorégraphique, il aborde le rapport entre le mouvement dansé et l'effet visuel qu'il évoque, produit ou tient pour le point de départ. Son travail est hétérogène ; il prend des formes scéniques, audio-visuelles, performatives ou muséales. MINH CUONG CASTAING s'intéresse également aux nouvelles technologies et mobilise dans ses créations des robots, des drones et des dispositifs de réalité augmentée. Son spectacle *School of Moon* est le fruit de ses réflexions nourries par la présence de plus en plus prégnante de technologiques robotiques. Il mêle sur scène des corps enfantins et des carcasses des robots animées. Il est question dans sa pièce de la perfection à laquelle tend l'humain à travers les créatures qu'il conçoit, ainsi que de la façon dont il tente continuellement de se représenter.

Les critères principaux qui nous ont incitée à choisir ces pièces sont avant tout logistiques. Comme les lunettes-caméra, l'outil principal de notre investigation, ne sont pas performantes dans l'obscurité, nous devions choisir deux pièces bénéficiant d'une luminosité suffisante. Le critère de la présence de déplacements dynamiques sur le plateau a également joué un rôle important : le regard des personnes convoquées, installées au premier rang, ne devait pas rester figé. Nous avons également veillé à choisir deux œuvres d'une durée identique pour que le temps de restitution des réceptions soit égal. Nous avons également veillé à ce que ces deux spectacles soient destinés à un public différent – la pièce de Soulier s'adresse à « tout public », tandis que celle de MINH CUONG CASTAING est à destination d'un « jeune public ». Ainsi nous pouvons observer particulièrement la manière dont les spectateurs adoptent le regard du public auquel ces spectacles sont destinés, notamment le regard enfantin. Enfin, nous avons aussi été attentive à ce que chaque pièce de notre sélection

[1] Il s'agit d'une référence au terme anglo-saxon « embodyment ». Marie-Pierre JULIEN, « Techniques corporelles, cultures matérielles et identifications en situation », *in L'Apprentissage des techniques corporelles*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Apprendre », 2015, p. 171-182.

s'organise de façon homogène du début à la fin, sans bouleversements chorégraphiques ou dramatiques majeurs et incite à mobiliser, de façon prolongée, une forme de lecture particulière.

Comme nous l'avons déjà précisé, le choix des spectacles est, par ailleurs, guidé par des aspects esthétiques : nous avons choisi deux spectacles ayant une structure dramatique et chorégraphique sensiblement différente. Les deux œuvres incitent, de ce fait, à mobiliser deux cadres interprétatifs différents. Le spectacle *Removing* peut être qualifié d'abstrait : il invite, au fil de son déroulement, à suivre les variations d'intensité tonique des mouvements des danseurs, ainsi que celles des rythmes et de la vitesse. Le deuxième, inversement, met en œuvre des fulgurances dramatiques laissant transparaître des univers peuplés de personnages oniriques. Leur apparition est mise en relief par des aspects plastiques de la mise en scène – formes, espaces, couleurs, volumes, matières. La scénographie de *Removing*, quant à elle, reste relativement dépouillée de propositions plastiques. S'agissant des danseurs, les cinq artistes portant le travail de Soulier, ainsi que le chorégraphe présent lui-même sur le plateau, sont adultes. Les vingt danseurs du spectacle *School of Moon* sont des enfants, à l'exception de deux adultes et des robots – créatures inorganiques mais dotées de la capacité à se mouvoir. Les costumes de *Removing* évoquent les vêtements d'entraînement quotidien des danseurs contemporains : t-shirts en jersey de couleur neutre et pantalons confortables. Les danseurs du spectacle de MINH CUONG CASTAING sont, pour leur part, en tenue d'entraînement de danse classique : ils portent des collants et des justaucorps. En ce qui concerne l'accompagnement sonore, le spectacle *Removing* se déroule majoritairement sans musique, accompagné de bruits de pas et de la respiration des danseurs. Le spectacle *School of moon* met en scène des ambiances sonores tantôt mélodieuses, tantôt cacophoniques.

6.3. ENTRETIENS INITIAUX ET CONSTITUTION DES PORTRAITS

Les entretiens initiaux que nous conduisons avec les enquêtés sont non directifs. Nous nous saisissons des thématiques relatives à la problématique de ce travail de recherche et les abordons en fonction de l'orientation que prend notre conversation. L'axe central de ces entretiens concerne les pratiques culturelles des individus ainsi que la relation qu'ils entretiennent avec différentes formes d'art. Nous sondons également les valeurs qu'ils y

attachent et le sens qu'ils attribuent à leurs activités. Nous enregistrons ces conversations sur un dictaphone et prenons, en même temps, des notes dans notre carnet[1].

6.3.1. Pratiques culturelles et artistiques récurrentes ou exceptionnelles

Au début des entretiens, nous demandons aux participants d'expliquer leurs activités professionnelles ou l'orientation que prennent leurs études, si ces dernières ne sont pas achevées. Nous essayons également d'entrevoir les liens qui relient leurs préoccupations professionnelles à leurs pratiques culturelles et artistiques. Ensuite, nous cernons les raisons qui les incitent à privilégier les activités mentionnées aux autres, auxquelles ils ne prêtent pas attention. Cela nous permet de saisir la question de l'utilité, pour eux, de l'art et de la culture. Pour certains, par exemple, leurs activités permettent des sociabilités nouvelles, pour d'autres, elles répondent à leurs besoins intellectuels ou créatifs.

Notre but est également de saisir les sociabilités qui nourrissent leurs pratiques ; nous leur demandons de décrire les circonstances de leurs sorties culturelles habituelles. Nous les interrogeons également sur les pratiques qu'entretiennent leurs proches – membres de leur famille, amis, collègues ou camarades – et considérons le rôle de ces relations dans leurs activités. Enfin, nous leur posons des questions concernant l'évolution qu'ils ont pu observer dans leur façon d'appréhender différents domaines artistiques et culturels. Par exemple, enfants, ils pouvaient apprécier certaines activités qu'ils n'aiment plus aujourd'hui.

Ensuite, nous cernons les rapports qu'entretiennent ces personnes avec diverses formes d'art, ce qui nous permet de construire le reste de notre entretien en fonction de la manière dont ils envisagent différents domaines artistiques. Nous recueillons des

[1] En ce qui concerne la prise de notes, nous leur précisons que nous notons les choses sur lesquelles nous souhaiterions revenir, cela les prépare à des questions supplémentaires ou ils commencent à préciser ce dont ils parlent davantage. Cela permet de ne pas couper les personnes dans le développement de leurs pensées, mais d'anticiper la conversation. La prise de notes nous permet également d'enregistrer les références que les spectateurs citent et, par moments, valoriser les informations qu'ils partagent en soulignant l'importance de celles-ci par l'écrit. Mais vers la fin de l'entretien, nous nous détachons de l'écrit. L'écriture permet également de remplir les pauses lorsque nous sentons que l'individu n'a pas exprimé tout ce qu'il voulait et qu'il hésite de prendre du temps pour formuler la réponse : nous commençons à noter ce qu'il vient de dire et cela lui laisse du temps pour avancer quelques arguments supplémentaires. Les pauses sont en effet porteuses d'informations supplémentaires.

informations concernant les éléments qu'ils apprécient dans l'art et, inversement, qui leur déplaisent.

S'agissant de la danse contemporaine, nous demandons aux membres de notre enquête à quelle fréquence ils se rendent aux spectacles. Si l'art chorégraphique ne constitue pas le domaine qui leur est familier, nous leur demandons s'ils ont déjà vu de la danse contemporaine sur d'autres supports – vidéos sur internet ou à la télévision, documentaires, publicités. Si les personnes estiment de ne pas posséder de connaissances sur la danse contemporaine, nous leur demandons quelles sont leurs attentes à son sujet. Inversement, s'il s'agit d'une pratique habituelle pour elles, nous recueillons des informations relatives au dernier événement chorégraphique auquel elles ont assisté ou, le cas échéant, qui les a marquées.

6.3.2. Rapport compréhensif aux arts

Si le début des entretiens saisit, conformément au projet de la sociologie « compréhensive », les représentations que les individus construisent, ainsi que le sens qu'ils attribuent à leurs activités, la suite de la conversation rend apparent leur « sentiment de compréhension ». L'entretien révèle donc les situations dans lesquelles, face à des incertitudes, l'exercice compréhensif devient manifeste : lorsque les individus rendent compte de leur relation à l'art en termes de « compréhension » ou d'« incompréhension ». L'entretient explore également la relation qu'ils tissent avec les autres spectateurs à travers leur démarche compréhensive : par exemple, lorsqu'ils tentent d'expliquer ou d'aider quelqu'un à comprendre ou inversement, lorsqu'ils critiquent sa démarche interprétative. Cela nous permet d'explorer trois conduites que nous avons entrevues lors de la phase exploratoire de ce travail de recherche[1] :

- Il est des formes artistiques dont le sens leur semble évident. Nous interrogeons la façon dont ces spectateurs perçoivent les difficultés des autres personnes, ainsi que les solutions qu'ils entrevoient pour leur faciliter l'acheminement du sens.

[1] En particulier, lors de la phase d'observation participante que nous avons étayée dans le premier chapitre de ce travail de recherche.

- La deuxième situation concerne les formes d'art qui leur semblent demander un effort réflexif ou l'acquisition de connaissances particulières. Nous cernons la façon dont ces personnes répondent à leurs besoins en termes d'information et les interrogeons sur les sources leur permettant de trouver des informations qui les intéressent : sites internet, institutions, rencontres, ouvrages, feuilles de salle.
- Nous identifions également les situations d'incompréhension : les expériences semblant opaques, au cours desquelles ces spectateurs semblent pris au dépourvu. Nous cernons la façon dont ils réagissent à ceux pour qui le problème de compréhension ne semble pas se poser, des interactions qui s'avèrent souvent déstabilisantes.

Outre ces situations différentes, nous tentons de saisir la façon dont les spectateurs envisagent le terme « compréhension » : comme une démarche permettant de remplir une œuvre de sens ou comme une posture validant le travail de l'artiste, admettant ses décisions et ses partis pris esthétiques ? Notons, par exemple, que lorsque les individus pensent comprendre une proposition artistique « correctement », ils ont tendance à utiliser ce terme dans le sens d'une adhésion à la proposition de l'artiste. De ce point de vue, la question d'« incompréhension » se présente, quant à elle, comme un jugement de la démarche artistique : « Je ne comprends pas l'intérêt de ce qu'il a fait »[1].

[1] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Au sortir d'[un spectacle chorégraphique], j'ai entendu [une spectatrice] – semblant aux faits des tendances esthétiques de cette forme d'art – critiquer la démarche [du chorégraphe] : "Je ne comprends pas l'intérêt de ce qu'il a fait". »

7. PENDANT ET PEU APRÈS LES SPECTACLES

Comme nous l'avons précisé, l'objectif de ce travail de recherche est de considérer l'expérience spectatorielle des individus à travers différents moments d'une rencontre avec les œuvres d'art : avant, pendant et après les spectacles. L'étape initiale du recueil des données « avant » les représentations ne soulève pas particulièrement d'interrogations car elle présuppose l'usage de méthodes d'investigation répandues, comme la conduite des entretiens. Concernant la phase en lien avec le vécu des spectateurs « pendant » les représentations, son exploration est plus délicate. À l'évidence, le contexte des pièces chorégraphiques ne permet pas de procéder, comme lors de la phase initiale des entretiens *in situ*, d'entrecouper l'expérience des spectateurs en les questionnant sur leur réception. Au regard de cette difficulté, la perspective d'organiser une série d'observations semble constituer une solution de recours qui peut, le cas échéant, être accompagnée d'enregistrements audio-visuels conservant les traces palpables du comportement des sujets.

L'adoption de ce type d'investigation est répandue dans le cadre des visites muséales[1]. Cependant, sa faiblesse majeure consiste en la volonté d'« interpréter » le comportement des individus : selon le temps que les visiteurs passent devant chaque œuvre, mesurer l'intérêt qu'ils lui attribuent ; selon leur trajectoire, estimer leur implication cognitive dans le processus de découverte de l'exposition. Il s'agit d'une conduite analytique qui n'a aucun fondement théorique solide car, comme le remarquent SCHMITT et AUBERT, « [il] est possible de regarder sans voir, d'entendre sans écouter, de regarder une statue médiévale en y voyant un visage familier, de s'arrêter devant une œuvre parce que l'on est fatigué... »[2]. À part la possibilité d'identifier les actes visibles – déplacements et immobilisations, lecture des fiches et des informations – et de traiter les enregistrements vidéo comme des réponses aux questionnaires quantitatifs sans aucune prétention d'interpréter les gestes des individus en termes cognitifs, l'intérêt de ce type de démarche s'avère limité. Les manifestations visibles de l'activité des visiteurs ne peuvent donc pas donner d'indications fiables sur les logiques

[1] SCHMITT retrace les études qui ont été réalisées et les problématiques centrales de ces investigations dans son article avec AUBERT. Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *op. cit.*

[2] *Ibid.*

qui les sous-tendent. Les interprétations qui en sont faites renseignent, de ce fait, sur la façon dont les chercheurs se représentent eux-mêmes les expériences des visiteurs et sont nécessairement éloignées de ce que ces derniers traversent effectivement. Dans ses travaux, SCHMITT souligne sur la nécessité de prendre en compte le sens construit par les visiteurs en s'appuyant sur les logiques qui leur sont propres et qui répondent à ce qu'ils ont vécu et perçu[1]. Le recueil des témoignages explicatifs semble donc indispensable pour étudier les expériences des individus.

Outre cette difficulté, l'intérêt de la conduite de ce type d'investigation dans le cadre chorégraphique est relativement faible : les spectateurs sont assis dans l'obscurité et restent quasiment immobiles tout au long de la représentation. L'analyse de leur activité physique ne peut donc pas receler beaucoup d'informations. De plus, il est impossible d'effectuer les enregistrements de sorte que les individus soient visibles de face : les salles de spectacle sont généralement petites et ne disposent pas de suffisamment d'espace entre la scène est les gradins pour qu'une caméra y soit installée.

L'étude de ce qui se passe « pendant » les représentations chorégraphiques rencontre donc deux difficultés principales. Comme nous l'avons vu, le contexte des représentations chorégraphiques est peu propice à l'enregistrement audio-visuel du comportement des spectateurs. Dans l'hypothèse, toutefois, où cette démarche serait réalisable, les matériaux recueillis devraient nécessairement être accompagnés de témoignages pour être interprétés. Cela nous éloigne de notre objectif d'examiner ce qui se produit « pendant » la réception : le moment du recueil des témoignages survient nécessairement « après » la représentation dansée.

7.1. CONDUITE DES ENTRETIENS EN « REVIVISCENCE » STIMULÉE

En ce sens, le protocole que propose SCHMITT permet de recueillir les traces palpables du vécu des visiteurs – il enregistre leur champ de vision subjectif à l'aide des lunettes-

[1] *Ibid.*

caméra – et de révéler leurs souvenirs à travers les entretiens stimulant une « reviviscence »[1]. Le visionnement des vidéos représentant le point de vue situé des spectateurs permet à ces derniers de revenir très précisément sur ce qu'ils ont traversé « pendant » la visite de l'exposition. Les enregistrements recomposant le contenu visuel de ce qu'ils ont reçu durant leur visite leur permettent de faire surgir des réminiscences précises, comme s'ils étaient en train de revivre de nouveau les scènes traversées[2]. Le caractère subjectif de ces matériaux rend cette précision atteignable.

Ainsi, le moyen de recueil des informations développé par SCHMITT semble porteur de solutions multiples dans le cadre chorégraphique. La possibilité de procéder à l'enregistrement du point de vue subjectif situé permet de recueillir les informations sur le vécu des spectateurs. De plus, cette démarche rejoint notre objectif, précisé dans la première partie, d'étudier l'expérience des personnes à travers leurs propres logiques, telles qu'elles les envisagent et perçoivent elles-mêmes.

7.1.1. Champ de vision subjectif situé vs *captation vidéo du spectacle*

Cependant, l'activité des spectateurs de la danse est différente de celle des visiteurs des musées. Comme nous l'avons mentionné, les personnes restent assises dans leur fauteuil durant toute la représentation. Leur activité physique n'est donc pas aussi apparente et ne nécessite pas autant de renseignements que dans le cadre des visites muséales. Dans ces conditions, ce n'est donc pas tant leur comportement qui doit être investigué que les interprétations qu'ils font des œuvres. Cela conduit donc à s'interroger sur l'utilité des lunettes-caméra car les captures visuelles fixes peuvent sembler suffisantes pour révéler les souvenirs des personnes. Par ailleurs, la présence des lunettes-caméra peut être jugée intrusive du fait qu'elle peut dénaturer le comportement spontané des personnes en les incitant à vouloir montrer ce qu'elles sont en train de voir.

[1] J'ai précisé les tenants et aboutissants de sa démarche dans le chapitre 5. Les matériaux qu'il récolte servent principalement d'appui pour le recueil d'informations discursives et, sans les témoignes des personnes, représentent des données relativement insignifiantes.

[2] Daniel SCHMITT et Olivier AUBERT, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *op. cit.*

Malgré les questions d'utilité que les lunettes-caméra posent dans le cadre chorégraphique, leur usage permet d'accéder aux informations pertinentes qui sont inaccessibles autrement :

- Généralement, les salles accueillant la danse contemporaine sont de petite taille. Les spectateurs se trouvent ainsi à proximité immédiate de la scène[1] et sont amenés à bouger activement leur tête pour suivre les événements chorégraphiques. L'enregistrement du champ de vision subjectif des personnes rend donc perceptible leurs mouvements. Les vidéos récoltées renseignent, de ce fait, sur les événements que les spectateurs suivent – du moins par le mouvement de leur tête – ou, au contraire, laissent à l'extérieur de leur champ de vision. Les données que leurs lunettes-caméra enregistrent sont donc considérablement plus riches que celles des caméras fixes.
- De plus, les lunettes-caméra enregistrent le son. Il est possible, ainsi, de prendre en considération ce que disent les spectateurs et ce qu'ils entendent. Cela rend apparentes leurs interactions avec d'autres individus présents dans la salle et la manière dont ils s'impliquent émotionnellement. Il est donc possible d'identifier si les personnes sont contentes ou en colère, si elles s'ennuient ou semblent enthousiastes.
- L'usage des lunettes-caméra permet également de saisir les moments durant lesquels les spectateurs regardent ailleurs, observent quelqu'un, consultent leur téléphone ou le livret de spectacle.

Les captures vidéo fixes ne peuvent pas rendre compte de ces informations. Elles dissocient donc le contenu des pièces chorégraphiques des conduites individuelles qu'elles suscitent. Elles ne donnent donc aucune indication sur les actes des spectateurs durant les représentations et ne permettent pas d'entrevoir les singularités de leurs expériences. L'usage des lunettes-caméra, dans ce contexte, permet à la fois d'enregistrer les œuvres, telles que les individus les découvrent, et de rendre compte de leurs comportements. En ce qui concerne le caractère supposément intrusif des lunettes-caméra, les personnes recrutées oublient rapidement qu'elles les portent. Généralement, elles ne se souviennent de leur présence qu'à

[1] Dans le cadre de cette recherche, j'ai décidé de placer les spectateurs au premier rang afin que leurs champs de vision soient dégagés au maximum.

la fin des spectacles, lorsque nous leur demandons de les ôter. Ces appareils ne comportent pas de verres et sont constitués d'une armature légère. L'objectif vidéo dont ils disposent est fixé au niveau de la racine du nez et ne gêne pas la vue.

Figure 3 : Présentation des lunettes-caméra.

De plus, comme les personnes n'ont aucun retour vidéo sur ce que ces lunettes-caméra enregistrent, elles ne peuvent pas maîtriser les images qu'elles recueillent : les données audio-visuelles s'inscrivent directement sur une carte mémoire qui y est associée. Elles ne peuvent donc pas illustrer volontairement par le mouvement de la tête ce qu'elles sont en train de voir pour nous le montrer ensuite.

7.1.2. Technologie d'oculométrie

Parmi les dispositifs qui permettent d'enregistrer le champ de vision subjectif des individus, il existe des appareils qui disposent d'une technologie d'oculométrie. Cette dernière permet d'enregistrer les mouvements oculaires des sujets et rend compte de la direction de leur regard. À la différence des appareils qui ne disposent pas de cet outil – et qui, de ce fait, ne peuvent garantir une correspondance quelconque entre l'image enregistrée et la vision des personnes –, les appareil dotées d'*eye-tracking*[1] enregistrent le balayage du point focal et non l'étendue de l'empan visuel qui, lui, varie selon les individus et les situations. Notons également que les lunettes-caméra standards présupposent une marge d'erreur. Par exemple, les spectateurs, pendant les représentations, peuvent soulever, incliner ou baisser la tête tout en continuant à regarder le spectacle. Leurs lunettes-caméra

[1] Appellation en langue anglaise, communément utilisée dans la littérature scientifique.

n'enregistreront pas ce que qu'ils sont en train de voir effectivement, mais seront orientées vers le plafond, les coulisses ou le sol. Les caméras disposant d'outil d'*eye-tracking*, quant à elles, rendront fidèlement compte des parcours visuels des individus.

Toutefois, l'usage de cette technologie ne présente pas d'intérêt majeur dans le cadre de notre recherche. Comme nous l'avons précisé, les enregistrements vidéo réalisés à l'aide des lunettes-caméra standards nous servent principalement de supports réactivant les souvenirs des individus. Les images que nous recueillons ne sont pas considérées indépendamment des discours des individus. Les enregistrements réalisés à l'aide des caméras *eye-tracking*, quant à eux, appellent à être analysés tels quels, sans recourir aux explications des spectateurs. Ajoutons toutefois que les mouvements oculaires ne sont pas toujours conscients. Les individus peuvent poser leur regard quelque part sans pour autant le remarquer. Inversement, ils peuvent considérer une grande quantité d'informations avec leur vision périphérique. De même, il est impossible d'interpréter le temps qu'ils prennent pour percevoir, ressentir, réfléchir et mémoriser les informations qu'ils appréhendent. Cela rejoint les difficultés que nous avons déjà soulevées : la volonté d'interpréter les images peut produire des considérations tronquées, éloignées des logiques effectives qui sous-tendent les actes des sujets.

En somme, la technologie d'*eye-tracking* fournit une trop grande quantité d'informations, qui dépasse ainsi largement les objectifs de notre enquête. De plus, ces caméras sont susceptibles d'enregistrer des informations qui peuvent incommoder les personnes et créer en elles un sentiment de malaise. À l'évidence, cette perspective n'est pas propice au recueil précis de leurs témoignages.

À part la possibilité de garantir une certaine correspondance entre le champ de vision enregistré et ce que les personnes regardent effectivement, l'outil d'*eye-tracking* s'avère inutile dans le cadre de notre recherche. Quant aux marges d'erreur des appareils que nous utilisons, elles ne nous semblent pas critiques car elles remplissent suffisamment le rôle qui leur est attribué : fournir un support visuel pour conduire les entretiens en « reviviscence » stimulée. Dans l'ensemble, les lunettes-caméra rendent compte de la dynamique globale des expériences des individus de façon relativement fidèle. Enfin, il est toujours possible de demander aux personnes si les images enregistrées correspondent à ce qu'elles étaient en train de voir effectivement.

7.2. ENTRETIENS EN GROUPES DE DISCUSSION PEU APRÈS LES SPECTACLES

Au sortir des spectacles – nous installant dans le hall des lieux de représentation –, nous menons avec les personnes les entretiens en groupes de discussion, ce qui leur permet de partager leurs premières appréciations sur les œuvres. Ces échanges sont généralement contrastés car ils convoquent beaucoup d'émotions. Comme ces entretiens se déroulent tout de suite après les spectacles, les individus partagent leurs opinons sans y avoir réfléchi longuement au préalable. Lors des entretiens individuels, menés longtemps après les représentations, ils reviennent habituellement sur ce qu'ils ont exprimé dans les groupes de discussion et tentent de reformuler leurs propos en y apportant des précisions.

Tout d'abord, la perspective de mener les entretiens en groupes de discussion peut paraître importune car elle présuppose le risque d'entrecroiser les avis des spectateurs. La volonté de saisir le contenu subjectif de leurs expériences semble nécessiter le recueil individuel des témoignages. De ce point de vue, la conduite des entretiens en groupes de discussion devrait survenir après la phase finale du recueil des informations, c'est-à-dire après le visionnement des vidéos en « reviviscence » stimulée.

Cependant, la volonté de préserver le caractère singulier des témoignages des participants requiert de les isoler. Cela nécessite donc non seulement de les désunir – alors qu'au moment où elles s'associent autour d'un même projet, celui de participer à notre étude, elles forment déjà un groupe – mais également de les empêcher d'échanger avec d'autres personnes susceptibles de les influencer. À l'évidence, cette perspective n'est ni acceptable ni réalisable[1]. D'une part, elle implique de dénaturer le déroulement spontané des sorties en groupe lors desquelles les échanges interpersonnels s'installent spontanément. D'autre part, elle nous prive de la possibilité de considérer la composante communicationnelle de leurs expériences.

[1] En l'absence de contradictions nous n'avons pas non plus restreint l'accès aux entretiens en groupes de discussion pour les personnes accompagnant les spectateurs engagés.

Cela ne paraissait pas possible d'isoler les participants (en plus on entendait les réactions des spectateurs qui applaudissaient aux danseurs et au chorégraphe), mais cela se présentait, de plus, contre-productif.

En effet, lors des entretiens stimulant une « reviviscence », les spectateurs se réfèrent continuellement à ce qu'ils ont entendu ou exprimé pendant les entretiens en groupes de discussion. À certains moments, ils se montrent solidaires des témoignages auxquels ils ont assisté et à d'autres, en revanche, ils expriment leur désaccord. Ces échanges collectifs permettent donc de rendre leurs expériences partagées et fournissent, de ce fait, un référentiel commun. Ces conditions permettent d'observer la manière dont leurs interprétations se forment au regard des conversations auxquelles ils participent. Elles permettent également d'entrevoir les mêmes principes communicationnels dans les échanges spontanés autour des spectacles dont ils témoignent, qu'ils soient menés avec leurs amis ou leurs proches.

Comme nous l'avons mentionné, les conversations collectives après les spectacles s'installent donc d'elles-mêmes. Même si les personnes ne se connaissent pas, elles sont curieuses de connaître les avis des autres participants et espèrent, parfois impatiemment, exprimer les leurs. Notre rôle, dans ces échanges, est d'encadrer leur déroulement en termes logistiques – conduire les personnes dans un endroit où elles peuvent s'installer confortablement, veiller à ce qu'elles s'entendent et inciter une répartition équitable de la parole – et d'orienter les discussions afin qu'elles portent sur différents aspects des spectacles : costumes, propos général, chorégraphie, scénographie.

Même si le rôle de ces conversations collectives est important dans notre investigation, elles ne peuvent, à elles seules, rendre compte des expériences individuelles des personnes engagées. C'est la raison pour laquelle ces entretiens en groupes de discussion seront analysés au travers des autres témoignages des individus. Les références à ces échanges transparaîtront dans leurs portraits, ainsi que dans le compte rendu de leurs expériences. Par ailleurs, ces entretiens seront retranscrits et placés dans les annexes de cette thèse. Cette démarche nous permettra d'appréhender la façon dont la sémiogénèse collective[1] forge les arguments individuels et contribue à l'actualisation des expériences des spectateurs.

[1] Il s'agit de l'attribution collective de significations aux informations reçues au sein d'un groupe.

8. RECUEIL INDIVIDUEL DE TÉMOIGNAGES SPECTATORIELS

Si les entretiens en groupes de discussion portent sur les instants qui suivent la fin des représentations, la phase finale de notre investigation permet d'entrevoir l'évolution des expériences dans le temps[1] et de recueillir individuellement les témoignages des participants. Nous proposons aux spectateurs de les rencontrer à nouveau environ deux semaines après chaque spectacle. Ces entretiens se déroulent dans les locaux de la Maison de la recherche de l'université Toulouse – Jean Jaurès. Ces espaces permettent de visionner des images des spectacles sur un écran d'ordinateur. S'agissant des conditions de recueil des témoignages, il est possible également d'effectuer en ces lieux des enregistrements vidéo et audio des conversations. Deux rencontres sur huit ont dû être organisées ailleurs, en raison de l'impossibilité pour les participants de se déplacer, à savoir dans le bureau où travaille Sophie et dans un café du centre-ville pour Judith.

Au cours de la période qui s'étant entre la fin du spectacle et l'entretien, leurs souvenirs s'estompent, en comparaison des témoignages qu'ils avaient fournis lors des groupes de discussion. Cela nous permet de mesurer l'importance des séquences chorégraphiques mémorisées dans leurs expériences et de suivre l'évolution de leur argumentation critique. Selon les habitudes des individus, ces deux semaines leur permettent également d'échanger à propos des œuvres avec leur entourage et de constituer un avis résolu[2]. Les personnes fournissent donc des explications concises et décidées donnant ainsi la possibilité d'identifier les aspects les plus saillants de leur vécu.

Le projet d'étudier l'organisation évolutive des expériences individuelles nous incite à diviser nos rencontres en deux étapes. Lors de la première phase, nous n'avons pas utilisé

[1] Pour des raisons de faisabilité, cette exploration est tout de même limitée dans le temps. La phase finale de notre investigation concerne la période de deux semaines environ courant après chaque spectacle. Conformément au protocole d'investigation établi, six entretiens sur huit se sont effectivement déroulés deux semaines après les représentations. Deux autres entretiens, en revanche, ont été organisés quatre semaines après les spectacles du fait de l'indisponibilité des personnes pour l'enquête.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « À la différence des premiers instants après la fin des spectacles, lors desquels certains spectateurs "ne [savent] pas trop quoi en penser", ils expriment, après un temps de réflexion, un avis plus convaincu et décidé. Un temps de réflexion leur permet d'identifier les valeurs soutenues par les acteurs de l'art chorégraphique et de décider s'ils y adhèrent. Toutefois, il convient de souligner le caractère provisoire de cette construction subjective, car elle est amenée à évoluer sous l'influence de l'enquête et des événements que les enquêtes traversent personnellement. »

les enregistrements vidéo mais identifié, à partir des témoignages spontanés des spectateurs, les événements les plus marquants de leur sortie. Cette étape est donc non-directive, leur laissant la possibilité de décrire leurs souvenirs et d'exprimer ouvertement leurs avis. La première étape d'investigation amorce la seconde : le visionnement des enregistrements vidéo en « reviviscence » stimulée. Cette dernière, quant à elle, permet aux individus d'approfondir leurs arguments, de considérer les témoignages entendus lors des entretiens en groupes de discussion et de commenter spontanément les séquences chorégraphiques défilant à l'écran. Cette étape leur permet également d'exprimer leurs réflexions intimes[1], rendant apparentes les sociabilités participant à la constitution de leurs expériences[2].

S'agissant de la démarche de recueil des témoignages, la première étape permet, comme lors des entretiens initiaux, d'enregistrer les propos des personnes interrogées à l'aide d'un dictaphone et de prendre des notes[3]. La seconde étape incite à tenir compte des séquences audiovisuelles auxquelles les spectateurs se réfèrent lorsqu'ils évoquent leur vécu. L'utilisation d'un dictaphone et d'un carnet, comme lors de la première étape, n'est donc plus suffisante. En plus d'enregistrer les paroles des spectateurs, il est désormais nécessaire de recueillir simultanément les images projetées à l'écran.

Cette situation motive donc nos enregistrements des entretiens sous forme vidéo, ce qui conduit, de fait, à opter pour un ensemble singulier de données à recueillir. De ce point de vue, la perspective de filmer les gestes, les postures et le comportement des individus semble opportune : ces informations peuvent permettre de mieux saisir le sens de leurs propos. Lors du visionnement des documents, les personnes montrent à l'écran les actes chorégraphiques qu'elles voient et tentent parfois de les reproduire avec leurs mains. Toutefois, il est important de noter que ce type de manifestations physiques n'est pas caractéristique des entretiens stimulant une « reviviscence ». Tout au long de nos rencontres,

[1] Lors des entretiens en groupes de discussion, les individus ne partagent pas de réflexions relatives à leurs propres corps et aux personnalités des acteurs chorégraphiques par exemple. Ces informations émergent lors de la phase stimulant une « reviviscence » : les actes chorégraphiques filmés deviennent, pour la plupart des participants, un prétexte pour exprimer leurs incertitudes intimes.

[2] Comme nous le verrons plus loin, au cours du visionnement des spectacles, les personnes interrogées évoquent généralement les échanges qu'elles ont eus avec leurs amis et leurs proches au sujet des spectacles auxquels elles ont assisté.

[3] Comme lors des entretiens initiaux, nous notons certains éléments du discours des membres de notre panel dans un carnet, ce qui nous permet de ne pas perdre le fil de notre conversation et de les questionner au sujet des termes qu'ils utilisent.

les individus interrogés ont accompagné leurs discours d'actes corporels divers. Leur importance n'est donc pas moindre que celle des gestes surgissant lors des entretiens en « reviviscence » stimulée. La perspective d'enregistrer le comportement physique des spectateurs n'est donc pas à envisager uniquement lors de la phase finale du recueil des témoignages ; elle doit, par conséquent, accompagner l'ensemble des méthodes d'investigation mises en place. Or, tel n'était pas notre choix initial. L'enregistrement vidéo du comportement des spectateurs fournit une grande quantité d'informations qui dépassent les objectifs de ce travail de recherche[1]. Concernant les manifestations physiques des spectateurs, nous optons donc pour une transcription manuelle[2] des gestes les plus significatifs, ceux notamment qui viennent étayer leurs propos.

Afin de rendre compte des images auxquelles se réfèrent les personnes, nous avons ainsi décidé d'enregistrer l'écran de l'ordinateur à l'aide d'un logiciel de capture vidéo. Comme ce programme n'enregistre que les sons émis par l'appareil et non les paroles des enquêtés, nous avons une nouvelle fois fait usage d'un dictaphone pour enregistrer les témoignages des spectateurs. Une synchronisation de ces données à l'aide d'un logiciel de montage est donc nécessaire par la suite[3]. Finalement, nous obtenons des documents audiovisuels combinant les témoignages des membres de notre panel et les images des spectacles projetées à l'écran.

[1] De plus, il s'agit d'une démarche encore peu mise en œuvre ; elle nécessite, de ce fait, l'adoption d'une posture méthodologique inédite. Quant à notre travail de recherche, parmi les outils de ce type, nous avons privilégié l'adoption des lunettes-caméra. L'introduction de plusieurs méthodes de recueil novatrices nous paraît difficile dans le cadre d'une thèse de doctorat.

[2] En plus de décrire leurs gestes, nous relevons les paroles des individus, la séquence vidéo en cours de visionnement et le moment précis du spectacle.

[3] Ces montages, comme les entretiens retranscrits sont disponibles à l'adresse : https://inspectable.org/p/4596b0/

Comme nous l'avons déjà précisé, le rôle des entretiens non-directifs préalables est de donner la possibilité aux spectateurs d'exprimer ouvertement leur avis à propos des œuvres. S'ils n'amorcent pas la conversation d'eux-mêmes, nous leur proposons d'évoquer leurs souvenirs les plus marquants – qu'ils soient positifs ou négatifs.

8.1.1. Entretiens non-directifs préalables

Durant les entretiens, nous restons attentive aux considérations des participants quant aux intentions des artistes. Cela nous permet d'étudier la façon dont les spectateurs envisagent leurs intentionnalités communicationnelles[1]. Par ailleurs, nous demeurons vigilante par rapport aux événements scéniques leur paraissant non-intentionnels[2] et portons notre attention, d'une part, sur la manière dont ils expliquent le rôle des chorégraphes dans leurs spectacles[3] et, d'autre part, sur celle avec laquelle ils collaborent avec les professionnels qui les entourent. Même si, à ce stade de l'investigation, les spectateurs évoquent rarement les autres contributeurs à la conception des œuvres chorégraphiques – danseurs, programmateurs, costumiers, techniciens –, nous demeurons ouverte à ce type de considérations.

---

[1] Dans la première partie, nous considérons longuement la question de l'« intentionnalité communicationnelle » des chorégraphes et suggérons différentes façons possibles de l'envisager dans le travail scientifique (cf. *Chapitre 2 : Pour une approche communicationnelle de l'œuvre chorégraphique*). Il s'agit d'une conception qui soulève un grand nombre d'interrogations auprès des « chercheurs en danse », car il est impossible d'identifier les intentions des artistes avec exactitude. Cette difficulté les incite à abandonner ce type de considérations au lieu de trouver des solutions qui pourraient les rendre pertinentes. Ainsi que nous l'avons mentionné dans la première partie, la perspective de percevoir le spectacle chorégraphique comme étant dépourvu d'intentionnalités communicationnelles engendre des difficultés épistémologiques considérables.

[2] Par exemple, le choix des costumes pour la pièce *Removing* paraît accidentel pour plusieurs participants.

[3] Par exemple, Noé Soulier était présent sur le plateau en tant que danseur ; nous tâchons de voir si, les spectateurs ne le connaissant pas, l'identifient comme auteur de la pièce. Quant à Éric MINH CUONG CASTAING, il a pris la parole avant son spectacle : « S'il vous plaît, éteignez vos téléphones portables parce que cela crée des interférences qui empêchent les robots de bien fonctionner. Ils sont sensibles. Peut-être même plus sensibles que les humains ». Puis il s'est installé dans la salle comme les autres spectateurs. Il s'agit d'une situation très fréquente lors des spectacles de danse : les chorégraphes restent à proximité, disponibles pour répondre aux questions et interagir avec les spectateurs.

Ensuite, nous nous intéressons à la façon dont les personnes envisagent la présence et les actes des spectateurs se trouvant dans la salle. Souvent, nous leur demandons de relater les discussions qu'ils ont entendues avant, pendant et après les spectacles. Ces informations nous permettent, entre autres, de comprendre s'ils sont solidaires avec les propos entendus ou, au contraire, s'ils s'y opposent. Nous demandons également aux participants de décrire les spectateurs « habitués » de l'art chorégraphique[1] et ceux qu'ils qualifient, s'il y a lieu de procéder à ce type de considérations, de « novices » et de « non-initiés ».

Nous interrogeons également les spectateurs afin de savoir si leur conception de la danse contemporaine change après avoir assisté aux spectacles de notre sélection. Habituellement, il s'agit d'un point que les individus évoquent spontanément. Ces informations nous permettent d'identifier leurs attentes relatives à l'art chorégraphique ou de confirmer celles qui ont déjà émergé lors des entretiens initiaux. En outre, nous leur posons des questions sur leur attention pendant les représentations, souhaitant notamment qu'ils décrivent les moments durant lesquels ils ont été particulièrement concentrés ou, à l'inverse, distraits. Ces interrogations se poursuivent lors du visionnement des vidéos en « reviviscence » stimulée, nous permettant de considérer le caractère fluctuant des séquences mémorisées[2].

Enfin, nous recueillons les informations relatives aux conditions logistiques de la sortie des spectateurs : circulation difficile ou indisponibilité des transports en commun, difficultés à localiser la salle, confort des sièges et température dans le bâtiment. Généralement, ces informations permettent de mieux saisir l'engagement des individus dans le processus de réception des œuvres[3].

---

[1] Par exemple, les participants précisent souvent qu'elles distinguent les danseurs parmi les spectateurs présents en tenant compte de leur posture, leur corps athlétique et les gestes qu'ils effectuent.

[2] Comme nous le verront plus loin, les souvenirs des individus divergent souvent de ce qu'ils découvrent à l'écran.

[3] Habituellement, lorsque les spectateurs se trouvent dans une situation d'inconfort – due, notamment, à la qualité d'accueil, au confort des sièges, à la température dans le bâtiment, à l'accessibilité aux informations – ils restent peu attentifs aux œuvres et se montrent critiques vis-à-vis des professionnels de la structure d'accueil.

8.1.2. Entretiens en « reviviscence » stimulée

Lors de la deuxième phase de l'entretien, nous présentons aux spectateurs les enregistrements, dans leur intégralité, des spectacles effectués via leurs lunettes-caméra. La présence de la vidéo, et donc d'une trame reproduisant les événements de leur expérience, présuppose une directivité plus importante que celle de la première phase de la rencontre : le défilement de la vidéo incite les personnes à expliquer les événements qu'elle présente. Par exemple, voici la façon dont Gaspard évoque ce qu'il voit : « c'est ce moment que j'ai trouvé assez beau, on avait l'impression que les deux personnes se mélangeaient en même temps… les couleurs de la peau et les couleurs des vêtements… On a l'impression que les deux personnes n'en faisaient qu'une… ».

Figure 4 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paolo s'arrêtent en même temps.*

En plus de cela, nous augmentons la directivité de l'entretien au fil de son avancement[1]. Durant celui-ci, nous demandons aux individus de commenter les images projetées à l'écran : les actes chorégraphiques, la scénographie, les costumes et le son. Par ailleurs, nous les interrogeons sur leurs interprétations et leur demandons de décrire[2] les événements scéniques qu'ils voient à l'écran. Quant au défilement des vidéos, nous les

[1] Nous reviendrons plus précisément sur notre positionnement en tant qu'enquêtrice dans le sous-chapitre suivant.

[2] D'après les chercheurs DARRAS et BELKHAMSA, la description des images en dit beaucoup sur la façon dont les personnes construisent les objets dans leur esprit : « Toute description conduit à produire une représentation mentale et c'est finalement cette représentation qui est décrite ». Bernard DARRAS et Sarah BELKHAMSA, « Faire corps avec le monde : Etude comparée des concepts d'affordance, d'énaction et d'habitude d'action », *op. cit.*, p. 141.

arrêtons parfois pour leur laisser le temps d'exprimer leurs idées ou les remettons en arrière pour leur permettre de montrer les éléments qu'ils estiment importants. Comme ces enregistrements durent en moyenne une heure, les personnes ont le temps de se rendre compte des différents aspects de leur expérience et, notamment, d'évoquer les échanges – avec d'autres spectateurs, leurs amis et leurs proches – qu'ils ont eus concernant les spectacles visionnés. Ces informations nous permettent de nous rendre compte des sociabilités participant à la constitution de leurs expériences.

D'autre part, nous tentons de cerner les éléments auxquels les spectateurs sont particulièrement sensibles. Par exemple, certaines personnes peuvent être réceptives à l'énergie des actes corporels : elles évoquent alors les intensités, les rythmes, l'amplitude des mouvements mais aussi la tension musculaire des danseurs[1], etc. D'autres spectateurs peuvent être sensibles à l'aspect visuel des œuvres, dans ces cas-là, ils abordent : les contrastes, les tonalités, les structures graphiques, les volumes et les espaces. D'autres encore peuvent être attentifs aux éléments dramatiques de la mise en scène – lorsqu'ils identifient, par exemple, des personnages fictifs – ou aux paramètres spectaculaires de la création – quand ils sont réceptifs aux techniques chorégraphiques et à leurs difficultés. Ensuite, nous interrogeons les membres de notre panel sur les objets artistiques que le spectacle leur évoque : les films, la musique ou les œuvres picturales. Ces informations nous permettent ainsi de cerner les différents « modes de production de sens »[2] qu'ils mobilisent – et ce, habituellement ou exceptionnellement. Ces « modes » ne nous servent pas tant d'outils analytiques que de constructions structurant la grille thématique des entretiens[3]. Les

[1] Certaines personnes nous font, par ailleurs, une confidence sur le visionnement des spectacles chorégraphiques : celui-ci leur donne envie de danser. D'autres disent qu'au cours de la représentation, elles ont dansé sur leur fauteuil, même si cela est resté imperceptible pour les autres.

[2] Selon Roger ODIN, l'expérience communicationnelle que présupposent ces champs d'interaction est régie par des « modes » de production de sens. Ces derniers sont des « constructions théoriques visant à structurer en ensembles fonctionnels les processus de production de sens ». Ils déterminent le type d'expérience communicationnelle que peuvent traverser les émetteurs et les récepteurs face à un objet médiatique. Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 46.

[3] L'analyse des données recueillies empiriquement permet de révéler la manifestation de différents « modes de production de sens ». L'identification dans le discours des individus interrogés de leurs traits caractéristiques ne pose pas de problème. En revanche, ces différentes formes de lecture font souvent l'objet de multiples croisements et superpositions. Ceci résulte de l'ouverture opérée par les créations chorégraphiques actuelles sur une pluralité d'organisations formelles qui rendent importante leur polysémie. Ainsi, les personnes appréhendent l'ensemble des aspects scénographiques, dramatiques et kinesthésiques des spectacles et mobilisent simultanément plusieurs « modes » de production de sens. Les spectacles de danse peuvent accepter

informations recueillies nous renseignent sur les pratiques culturelles que nous avons commencé à aborder auprès des enquêtés lors des entretiens initiaux. Enfin, elles sont l'occasion de cerner les relations tissées entre l'expérience que les personnes traversent dans le cadre de notre étude et celles qu'elles ont déjà vécues auparavant.

Au cours de l'entretien, les spectateurs évoquent nécessairement ce qui leur a plu ou déplu : la technicité des mouvements dansés, les erreurs et les faiblesses ou encore le résultat du travail collectif des artistes[1]. Le recueil de ces informations permet de repérer les valeurs que les spectateurs entrevoient dans l'art chorégraphique et dans son fonctionnement.

En ce qui concerne particulièrement le spectacle *Removing*, nous restons attentive à la façon dont les spectateurs repèrent sa structure chorégraphique et la manière dont différentes séquences dansées s'enchaînent. De plus, nous abordons les scènes mises en relief[2] : le duo ralenti qui se répète deux fois, au début et vers le milieu du spectacle, ainsi que le moment où les danseurs forment une ligne en se plaçant les uns derrière les autres. Concernant le spectacle *School of moon*, nous recueillons les informations sur la façon dont les personnes interrogées envisagent la présence des tableaux vivants au début[3], l'apparition des robots et les mouvements qu'ils effectuent, ainsi que différents éléments scénographiques comme la présence des squelettes humains. Enfin, nous accordons une attention particulière à la façon dont les individus considèrent la fin des œuvres : le spectacle *Removing* se termine par une séquence chorégraphique faisant référence aux claquettes et la pièce *School of moon* s'achève, de façon ambiguë et confuse, sur une scène de chant lyrique exécutée par des robots.

---

l'actualisation partielle de différentes formes de lecture, ce qui favorise leur mise en œuvre simultanée. Le découpage qu'il est possible d'opérer par la modélisation permet, certes, de repérer un certain nombre de comportements qui autrement resteraient inexpliqués, mais la complexité des situations effectives de la réception des œuvres chorégraphiques appelle à adopter des outils analytiques plus adéquats.

[1] Par exemple, certains trouvent que les répétitions des séquences chorégraphiques dans le spectacle *Removing* rendent compte de l'insuffisance des matières chorégraphiques et d'un manque de travail, tandis que d'autres les prennent pour son point de départ créatif et donc pour son choix légitime. Ou encore, certains estiment que les mouvements dansés doivent être fluides – ce qui n'est pas le cas dans le spectacle de Noé SOULIER – pendant que d'autres trouvent plaisants les mouvements de grande amplitude et d'intensité.

[2] Ces parties sont mises en relief par l'accompagnement sonore ou se distinguent des autres par leur rythme.

[3] Les danseurs reproduisent visuellement les postures des personnages représentés dans des œuvres picturales anciennes.

Outre ces informations, nous demandons aux spectateurs d'expliquer leurs actes : regarder le plafond ou le sol, consulter le livret de spectacle ou le programme, suivre les mouvements des danseurs, regarder les spectateurs assis à côté, etc. Souvent, ils explicitent leurs gestes d'eux-mêmes.

8.1.3. Conduite des entretiens : questions ouvertes et précisions

Si le début de nos rencontres ne présupposait pas de directivité, la suite l'a progressivement introduite. Après les considérations générales, lorsque les individus expriment la première série de leurs réflexions[1], nous leur posons des questions ouvertes – relatives aux points mentionnés dans le sous-chapitre précédent – ou leur demandons des précisions quant aux notions qu'ils utilisent. Ils ont tendance à considérer avec aisance les questions relevant de leurs intérêts personnels ou de leurs compétences professionnelles mais leur accordent peu de temps et ne les explicitent que de façon fragmentaire. Dans un premier temps, cela nous incite à leur demander clairement des précisions : « vous m'aviez parlé de… Pourriez-vous m'en dire plus à ce sujet ? ». Il arrive aussi que nous leur demandions de nous donner des exemples ou de décrire des situations précises. Par exemple, Gaspard parle des costumes du spectacle *Removing* : « ça n'a pas l'air d'être des vêtements de danse quand même, comme on a l'habitude de le voir. C'était plus des vêtements de… peut-être pas de tous les jours, mais des vêtements pour faire du sport ou rester chez soi ». Cette remarque a alors induit notre question : « dans ce cas, quel type de costumes de danse as-tu l'habitude de voir ? ».

Ensuite, nous avons demandé aux participants de préciser le sens des termes employés ou, le cas échéant, de reformuler les phrases nous semblant mal exprimer ce qu'elles souhaitaient réellement dire : « qu'entendez-vous par… ? ». Toutefois, il s'agit d'une démarche quelque peu intrusive car elle incite les enquêtés à rester vigilants quant aux notions évoquées. Cette technique, lorsqu'elle est employée à l'excès, instaure un froid au cours de l'entretien et incite les personnes à se refermer sur elles-mêmes pour éviter de se sentir

[1] Généralement, il s'agit des considérations que les personnes interrogées ont préparées à notre intention, pensant qu'elles constituaient une information importante dans le cadre de notre recherche. Bien sûr, il est ici question pour eux d'une volonté de satisfaire nos interrogations scientifiques.

examinées. Au fil de deux heures de conversation, il est inutile de demander continuellement des précisions ; par la distance que cette démarche introduit, cela risque de raccourcir considérablement le temps des entretiens et de diminuer le niveau de confiance.

À certains moments, il nous arrivait donc de donner nous-mêmes des définitions des termes prononcés[1]. Il s'agit là d'une façon moins intrusive de se renseigner sur le sens des notions employées par les individus. Voici un exemple d'une telle intervention : Gaspard qualifie les gestes des danseurs du spectacle *Removing* d'« étranges, vachement saccadés et pas très naturels ». Nous lui proposons alors plusieurs définitions du terme « naturel » afin d'identifier le sens qu'il y projette. Dans cette situation, nous demandons d'abord si référence est faite ici à la « naturalité » du fonctionnement moteur du corps humain : l'individu interrogé trouve que les mouvements dansés sont en discordance avec le sens de rotation des articulations, minent la répartition instinctive du poids corporel, incitent à se mouvoir inconfortablement, etc. Ne recevant pas de confirmation de la part de Gaspard, nous nous appuyons alors sur le travail de Julia BEAUQUEL dans son livre *Esthétique de la danse*[2] et lui proposons une autre définition de la « naturalité » qui, ici, renvoie aux mouvements dansés pour une qualité présupposant leur déroulement ordonné, cohérent et complet : par exemple, l'acte de lancer un objet présuppose une phase de préparation posturale, l'acte lui-même et le relâchement musculaire, l'achèvement logique du mouvement. Lorsque nous donnons la deuxième définition – « le geste est 'naturel' lorsqu'il va jusqu'au bout de sa réalisation ? » – , Gaspard acquiesce puis ajoute : « Mmmh, c'est étrange… Ce sont des bouts entrecoupés, non linéaires ». Ainsi, ces définitions proposées nous permettent de saisir le sens des propos des enquêtés et de les prendre en compte lors des analyses.

En outre, lorsque les personnes ne parviennent pas à trouver les termes pour expliquer certains éléments, ou reformulent sans cesse leurs dires, semblant insatisfaits, nous nous permettons de leur faire des suggestions. Par exemple, quand Judith considère la trame des mouvements dansés du spectacle *School of Moon*, elle hésite longuement : « [Les danseurs] font ces mouvements d'épaules, ils… la chorégraphie les conduit à bouger d'une certaine

[1] Outre les définitions, nous proposons aux enquêtés des synonymes et des antonymes. Leur suggestion nous permet d'identifier le champ lexical dans lequel s'inscrivent les termes qu'ils emploient. Il existe des situations dans lesquelles il est difficile d'éviter d'employer des antonymes. Bien sûr, il s'agit d'oppositions trop franches, mais elles donnent un aperçu du sens dont les personnes interrogées tiennent compte.

[2] Julia BEAUQUEL, *Esthétique de la danse : Le Danseur, le réel et l'expression*, *op. cit.*

manière… Je ne sais pas comment appeler ça : le programme, les règles ou les directives du chorégraphe… ». Nous lui proposons alors le terme, tout en expliquant sa signification, de « contraintes corporelles »[1] que Judith accepte – « Oui, c'est ça ! » –, poursuivant son raisonnement en s'y appuyant. Notons cependant que les membres de notre panel n'approuvent pas systématiquement nos suggestions. Dans la plupart des cas, elles acceptent les termes prudemment et apportent un grand nombre de précisions pour éclaircir leurs idées. Parfois, il arrive qu'ils refusent les termes que nous avançons, mais en proposent d'autres qui leur permettent d'expliciter leurs arguments.

8.2. STRATÉGIES DE PRÉSENTATION AUPRÈS DES ENQUÊTÉS

Les modalités de conduite des entretiens, telles qu'étayées, ne rendent pas compte de nos stratégies de présentation en tant qu'enquêtrice. Cette organisation résulte de notre choix de ne présenter, dans un premier temps, que les interventions permettant d'obtenir des informations auprès des participants. Cela évite ainsi d'exposer nos stratégies de façon morcelée, sans tenir compte des contours du protocole intégral. Nous n'éclaircissons donc la question de notre position d'investigatrice qu'au cours de ce chapitre : les entretiens individuels révèlent le sens de ces stratégies, réfléchies et adoptées en amont. Puis, nous précisons les informations – personnelles et scientifiques –, fournies intentionnellement aux enquêtés, ainsi que la façon dont nous les exposons.

Notons que la danse contemporaine, comme toute autre activité humaine, est un champ artistique qui repose sur une épistémè[2] qui lui est propre. Cette dernière inclut les techniques corporelles, les savoir-faire, les établissements porteurs, les acteurs et les réalisations emblématiques. Comme nous avons pris la décision de ne pas recruter seulement des « habitués » de cette forme d'art pour constituer notre groupe d'étude, certains enquêtés estiment donc n'avoir aucune connaissance de ce domaine. Leur conviction contraste avec

[1] Dans la chorégraphie contemporaine, il s'agit des lignes de conduite incitant les danseurs, notamment lors des séquences d'improvisation, à produire des mouvements répondant aux directives particulières. Par exemple, éviter de fléchir les genoux, accélérer la cadence des pas ou interrompre les mouvements au cours de leur exécution.

[2] Comme tout domaine de l'activité humaine, l'art chorégraphique est construit à partir des strates de connaissances hétérogènes.

un ensemble de savoirs que notre statut de chercheuse travaillant sur la danse contemporaine sous-entend. Cet écart, à son tour, révèle la volonté des participants d'acquérir de nouveaux savoirs. Les entretiens dévoilent progressivement la raison pour laquelle ils ont accepté de participer à notre investigation : la curiosité. À travers les expériences que nous organisons, les personnes interrogées envisagent de répondre, entre autres, à leurs besoins d'informations. La participation à notre étude leur permet, semble-t-il, de dévoiler quelques rouages de la danse contemporaine et de découvrir la manière dont les sciences humaines s'en saisissent. Les besoins d'information sont identifiables à partir des questions que posent les personnes. Par exemple, Henri souhaite comprendre comment les acteurs chorégraphiques justifient les démarches artistiques qui lui semblant « incongrues ». Gaspard, lui, souhaite en apprendre davantage sur les démarches de création chorégraphique pour mieux considérer celles des arts plastiques. Judith, pour sa part, après avoir vécu plusieurs expériences désagréables en termes d'art contemporain, souhaite savoir s'il s'agit de cas exceptionnels ou si les choix esthétiques, qu'elle qualifie d'« élitistes », sont inhérents à ces formes artistiques. Marie, elle, souhaite rencontrer de nouveaux chorégraphes pour enrichir sa culture sur la danse contemporaine et perfectionner son propre travail artistique. Enfin, Sophie est curieuse de savoir comment nous abordons la danse contemporaine dans le cadre d'une recherche universitaire.

De notre point de vue, les questions des enquêtés constituent les maillons de leur réflexion. S'ils expriment leurs interrogations, c'est qu'ils façonnent leur expérience *in situ*. De plus, en partageant leurs doutes, ils comptent obtenir des réponses immédiatement ; envisager la fin des entretiens pour leur fournir des explications pourrait tromper leurs attentes. À notre avis, il ne s'agit donc pas d'une conduite à adopter car les personnes ont besoin d'informations et il convient les leur fournir au moment où elles expriment ce besoin, dans la mesure du possible et du raisonnable. De plus, les questions des individus permettent d'identifier les éléments qui ne leur sont pas « habituels » et qui représentent une nouveauté par rapport à leurs pratiques culturelles courantes. Enfin, ils nous renseignent amplement sur leurs habitudes interprétatives.

Cependant, la réponse à leurs interrogations au cours de l'entretien paraît remettre en question le principe de neutralité axiologique : selon cette idée, la personne qui mène l'enquête ne doit pas soumettre aux enquêtés les systèmes de valeurs auxquels elle adhère. De plus, elle doit laisser de côté les asymétries relatives aux écarts sociaux, idéologiques et

politiques suscitant des oppositions[1]. Selon ce point de vue, sa participation active dans la conversation avec l'enquêté est à envisager à l'extérieur de l'entretien scientifique, voire à éviter.

A cette posture restrictive nous préférons celle de Joëlle LE MAREC qui considère que l'enquête scientifique confronte les enquêtés à une double expérience : celle de la réception des œuvres, mais aussi celle de la participation à un protocole de recherche[2] : « L'entretien est une interaction interpersonnelle […]. L'entretien prend place dans un processus de circulation des savoirs et participe du fonctionnement [d'une œuvre] qui lui donne sens en tant qu'enquête menée auprès d'un public. »[3] Cette seconde expérience de communication vient donc enrichir la première – notamment du fait du protocole des échanges et des interactions suscités – et non la biaiser, comme le suggèrent les postures positivistes. A plus forte raison, la présence de la personne qui mène l'enquête participe au phénomène du « couplage »[4] énactif : « la pensée humaine n'émerge pas de façon isolée mais, dans la mesure où les frontières du corps sont ouvertes, notamment au niveau social, est incorporée dans un contexte interpersonnel. Le soi et l'autre se créent simultanément à de multiples niveaux. »[5] Il ne convient donc pas de chercher à objectiver la situation de l'entretien, mais de « tenir compte de l'histoire des perturbations au sein du couplage »[6] que nous restituerons en partie dans les portraits des spectateurs.

---

[1] Selon le principe de neutralité axiologique, ce n'est pas le fait de fournir les informations demandées – des renseignements artistiques ou des questions relatives au protocole de la recherche – qui semble représenter une difficulté, mais la temporalité selon laquelle on procède. La possibilité d'intervenir avec des explications pendant les entretiens paraît inopportune : ce sont les participants qui doivent, en principe, fournir des explications et non la personne qui mène l'enquête. S'il est impossible de rendre la situation de l'entretien « écologique », il convient d'éviter de renseigner les enquêtés volontairement : on peut leur fournir des informations qui impacteront leurs expériences, et ce, de façon imprévisible. C'est la raison pour laquelle la perspective de répondre aux interrogations des participants, une fois l'enquête close, paraît souvent bienvenue. Elle préserve intacts les témoignages recueillis, en les séparant des autres informations que les personnes interviewées fournissent en dehors du protocole d'investigation.

[2] Joëlle LE MAREC, *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites*, Paris, Université Paris 7, 2002, URL complète en bibliographie.

[3] *Ibid.*

[4] Francisco VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH et Véronique HAVELANGE, *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*, *op. cit.*

[5] Jean-Pierre COURTIAL, « Connaissance et conscience par couplage biocognitif », *Bulletin de psychologie*, 2009, Numéro 500, nº 2, pp. 149-159.

[6] Maryvonne HOLZEM et Jacques LABICHE, « Questionnement sur le couplage énactif comme dualité sémiotique », *Intellectica - La Revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition (ARCo)*, 2017, p. 31.

Ainsi, les contours des entretiens que nous avons esquissés jusqu'alors ne reflètent pas intégralement notre posture : nous nous engageons dans la conversation avec les enquêtés de façon importante. En effet, nous sommes active et leur fournissons beaucoup de détails sur notre recherche et nos points de vue personnels. Il s'agit d'une possibilité de construire une interaction bienveillante pour amener les participants à formuler au mieux leurs ressentis mais aussi d'en explorer d'autres, grâce à la discussion partagée. Il s'agit, pour notre part, des stratégies réfléchies en amont, émanant des conditions inhérentes aux entretiens individuels orchestrés. Enfin, il faut tenir compte du contexte de l'entretien : même s'il amène à expliciter certaines constructions artistiques et théoriques, il ne renverse pas le rôle des deux parties. De fait, nos commentaires personnels servent généralement à instaurer un climat de confiance ; les renseignements pratiques et théoriques que les enquêtés demandent nous permettent de valoriser leur engagement. Les entretiens orchestrés leur demandent une implication temporelle et émotionnelle[1] importante. Du point de vue éthique, nous nous sentons également redevables à ces personnes.

8.2.1. Contribuer à l'élaboration de la pensée de l'acteur social

Tout d'abord, la raison première nous poussant à intervenir régulièrement tient à la nécessité de relancer la discussion. Si les entretiens non-directifs préalables ne laissent pas la possibilité aux silences de s'installer – les spectateurs rendent compte de leurs points de vue avec enthousiasme et évitent les pauses dans la conversation – le visionnement des vidéos en « reviviscence » stimulée, lui, a tendance à plonger les individus dans un état quasi-hypnotique. Ils cessent alors d'exprimer leurs appréciations jusqu'à, finalement, se taire. Ils semblent absorbés par les images et, parfois, ne répondent même plus à nos questions. Dans un tel contexte, où les demandes de précision et les questions ouvertes perdent leur efficacité, nous avons besoin d'intervenir régulièrement pour relancer la discussion, nous incitant parfois à communiquer un nombre important d'informations. Dans ces situations singulières,

[1] Par ailleurs, nous demandons aux personnes interrogées de décrire leurs émotions.

nous cessons les interrogations ouvertes[1] pour procéder à la description de ce que nous voyons. Par exemple, lors de l'entretien avec Marie, à propos du spectacle *School of Moon*, nous prononçons la phrase suivante : « [Les danseurs] sont immobiles, mais on dirait qu'ils bougent en même temps », ce à quoi Marie répond : « Oui, on dirait des tableaux vivants »[2], puis elle continue à étayer son point de vue, nous permettant ainsi de poursuivre notre investigation.

Figure 5 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : les « tableaux vivants ».*

Cette façon d'intervenir nous permet de dynamiser la discussion et de saisir la façon dont les personnes envisagent les événements chorégraphiques qu'elles observent.

Même si, au cours de notre première rencontre, nous précisons les modalités du protocole d'investigation – les tenants et aboutissants de l'enquête qualitative, la conduite des entretiens, le nombre de rencontres prévues –, lors des entretiens en « reviviscence » stimulée, les personnes y reviennent pour obtenir plus de détails. Elles posent des questions sur notre choix des enquêtés, les œuvres chorégraphiques, les thématiques abordées. Le contexte de proximité qu'installe l'entretien prolongé pousse les participants à nous demander des précisions. Les spectateurs souhaitent donc nous entendre parler de la problématique de notre travail de recherche, des hypothèses retenues et des résultats que le recueil de leurs témoignages suggère.

[1] À ce stade de l'entretien, les questions ouvertes incitent les membres de notre panel à s'éloigner du fil conducteur de leur pensée et à répondre, tandis que nos interventions descriptives spontanées ne les obligent pas nécessairement à réagir.

[2] À cet instant, nous observons les danseurs, réunis en plusieurs groupes, reproduire différents sujets picturaux. Marie, « Entretien en « reviviscence » stimulée : School of Moon », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 6 mai 2016.

En ce qui concerne notre problématique, nous indiquons aux membres de notre panel que la « compréhension » est un concept suscitant l'embarras pour les acteurs de la danse contemporaine comme pour les spectateurs « non-initiés ». Nous leur faisons donc part de notre objectif qui est de cerner le rôle de cette conduite intellectuelle dans l'expérience spectatorielle de la danse contemporaine. Bien évidemment, nous n'avons pas la possibilité de rendre compte de notre problématique de manière approfondie ni d'expliciter sa complexité. En outre, la réponse à ces interrogations nous permet d'introduire dans l'entretien les questions correspondantes[1].

S'agissant de notre travail de recherche, nous précisons aux participants que nous menons une investigation inductive, cette dernière ne présupposant pas l'établissement d'hypothèses. Si toutefois les enquêtés demandent plus de détails, nous nous permettons de leur expliquer les tenants et les aboutissants de l'un des outils dont nous usons, les « modes de production de sens » de Roger ODIN, qui participent à la construction de la grille thématique des entretiens. Cependant, nous indiquons aux personnes interrogées qu'il s'agit de l'une des pistes de notre réflexion et non d'un positionnement central. Ces informations satisfont généralement leurs demandes ce qui nous permet d'introduire dans l'entretien les questions correspondantes.

Enfin, si les personnes souhaitent connaître des détails sur les artistes, les institutions d'accueil ou demandent des précisions quant à l'histoire de la danse contemporaine, nous nous référons généralement aux informations figurant sur le site internet du CDCN de Toulouse ou sur les supports de communication accompagnant les spectacles[2]. Cependant, nous nous bornons à fournir des renseignements généraux que nous communiquons de façon brève et concise qui permettent de relancer la discussion et de préserver suffisamment de temps pour l'entretien.

---

[1] Comme nous l'avons déjà indiqué, nous posons aux spectateurs des questions sur la « compréhension » des œuvres chorégraphiques afin de cerner la façon dont ils envisagent ce terme.

[2] Parfois, les personnes interrogées demandent des informations sur la façon dont on crée des spectacles chorégraphiques. Par exemple, Henri demande : « comment s'écrit la partition de danse ? ». Nous lui donnons alors l'exemple de Myriam GOURFINK qui établit des partitions chorégraphiques à l'aide de la notation chorégraphique de Rudolf LABAN.

8.2.2. Confrontations possibles

Par ailleurs, il arrive parfois qu'un climat de contradiction, voire de conflit, s'installe au cours des entretiens. Ces situations ne relèvent pas de désaccords manifestes mais naissent des contrastes inhérents au contexte de l'entretien. L'écart de connaissances évoqué plus haut – suggéré par le contraste entre notre statut de spécialiste et celui des personnes « ignorant » la danse – est souvent à l'origine de ces tensions. Si elles apparaissent, nous précisons notre rôle de spécialiste aux enquêtés : tout d'abord, il est indispensable de persuader les prétendus « ignorants » de l'absence de jugement de notre part. Ensuite – cela paraît évident, mais nous le soulignons tout de même –, nous ne donnons pas de renseignements[1] sur la danse contemporaine comme s'il s'agissait d'un socle de connaissances indispensables : « Ah, vous ne connaissez pas Carolyn CARLSON, c'est bien ennuyeux[2]… ». Enfin, nous rassurons les personnes qui s'inquiètent de la valeur des informations qu'elles donnent – « Je ne connais pas la danse, je ne sais pas si c'est utile, ce que je dis… »[3], comme le mentionne Henri –, et leur confirmons qu'il s'agit bien des données permettant de réaliser notre travail de recherche.

Il arrive aussi que les individus s'opposent aux valeurs qu'ils entrevoient dans la danse contemporaine ou, plus particulièrement, dans les œuvres sélectionnées : « c'est obscène » dit Henri, « c'est laid » avance Judith. À leurs yeux, si nous avons choisi ces spectacles c'est parce qu'ils « valent la peine d'être vus », comme le suppose Henri. Ainsi, et du fait de notre position de spécialiste, nous donnons l'impression de cautionner sans réserve les faits et gestes des acteurs de la danse contemporaine. Naturellement, les personnes

[1] Comme nous l'expliciterons plus loin, les personnes recrutées expriment souvent leurs besoins d'informations sur la danse contemporaine, qu'il nous revient de satisfaire d'une manière ou d'une autre.

[2] Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « J'ai assisté à [une journée d'étude portant sur la danse]. [Une communicante] a organisé un quiz auprès du public qui, apparemment, n'était pas constitué de personnes côtoyant la danse contemporaine. La communicante a demandé aux spectateurs d'évoquer les noms des femmes ayant marqué l'histoire de la danse contemporaine en France au XX^e^ siècle, puis de les reconnaître sur des photos. Lorsqu'il était question de nommer Carolyn Carlson, peu de personnes semblaient la connaître, la chercheuse a alors dit 'Ah, vous ne connaissez pas Carolyn Carlson, c'est bien ennuyeux' ». Même s'il s'agit d'une réplique qui peut avoir sa légitimité lors d'une journée d'étude, ce type d'énonciation est à proscrire lors des entretiens individuels avec les spectateurs participant à l'enquête, même s'il s'agit de personnes familières de cette forme d'art.

[3] Henri, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 5 février 2016.

interrogées veulent connaître notre point de vue à propos de cet art en général et des œuvres sélectionnées en particulier.

Il est important d'expliciter notre positionnement : il convient, tout d'abord, de préciser aux membres de notre panel que nous ne soutenons pas toutes les pratiques des acteurs chorégraphiques et, ensuite, que nous sommes souvent d'accord avec eux au sujet des créations. Lorsqu'ils posent des questions sur la relation que nous entretenons avec la danse contemporaine, nous évoquons notre parcours dans ce domaine singulier et nos choix professionnels[1]. Quant aux œuvres, lorsque notre point de vue s'oppose à celui des participants, nous précisons les raisons qui entrent en considération : des souvenirs d'enfance, des expériences mémorables, des stages professionnels ou des acteurs rencontrés. Dans ces situations-là, nous préférons exposer le caractère affectif de notre avis – par exemple, « j'aime bien le spectacle parce qu'il m'évoque une compétition sportive et je trouve cela plaisant » –, plutôt que de souligner les valeurs sur lesquelles il repose : « c'est bien quand les chorégraphes se saisissent des techniques corporelles issues des domaines d'activité autres que la danse académique ». Nous considérons que ces explications transforment le climat de contradiction et peuvent créer une atmosphère de confiance.

Il arrive aussi que les spectateurs expriment des opinions nous embarrassant personnellement. Par exemple, Judith trouve le travail de Noé SOULIER profane et arrogant. Certaines séquences de son spectacle se répètent plusieurs fois et elle estime que la raison pour laquelle cela se produit concerne la volonté de l'artiste de dissimuler son manque de travail : « c'est pour boucher des trous »[2]. Or, conformément à ce qu'annonce le chorégraphe dans le texte de présentation de son spectacle, il fait de l'acte de la répétition sa matière chorégraphique principale : il est intéressé par la façon dont les spectateurs reconnaissent et comparent les gestes effectués plusieurs fois. Personnellement, nous considérons que son spectacle relève d'un travail minutieux, délicat et attentif. Il est donc inutile de préciser que notre point de vue sur son travail est plus proche de l'admiration que du mépris, comme c'est

[1] Comme nous l'avons précisé en introduction, la danse professionnelle était notre métier, classique et contemporaine ; cette voie professionnelle étant, initialement, un choix parental. Une fois affranchie de celui-ci, nous avons entamé l'esquisse de notre chemin vers la recherche. Comme la danse constitue un domaine que nous maîtrisons parfaitement et ce, sous différents angles, elle est devenue pour notre travail une exemplification des principes structurant les phénomènes étudiés.

[2] Judith, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 9 février 2016.

le cas pour Judith. Dans cette situation, plutôt que de dissimuler ces opinions divergentes, nous préférons les révéler ; ce qui permet, non pas de convaincre, mais de considérer nos opinions respectives sans les envisager en termes de « bien » ou de « mal ».

Nous soulignons donc ces désaccords de façon bienveillante. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, nous orientons l'attention des spectateurs interrogés vers les aspects affectifs de nos contradictions plutôt que sur les valeurs qui les façonnent. Voici donc un exemple de réponse adressée à Judith concernant les reproches formulés : « Ah, tu le vois comme ça ? Parce que moi, j'aime bien ces [séquences] : les danseurs ont chacun leur propre manière de se mouvoir et on les compare tout le temps. Et ce n'est pas pour 'boucher les trous' je pense, parce que [Noé SOULIER] est assez consciencieux comme artiste »[1]. En outre, pour rendre nos divergences de point de vue moins frontales, nous évoquons le ressenti des autres spectateurs – notamment, exprimé lors des groupes de discussion ou abordé au cours des entretiens individuels. Après de telles explications, les membres de notre panel affirment davantage leur point de vue et fournissent des précisions avec plus d'insistance. Cette démarche dynamise la conversation et, plutôt que de renforcer les oppositions, fonde un climat de confiance sur le principe de sincérité.

Enfin, notre participation active à la conversation ne résulte pas seulement du contexte de contradiction, mais émane de la proximité que génère notre protocole d'investigation. Il est important de noter que nous accompagnons les spectateurs dans la salle et restons à leurs côtés pour voir le spectacle. Cela permet ainsi d'observer ce qui se produit – réactions du public, performance des artistes, comportement des professionnels de la structure d'accueil, réactions des spectateurs, etc. – et de recueillir les informations permettant de préparer les questions pour les entretiens individuels. Dans ces conditions, la perspective de passer sous silence l'expérience que nous traversons « avec » les personnes engagées paraît inenvisageable : du fait de la proximité[2] qui se crée entre nous, elles partagent avec nous leur expérience et ont besoin de nous entendre en retour.

---

[1] Il s'agit de nos propos dans : *Ibid.*

[2] Selon Alain MARCHIVE, « l'ethnographie est inconcevable sans une proximité plus ou moins étroite entre le chercheur et les personnes auprès desquelles il mène l'enquête, avec lesquelles il passe une grande partie de son temps et partage, de manière plus ou moins engagée, les activités de la vie quotidienne ». Alain MARCHIVE, « Introduction : Les pratiques de l'enquête ethnographique », *in* Alain MARCHIVE (dir.), *L'Enquête ethnographique du terrain à l'éthique*, Caen, CERSE, 2012, p. 7-14.

8.3. RETOUR D'EXPÉRIENCE SUR L'USAGE DES LUNETTES-CAMÉRA

En distinguant deux phases au cours de nos rencontres individuelles – la première concernant l'entretien compréhensif, la seconde la stimulation d'une « reviviscence[1] » – il est possible de relever les différences de vécu des individus recrutés, leurs souvenirs des spectacles variant des uns aux autres. S'agissant des œuvres chorégraphiques, leurs propos sont flous et indécis lorsqu'ils évoquent leurs expériences au cours de la première phase. Ainsi, lorsque nous les questionnons sur la fin des pièces, aucune des cinq personnes recrutées ne se souvient de la manière dont elles se terminent. En revanche, concernant la seconde phase de l'entretien, la présentation de la vidéo ayant enregistré leur champ de vision pendant les spectacles leur permet de se souvenir de détails très précis. Grâce à elle, leur revient soudainement à l'esprit ce qu'ils pensaient des costumes, de leur présumé confort, de la scénographie, des aspects techniques de la mise en scène comme les lumières ; ils peuvent alors donner leurs avis sur la plupart des choix artistiques des acteurs chorégraphiques.

8.3.1. La précision des entretiens en « reviviscence » stimulée

Notons que lors de la première phase, les individus recrutés tiennent des propos très généraux : « Je ne me souviens plus très bien, mais [les danseurs] avaient l'air... À certains moments, je crois que... Quand ils étaient juste deux sur scène… ou à la fin. […] Je ne me souviens plus trop bien »[2], comme l'a exprimé Gaspard à propos du spectacle *Removing*. Alors qu'il ne peut pas se souvenir de ces éléments lors de l'étape compréhensive, il réussit à se remémorer des éléments très précis pendant qu'il regarde la vidéo de la pièce. Gaspard se souvient ici de son ressenti lorsqu'il considérait l'étrangeté des mouvements

[1] Il s'agit de la rencontre au cours de laquelle l'enquêté est confronté à l'enregistrement vidéo de son expérience de spectacle chorégraphique, réalisé à l'aide des lunettes-caméra.

[2] Gaspard, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 5 février 2016.

chorégraphiques mis en scène : « [À ce moment du spectacle] j'ai dû me dire : "C'est bizarre qu'il y ait des gens qui fassent ça quand même…" »[1].

Figure 6 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : souvenirs imprécis du spectacle.*

Les témoignes issus de la phase compréhensive concernent des appréciations globales, relevant de l'avis général sur les œuvres visionnées. Les personnes interrogées disent ici habituellement ce qu'elles apprécient, ou non, dans les spectacles et évoquent les événements qui démontrent leur point de vue. Par ailleurs, elles parlent des expériences qui leur paraissent similaires et, au contraire, ce qu'elles ont appris de nouveau par le biais des sorties que nous avons orchestrées. Néanmoins, lorsque nous commençons à les interroger sur des événements chorégraphiques particuliers, elles hésitent et ne parviennent pas toujours à se souvenir des éléments en lien avec ce que nous leur demandons. En revanche, lorsque nous leur présentons la vidéo, les enquêtés sont capables de préciser leur pensée en revoyant certains détails : des pinces protégeant les pieds des danseurs, par exemple. De fait, si la première phase de l'entretien concerne le ressenti global des spectateurs et leurs réflexions, la seconde rend compte, quant à elle, des éléments constitutifs de leurs expériences. Au cours de l'entretien stimulant une « reviviscence », chaque détail attirant l'attention des spectateurs – *in situ* ou au cours de notre rencontre – se révèle signifiant : la façon dont les danseurs posent leurs pieds par terre, effectuent des mouvements de bras, se regardent, se déplacent. Les éléments scénographiques, les corps des danseurs recrutés, la façon dont les costumes épousent leurs corps, leur motricité et chaque artiste singulièrement : ces divers éléments

[1] *Ibid.*

mentionnés permettent de cartographier l'expérience en voie de constitution et d'entrevoir sa dimension évolutive.

Précisons que l'absence de vidéo au cours de la phase compréhensive de l'entretien incite les individus à exagérer les événements vécus : « C'est obscène parce que […] les robots dirigent l'humain »[1] rapporte Henri au sujet du spectacle *School of Moon*. En revanche, lors de l'entretien en « reviviscence » stimulée, ses propos sont beaucoup plus nuancés et argumentés ; il revient sur le sens du terme « obscène » qu'il précise et apporte un éclairage sur la signification particulière qu'il lui donne. Sophie, au cours de l'entretien compréhensif, s'exprime ainsi : « Oui, je me suis dit, c'est un truc de fou, c'est un truc de malade ! C'est un psychopathe [rires] ! »[2], néanmoins lors de la seconde phase de l'entretien, elle se montre plus précise aux qualificatifs qu'elle emploie et moins enthousiaste : « C'est un spectacle qui m'a marquée. C'est certainement de qualité, mais… ce n'est pas quelque chose qui me touche. Ça ne m'a pas transcendée, voilà. »[3]

8.3.2. Compétences culturelles des individus

Précisons ici que les personnes « habituées »[4] à la danse contemporaine rendent compte de leur vécu, au cours de la première phase de l'entretien, de façon plus précise que les spectateurs « non-initiés ». Elles décrivent les séquences chorégraphiques qui les ont marquées, indiquant parfois les éléments techniques caractérisant les gestes mis en scène. Ce fonctionnement permet donc de repérer des formes particulières de lecture du mouvement dansé ; il s'agit des conduites caractérisant la réception de cette forme artistique. Elles s'appuient sur des connaissances opératoires que les personnes ont acquises au cours des expériences chorégraphiques – en tant que spectatrices ou pratiquantes – qui leur permettent de donner du sens aux actes dansés qu'elles voient. Il s'agit de la propension des individus à

[1] Henri, « Entretien en « reviviscence » stimulée : School of Moon », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 6 mai 2016.

[2] Sophie, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 27 février 2016.

[3] *Ibid.*

[4] Ce terme renvoie au concept d'« habitude » développé précédemment dans le texte.

rendre signifiants les actes corporels effectués par les danseurs, à imaginer la façon dont il est possible de les effectuer, à se mettre à leur place. Par exemple, pour les personnes maîtrisant cette forme de lecture, l'action de lancer la jambe en avant peut rendre compte de l'ajustement de plusieurs paramètres moteurs : la prise de position préparatoire adéquate, le déplacement corporel en arrière, le fléchissement d'un groupe de muscles particuliers. Cette aptitude réceptrice qui permet aux individus d'interpréter et de mémoriser les actes chorégraphiques mis en scène atteste de différentes « dispositions à agir » – selon l'herméneutique contemporaine – ou de « compétences culturelles » des individus ; ce sont donc des modes d'interprétation que les individus maîtrisent et mettent en œuvre lors de la réception de la danse. Il ne s'agit pas, à proprement parler, des « modes de production de sens » élaborés par ODIN, car ils sont plus spécifiques à la réception du mouvement dansé[1].

Dans le cadre d'études sociologiques, la question des « compétences culturelles » est souvent mobilisée. Dans la plupart des cas, elle renvoie à la conception développée par Pierre BOURDIEU dans *La distinction*[2]. Pour lui, il s'agit d'un concept permettant d'expliquer les connaissances caractérisant la réception « avertie » des contenus artistiques. Les « compétences culturelles » sont des aptitudes permettant de donner du sens aux œuvres conformément à leurs projets artistiques. Ainsi, dans *l'Amour de l'art*, il propose de qualifier les « compétences culturelles » de « dispositions cultivées »[3] autorisant ainsi que la réception des objets artistiques soit « réussie ». Cependant, dans notre étude, nous présentons les « compétences culturelles » différemment : ce sont ici des modes de lecture habituellement

[1] Le travail D'ODIN atteste de la mobilisation par les spectateurs de différents « modes de production de sens » qui sont des « combinatoires de processus » permettant de rendre les œuvres signifiantes. Néanmoins, dans leur conception, les « modes » expliquent les modalités de réception de larges groupes d'objets médiatiques. Ce que j'aborde dans mon travail de thèse se rapporte, plus spécifiquement, à différentes formes de lecture du mouvement dansé. Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 43.

[2] Selon BOURDIEU, « la compétence culturelle peut être définie, provisoirement, comme la connaissance préalable des divisions possibles en classes complémentaires d'un univers de représentations : la maîtrise de cette sorte de système de classement permet de situer chaque élément de l'univers dans une classe nécessairement définie par rapport à une autre, constituée de toutes les représentations artistiques consciemment ou inconsciemment prises en considération qui n'appartiennent pas à la classe en question. » Pierre BOURDIEU, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. 75.

[3] Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'Amour de l'art : Les Musées d'art européens et leur public*, 2e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1969, p. 67.

ou exceptionnellement mobilisés par les individus ; et, de fait, elles ne peuvent en aucun cas expliquer la « réussite » ou l'« échec » de la réception des spectateurs.

Le fait que certaines personnes parviennent à donner du sens aux particularités motrices des gestes chorégraphiques et à les mémoriser, illustre la présence chez eux de « compétences culturelles » permettant de le faire qui les distinguent de celles qui ne parviennent pas, de la même manière, à rendre les gestes dansés signifiants. Bien sûr, les « compétences culturelles » permettant de donner du sens aux actes chorégraphiques ne sont pas les seules existantes ni mobilisées lors de la réception d'un spectacle. Les individus ne maîtrisant pas ces « dispositions » parviennent tout de même à rendre signifiant ce qu'ils voient sur le plateau. Évidemment, il n'est pas question d'estimer leur correspondance avec le projet artistique des acteurs de la danse mais de les interroger sur la façon dont ils évaluent eux-mêmes l'adéquation de leurs interprétations. Même si leur lecture des actes chorégraphiques ne se produit pas de la même manière que celle des « habitués » de la danse, leur réception s'appuie sur d'autres « compétences culturelles » qu'ils maîtrisent. De fait, les personnes peuvent entrevoir dans les œuvres des fonctionnements similaires à ceux qu'elles connaissent par ailleurs. Elles peuvent interpréter les actes mis en scène au prisme de la photographie – apprécier la profondeur de champ, les lumières qui épousent les corps des danseurs –, de la cinématographie – réaliser mentalement les plans de coupe et de montage – ou encore du théâtre – construire une trame narrative et des personnages. Ce sont donc bien là des « compétences culturelles » que les spectateurs peuvent mobiliser ; il s'agit alors des capacités à mettre en œuvre différentes formes de lecture pour conférer du sens aux informations reçues.

Les « habitués » du spectacle vivant rendent compte de leurs souvenirs des gestes chorégraphiques avec plus de précision puis continuent à démontrer leurs « compétences culturelles » dans la suite des entretiens. Ce fonctionnement permet d'inférer, à son tour, que les individus ne procédant pas à de telles considérations ne maîtrisent pas autant ces « dispositions », voire ne les possèdent pas puisque, en effet, nous relevons que la façon dont ils considèrent les mouvements dansés est beaucoup plus imprécise. Cependant, au fil de nos rencontres, nous observons un phénomène de « familiarisation » avec l'objet de notre étude chez ces individus qui s'autorisent à développer des considérations plus imagées et expressives. Néanmoins il convient de préciser que cela ne se produit pas parce que ces personnes acquièrent des « compétences culturelles » permettant d'interpréter et de

mémoriser les mouvements corporels de la même manière que le font les « habitués » du spectacle vivant, mais grâce au fait qu'elles parviennent à rendre compte des événements chorégraphiques à partir des « dispositions » qu'elles maîtrisent. Ces spectateurs se rendent compte que les appréciations qu'ils donnent sont entendues et considérées avec attention ; ils ont donc l'assurance que leurs interprétations sont, sinon « plausibles », comme l'a exprimé Henri, du moins méritent une certaine attention. Comme notre grille de thématiques permet, entre autres, de retracer la façon dont les individus perçoivent les relations entre différents domaines artistiques et culturels, nos entretiens sont ainsi susceptibles de déceler certaines « compétences culturelles » mobilisées dans le cadre de la danse contemporaine. Par exemple, Gaspard interprète souvent les actes chorégraphiques au prisme des arts visuels dont il connaît les principes : « [Je souhaite savoir] comment transmettre une idée par le corps. »[1] Quant à Henri, il compare la performance des artistes à une émission de télévision : « Que ce soit à l'écran ou que ce soit eux, c'est exactement pareil. […] [Les danseurs] ne sont pas là pour les spectateurs. Ils ne sont pas perméables. »[2]

8.3.3. La non-reconnaissance des images

L'usage des lunettes-caméra permet d'accéder précisément à ce que les personnes ont vécu lors du spectacle, qui semblent parfois même revivre ce qu'elles ont traversé. Certains spectateurs apprécient de se retrouver devant l'enregistrement des spectacles car cette situation leur permet une liberté dans leurs mouvements et leurs actes ; ils ont la possibilité d'apporter des précisions sur leur expérience et d'arrêter les enregistrements à tout moment. Mais il arrive parfois que les membres de notre panel ne reconnaissent pas ce qu'ils voient à l'écran et ne parviennent pas à l'interpréter. Les raisons de ce phénomène sont les suivantes :

- Habituellement, les personnes s'étonnent de la présence de plusieurs séquences enregistrées qu'elles ne se souviennent pas avoir vues *in situ*. Elles se rendent parfois compte qu'elles découvrent des événements chorégraphiques – des duos, des solos ou des scènes collectives – pour la première fois, alors même qu'elles

[1] Gaspard, « Entretien initial », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe III*, 22 janvier 2016.

[2] Henri, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », *op. cit.*

avaient assisté au spectacle et avaient, en principe, vu l'intégralité de l'œuvre. Ces situations sont à mettre en relation avec les moments d'inattention traversés par les spectateurs : les instants où ils se désengagent du projet artistique pour s'investir dans un autre sujet de leur quotidien. Les enregistrements, eux, ne rendent pas compte de ces « absences » : les individus continuent alors de suivre les danseurs sur le plateau et ne figent pas leur regard. Sans les témoignages des spectateurs, il est donc impossible de déceler ces moments d'inattention à partir des enregistrements vidéo.

- Inversement, il arrive que certains découvrent qu'ils regardent fixement un point sur le plateau ou le plafond où sont disposées les lumières. Ces séquences d'immobilisme les étonnent singulièrement car ils ne se souviennent pas avoir manqué d'attention entre les scènes qu'ils suivaient des yeux et que, pourtant, les lunettes-caméra ont enregistrées. Dans la plupart des cas, ces défauts de concentration rendent compte des instants où les spectateurs continuent d'être attentifs aux événements chorégraphiques mis en scène, mais au cours desquels ils ont eu besoin de se souvenir de quelques scènes artistiques déjà traversées ou mémorisées. On ne peut donc pas justifier qu'il s'agit de moments d'inattention à proprement parler.

En revanche, les spectateurs indiquent les moments où ils ont été effectivement inattentifs ; généralement, ils se souviennent assez précisément des séquences durant lesquelles ils se sont dit : « Je suis distrait, je n'arrive pas à suivre le spectacle, je n'arrive pas à accrocher »[1], comme l'exprime Gaspard. Contrairement aux situations précédentes, les personnes interrogées se souviennent distinctement des instants au cours desquels elles ont perdu le fil du spectacle. Ce sont des séquences mémorisées qu'elles regrettent quelquefois : « Je ne sais pas si j'étais un "bon" spectateur », poursuit Gaspard. Ces brefs instants de distraction sont donc identifiés par les spectateurs et font pleinement partie de leur expérience ; ils ont donc la possibilité d'en rendre compte de façon précise lors des entretiens en « reviviscence » stimulée.

En outre, les images enregistrées par les lunettes ne sont pas toujours fidèles au champ de vision des individus. Cela les surprend et ils essayaient d'interpréter ce qu'ils sont en train

[1] Gaspard, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », *op. cit.*

de faire afin de fournir des explications quant à leur comportement. Ainsi, au cours de l'entretien, Gaspard découvre à l'écran qu'il regarde le plafond, le sol, puis de nouveau le plafond ce qui l'incite à rire. Il se souvient pourtant qu'il continuait à suivre des yeux les danseurs étant parfaitement capable d'indiquer ce qui se passait alors. Henri a rencontré la même difficulté lorsqu'il a constaté que sa caméra était longuement restée fixée sur le sol. Il s'est ensuite souvenu qu'il était en train de lire le livret de spectacle à ce moment-là.

La mobilité des yeux ne permet pas aux lunettes-caméra de matérialiser la complexité de la vision humaine. Il suffit de baisser les yeux sans baisser la tête pour que l'objet observé se trouve à l'extérieur du champ de la caméra. Toutefois, les moments où les yeux voient ce que les lunettes-caméra n'enregistrent pas sont rares selon les témoignages des divers membres de notre panel.

Parfois, il arrive que les personnes interrogées aient des difficultés à reconnaître les images de leurs souvenirs s'étonnant de la vitesse de leurs mouvements. Leurs actes leur paraissent alors trop brefs ou, au contraire, trop longs. Par ailleurs, elles sont surprises de la façon dont elles inclinent parfois la tête : « Ouh là [petits rires] ! Des fois, quand je regarde un spectacle, je penche beaucoup la tête vers la droite. Mais je ne pensais pas que c'était autant… »[1], explique Marie.

Figure 7 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : Marie incline brusquement sa tête vers la droite.*

[1] Marie, « Entretien en « reviviscence » stimulée : Removing », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 10 février 2016.

Les lunettes-caméra n'étant pas dotées d'un système de compensation oculaire, elles ne permettent pas aux individus de maintenir leurs repères de verticalité lorsque la tête est inclinée sur l'un des côtés. Ainsi, jusqu'à environ 40° d'inclinaison, sur la droite ou la gauche, une personne perçoit des images relativement identiques à celles vues en position verticale. Les lunettes, elles, enregistrent les mouvements d'inclinaison effectifs qui se différencient de ce qui est réellement perçu. De fait, lorsque les spectateurs penchent la tête sur le côté, les images que leurs lunettes-caméra enregistrent s'éloignent de ce qu'ils perçoivent véritablement, ils prennent alors conscience que leur infléchissement est significatif, beaucoup plus prononcé que ne le laissaient présager leurs souvenirs.

8.3.4. Retranscriptions et analyse de données

Nous avons retranscrit les entretiens initiaux et nous avons procédé de la même manière avec les entretiens individuels après les spectacles[1]. Cependant, ces rencontres présentent des canaux d'information différents : les enregistrements sonores qui relatent les témoignages des spectateurs et les vidéos des spectacles qui défilent sur l'écran. Les entretiens en « reviviscence » stimulée ne peuvent donc pas être considérés indépendamment des données audiovisuelles correspondantes. Mais dans nos retranscriptions, nous n'avons pas pu traduire les informations visuelles en textes : il conviendrait, avant même de relater les événements chorégraphiques mis en scène, de choisir les paramètres dont il faut rendre compte, tels la scénographie, les costumes, les phrases chorégraphiques, les gestes constitutifs des séquences chorégraphiques. Notons que ces paramètres ne couvriront pas tous les aspects que les spectateurs remarquent et soulignent dans leurs discours.

Bien sûr, il est possible de se saisir d'un logiciel permettant de faire correspondre le texte retranscrit aux images sur l'écran. Cependant, cette perspective ne nous paraît pas nécessaire dans le cadre de notre travail de recherche. Nos démarches d'analyse ne nécessitent pas de recourir à de telles configurations mi-écrites et mi-audiovisuelles. Nous consultons les montages réalisés à diverses reprises et y revenons plusieurs fois si nécessaire[2].

[1] Ces textes sont en partie disponibles en annexes et consultables en ligne à l'adresse suivante : https://inspectable.org/p/4596b0/

[2] Nous relatons nos rencontres de façon approfondie dans les portraits des spectateurs.

Quant aux retranscriptions réalisées, elles nous servent principalement pour rendre compte des discours des personnes dans le corps de notre thèse, ainsi que dans des portraits de chaque participant. Nous procédons aux analyses de ces enregistrements dans un document textuel sur notre ordinateur, en identifiant les traits saillants des expériences individuelles puis en structurant adéquatement l'investigation établie : nous notons particulièrement les considérations communicationnelles des spectateurs et la façon dont ils remplissent de sens leurs expériences. Ces écrits nous permettent d'identifier les thématiques, de les analyser de façon transversale et d'en tirer des conclusions.

.

PARTIE III :

PORTRAITS DES SPECTATEURS ET RESTITUTION DES EXPÉRIENCES

Les portraits des spectateurs sont présentés dans cette partie dans l'ordre de la conduite des entretiens initiaux. Mais si les entretiens ultérieurs n'ont pas suivi l'ordre initial, nous nous saisissions des informations recueillies et entamions des analyses au fur et à mesure de leur collecte. Ainsi, nous traitions des données progressivement et développions des « portraits » des personnes recrutées simultanément. De plus, nous avons passé près de dix heures avec chaque participant et, de notre point de vue, il était important de ne pas attendre le recueil complet d'informations pour commencer à les traiter. Cette organisation nous a permis de ne pas installer une suite logique entre les portraits des individus. De ce fait, les textes qui forment cette partie peuvent être lus dans le désordre. Tous s'appuient sur des présentations des spectacles et décrivent les discours qui ont été formés à leur égard.

Nous avons formellement séparé les présentations en trois temps distincts qui correspondent aux entretiens que nous avons menés : tout d'abord, les individus ont partagé avec nous les informations concernant leurs pratiques culturelles récurrentes ou exceptionnelles, puis ont traversé deux spectacles. Il est possible d'identifier les prémisses des deux expériences dans leurs discours initiaux – par exemple, leurs attentes – puis considérer la façon dont leurs expériences se concrétisaient après les sorties organisées. Cela nous a également permis de repérer les singularités de leurs démarches de « compréhension » des œuvres en tenant compte de la diversité chorégraphique. De plus, ces restitutions nous permettent de rendre visibles les situations spectatorielles singulières situées, avant de les considérer avec un regard transversal.

9. GASPARD[1]

J'ai rencontré Gaspard à l'occasion d'une manifestation, organisée par le CDCN de Toulouse en janvier 2016, qui marquait la sortie du livre présentant ses activités depuis le début de son existence, une vingtaine d'années. Gaspard s'était rendu à cette rencontre accompagné de Paul, son camarade des Beaux-Arts, le fils du photographe attitré du centre qui, lui aussi, était convié à la rencontre. Lors de cet événement, les organisateurs ont abordé le sujet de l'institutionnalisation de la danse contemporaine à Toulouse et discuté des démarches ayant été effectuées par la première directrice du centre chorégraphique, Annie BOZZINI, et ses collaborateurs. Durant la rencontre, ont été projetées des photographies de spectacles et, par ailleurs, des événements chorégraphiques marquants ont été présentés. Gaspard s'est alors montré très intéressé par « la danse contemporaine » dont il ne connaissait « pas grande chose ». Comme il l'a dit timidement aux organisateurs, il n'a « jamais eu l'occasion de voir des pièces de danse ». Il leur a également demandé s'il pouvait, en tant qu'étudiant des Beaux-Arts, se rendre aux spectacles gratuitement. Comme ce n'était pas possible, je lui ai alors proposé de participer à mes investigations qui lui permettraient de voir deux pièces de danse gratuitement.

Pour notre premier entretien, nous nous sommes rencontrés le soir du 22 janvier 2019 dans le bar Linao à Toulouse[2], la veille du premier spectacle prévu. Ce jeune homme, hésitant dans ses gestes et délicat dans son discours, a expliqué qu'il était passionné de mouvements artistiques « underground ». Après sa formation dans une filière des arts appliqués à Amiens, Gaspard est venu s'installer à Toulouse pour poursuivre son parcours artistique aux Beaux-Arts. Cependant, au sein de cette institution il n'a pas réussi à « trouver son compte ». Bien qu'appréciant que la formation ait apporté des réponses à ses interrogations sur l'art contemporain, il n'est pas parvenu à comprendre le sens des enseignements qu'il a suivis jusque-là : « Je ne sais pas vraiment ce que je cherche. Peut-être que je trouverai quand même ».

[1] Gaspard, étudiant des Beaux-Arts, 18 ans.

[2] Pour notre entretien initial, Gaspard n'a pas pu se rendre à la Maison de la recherche de l'Université Toulouse – Jean JAURÈS, le lieu initialement prévu de nos rencontres. Nous avons décidé de nous rencontrer eu centre-ville, dans un endroit calme.

L'art permet de « se comprendre soi-même en voyant ce qu'ont fait les autres »

L'art offre à Gaspard trois éléments qu'il juge utiles : la possibilité de partager des découvertes avec ses amis, le divertissement – « aller au cinéma pour passer du bon temps » –, et la recherche d'idées créatives. Il dit avoir « envie d'apprendre à réaliser une idée, à manier de la matière, à expérimenter des choses ». Il se saisit des œuvres d'art contemporain et de l'art visuel pour comprendre comment les artistes trouvent des réponses à leurs interrogations et comment ces dernières se traduisent dans leurs réalisations finales. Après un instant de réflexion, il formule également l'idée que l'art lui sert à aiguiser son sens critique et à mettre à l'épreuve ses certitudes : « Je pense que l'art, ça aide […] à pouvoir juger des choses. […] C'est comme pour pouvoir dire, "ça, j'aime, ça, j'aime moins"… que l'art apprend un peu à ces choses-là. […] C'est de se comprendre soi-même en voyant ce qu'ont fait les autres ». En complément à cette réflexion, je lui indique alors que le philosophe Paul RICŒUR a jadis formulé une idée semblable, constituant l'une de ses conceptions centrales : « comprendre l'œuvre, c'est se comprendre soi devant l'œuvre[1] ». Sur quoi, Gaspard a alors timidement répondu, en haussant les épaules : « Eh bien ça tombe bien ».

« Comment utiliser son corps pour retranscrire des sensations ? »

Gaspard s'intéresse depuis longtemps à l'art, particulièrement à « tout ce qui est graphique : les affiches, les toiles ou les éditions d'art, les films… ». En ce qui concerne ses goûts cinématographiques, ils sont hérétogènes : « Ça peut aller de GODARD à SPIELBERG, en passant par tout ce qui me tombe sous la main ». Il indique s'être éloigné des films de « grande distribution » qu'il appelle « blockbusters » pour approfondir sa culture et la faire correspondre à ses intérêts artistiques actuels. Parfois, il regarde des comédies « un peu "vide-crâne [s]" » ; dans d'autres circonstances, il s'attarde devant des films « pour les yeux » durant lesquels l'art photographique est prononcé. Quelquefois, il est attiré par des films qui

[1] Paul RICŒUR, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, *op. cit.*, p. 131.

présentent des solutions scénaristiques « inhabituelles » : « et d'autres fois, ça va être plus [en rapport] avec une histoire ». D'après Gaspard, « c'est toujours intéressant […] de voir un film mauvais ». Il pense que « pour apprécier des choses, […] il faut en détester d'autres ».

Il indique également que la relation qu'il noue avec le cinéma est différente de celle qu'il entretient avec la musique. S'agissant de ses préférences musicales, Gaspard se penche sur les courants « expérimentaux », c'est-à-dire ceux qu'il est impossible de classer parmi les « plus répandus » et qui sont faiblement financés par des institutions. Cependant, il ne sait pas les définir. Par exemple, il estime que la musique « punk » en fait partie. Il dit être attentif à l'« énergie qu'elle donne » tout en admettant qu'elle est assez « violente ». Cette « énergie », selon lui, est évidente à appréhender, à la différence de la musique classique qui ne lui procure pas beaucoup d'émotions ni de sensations.

Cette sensibilité à l'égard de la musique est la seule concernant le spectacle vivant ; Gaspard indique ne s'intéresser spontanément ni à la danse ni au théâtre. La raison pour laquelle il ne prête pas attention à ces domaines artistiques tient aux modalités de sortie que ces derniers présupposent : « le fait de se déplacer jusqu'à un lieu » représente pour lui une difficulté considérable. De plus, ses parents ne l'ont pas initié à ces formes artistiques ; de plus, il a très peu d'amis qui s'y intéressent. Habituellement, il ne consulte même pas les programmes des institutions du spectacle vivant, ne se reportant qu'aux contenus accessibles sur internet.

Ainsi que je l'ai déjà précisé, Gaspard n'a jamais assisté à un spectacle de danse contemporaine. À l'occasion d'une soirée avec des amis, il a seulement vu le film de Wim WENDERS portant sur le travail de la chorégraphe Pina BAUSCH (2011). La question qui éveille pourtant sa curiosité concerne, comme il l'indique, « la gestion du corps » dans la réalisation d'un projet artistique : « Comment utiliser son corps pour retranscrire des sensations ? ». Pour lui, « les sensations, c'est quelque chose en lien avec le toucher et l'émotion, c'est […] quelque chose dans l'esprit ».

« J'avais une culture comme celle de tout le monde »

Au début, ce sont ses parents qui l'ont initié aux formes visuelles de l'art : ils amenaient souvent Gaspard visiter les musées. En revanche, sa culture musicale et

cinématographique s'est construite à travers les amitiés qu'il a tissées. Ses camarades de formation, devenus amis, lui ont grandement ouvert les perspectives artistiques, bien au-delà de ce que ses formations en art lui ont permis : « Je pense qu'ils m'ont assez attiré vers ce qui se passait à côté des grands réseaux. Ils m'ont un peu traîné dans ce qu'on appelle l'"underground", ou vers des petites éditions de gars un peu fous. Oui, je pense que ce sont eux qui m'ont ouvert […] à ça ».

Il indique qu'avant d'entamer son parcours artistique, il avait une culture « comme celle de tout le monde » : « C'est quand les parents écoutent Jacques BREL et BRASSENS, quand ils connaissent VAN GOGH, et des films de la Comédie-Française... ». Une culture plus « avertie », pour Gaspard, est issue du suivi du travail d'artistes peu connus, mais qui présentent un intérêt inestimable pour le développement de l'art car ils sont détenteurs d'une pensée « authentique ». Il s'agit, pour lui, de connaître les « gens qui ont une idée et qui trouvent le moyen de faire en sorte que cette idée ait une forme ».

« Je pense que c'est aux gens de bouger, de se forger une culture… »

Gaspard pense que pour accéder à la « compréhension » de l'art, il convient d'adopter une posture analytique et réflexive, tout en restant confiant en ses interprétations intuitives : « Je pense que [les personnes qui ont du mal à comprendre] doivent se demander pourquoi décider de prendre ce virage-là [Gaspard parle des choix esthétiques des artistes] et non pas faire comme tout le monde ». Lorsqu'il s'imagine face aux personnes qu'il trouve fermées aux propositions artistiques contemporaines, il décrit sa réaction éventuelle : « Je pense, peut-être, que je leur demanderais d'essayer de comprendre. C'est marrant, parce que si on leur explique toute la démarche de l'artiste, tout sur l'objet… [longue pause]. J'aime bien quand on ne comprend pas forcément les choses, quand on essaie d'interpréter à sa façon… ». Par ailleurs, il estime que « c'est aux gens de bouger, de se forger une culture dans un musée et puis, peut-être, de se faire violence pour aller voir » des propositions artistiques inédites. Cependant, il trouve parfois « intéressantes » les explicitations des démarches artistiques présentées par les institutions qui les accueillent ou sur internet : « Et d'autres fois, on a envie de savoir, parce que… [il réfléchit] on est content de savoir pourquoi, ça, c'est là. Pourquoi c'est considéré comme de l'art et non pas… [il réfléchit encore] comme un objet

quelconque ». Concernant les formes « classiques » de l'art, il considère qu'elles sont plus aisées à appréhender : « Je pense que c'est peut-être un peu plus facile à comprendre parce que c'est plus explicite que tout ce qui est conceptuel, où il faut quand même se poser devant une œuvre pour une vingtaine de minutes et se demander "pourquoi il a fait ça ?" ».

Lorsque Gaspard se trouve dans une position inconfortable et ne « comprend » pas les propositions artistiques, il s'appuie sur son sens critique et la culture qu'il s'est forgée : « J'essaie toujours de comprendre pourquoi, vraiment, pourquoi je n'aime pas, ou pourquoi j'aime quelque chose ». Cependant, certains films, dont il ne parvient pas à saisir le sens ni la posture du réalisateur, l'interpellent parfois. Il consulte alors les documents qui traitent du travail de ce dernier. Il trouve cette démarche plus stimulante que déstabilisante. Très souvent, il se rend au cinéma sans savoir ce qu'il y verra[1] : « je prends mon vélo et j'y vais sans savoir ce que je vais voir et, des fois, ce sont de bonnes surprises ». Il a tendance à chercher les informations *a posteriori*, lorsque les propositions artistiques l'interpellent « positivement ou négativement ». Il consulte également les avis sur internet : les témoignages d'internautes et de critiques cinématographiques.

REMOVING

« Je pense m'être rendu compte qu'il y avait un sens, mais je ne savais pas lequel »

En se rendant au spectacle *Removing*, Gaspard n'a pas trouvé facilement le lieu de la représentation ; ce sont des passants qui lui ont indiqué le chemin de la salle. À l'entrée, il a remarqué des gens qui semblaient érudits – « Les personnes […] qui savent ce qu'elles viennent voir » –, des groupes d'étudiants, etc., les spectateurs semblant venir dans le cadre d'une sortie culturelle organisée, mais aussi des personnes qui paraissaient ne pas savoir ce qu'elles faisaient là : « Il y avait deux filles qui avaient l'air de ne pas savoir où elles

[1] Les étudiants des Beaux-Arts ont la possibilité d'assister gratuitement aux séances de la cinémathèque de Toulouse.

étaient » ; il avait l'impression qu'elles étaient « un peu perdues », elles semblaient « contraintes » de rester[1].

S'agissant du spectacle lui-même, Gaspard conserve le souvenir d'une ambiance sombre et silencieuse. La représentation lui a paru inquiétante. Il s'est passé quelque chose d'assez violent pour lui dans la salle : « Ça m'a fait bizarre de voir des corps assez… distants ». Il se souvient vaguement des danseurs qui formaient des couples, puis se séparaient : « Je ne sais pas s'ils se défiaient ou s'ils s'entraidaient ». Il a été surpris par une interaction brisée, les corps qui s'évitaient, des mouvements rompus et la froideur qui s'installait sur le plateau. Il ne sait pas pourquoi les danseurs effectuaient des mouvements entrecoupés, décousus, saccadés et « pas très naturels ». Il n'a pas identifié la raison qui les mettait en mouvement. Il a été surpris que l'histoire entre les danseurs ne se soit pas installée : il a essayé de suivre des yeux certains couples, mais les corps à peine réunis se séparaient aussitôt ; il a tâché de voir les groupes qui se défiaient, mais ceux-ci se dispersaient également. Rien ne lui permettait de projeter une histoire plausible ; les fulgurances dramatiques étaient trop courtes et insignifiantes pour qu'une véritable histoire s'installe : « Je n'avais pas l'impression qu'il y avait une histoire qui se créait. Pour me motiver à regarder la danse, je pensais qu'il allait y avoir une sorte d'histoire qui allait se créer, mais je n'en ai pas trouvé ».

Figure 8 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : les scènes mémorisées.*

[1] Elles ne communiquaient pas avec les autres et ne semblaient pas s'intéresser à ce qui se disait du spectacle. Et, surtout, elles semblaient attendre, elles ne parlaient pas du spectacle, mais attendaient quelqu'un. Elles sont parties fumer et se sont excentrées par rapport à l'entrée du CDCN de Toulouse.

Le sens de la pièce, dans son esprit, est donc resté en suspens. Gaspard n'a pas beaucoup échangé avec ses amis autour de la représentation. Il leur a surtout raconté qu'il avait participé à une investigation universitaire et ses proches ont trouvé cette opportunité intéressante. Mais il n'est pas entré dans les détails de la pièce car, au moment de ces échanges, il « n'a pas assez digéré la pièce ».

Durant le spectacle, Gaspard s'est senti « étranger » parmi les autres spectateurs présents, parce qu'il n'avait, d'après lui, pas l'habitude du spectacle vivant. Il savait ce qu'impliquait le fait d'être spectateur de cinéma mais ne savait pas comment se comporter face à tel événement. Au cours de la représentation, Gaspard a jugé ne pas avoir eu les réflexes d'un « bon spectateur », les réactions de celui qui suit attentivement ce qui se passe sur le plateau : le « bon spectateur, c'est la personne qui s'investit, qui regarde fixement les gens... euh... le spectacle ». Contrairement à cela, il divaguait, rêvassait, s'oubliait, ne se posait pas suffisamment de questions « intelligentes », n'était probablement pas, selon lui, assez curieux : « Des fois, je me perdais dans les idées qui me restaient de la journée ». Et les « bons spectateurs », ceux qui ont « une plus grande culture […] au niveau de la danse » et qui savent « à peu près à quoi s'attendre », ont, d'après lui, certainement réussi à situer la pièce dans le paysage chorégraphique, parvenant ainsi à trouver leur compte.

En sortant du spectacle, il a alors vaguement dit : « C'était vachement bien ». Néanmoins, ce sont là des propos de pure politesse et pour dire quelque chose à propos de l'œuvre dont le sens lui a quelque peu échappé. Cependant, ce n'était pas là un mensonge car il pressentait qu'il s'agissait d'un spectacle qu'il n'avait pas pleinement saisi mais qui, néanmoins, l'intriguait au plus profond de lui. Notons qu'il n'a pas spécialement cherché de réconfort dans l'art, appréciant les œuvres qui le bouleversent et même qui lui font « violence ». Après cette première expérience, il a eu envie de voir d'autres œuvres chorégraphiques. Il a trouvé son expérience « intrigante » du point de vue de la création artistique : il a vu « une autre façon de créer des choses », de la matière artistique. Mais de manière générale, il n'a jamais douté de l'intérêt de la représentation : « Je ne pense pas m'être demandé si c'était bien… ou mauvais. Je crois que j'ai toujours pensé que c'était bien. […] Pas dès le début, mais en y allant ». Ce ne sont finalement pas les actes chorégraphiques qui l'ont convaincu mais le fait que notre investigation s'articule autour de la pièce. Il a donc inféré qu'il s'agissait d'un cas précédent qui était intéressant du point de vue de la recherche et qui valait la peine d'être vu.

Posture « démonstrative » des danseurs

Quand j'ai lancé la vidéo, Gaspard est aussitôt revenu sur l'idée qu'aucune histoire dramatique ne s'installait dans l'œuvre. Pour lui, les danseurs représentaient, en quelque sorte, des personnages et « symbolisaient quelque chose », tandis qu'il n'y avait pas d'histoire : « Ils n'avaient pas l'air de montrer un personnage, mais... ah, j'ai du mal à formuler... Ils avaient l'air, tous, d'avoir un peu leur rôle et, d'un autre côté, ils étaient un peu là pour nous montrer les mouvements et pas forcément pour nous montrer une personnalité ou autre chose ».

Figure 9 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la posture « démonstrative » des artistes.*

Les danseurs réalisaient des gestes mais pas tout à fait de manière identique ni de façon synchrone. Parfois, ils étaient ensemble, mais Gaspard ne savait pas s'ils s'imitaient ou s'il y avait une sorte de défi en jeu : « J'avais l'impression que c'était entre... complicité et défi. On ne sait pas s'ils font exprès d'être ensemble ou s'ils se défient en montrant qu'eux aussi peuvent faire la même chose ».

Figure 10 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : « entre… complicité et défi ».*

La posture des danseurs a semblé « démonstrative » à Gaspard : ils « montraient » les mouvements aux spectateurs, mais ne les « dansaient » pas, ne les incarnaient pas. Alors, Gaspard a ajouté : « Je crois que je vais utiliser le terme de marionnettes » ; le chorégraphe, lui aussi, était une « marionnette » de sa propre création. Quant à l'interprétation des postures genrées du spectacle de Noé SOULIER, aucun élément particulier ne renseigne sur la façon dont Gaspard l'a considéré : les deux femmes et quatre hommes sont, d'après lui, au même niveau et interprètent des rôles identiques.

Consignes chorégraphiques

Dans la chorégraphie de Noé SOULIER, les séries de mouvements sont regroupées en phrases chorégraphiques. À l'intérieur de ces différentes séquences, les postures – debout, allongé, accroupi – et les mouvements des danseurs – position des bras, intensité, vitesse et déplacements – sont parfois identiques. Ces similitudes surgissent comme des fulgurances, au même moment, ou bien se répètent de façon décalée dans le temps. La plupart des séquences dansées interprétées simultanément par les danseurs sont différentes et se développent de façon parallèle, en se croisant par moment avec des éléments synchrones.

Gaspard a particulièrement prêté attention à la façon dont les artistes effectuaient ces synchronisations. Il a également clairement identifié les moments au cours desquels les danseurs réalisaient des séquences de mouvements similaires, mais décalées dans le temps. Entre le moment de notre première rencontre et celui de l'entretien individuel relatif au spectacle *Removing*, Gaspard a assisté à une intervention d'artistes chorégraphiques organisée par l'équipe pédagogique des Beaux-Arts. Les danseurs invités proposaient aux étudiants d'expérimenter différentes démarches de création des séquences dansées. Ce cours a considérablement nourri les interprétations de Gaspard concernant les œuvres sélectionnées. Il a pris conscience des logiques de fabrication des mouvements chorégraphiques et des techniques permettant aux danseurs de concevoir les gestes de façon synchrone. Il a donc repéré ces fonctionnements dans un contexte réel : « Eh bien, par exemple, là, ils font deux choses différentes, mais on a quand même l'impression qu'il y a une synchronisation entre les deux groupes... Et ça c'est flagrant ». Sur le plateau, nous voyons quatre danseurs qui exécutent, par deux, des séquences différentes. Nans et Jose Paulo

glissent par terre sur le fond de la scène pendant qu'Anna et Yumiko effectuent une série de sots. Ajoutons que Gaspard a particulièrement commenté une séquence chorégraphique avec Norbert et Jose Paulo : « C'est ce moment que j'ai trouvé assez beau, on avait l'impression que les deux personnes se mélangeaient en même temps […]. On avait le sentiment que les deux personnes n'en [faisaient] qu'une… ».

Figure 11 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paolo s'arrêtent en même temps dans la même position, de profil par rapport au public, alors qu'ils effectuaient des séquences de mouvements différentes.*

Vers la fin du visionnement de la vidéo, Gaspard constate : « C'était rigolo de voir comment les danseurs s'échangeaient leurs parties […] Effectivement, on se [rend] compte que les personnes faisaient plusieurs fois la même chose, mais je crois que je n'ai pas essayé de comprendre pourquoi... ». Il savait que les gestes synchrones, ou décalés, avaient été expressément organisés et qu'il ne s'agissait pas là de la conséquence d'un manque de travail. Cependant, il n'a pas cherché à identifier les raisons pour lesquelles le chorégraphe avait organisé les matières chorégraphiques de la sorte.

Malgré le trouble que les mouvements mis en scène lui procurent, Gaspard conçoit pleinement que les gestes effectués ne sont pas le résultat d'une activité motrice inconsciente, mais un ensemble de consignes chorégraphiques réfléchies et mémorisées[1] : « On a vraiment

[1] Quelquefois, il ne s'agit pas d'un fonctionnement évident à saisir pour un spectateur « non-initié ». Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « En 2016, j'ai participé à [un projet chorégraphique] qui devait être filmé. [L'opérateur] qui devait effectuer une captation du spectacle connaissait très peu l'art chorégraphique. La caméra qu'il utilisait s'est éteinte au cours du spectacle à cause d'un problème technique ; quelques instants de la pièce n'ont donc pas été enregistrés. Alors, par la suite, il a réalisé un montage vidéo pour rassembler les deux extraits en m'assurant que "les artistes ne remarqueront pas" la coupure au milieu du spectacle : "Ils bougent sans arrêt. On ne remarque pas trop qu'il manque un petit bout". »

l'impression que c'est… c'est millimétré. À travers... les... ça a l'air assez maîtrisé […]. Ils font plein de gestes différents, mais super maîtrisés ». À travers cette organisation rigoureuse des mouvements, transparaissent des gestes que Gaspard a qualifiés de « parasites » : si la trame chorégraphique représente une organisation stricte de consignes corporelles, son interprétation personnelle revient à chaque danseur. S'il convient, selon la partition dansée, de lancer un bras en avant, chaque interprète est libre d'effectuer le mouvement à sa manière. Selon Gaspard, « ça rajoute un peu quelque chose de moins linéaire ». La « linéarité » de la danse, d'après lui, concerne l'artificialité des mouvements chorégraphiques mis en scène.

Figure 12 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet de l'appropriation des mouvements par les danseurs.*

Le spectacle de Noé SOULIER est constitué de fragments de mouvements corporels issus de différents domaines de l'activité humaine : vie quotidienne, pratiques sportive ou chorégraphique. Le chorégraphe a extrait des bribes de mouvements de leur développement spontané et les a recomposés en séquences chorégraphiques hétérogènes. Gaspard commente ainsi le caractère découpé des mouvements mis en scène, des gestes sortis de leur développement prévisible : « On a l'impression qu'ils jouent au tennis, mais moi, je ne joue pas au tennis comme ça… ».

Figure 13 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : « moi, je ne joue pas au tennis comme ça… »*

Ces mouvements découpés et saccadés lui permettent de trouver des références avec les autres formes d'art : « Il y a plein de mouvements comme ça, celle de BURROUGHS, le "cut-up", lorsque de plein de textes il n'en fait qu'un seul. Ou même le "collage" de l'image. Je pense que ça regroupe pas mal de… Je crois que c'est aussi le "nouveau réalisme" au cinéma qui reprenait… au lieu de prendre un seul mouvement […], ils prennent plein de mouvements […] et ils les assemblent pour avoir un geste continu ». À plusieurs reprises, Gaspard revient sur le cours qu'il a suivi avec les danseurs aux Beaux-Arts : « Ils nous ont fait danser… Ils nous ont demandé de faire des trucs avec notre corps […]. Il y avait un exercice où il fallait, sur un temps, faire des scènes, faire des interactions avec d'autres personnes. Construire dans l'espace des morceaux de gestes ». Cependant, les mouvements qu'il a été amené à danser dans le cadre de ses études étaient « plus fluides : il y a quelqu'un qui créait une structure, puis il fallait la construire, la déconstruire ».

Présence et personnalité des danseurs

S'agissant de la personnalité des danseurs, Gaspard ne s'est pas particulièrement intéressé à leurs parcours. Toutefois, il s'est tout de même demandé « ce que cela ferait de les croiser dans la rue après les avoir vu faire ces choses ». C'est l'improbabilité des mouvements par rapport à la vie quotidienne et l'absurdité de la perspective de déplacer le contexte de la représentation chorégraphiques dans la vie de tous les jours qui l'a incité à se poser cette question. Pour lui, Norbert et Jose Paulo « étaient vachement présents ». Il s'interroge à propos de leur prépondérance : « Je ne sais pas si c'est par rapport à leur gabarit,

ils sont un peu plus grands que les autres, mais j'avais l'impression qu'ils avaient un peu plus… d'importance ». Il s'est également interrogé sur l'endurance des danseurs : « En plus, ça ne s'arrêtait pas, c'était… À un moment donné je me suis demandé comment ils faisaient pour tenir, pour ne pas avoir un point de côté ».

Figure 14 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paulo sont les danseurs qui l'ont marqué.*

Gaspard ne savait pas comment interpréter les vêtements des danseurs, ressemblant à une tenue d'entraînement de sport plutôt qu'à un costume : « J'ai un peu réfléchi, du fait que ce ne sont pas des costumes très sobres […]. Ça m'a un peu dérouté. Ça n'a pas l'air d'être des vêtements de danse quand même, comme on a l'habitude de le voir. C'étaient plus des vêtements de… peut-être pas de tous les jours, mais des vêtements pour faire du sport ou rester chez soi ». Les vêtements de danse sont pour Gaspard « quelque chose de sobre et de noir. Peut-être pas quand même les tutus de la danse classique, mais plus… Je ne sais pas, des collants et un débardeur noir. Pour les garçons, un t-shirt et un short. Je ne sais pas ». Lorsque j'ai indiqué à Gaspard que la compagnie avait fait appel à une costumière, cela l'a fait rire, il était d'autant plus surpris qu'il était persuadé que les danseurs n'avaient pas fait attention aux vêtements qu'ils portaient lors du spectacle.

Figure 15 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : concernant les costumes pour le spectacle.*

Avant le spectacle, Gaspard avait l'impression d'avoir associé la danse contemporaine à des clips de musique « qu'on voit partout », « là où il y a de la musique… ». Comme la danse est souvent liée à la musique, il s'attendait à ce qu'il y ait du son dans le spectacle. Il a d'ailleurs lui-même évoqué la thématique du son : « Eh oui, je m'attendais aussi à un son de fond. Je ne sais pas, une musique ou autre, mais là c'était juste… Le bruit des pas et… au début et à la fin une sorte de bourdon. Mais, après, en y réfléchissant, ça aurait été superflu, un bruit… un bruit de fond […]. On aurait attaché trop d'importance à une musique et pas assez… aux gestes ». Gaspard a également identifié une thématique jazz dans la séquence finale de *Removing*, lorsque Jose Paulo créait des rythmes en frappant le sol avec ses pieds : « J'ai trouvé ça marrant, que ça se finisse comme ça, un peu… Il y avait un côté un peu "jazz" […]. J'ai l'impression que, par rapport au début, c'était plus des... il y avait quelque chose de musical ».

Figure 16 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la séquence « jazz ».*

À l'issue de notre première rencontre individuelle, concernant les réactions des spectateurs présents Gaspard a conclu que « ça a l'air d'avoir bien plu aux gens […]. Il n'y a pas eu une personne qui a dit que c'était nul […]. Ils étaient contents de ce qu'ils avaient vu ». Néanmoins, il a trouvé les applaudissements trop longs : « Je comprends vraiment cette envie d'applaudir, mais là j'ai vraiment eu l'impression que c'était long. J'ai même tenté d'arrêter d'applaudir ».

SCHOOL OF MOON

« Le chorégraphe pose plus de questions qu'il n'affirme quelque chose. »

Lorsque je demande à Gaspard de se remémorer précisément le spectacle, il se souvient tout de suite d'une remarque lancée par Henri, un spectateur de mon panel : « J'ai trouvé ça assez bizarre que juste après le spectacle, il dise que c'était obscène. Je sais pas, je crois que c'est un état qui m'a marqué, mais... ». Gaspard a trouvé méchante et étrange cette réaction précipitée d'Henri, qui n'aurait pas essayé de comprendre la démarche des artistes : selon lui, le spectacle avait pour objectif d'inciter à la réflexion et non de divertir. Gaspard estime qu'Henri, en « balançant » des termes sans trop réfléchir, se plaçait dans la posture de quelqu'un recherchant un divertissement.

Gaspard se souvient surtout des commentaires des spectateurs après le spectacle et il a beaucoup réfléchi à ces commentaires très critiques des spectateurs du panel d'enquêtés – il avoue qu'il y aurait beaucoup moins pensé sinon. Gaspard indique qu'on leur a appris aux Beaux-Arts à « ne pas aimer par rapport à la beauté, mais aimer par rapport aux idées ». Il aime beaucoup écouter ce que les autres disent d'une représentation.

Le spectacle portait sur les robots et Gaspard avoue avoir « un peu de mal » avec le transhumanisme. Il a peur de ce phénomène – « la machine et l'homme ».

Figure 17 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet du « transhumanisme ».*

Gaspard ne se souvient pas de la globalité du spectacle, mais seulement de certaines parties. Il se rappelle de la transition entre l'avant-dernière et la dernière partie, des interactions entre les enfants et les robots, de la « dame qui tourne » et des robots. « Et puis la fin était très bizarre... » : « On ne savait pas si c'était la fin ou si c'était encore le spectacle, les enfants sur le plateau faisaient des mouvements de façon chaotique, les spectateurs descendaient et prenaient des photos des robots. » ; « Peut-être une troisième génération qui arrive et qui regarde les robots comme une sorte de spectacle oui, un peu comme dans un zoo. »

Figure 18 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos des séquences qui lui sont restées en mémoire.*

Gaspard a également trouvé intéressantes les matières plastiques utilisées pendant le spectacle. La lumière émanant du cercle en plexiglas, « c'était très beau ». Le fait que la lumière du spectacle éclaire le public l'incluait dans la représentation, « pour qu'on ne soit pas étrangers à ce qui se passe ».

Figure 19 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : concernant les effets lumineux mis en scène.*

Le jeune homme s'est également souvenu qu'Henri n'avait pas apprécié le fait que des enfants soient sur le plateau. Pour sa part, Gaspard n'a pas trouvé cette présence gênante, mais plutôt touchante car les enfants dégagent de la naïveté : « Si c'étaient des adultes, ça n'aurait pas été aussi critiqué, ça n'aurait pas eu le même impact. » Il a également trouvé, comme la plupart des spectateurs du panel, que les enfants avaient très bien géré leur rôle. Gaspard se pense incapable d'apprendre les mouvements, alors que les enfants du spectacle étaient très « sobres et savaient ce qu'ils avaient à faire ». Ils paraissaient bien dirigés et organisés. « Par contre, j'ai l'impression que certains enfants avaient des oreillettes, quelqu'un leur soufflait ce qu'il y avait à faire. »

Gaspard se souvient des groupes du début, de la « tribu primitive ». Le début était selon lui assez beau, avec des mouvements non coordonnés et une utilisation impressionnante de l'espace. Le début lui a fait penser à *2001, l'Odyssée de l'espace* et il a pu entrevoir quelques références à ce film.

Figure 20 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : les enfants – la « tribu primitive » – plongés dans l'obscurité.*

Gaspard estime que le chorégraphe expose sur le plateau un aspect un peu tragique : le son, les lumières, la fin : « tout le monde arrive vers la scène à regarder les robots comme des bêtes de foire. » Gaspard évoque également les armes tenues par les enfants : « C'était peut-être par la violence que cela apporte. » Selon lui, ces armes n'agissaient pas, elles jouaient un rôle symbolique plutôt que visuel. « Le chorégraphe pose plus de questions qu'il n'affirme quelque chose. »

Figure 21 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet de la présence du pistolet.*

Gaspard a perçu une ligne directrice dans le spectacle. Pour lui, tout se suivait de façon assez logique, « même assez organisée ». Il estime que le chorégraphe a trouvé une correspondance parfaite entre les mouvements des robots et ceux des humains : « Un peu plus, et ce serait surjoué ». Cependant, Gaspard n'a pas vraiment réfléchi à cet aspect pendant le spectacle ni après ; la construction de sa pensée ne se fait qu'à partir du moment où je lui pose la question du fonctionnement chorégraphique.

D'après Gaspard, les deux spectacles que nous avons vus ne sont pas comparables : les thématiques abordées sont différentes, de même que le registre et l'usage de la danse. Le spectacle de Noé Soulier était un « exercice de style » alors que celui d'Éric « raconte une histoire, c'est plus contemporain dans le sens de l'art contemporain ».

Gaspard se souvient de scènes où les enfants se mélangent tous et où les lumières les pointent. Ces éléments l'interpellent : « la puissance du son, tout le monde bouge dans tous les sens, beaucoup d'énergie, le désordre, le chaos qui arrive… »

Le jeune homme se souvient également de la position statique de la danseuse adulte, qui lui rappelle les postures des BD du dessinateur MOEBIUS. Mon explication : les références à la BD sont, en effet, présentes dans le travail du chorégraphe, qui était dessinateur de BD.

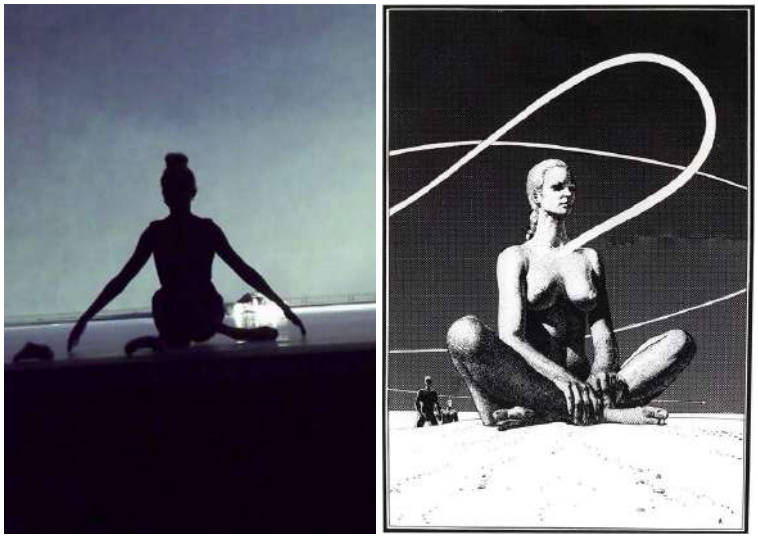

Figure 22 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard et dessin de MOEBIUS.*

Gaspard parle de l'ambiance inquiétante – une ambiance de « science-fiction », comme dans un laboratoire biologique – qui suggère la possibilité d'événements irréversibles.

D'après le jeune homme, les humains essaient d'imiter les robots, de s'adapter au « nouveau monde robotique » ; les robots interprétaient les gestes humains, et ces derniers, ceux des robots. Les mouvements dansés des robots lui rappellent la communication humaine, les gestes, le langage corporel. Au sujet de la scène de la copulation des robots, Gaspard fait remarquer : « Les humains peuvent faire des choses que les robots ne pourront jamais faire. »

Figure 23 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la coprésence des humains et des robots, la scène de copulation entre les robots.*

Gaspard a également noté, en les voyant tomber, que les robots étaient faillibles. Ils « ne sont pas à sent ou sent fiables ». Avant le spectacle, le chorégraphe avait prévenu que les robots étaient sensibles – voire plus sensibles que les êtres humains.

À propos du geste maternel des filles qui portaient le robot comme un bébé, Gaspard n'a pas eu l'impression que c'était le cas pendant tout le reste du spectacle ; « Il se peut que le chorégraphe se pose des questions sur l'image collective du genre. »

Figure 24 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : remarque concernant la prise en main des robots.*

À la fin de la vidéo, Gaspard identifie avec curiosité un robot qui chante et ses « congénères » qui l'applaudissent, ce qui initie les applaudissements du public : « C'était perturbant que les spectateurs applaudissent. » Il a eu l'impression que les spectateurs qui se levaient pour applaudir et pour venir vers le plateau prendre les robots en photo se sentaient

inclus dans le spectacle : « comme si on faisait partie du spectacle ». Cette fin confuse dissolvait, selon lui, la frontière entre la vie quotidienne et le spectacle.

Figure 25 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la fin du spectacle.*

Gaspard a eu l'occasion de discuter du spectacle avec ses amis, qui lui ont fait penser au spectacle d'Éric, avec leurs travaux aux Beaux-Arts et avec leurs loisirs. Il s'est rappelé la série *Black Mirror* : « Tout risque d'arriver avant que la série soit terminée, mais ça peut être juste un coup de marketing. »

10. MARIE[1]

J'ai réalisé l'entretien avec Marie le 18 janvier 2016 à La Fabrique de l'Université Toulouse – Jean Jaurès. Au moment de notre rencontre, Marie est étudiante. Elle participe aux ateliers de danse et suit un double cursus de formation : les arts appliqués en Master 1 « Création artistique et médiation » et le Diplôme universitaire en arts du spectacle « Danse contemporaine et cirque ». Dans le cadre de son premier diplôme, Marie est inscrite en arts appliqués, mais pratique ce que l'on étudie habituellement en arts phrastiques, la peinture et la sculpture : d'après elle, « on y [touche] à plus de choses qu'en arts plastiques ».

Marie vient de l'île Maurice. La présence de la comédie musicale est très importante pour elle, car son père chantait dans une chorale : « c'est très artistique du côté de ma famille ». Dans la Royal Academy, elle a d'abord suivi une formation en danse classique pendant cinq ans, puis a commencé à suivre des cours de danse contemporaine et de jazz. Marie a également fait du théâtre dans le cadre d'un bac littéraire en option « théâtre ». Pendant un long moment après son bac, elle a continué à pratiquer le théâtre, mais c'est en s'inscrivant en arts appliqués à l'université que « ça a pris en peu le pas sur le théâtre ».

« Le classique, c'est la base, donc il faut au moins avoir une base. »

De toutes les formes chorégraphiques, Marie préfère la danse classique. Elle apprécie surtout « le côté un peu fier et ce que ça apporte » : « Danser sur les pointes, c'est quelque chose qu'on attend dès que tu rentres dans ce rôle de la danse classique. Le but, c'est vraiment atteindre les pointes, en fait, malgré le travail et la douleur. […] Ça donne un côté féerique… » Les seuls éléments qu'elle n'apprécie pas sont les conventions persistantes issues de la *Commedia dell'arte* : « c'est assez calé et rigide, on va dire, dans les représentations, il faut se contenter de l'histoire qui est déjà écrite, [à] la narration des ballets classiques. […] Voilà, elle va mourir, elle a perdu un machin, etc. [Marie parle du déroulement conventionnel des représentations classiques qui réservent habituellement le

[1] Marie, titulaire d'un diplôme universitaire en danse, 21 ans.

rôle central aux personnages féminins. Sa phrase semble particulièrement faire référence au ballet *Gisèle* (1887) du chorégraphe Marius PETIPA qui met en scène un personnage au cœur brisé]. »

Du point de vue des entraînements chorégraphiques, Marie considère la danse classique comme un fondement pour toutes les autres pratiques corporelles : « Le classique, c'est la base, c'est ce qu'on m'avait dit tout le temps. Le classique, c'est la base, donc il faut au moins avoir une base. » Cependant, quand l'occasion de suivre des cours de danse contemporaine à l'université s'est présentée, elle n'a pas hésité longuement pour s'y inscrire, car il s'agissait d'une forme scénique qui l'intriguait depuis un certain temps : « Je dirais que le classique, c'est bien, mais je pense que moi, à un moment, j'ai voulu tenter autre chose. Toucher à d'autres formes de danse, en fait. Parce que, du coup, forcément, je passe beaucoup de temps sur YouTube à regarder d'autres formes de vidéo et de danse et je trouve que du côté du contemporain, il y a quelque chose de... pas forcément terre-à-terre, mais, enfin, un peu dans cette idée, en fait. »

Marie entretient un rapport charnel au geste chorégraphique. Elle a l'impression de vivre intérieurement les mouvements dansés lorsqu'elle les regarde. Après les spectacles, l'envie de répéter les gestes se fait ressentir, celle de les éprouver réellement dans son corps. Il lui arrive également de « bouger [involontairement] sur sa chaise » en suivant sur le plateau les enchaînements chorégraphiques qu'elle connaît. Si c'est ainsi qu'elle perçoit le geste de la danse contemporaine, la relation qu'elle entretient avec le mouvement classique se révèle différente. À la différence de la plupart des danseurs qui ont aussi une pratique de la danse classique depuis l'enfance, Marie ne s'intéresse pas, quand elle assiste aux ballets classiques, à la technique chorégraphique : « [Comme] j'étais en arts appliqués et en option "textile", du coup, je regarde plus, aussi, la confection des costumes, la confection du décor. »

Marie apprécie le travail de la chorégraphe Maguy MARIN, en particulier son spectacle *Groosland* (1989), que cette dernière a mis en scène à Toulouse en 2016 avec le Ballet du Capitole. Cette œuvre l'interpelle particulièrement parce qu'elle lui « donne la possibilité de réfléchir ». Dans ce spectacle, les danseurs portent des costumes imitant d'épaisses couches de graisse ; le poids important de ces costumes est supporté par leurs bras dont les muscles se fatiguent rapidement, en rendant le spectacle difficile physiquement. Cette œuvre rentre dans le corpus de son travail de recherche en Master. Marie est en train d'écrire un mémoire sur « les contraintes du corps dansé » où elle met en comparaison les

techniques classiques et contemporaines de danse, ainsi que l'ensemble des éléments scéniques – tels que les livrets de spectacles, les conventions scéniques, les costumes, la scénographie – qui conditionnent les représentations. Elle se penche sur les spectacles classiques qui ont été « remaniés plus contemporainement » pour correspondre aux modalités des spectacles actuels : le *Lac des cygnes* (1995) repris par Matthew BOURNE, *Coppélia* (1993) revu par Maguy MARIN. Elle questionne également « les apports d'objets, de scénographie, avec, par exemple, le *ballet triadique* (1922) d'Oskar SCHLEMMER. Les apports du Bauhaus. Même avec DECOUFLÉ, avec des costumes un peu contraignants pour le corps, mais aussi, par ces contraintes corporelles, comment est-ce que le corps trouve d'autres façons pour se libérer pour pouvoir danser. »

Marie apprécie également le théâtre et ses différentes formes. Elle aime lire les textes de théâtre et n'a pas de réelles préférences parmi les divers courants théâtraux. En ce qui concerne la mise en scène, elle émet des réticences. Elle affectionne particulièrement « le côté comique du théâtre ». Au cours de ses pratiques artistiques, elle indique avoir vécu « une mauvaise expérience avec le théâtre, avec un texte assez dramatique ». Elle trouve que la difficulté de ce type de texte consiste en la vraisemblance du jeu d'acteur : « Dès que ça touche à la tragédie, pour le regarder, je pense que ça doit être vraiment bien joué au niveau théâtral, pour que ça m'accroche vraiment... » En terminale, Marie a eu l'occasion de jouer un texte « tragique » et a trouvé cette expérience difficile : « C'était un couple de vieilles personnes... Plus les scènes avançaient, plus ils dépérissaient, en fait, plus ils perdaient la tête. Donc, c'était assez traumatisant. Quand tu es en terminale et que tu dois jouer ce genre de truc… »

« Ce n'est pas vraiment de la danse, ce n'est pas vraiment de la performance non plus. »

Lorsque je pose à Marie la question relative à la « compréhension » de l'art chorégraphique, elle me répond qu'elle « espère » bien saisir les démarches des artistes actuels : « C'est vrai qu'on voit beaucoup de choses et, du coup, on est poussé à voir plusieurs spectacles et à prendre des notes pour arriver à analyser les spectacles. » En ce qui concerne l'appréhension du sens des pièces en général, elle estime que « c'est difficile d'analyser les spectacles quand on ne connaît pas les chorégraphes de base », les créateurs qui ont marqué

le développement de cette forme artistique et en rapport avec le travail pour lesquels les chorégraphes actuels font souvent référence.

Marie indique tout de même de ne pas détenir les clés de lecture pour appréhender certaines propositions scéniques. Notamment lorsque les spectacles se situent entre différentes formes scéniques, par exemple, entre la « danse » et la « performance » : « Une performance, moi, je pense que c'est plus quelque chose d'insolite, en fait, qu'on ne retrouverait pas dans une chorégraphie sur scène, dans un espace de représentation de danse traditionnelle, on va dire. Par exemple, danser avec une grue... ou avec une tractopelle... » Avec sa professeure de danse, elle mène souvent des débats au sujet des frontières qui séparent deux formes scéniques, la chorégraphie et la performance : « [Quand] je présente mes vidéos à mon professeur, […] elle fait : "Oui, dans ta performance...". Donc, du coup, […] elle se place dans cette idée de la performance, alors que, moi, je pense que c'est plus un processus chorégraphique... […] Parce que [par rapport à la danse] classique, on ne dirait pas que c'est une performance, on dirait que c'est une chorégraphie. Et lorsqu'on est du côté plus contemporain, on dirait [que] c'est une performance. » Il s'agit d'interrogations qui la poursuivent depuis plusieurs années. Deux semaines avant notre entretien, elle a eu l'occasion d'assister au *Singspiele* (2014) de Maguy MARIN. C'est un spectacle qui met en scène un homme changeant de masques de visage et adossant les postures corporelles de personnes connues, acteurs ou personnages médiatiques. Selon Marie, ce spectacle ne s'affirme pas clairement comme chorégraphique : « c'est vrai que quand on sort, au premier abord, on ne sait pas trop quoi en penser, parce que ce n'est pas vraiment de la danse, ce n'est pas vraiment de la performance non plus. Ce n'est pas vraiment du théâtre. Je me questionne un peu par rapport à ça : où est-ce que ça se situe vraiment entre danse et performance, ce n'était pas très clair... » Lorsqu'elle ne trouve pas de réponses, elle laisse ses questions en suspens pour y revenir plus tard. Elle entretient, de ce fait, un dialogue avec ses propres interrogations et avec les personnes qui l'entourent – les enseignants à l'université, les amis, les personnes qui prennent les cours de danse avec elle. Cette quête ne lui semble pas pénible, mais constitue au contraire une démarche stimulante.

Toutefois si elle rencontre quelqu'un qui ne « comprend » pas une proposition chorégraphique, Marie trouve qu'« il est possible d'apprécier autre chose… On peut apprécier la technique ou la qualité émotionnelle du danseur. C'est vrai que certaines personnes ne prennent pas tout ça en considération… » D'après elle, il s'agit d'éléments qui

ne constituent pas le « propos » central des pièces chorégraphiques et qu'il est possible de l'appréhender indépendamment. « Si tu viens voir la danse, c'est aussi parce que tu aimes de la danse ou le mouvement dansé, ou juste l'émotion que tu peux ressentir, en fait. » Marie estime qu'il y a toujours quelque chose à « comprendre » dans un spectacle, mais ce « quelque chose » dépend des attentes et des connaissances de la personne qui regarde le spectacle : « Ça va toujours amener quelque chose au spectateur. »

De manière générale, elle se montre curieuse et enthousiaste. Elle aime bien se questionner à propos des sujets qui la concernent et remet en question ses propres attentes. Elle ne semble pas concevoir d'avis arrêtés sur les œuvres qu'elle rencontre, mais continue à les questionner incessamment. Si certaines propositions artistiques ne lui plaisent pas réellement, elle cherche toujours des points positifs dans son expérience. Lors des spectacles, ou peu après, elle essaie de prendre des notes. Elle apprécie la possibilité d'accéder facilement aux informations relatives aux démarches de chorégraphes et aux extraits vidéo des pièces. Souvent, Marie revoit ces informations après les représentations ; elle trouve ces données sur les sites Internet des institutions programmant les spectacles. La perspective de consulter ces informations représente pour elle une possibilité d'enrichir son expérience et de poser un « autre » regard sur le spectacle, éloigné de ses propres préoccupations. Avant les spectacles, Marie lit souvent les textes dans les livrets « pour avoir au moins un petit bout d'information ». De plus, sur Facebook, elle suit régulièrement les actualités relatives au spectacle vivant.

« Dans la danse, c'est vraiment un relâchement, je peux tout laisser partir. »

Même si elle pratique la peinture et la sculpture, la danse représente pour Marie un moyen d'expression artistique central : « Je trouve que je m'exprime plus dans les mouvements dansés que même dans ma peinture, en fait. » Marie indique qu'elle se sent davantage libre et dépourvue de contraintes, elle estime que la danse a une palette de moyens d'expression plus riche : « Par exemple […], dans ma peinture, je ne vais pas tout mettre dedans. Je vais peut-être garder une partie de mystère, je ne vais pas tout dévoiler exactement dans la peinture, si tu veux. Alors que dans la danse, c'est vraiment un relâchement, je peux

tout laisser partir. Je préfère un peu plus, du coup, la danse, même pour mon mémoire, que… [la peinture] ».

Les œuvres scéniques lui servent pour développer sa réflexion sur le spectacle vivant qu'elle a entamée à l'occasion de son DU. Elle se questionne souvent sur les frontières entre différentes formes scéniques et leur perméabilité. De plus, les analyses des pièces qu'elle établit lui servent pour les enseignements qu'elle suit dans ses études : les enseignants demandent aux étudiants de porter leur attention sur des aspects concrets des spectacles, tels que la scénographie, les costumes, la lumière.

Au-delà de ces pratiques incitées par ses études, Marie se saisit de la danse contemporaine pour ses propres créations. Le sujet qu'elle a choisi de développer dans le cadre de son mémoire de Master – autour des contraintes imposées au corps dansant – émerge de ses propres réalisations chorégraphiques : « Par exemple, j'ai fait une "camisole de force" avec un t-shirt à manches longues où je me suis attaché les bras. Et comment est-ce que j'arrivais à danser avec ? C'était assez compliqué et assez frustrant de danser avec. » En plus de ce projet qu'elle développe avec un ami, elle prépare une autre réalisation avec un camarade des cours de danse ; elle attache à sa taille un ruban et le guide dans ses mouvements, contraignant sa motricité par les tables et les chaises qui sont entreposées dans l'espace de danse : « Comment il va s'entremêler avec les tables et les chaises et donc comment il fera pour danser dans cet espace. J'ai donc ce genre d'idées chorégraphiques... » Les spectacles de danse auxquels elle assiste lui servent alors également de source d'inspiration.

REMOVING

« C'est avec les bruits du corps qu'on comprend l'implication du danseur dans l'action chorégraphique. »

Marie a bien aimé le spectacle et elle a tout particulièrement apprécié la qualité des mouvements : selon elle, l'exécution était très réussie grâce à l'aisance de réalisation de gestes techniquement difficiles. Elle a également apprécié les séquences de duos de danseurs : synchronisation, unisson, chacun selon sa propre interprétation. La spectatrice a

également trouvé qu'il n'y avait pas de ruptures entre les différentes séquences chorégraphiques : « tout se liait parfaitement ». Elle a entendu Henri et Judith tenir des propos assez « désagréables » sur le spectacle, mais elle estime que chacun a droit à sa propre interprétation et cela n'a pas eu d'impact sur son appréciation de la représentation.

Figure 26 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : les scènes qui l'ont marquée.*

Marie a vu la feuille de salle qui donnait des informations sur les intentions du chorégraphe, mais elle estime qu'« on comprend mieux lorsqu'on regarde le spectacle et non pas lorsqu'on lit une feuille de salle ». Elle a toutefois trouvé très intéressante la proposition artistique et elle précise que la pièce était conforme à ce qui était indiqué : la pièce était très épurée, le spectacle était minimaliste, homogène dans sa construction. Marie considère que la pièce était « vraiment abstraite » et que le chorégraphe « a vraiment travaillé le mouvement ». Il y avait des séquences chorégraphiques, mais il n'y avait pas de « propos » – le terme « propos » se rapportant à la narration – fiction – ou, selon Marie, à « l'histoire, un certain crescendo [dramatique] ».

Elle se souvient avoir pu entrevoir des consignes chorégraphiques : à un moment, pendant le duo mis en scène vers la fin du spectacle – un moment fort de la pièce, que chaque spectateur évoque dans son expérience – les consignes ont été « je le fais en haut, et toi, comment tu le fais en bas ? »

La jeune femme a également trouvé très juste la construction esthétique du spectacle : elle a apprécié le caractère épuré des costumes, de la scénographie, de l'accompagnement sonore, des lumières. Elle a beaucoup apprécié que les danseurs restent sur le plateau quand ils ne dansaient pas.

Figure 27 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : au sujet des danseurs attendant près des coulisses.*

Marie se souvient de certaines de ses expériences de spectatrice où elle essayait d'entrevoir ce qui se passait dans les coulisses : elle a donc trouvé intéressante l'idée de montrer aux spectateurs les moments de travail des artistes et le dispositif d'une organisation chorégraphique : « Ce qui est normalement caché, dans un espace scénique, dans les coulisses, où ils boivent, où ils lâchent la pression, qu'on puisse voir ça sur scène. ». Grâce au spectacle de Noé SOULIER, elle a eu cette possibilité de voir, en quelque sorte, de l'autre côté du miroir et de satisfaire sa curiosité.

Le spectacle de Noé SOULIER a beaucoup fait penser Marie à celui de Sylvain HUC, *Boys don't cry*, : « C'est très physique ce qu'ils font. […] Au niveau du moment, ce n'est pas travaillé, mais pas aussi clair et net. Mais c'est très physique. »

Marie a également apprécié les costumes, mais elle ne les a pas trouvés particuliers ni dérangeants : « Parce que maintenant, on peut dire qu'on danse avec n'importe quoi. »

De manière générale, Marie ne sait pas ce qui ne lui a pas plu et n'a aucun souvenir de moments négatifs dans le spectacle. Après un temps de réflexion, elle avance tout de même qu'elle a regretté qu'il n'y ait pas suffisamment d'effets de lumière sur le plateau : elle aurait aimé voir des ambiances différentes. Marie se souvient également qu'elle n'a pas apprécié un bruit de fond qui l'a un peu « énervée » au début du spectacle : l'accompagnement musical était trop tranchant et trop évident et elle a trouvé très oppressant ce bruit d'« avion qui décolle ».

C'est la première fois que Marie découvrait cette salle de spectacle dont elle a appris qu'il s'agissait d'une ancienne salle de cinéma. D'après elle, cela fournit une ambiance particulière à l'établissement et elle a beaucoup apprécié l'organisation de la salle pour le

spectacle de *Removing*. Dans des salles de spectacles traditionnelles, il y a une fosse qui sépare les gradins de la scène.

Marie fréquente souvent le théâtre universitaire La Fabrique et est donc habituée à voir des spectateurs jeunes : « ce sont des jeunes qui découvrent la culture ». Elle a donc noté que les spectateurs qui fréquentaient le CDCN de Toulouse étaient différents – plus expérimentés et possédant déjà des connaissances dans le domaine : ils venaient pour le plaisir et non pour suivre les instructions données par des enseignants.

Pour Marie, le CDCN de Toulouse joue un rôle important dans le paysage chorégraphique national et déniche de nouvelles compagnies prometteuses, qui peuvent proposer des choses nouvelles et originales. Cette institution est un acteur important dans le paysage chorégraphique, elle renouvelle la scène contemporaine.

Marie est restée très attentive pendant tout le spectacle et elle n'a pas l'impression d'avoir « décroché » à un moment. La spectatrice a un souvenir très précis du spectacle et elle se souvient par exemple exactement des moments où l'artiste a ajouté un accompagnement sonore. Elle aurait toutefois bien voulu revenir voir le spectacle pour mieux en saisir le contenu.

Le spectacle de Noé SOULIER lui a fait penser à la troupe New York Dance Hall qui a produit un spectacle au Capitole il y a quelques années. Dans ce spectacle de Benjamin MILLEPIED « néoclassique, il n'y avait pas de musique, on entendait des bruits des chaussons, des bruits de pas, la respiration ». À l'époque, le frère de Marie ne l'avait pas compris et l'avait trouvé « trop bizarre ». D'après Marie, les bruits du corps des danseurs sont « trop beaux » : « C'est avec les bruits du corps qu'on comprend l'implication du danseur dans l'action chorégraphique. » Marie a apprécié le fait que les danseurs, « très pros », s'approprient les mouvements à leur manière.

Le spectacle a donné l'envie à Marie d'emprunter certains mouvements du spectacle de Soulier pour les interpréter dans ses propres créations. Elle a essayé de refaire certaines parties, mais elle les a trouvées très compliquées à exécuter car le rythme était très soutenu, les solos et les duos étaient très rapides.

Marie a trouvé intéressantes les répétitions des séquences chorégraphiques ; cette organisation ne la dérange pas et lui permet, au contraire, de retenir des mouvements : « La

première fois, lorsqu'on regarde un mouvement, on le découvre. La deuxième fois, on le comprend, et la troisième fois, le mouvement est acquis. »

Figure 28 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : à propos de Noé* SOULIER.

Marie n'a reconnu le chorégraphe que lorsqu'elle l'a vu en photo après le spectacle. Le rôle de Noé lui a paru difficile à jouer : elle s'est demandé « comment avoir le regard extérieur et comment être danseur de son propre travail créatif » et elle s'est interrogée sur la façon dont Noé Soulier parvenait à rendre identique ce qu'il dansait chez les autres danseurs.

Marie n'a pas « grand-chose » à rajouter à propos du spectacle en regardant la vidéo : assister à un spectacle est une activité qui lui est utile, concrètement, dans son travail créatif et elle avait déjà fait son analyse pendant la représentation.

SCHOOL OF MOON

Depuis qu'elle a assisté au spectacle du Théâtre des Mazades, Marie éprouve un sentiment « d'étrangeté » : « c'était vraiment bizarre comme spectacle je trouve. » Elle avait choisi d'assister à ce spectacle qui rejoignait un de ses axes de recherche – dans les nouvelles technologies – : « On peut faire danser des robots, ça pose la question de la matérialité du danseur. » Elle trouvait intéressant de voir abordée cette problématique de « représentation de mouvements humains » et s'attendait donc à ne voir « pratiquement que des robots qui allaient évoluer face aux danseurs » – ce qui n'a pas été le cas. Elle établit un parallèle avec le jeu numérique *Pixel*, où même les décors étaient plus « mécanisés » : « c'est vraiment du

“mapping”, mais ça montre vraiment la place de la technologie maintenant, dans ce que l’on fait maintenant comparé à avant. »

Figure 29 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l’enregistrement vidéo effectué par Marie : remarque concernant l’ambiance générale du spectacle.*

Marie a par ailleurs été tout particulièrement marquée par la fin du spectacle à laquelle elle ne s’attendait pas : « d’un seul coup, le fait que le public se retrouve devant, je me demandais ce qu’il se passait. Est-ce que c’est normal ? Est-ce que ce n’est pas normal ? » Elle a eu l’impression que les parents étaient finalement plus intéressés par les robots que par les enfants encore présents sur scène.

Marie relève que le spectacle, s’il faisait intervenir des enfants, adoptait certains codes qui ne lui semblaient pas adaptés à leur âge et elle s’interroge sur l’apport de ces éléments à la chorégraphie : « Je t’avais parlé déjà du pistolet. Je n’ai absolument rien compris. Il y avait une des filles qui dansait avec le pistolet. Et le squelette aussi. La cage thoracique. Et le fait qu’à un moment il y a deux des robots qui miment l’acte sexuel, entre guillemets. Je n’ai pas compris. Le masque de cheveux non plus, je n’ai pas compris. Il y a plein de choses que je n’ai pas comprises. » Elle aurait aimé en parler avec d’autres spectateurs pour avoir leur ressenti.

Figure 30 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : au sujet des masques de cheveux sur les visages des danseurs.*

Sur la question de la « présence robotique dans la vie des enfants », elle relève que « les enfants évoluent dans une société qui est déjà hyper avancée technologiquement » et elle se questionne sur leur rapport à la technologie : « Ça s'accélère et maintenant ils préfèrent jouer connecter qu'être dehors. Il n'y a plus de wifi c'est la fin du monde. »

Selon Marie, un message fort du spectacle est qu'il faudra s'adapter à cette technologie qui « va vite ». Elle suppose que le chorégraphe s'est inspiré du spectacle *iRobot* et de « tous ces films post apocalyptiques où les robots prennent le pas ». Elle note ainsi l'évolution de la place du robot au fil du spectacle : « il y avait beaucoup d'enfants au départ et qu'un seul robot, et à la fin c'était juste les robots sur scène. […] Ils ont une espèce d'humanité, je ne vais pas dire d'humanité, mais ils ont cette forme humaine presque. Même s'ils ne parlent pas ou quoi que ce soit, ils sont presque humains. […] On a l'impression qu'ils communiquent. »

Marie dit avoir été questionnée par des spectateurs sur l'expérience à laquelle elle participait et sur le dispositif d'enregistrement, sans en avoir été gênée : « on a juste dit qu'on était des cobayes et que c'était des lunettes caméra et que ça filmait ce qu'on voyait, les mouvements de tête et voilà, c'est tout. »

« J'ai vu tellement de choses en art contemporain que je suis de moins en moins choquée. »

Marie a trouvé intéressant de pouvoir échanger, à la fin du spectacle, avec les autres participants à l'expérience et d'écouter leurs avis. Elle avoue avoir été surprise que certains aient trouvé le spectacle « obscène » : « c'était un spectacle un peu bizarre, mais je n'aurais

jamais dit que c'était obscène. […] je pense que "obscène" c'est vraiment quelque chose qui choque vraiment. » Marie admet avoir pu être dérangée, mais pas choquée. Elle pense que cette perception lui vient de son habitude de l'art contemporain, avec le travail sans son ou la banalisation de la nudité sur scène par exemple : « j'ai vu tellement de choses en art contemporain que du coup, je suis de moins en moins choquée. »

Marie se souvient de plusieurs thématiques soulevées pendant l'entretien en groupes de discussion : « Je sais que la fille [Marie évoque Judith] avait parlé de cette espèce de thématique du garçon héros. Héros qui enlève son T-shirt et qui va sauver. Que quand c'est une fille elle va le prendre comme un bébé ou un truc comme ça. Je sais qu'il y avait cette question des masques de cheveux et de la fille qui faisait la toupie. » Sur ce dernier point, Marie partage l'avis général : « C'était génial. […] Moi je serais déjà tombée, je pense. Et en plus elle a tenu longtemps. C'était très long et elle n'a pas vacillé une seule fois. »

Interactions entre les enfants et les robots

Au visionnage de la vidéo, Marie relève les lumières et « la musique extrêmement forte » qui lui ont procuré un sentiment d'oppression, de « film d'horreur » qu'elle n'a pas apprécié. La lumière verte lui a fait penser à *Matrix*, « la matrice, cette espèce de monde virtuel ».

Figure 31 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : à propos de la lumière verte.*

Les enfants, séparés en groupes, évoluaient lentement et Marie a eu l'impression qu'ils se mettaient à bouger quand la lumière blanche passait au-dessus d'eux : ils devenaient « vachement énergiques quand il y a les lumières ». Elle se souvient avoir espéré à ce moment-là qu'il n'y ait personne d'épileptique dans la salle. Elle mentionne également avoir été gênée par la lumière à certains moments, au point d'être aveuglée.

Marie pensait qu'il y aurait davantage d'interactions entre les robots et les danseurs : « Je pense que la seule fois où il y a eu des interactions, c'est au moment où ils étaient trois avec le masque de cheveux. Et vraiment à la toute fin où il y a une des filles qui se retrouve à danser avec deux robots d'un côté. » Elle a trouvé « fascinant » et « vachement bien fait » le moment où les trois danseurs imitaient les mouvements des robots. Le geste des danseurs de tirer avec la main est selon Marie une « imitation des gestes de robot à cause des trois doigts ». Elle se souvient également s'être inquiétée que les enfants cassent les robots en les portant, mais elle souligne à quel point ils y faisaient attention.

Marie associe la fin de la chorégraphie à « une invasion de robots », les danseuses se faisant petit à petit remplacer par des robots. Elle pensait que le fait qu'ils tombent était prévu dans la chorégraphie.

Elle a trouvé plus intéressants les robots en fond de scène que ceux du devant. Elle avoue ne pas avoir vu immédiatement que l'un d'eux mimait une scène d'amour : « À un moment je me suis dit "waouh, qu'est-ce qu'il se passe. Il se passe un truc derrière". Je n'avais pas compris. » Marie semble dans l'ensemble assez impressionnée par la prestation des robots, tant sur le plan des mouvements – « je me suis dit, les robots, ils dansent vraiment. On dirait qu'ils font du tai-chi » – que sur le plan de la communication qu'ils semblaient établir entre eux : selon elle, « l'illusion marche », même s'il n'y a « pas forcément de vraie parole ».

Techniques chorégraphiques mises en scène

Du point de vue de la technique de danse, Marie a remarqué que les danseuses adoptaient toutes une « marche classique, entre guillemets. C'était tout le temps "orteils talons" », alors qu'elles portaient « du court, des bas, des justaucorps et des demi-pointes. Donc je ne sais pas si c'était ça mais je me suis dit qu'elles auraient pu marcher

normalement. » Elle admet cependant n'avoir pas prêté une attention particulière aux costumes.

Figure 32 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : concernant la démarche classique des danseuses.*

Par ailleurs, elle n'a pas compris l'objectif de l'utilisation du masque de cheveux et ce n'est même qu'au moment où il a été déposé devant elle qu'elle s'est réellement posé la question de sa texture : « Ça a l'air trop bizarre comme texture. Et c'est quand ils ont posé les masques en avant-scène, c'est là que j'ai vu que c'étaient des cheveux, c'est une espèce de poil. »

Marie avoue également ne pas avoir compris pourquoi un jeune danseur était peint, mais elle formule tout de même une hypothèse : « plus je regardais, je me disais que ça ressemblait à un système veineux, à des muscles. En plus, il y avait les squelettes qui étaient au fond sur la bâche. Je me suis dit que ça représentait peut-être une espèce de chair, quelque chose comme ça. »

Figure 33 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : hypothèses sur la signification de la peinture sur le torse du danseur.*

En revoyant la fin du spectacle, Marie se souvient avoir été « un peu perdue » et « vachement surprise » : « Il y a encore des enfants sur la scène, qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi est-ce que les gens bougent ? » Elle pensait que les enfants salueraient à la fin du spectacle, mais les spectateurs sont descendus prendre des photos avec les robots. Elle s'est fait la remarque qu'il y avait tout de même « quelqu'un de vivant sur scène » : « un robot qui bouge comme un vivant est plus intéressant ». Au visionnage, Marie trouve la scène très longue alors qu'elle n'avait pas eu cette impression le jour de la représentation.

11. JUDITH[1]

Avec Judith, nous nous sommes rencontrées le 19 janvier 2016 à la librairie Ombres Blanches à Toulouse[2]. Au moment de l'entretien, Judith est doctorante en informatique et grande sportive : elle pratique le tennis. Quand elle est disponible, elle aime bien aller à des concerts ou des pièces de théâtre. Les concerts lui permettent de s'amuser, tandis que les pièces de théâtre « classique » lui semblent divertissantes. Elles lui paraissent faciles à appréhender, car elles comportent une « histoire » et donc une certaine « logique » décelable. Pour les mises en scène, Judith préfère des scénographies « épurées » et « minimalistes ». Grande lectrice de romans, elle donne l'exemple de la mise en scène de *l'Étranger* d'Albert CAMUS qu'elle a vue à Toulouse il y a plusieurs années : « le [comédien] avait juste une corde et avec la corde, il traçait des décors au sol, il faisait des choses avec, c'était vraiment minimaliste, et [avec mon compagnon], on avait adoré… »

« OK, c'est la dernière fois que je vais voir une exposition d'art contemporain. »

En revanche, elle n'apprécie pas l'art contemporain. À plus forte raison, elle n'aime pas l'art pictural actuel et préfère « aller voir des sculptures ou des peintures classiques ». Ce sentiment n'a pas toujours été présent ; il s'agit d'une prise de position récente qui est due, d'après elle, à une certaine maturité intellectuelle : « Avant, je crois qu'il y avait un moment où j'aimais bien ça. Et puis, j'en ai trop vu des trucs comme ça et maintenant, je n'aime plus, je ne comprends pas l'intérêt. La dernière expo de l'art contemporain que j'ai vue, c'était à Esquirol, *La piscine* ou je ne sais pas quoi… au Centre Écureuil, je ne sais plus. Enfin bon, c'était sur la piscine… et j'ai trouvé que c'était nul ! Il n'y avait aucune œuvre qui était jolie à voir, là où tu faisais "waouh, c'est beau !". Il n'y en avait aucune qui te faisait vraiment réfléchir, c'était juste des… du foutage de gueule, je ne sais pas. Voilà. » Après un temps de réflexion, elle rajoute : « Quand je suis allée voir l'expo sur la piscine […] j'ai dit : "OK,

[1] Judith, doctorante en informatique, 26 ans.

[2] Judith n'a pas pu se rendre à la Maison de la recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès le jour de notre rencontre. Je lui ai proposé de nous retrouver dans un endroit calme, situé à proximité du lieu de son rendez-vous ultérieur.

c'est la dernière fois que je vais voir une exposition d'art contemporain". Parce que j'en peux plus maintenant de continuer à les voir. » Judith continue cependant d'aller visiter certaines expositions d'art contemporain, entraînée par son compagnon, qui lui, est très ouvert à ces formes contemporaines, ainsi que ses amis.

Quant à la danse contemporaine, « *a priori* », Judith ne l'aime pas. Les pièces qu'elle a pu voir dans des salles de spectacle – deux ou trois dans sa vie –, elle ne les a pas appréciées, parce qu'elle les a trouvées laides et dépourvues de sens. Judith a cependant vu plusieurs extraits de spectacles en vidéo dont les titres lui échappent. Il s'agissait de propositions qu'elle n'a pas pu rapporter à un genre particulier, mais qu'elle a trouvées « jolies ». Judith a vu un spectacle de danse classique une fois dans sa vie, mais cela ne l'a « pas beaucoup marquée » ; elle ne se souvient pas du nom de la représentation à l'Opéra de Bordeaux avec sa mère. Elle a également vu des spectacles sur Arte, mais n'a pas non plus beaucoup de souvenirs. Cependant, Judith n'est pas aussi réticente par rapport aux formes classiques du spectacle vivant que par rapport à ses formes contemporaines : « Toutes les danses classiques, je pense que ce n'est pas mal quand même, parce que du coup, c'est un peu… ça fait rêver. »

Enfant, elle pratiquait activement le sport. Elle a également eu l'occasion de pratiquer la danse contemporaine, mais cela ne résultait pas de son choix : « J'étais très énervée, parce qu'au lieu de faire des groupes par intérêt, par exemple "je vais faire du foot ou du rugby", [les professeurs du collège] avaient dit "les filles font de la danse contemporaine et les garçons, du rugby", je crois que c'est ça. J'étais très énervée parce que je ne voulais pas faire de la danse contemporaine. »

Avec son père, elle voit souvent des comédies musicales. Avec sa mère, elle a découvert la danse classique sur la chaîne télévisée Arte. Cette dernière lui expliquait parfois quels mouvements elle considérait comme « vulgaires » et lesquels se révélaient dignes d'intérêt. Elle se rappelle du ballet *Casse-Noisette* « où il y avait des filles qui écartaient les jambes à un moment de façon vulgaire. [Ma mère] disait ça et je suis d'accord avec. J'avais dit "non" sur le moment, mais je suis d'accord quand même. Il faut toujours contredire ses parents... »

« Ces gens qui semblent apprécier des expos nulles, je les déteste. Je les déteste [rires]. »

Entre son désamour pour l'art contemporain et pour la danse, Judith entrevoit le lien : « Si c'est joli, et qu'il n'y a pas de sens, OK, ça me va. Si je passe devant, je fais "ah, c'est chouette !", OK. Et si c'est moche, genre, un bout de plastique qui est collé sur un autre bout de plastique et qu'il y a aucun sens et qu'il y a un titre tout pourri, pas d'explications, ça m'énerve. » Judith considère qu'il existe des propositions artistiques qui ont un « sens » particulier, mais qu'il en existe d'autres qui sont « juste poétiques » et qui ne proposent pas d'informations à « comprendre » : « S'il n'y a pas de sens, mais que c'est poétique, ça me va, parce que c'est juste beau et agréable à regarder. Par contre, s'il n'y a pas de sens, que ce n'est pas beau et que les gestes ne sont pas esthétiques ou s'ils sont un peu vulgaires, là, du coup, je ne comprends plus du tout. » Dans le vocabulaire de Judith, le terme « poétique » est synonyme d'« esthétique », de « beau » ou de « joli ». Les présentations qui, pour elle, semblent dépourvues de sens concernent les spectacles lors desquels les artistes effectuent « des gestes très bizarres », lorsque les pièces ne comportent « pas d'histoires [ni] de musique ». Les spectacles qui présentent des personnages et une dramaturgie identifiables présentent, d'après elle, une certaine « logique » identifiable. Malgré le fait que Judith indique ne pas réussir à déceler le sens des propositions contemporaines, le terme de compréhension, dans son vocabulaire, représente le synonyme du mot « accepter » : « Je ne comprends pas l'intérêt ».

En pensant aux personnes qui semblent « comprendre » et aimer les propositions artistiques que Judith n'apprécie pas, elle m'indique, en rigolant : « Je les déteste. Je les déteste [rires]. Non, je ne les déteste pas, mais je me dis que vraiment, ils font juste semblant pour avoir l'air d'être des gens qui s'intéressent à l'art contemporain et pour avoir l'air un peu cool ou je ne sais pas. » Judith reparle de l'exposition *Piscine* pour donner un exemple : « Il y avait vraiment des choses qui étaient, mais "nulles de chez nulles". Il n'y avait juste rien du tout, et les gens, ils faisaient semblant de s'intéresser, ils lisaient des petits cartouches qu'il y avait là. Et je suis sûre que c'était juste pour "faire genre". Parce que vraiment, même en creusant la tête, je n'ai pas pu trouver un sens à ce genre d'œuvres. »

« Histoire d'occuper le moment, le samedi soir. »

Avant tout, c'est le divertissement que Judith cherche dans les sorties culturelles : « Histoire d'occuper le moment, le samedi soir. Oui, il y a toujours un côté un peu plus… au théâtre, par exemple, c'est une sorte de sortie un peu. Donc, c'est de sortir de la routine un petit peu, je dirais. […] Ça peut faire rire, ou émouvoir, enfin, créer une sorte de sentiment, c'est quand même plus que si ça n'apporte rien du tout, même si c'est juste éphémère et si c'est juste le temps de la pièce, je me dis "ça me fait rire" et puis après la pièce, j'y pense plus, mais au moins, pendant deux heures j'ai rigolé et des choses comme ça. »

De plus, les sorties au théâtre peuvent également l'amener à réfléchir. Elles lui permettent de « garder l'esprit ouvert » : « C'est toujours bon d'aller voir ce qui se fait, de changer un petit peu de ce qu'on connaît, même si j'ai tendance à faire le contraire, parce que quand je regarde des pièces de théâtre, je regarde d'abord les pièces que j'ai déjà lues ou que je suis déjà allée voir. Donc, c'est un peu le contraire de ce que je dis, mais c'est pour le voir différemment. Par exemple, si j'ai lu le livre, eh bien, j'ai bien envie de voir la pièce de théâtre pour voir comment est la mise en scène. » Cependant, pour Judith, ces sorties restent avant tout plaisantes : « C'est plus en divertissement, en fait. Ce n'est pas une passion. »

« J'aime bien écrire des trucs scientifiques. »

Néanmoins, elle ne trouve pas ces pratiques « créatives ». Elle indique aimer « faire des choses manuelles », le bricolage dans son quotidien, mais elle ne se considère pas vraiment comme « créative ». Cependant, Judith trouve son travail en tant que chercheuse en informatique créatif et stimulant : « Je suis en interaction avec la machine où il faut inventer de nouvelles techniques d'interaction. Mais ces choses-là n'existent pas, il faut qu'on en crée de nouvelles qui répondent d'une façon ou d'une autre au besoin qu'on a observé. » À plus forte raison, Judith estime que tous les aspects de sa recherche sont créatifs, notamment la rédaction : « Il s'agit d'une réflexion, mais du coup, ça ne veut pas dire juste répéter des choses qu'on sait déjà, mais essayer d'avoir un autre point de vue ou essayer d'apporter un truc en plus. Donc, le fait d'écrire, ça permet de créer quelque chose en même temps qu'on

écrit, une nouvelle pensée, une nouvelle idée. » Son travail demeure pour elle une activité créative et elle apprécie « écrire des trucs scientifiques ».

REMOVING

« Ça faisait plus un entraînement qu'un spectacle. »

À la fin du spectacle, Judith a entendu Henri dire qu'ils étaient convoqués à une expérience « dangereuse » – une remarque qui lui a fait comprendre qu'il était aussi « perdu » qu'elle pendant le spectacle – et elle en a ri : « Non, elle n'était peut-être pas "dangereuse", ce n'est pas le mot. » Elle avait effectivement remarqué qu'Henri avait cherché plusieurs fois à capter son regard afin d'y trouver un soutien. Cela a permis à la jeune femme de créer une forme de complicité avec lui : ils se sont souri plusieurs fois pendant le spectacle.

Judith a toutefois noté que les autres spectateurs présents dans la salle avaient semblé beaucoup apprécier la pièce et elle a entendu certains d'entre eux en parler dans les couloirs après le spectacle : des spectateurs sortis pour fumer ont évoqué la qualité de la pièce et elle a également été très étonnée par la discussion de deux femmes derrière elle – c'est Henri qui a attiré son attention à ce sujet : elles disaient avoir beaucoup apprécié la représentation.

Elle estime que le spectacle était destiné à un public « averti » de chorégraphes, de danseurs ou de personnes qui connaissent le milieu : « Il faut être du milieu un petit peu quand même ». Le public, par ailleurs, a semblé à Judith assez varié et elle ne s'est pas sentie mal à l'aise.

La jeune femme est venue au spectacle avec son compagnon, qui a apprécié la pièce et qui a semblé bien moins « désespéré » qu'elle. À la sortie, alors qu'elle « râlait » en lui disant « C'est nul ! », il s'est moqué d'elle et lui a répondu en riant : « Mais ça ne vaut pas le coup de t'énerver comme ça ! »

Globalement, l'expérience de la jeune femme est teintée d'amertume, mais plusieurs éléments lui ont tout de même semblé intéressants. Elle souligne ainsi la prouesse physique des danseurs – « Du point de vue sportif, je peux marquer ça comme un point positif » –, mais le corollaire est que le spectacle était, « pour le coup, trop sportif ». La spectatrice n'a

pas été touchée par la proposition artistique et elle estime que ce n'était pas vraiment de la danse : « ça m'a perturbée, mais pas dans le sens positif, où je me suis dit, il y a des choses... ». Judith n'a trouvé les gestes ni « joli à regarder » ni « virils ». Pour la jeune femme, les mouvements étaient trop saccadés et pas suffisamment fluides. Ils apparaissaient très décousus, sans lien entre eux.

Judith a, par contre, apprécié la « danse des claquettes », à la fin de la représentation, qui lui a donné l'impression que le danseur s'amusait sur scène. Le voir souvent sourire lui a donné envie de sourire également. Cependant, Judith n'a pas compris pourquoi la séquence finale est arrivée de façon aussi imprévisible et elle l'a trouvée un peu « commandée » ; selon elle, l'auteur a dû vouloir « mettre quelque chose de "bien" » à la fin pour donner « une bonne impression alors qu'on s'ennuyait pendant tout le spectacle » et il s'est dit : « Il reste trois minutes, à la fin, on va mettre des claquettes. »

Judith a lu, dans le livret du spectacle, que l'idée centrale du chorégraphe était de décomposer le mouvement chorégraphique pour le recomposer en séquences distinctes. Tout au long de la représentation, elle a essayé d'identifier les mouvements qui étaient déconstruits – elle a réussi à identifier des mouvements de différentes pratiques sportives comme le basket, la boxe ou la danse classique – mais elle n'a pas toujours réussi à le faire ni à comprendre comment le chorégraphe avait décomposé les mouvements pour les assembler dans un nouvel ordre porteur de sens. Parfois, les danseurs effectuaient un mouvement qui revenait plus tard, totalement extrait de son contexte d'origine et ces gestes en devenaient méconnaissables.

La jeune femme n'a pas non plus vraiment compris pourquoi les artistes faisaient les séquences dansées plusieurs fois d'affilée et elle a trouvé ce fonctionnement étrange. Elle suppose que l'organisation répétitive des séquences traduisait un manque de travail, d'inspiration et de matière de la part du chorégraphe et non sa réelle intention chorégraphique : « Je suis sûre que je me trompe [au sujet des répétitions inutiles] et que le chorégraphe a travaillé des heures et des heures. »

Lorsque j'ai mis en relief le fait que les synchronisations imparfaites entre les danseurs étaient, à ma connaissance, volontaires, Judith a acquiescé : « S'il voulait obtenir une synchronisation parfaite, il aurait travaillé dans ce sens-là. Le mouvement, tel qu'il apparaît sur le plateau, a été certainement travaillé comme ça. Je pense qu'il sait ce qu'il fait. »

La spectatrice a trouvé que la représentation était du « déjà-vu », avec des « couples qui se battent, puis qui se cherchent, puis qui reviennent » : selon Judith, c'est le sujet principal de toutes les danses de salon. De plus, elle n'a pas perçu de lien entre ces scènes et le reste du spectacle.

Figure 34 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : la signification de la séquence avec le « couple ».*

J'ai confirmé à Judith l'organisation de la chorégraphie : Noé SOULIER s'est attaché à un mouvement pour le « découper » en plusieurs parties et a extrait chacune de ces parties de son développement organique et prévisible. Ainsi, les danseurs pouvaient commencer à faire un mouvement, puis stopper sa progression à son point culminant – cette organisation chorégraphique étant évidente et visible pour les spectateurs « avertis ». J'ai entendu plusieurs spectateurs dire qu'ils ressentaient une certaine frustration de ne pas voir le mouvement en entier : cela permettait de prévoir le mouvement, voire de l'exécuter de façon imaginaire, mais le fait de ne pas l'observer en totalité sur le plateau faisait retomber la tension. Lorsque j'ai partagé ma conception de ce fonctionnement avec Judith, elle m'a dit qu'elle comprenait de quoi je parlais : elle éprouve ce type de sensation lorsqu'elle pratique le tennis et que les joueurs face à elle abandonnent un mouvement en cours de route, ou bien essaient de la tromper, par une feinte, pour la conduire à commettre une erreur. Judith m'a toutefois confié ne pas avoir ressenti ce même effet pendant le spectacle.

Judith souligne également ne pas avoir apprécié les costumes ; elle n'a pas du tout « goûté » leurs baskets car elle estime qu'il ne s'agit pas de costumes de danse, conçus pour être utilisés sur un plateau : « Soit c'est un vrai déguisement, une jolie tenue... Et là, ça m'a dérangée, qu'ils soient avec leurs tennis, avec le symbole *Nike* écris gros dessus, et avec leurs pansements... Il y a un pansement qui est parti à un moment... » Judith a de plus trouvé

dérangeant le fait que les danseurs ne soient pas habillés de façon identique : « La fille, là, avec son jogging tout coloré… Oui, on aurait plutôt dit une tenue d'entraînement. » Si elle avait dû décider des costumes pour ce spectacle, elle aurait choisi des chaussures sans logo apparent et plus confortables, pour qu'elles ne fassent pas d'ampoules.

Figure 35 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet des costumes du spectacle.*

Judith a également regretté que les danseurs ne sortent pas du plateau et restent sur scène, exposant leurs mouvements alors qu'ils auraient dû se trouver les coulisses. Elle a par exemple été dérangée par le fait que les artistes boivent sur le plateau et elle estime qu'il s'agit d'un manque de respect envers les spectateurs : « Ça faisait plus un entraînement qu'un spectacle. » Elle estime néanmoins que le choix chorégraphique de répétitions pousse les spectateurs à « porter un jugement sur les personnes », à comparer les gestes pour les juger en termes de « bien » ou de « mal ».

En visionnant l'enregistrement, Judith se souvient que le spectacle ne comportait pas de musique. Elle estime que s'il y avait eu une musique, le spectacle serait passé plus rapidement : elle a trouvé la représentation très longue.

Par moment, la jeune femme commençait à rire, ce qu'elle expliquait ainsi : « Je ressens la même chose que lors du visionnement du spectacle […] Je ne comprends rien, c'est ridicule. »

Judith exprime plusieurs fois son avis sur Anna, une danseuse trop maigre dont elle n'aimait pas la façon de se mouvoir et qu'elle a sentie désagréable et froide : « J'ai trouvé qu'elle n'était pas élégante, comparée aux autres ». Elle n'a pas non plus beaucoup aimé

Norbert – parce qu'il était en short et parce qu'elle a trouvé que sa « démarche était un peu hautaine et énervante ». Noé qu'« on ne voyait pas trop » était, selon elle, « ridicule ».

Figure 36 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : à propos de la danseuse qu'elle n'a pas appréciée.*

Jose Paulo et Nans sont les danseurs qu'elle a préférés. Judith avoue que Nans, « sympa physiquement », ressemblait à un copain d'école dont elle était amoureuse.

Figure 37 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet de Nans.*

La spectatrice me raconte également que Noé, à un moment, l'a regardée dans les yeux et que ce regard direct ne lui a pas vraiment plu : la proximité avec les artistes la met mal à l'aise. Habituellement, Judith essaie, par curiosité, de s'installer au dernier rang pour observer les autres spectateurs, et elle évite au contraire le premier rang pour ne pas être confrontée aux artistes qui pourraient porter leur attention sur elle pendant la représentation, ou qui pourraient la sélectionner pour participer au spectacle.

Judith a discuté de la pièce avec son compagnon et ils avaient un avis divergent sur Noé : il a trouvé que « Noé avait un rôle à se cacher de tous les autres », alors qu'elle a estimé que « non, il avait un rôle particulier et il se mettait tout le temps en avant dans sa pièce ». Par ailleurs, son compagnon a apprécié les gestes de Noé, contrairement à Judith.

Même si elle n'a pas apprécié le spectacle, Judith n'a à aucun moment voulu partir pendant la représentation car elle considère que les spectateurs doivent rester dans la salle, ne serait-ce que par respect pour les autres spectateurs. De plus, elle estime que « les artistes ont travaillé des heures et des heures, on ne peut pas tout simplement sortir, ce serait de l'irrespect pour tout le monde. »

SCHOOL OF MOON

« Si je ne comprends pas et qu'en plus il ne se passe rien, ça fait beaucoup. »

L'entretien réalisé avec Judith ayant lieu assez longtemps après le spectacle, elle se souvient de peu de choses avant de revoir la vidéo – si ce n'est qu'il ne lui a pas plu – et a tendance à le confondre avec le premier spectacle. Elle ne se souvient ni de la durée – « quand on n'aime pas, c'est toujours un peu long » – ni s'il y avait de la musique, mais se rappelle ne pas avoir été d'accord avec Henri sur le travail de lumière : elle n'avait noté aucun travail particulier, si ce n'est « un spot lumineux circulaire très désagréable » qui lui avait fait craindre qu'il déclenche une crise d'épilepsie à son compagnon Michael.

Judith se souvient approximativement de plusieurs parties du spectacle : deux robots au début, les enfants qui jouent avec des robots, une toupie, deux danseurs adultes, « les enfants tous ensemble à la fin, quelque chose comme ça ». La danseuse adulte accompagnait les enfants, mais elle n'a pas compris le rôle du danseur. Au visionnage de la vidéo, elle évoque l'aluminium au sol et des « bruits cosmiques », une musique « assez monotone ».

Figure 38 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : la « toupie », la danseuse qui tourne pendant longtemps.*

Judith reconnaît que le spectacle recelait quelques bonnes idées – « une carte avec génie toupie, une carte avec génie sexe, une carte avec génie » – mais elle est très critique et revient régulièrement sur l'impression de discontinuité, même dans les styles de chorégraphie, qu'elle a ressentie : « Hop, on descend, on finit par je ne sais pas quoi, histoire de finir parce qu'il nous manque 5 minutes ». Elle avoue préférer le théâtre, où elle peut retrouver une histoire, un déroulé qui la rassure et auquel elle peut se raccrocher.

Présence robotique

La thématique des robots revient tout au long de l'entretien. Judith se souvient vaguement de l'imitation des mouvements des robots par groupe d'enfants – comme si les enfants essayaient d'apprendre aux robots : « Au début, j'avais l'impression qu'ils avaient envie d'apprendre aux robots quelque chose de l'ordre du langage. […] Comme s'ils voulaient les intégrer dans leur jeu… Une sorte d'initiation. […] Je ne me rappelle pas d'avoir donné un sens particulier à ce passage-là ».

Elle comprend que les enfants présents dans la salle soient venus observer les robots à la fin du spectacle, mais elle estime qu'ils n'ont réalisé aucune prouesse et elle a été déçue par la prestation technologique – « peut-être parce que je suis en informatique » –, car elle a vu de nombreuses vidéos avec des robots qui montraient des performances beaucoup plus importantes : « Non seulement ils ne faisaient pas grand-chose, mais en plus, ils ne le faisaient pas bien, ils tombaient et tout… » Alors que les robots, au départ, semblaient bien

fonctionner, ils se sont mis à tomber à la fin du spectacle : « Est-ce que c'est parce que c'est la fin du spectacle et que les robots ils n'ont plus assez de batterie ? » Elle a inféré que ce fonctionnement résultait d'une volonté de mise en scène du chorégraphe et non de difficultés technologiques : selon elle, l'équipe artistique a probablement récupéré des modèles anciens, ou des prototypes comportant des défauts moteurs.

Figure 39 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet de la fin du spectacle.*

Elle regrette par ailleurs le peu d'interactions entre les robots et les danseurs, et le fait que le chorégraphe, en présentant sa vision du futur, se soit restreint à aller dans le sens de la pensée commune, en entretenant les préjugés à ce sujet : « pour l'instant ça ne marche pas trop bien et en plus, ça sert à rien. Ou alors ça sert à tuer les gens. » Elle aurait aimé se voir proposer une alternative plus optimiste et plus ancrée dans la réalité : selon elle, les robots font partie de notre avenir, en particulier comme aides de vie pour les personnes âgées, non-voyantes, et représentent davantage un défi technologique qu'une menace.

Toujours au sujet des robots, Judith a été « surprise et même énervée » de voir le mimétisme entre les robots et le public : « parce que les robots, ils font ça [Judith imite les applaudissements], il y avait tout le public qui s'est mis à applaudir, ça faisait vraiment "public un peu bête". » Elle n'a pas apprécié de se faire dicter sa conduite par un robot.

Si Judith n'arrive à faire aucun lien entre les robots et le reste de la chorégraphie, elle essaie de trouver une signification à leur présence : il s'agit peut-être de s'interroger sur la limite entre les hommes et les robots – « à quel moment un robot devient presque comme un homme ou un truc comme ça. » La scène lui a fait penser à une cérémonie initiatique ou à

une ligne de vie : « imaginer qu'au début, il y a la naissance, le robot qui grandit, et tout. Et qu'il y a la phase d'agitation, ça se rapporte peut-être à l'adolescence, je ne sais pas. Et donc on arrive à la phase où il se met en couple. Peut-être ça peut être ça aussi. »

Direction des enfants

Judith imagine que le spectacle doit être pédagogique puisqu'il fait intervenir des enfants, ce qui fait qu'elle a été choquée à plusieurs reprises par les postures adoptées, à commencer par le rôle assigné à chaque sexe : « les filles vous vous occupez des robots, vous les bercez gentiment, et le garçon, il arrive, il vient sauver, il vient faire je ne sais pas quoi, ça m'énerve. » Henri a lui aussi relevé cette scène, mais plutôt d'un point de vue de la discrimination raciale : « il avait dit ça fait très "les blancs font tout ce qui est l'art" et "les noirs sont là pour faire le matériel". » Elle note que chacun a été dérangé par des représentations discriminantes qui faisaient écho à son propre vécu.

Par ailleurs, Judith a été assez choquée de voir les enfants dans des scènes de guerre et une scène de sexe et elle espère qu'ils ont eu des explications sur ce qu'ils faisaient : le fait de les voir associés à de telles scènes créait une atmosphère « bizarre », d'autant plus qu'il y avait beaucoup d'enfants dans le public également. Elle se souvient avoir été choquée, « dans le contexte actuel », de voir une fille avec un revolver à la main. À un moment, les enfants faisaient « le geste de tirer sur quelqu'un » puis « pointaient l'arme au milieu » en boucle, comme s'ils imitaient les mouvements de robots. Elle aurait aimé aller voir la danseuse pour lui demander si elle savait pourquoi elle avait ce revolver dans les mains ; Judith estime que cette danseuse pouvait avoir une petite sœur ou un petit frère dans la salle et que lui mettre une arme à la main n'apportait rien au spectacle. Si le chorégraphe voulait absolument montrer un fusil, il aurait pu le mettre entre les mains d'un adulte.

La structure dramatique du spectacle

Judith se souvient qu'Henri a qualifié « d'obscène » la scène de sexe et du revolver dont elle-même n'a pas perçu l'intérêt, car elle n'a pu faire aucun lien « avec la suite de l'histoire » : elle a l'impression que tout spectacle contemporain, pour être « à la mode », se doit d'avoir une scène où un couple se bat et finit par faire l'amour. Dans ce spectacle en particulier, elle soupçonne le chorégraphe d'avoir voulu combler un trou : « Il s'était dit, tiens, qu'est-ce que je peux y mettre ? Tiens j'ai des robots, on va faire un homme et une femme, et on va les mettre au fond de la scène. »

Figure 40 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : concernant la démarche créative du chorégraphe.*

Lorsqu'il lui est rappelé que les deux danseurs portaient des masques fibreux, Judith avoue que cela ne lui a pas spécialement plu. « Encore une fois », elle n'arrive à faire aucun lien avec le reste du spectacle : « je ne sais pas ce qui se passe dans la tête du chorégraphe, peut-être qu'un jour, il va dans un magasin il voit ça, il dit : "Tiens, pour mon spectacle, il y aura ça, peu importe si ça va ou pas avec le reste du spectacle". » Au premier spectacle, elle admet ne pas avoir compris certaines choses, mais elle avait été émue, contrairement à ce qui s'est passé pour cette représentation : « Si je ne comprends pas et qu'en plus il ne se passe rien, ça fait beaucoup. »

En voyant la vidéo, Judith se remémore avoir été impressionnée par une scène de déboulés et l'impression de facilité qui s'en dégageait : « On aurait vraiment dit les pieds, tu sais, les poupées qui tournent sur elles-mêmes. C'était très fluide. On aurait dit qu'elle était

couchée au sol et qu'il y avait une sorte de roue qui la tournait. » Elle relève toutefois ne pas avoir compris l'intérêt de faire durer la scène aussi longtemps.

La fin du spectacle

La fin du spectacle a également été pour Judith difficile à comprendre et lui a semblé très longue : « entre le moment où les gens commencent à descendre et le moment où nous on est sortis de la salle, il y a bien eu 10 minutes. […] c'était une fin qui n'en finissait pas ». Elle n'a d'ailleurs pas compris à quel moment se finissait vraiment la représentation. Quand elle a vu les spectateurs – pour la plupart les parents des enfants danseurs, selon elle – commencer à descendre, elle en a été surprise, car les enfants étaient sur scène, et ils le sont encore restés un long moment. Elle regrette par ailleurs plusieurs fois que les enfants n'aient pas eu l'air de s'amuser et trouve triste qu'ils aient probablement reçu comme consigne de ne pas sourire.

Judith aurait préféré une fin classique, pour que les enfants puissent être applaudis et aient « droit à leur moment de récompense » après le travail conséquent qu'ils avaient dû fournir pour préparer ce spectacle. Lorsqu'elle a entendu une mère d'élève dire à Henri que la fin était prévue comme cela, elle a connu un moment d'incompréhension et s'est demandée à quel moment la représentation finirait « pour de vrai ».

Judith estime qu'un spectacle avec les enfants ne peut jamais être « lisse » et parfaitement organisé, mais la pièce *School of Moon* lui a fait penser à un spectacle d'école, non « professionnel » et « brouillon ».

12. HENRI[1]

J'ai rencontré Henri pour l'entretien le 20 janvier 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean JAURÈS. Au moment de l'entretien, Henri travaille dans une entreprise de « cabaret-dîner-spectacle » : « Il peut y avoir une semaine un concert, la semaine suivante, un groupe de danse du ventre, la semaine suivante quelque chose qui est fait par la troupe sur un thème particulier. C'est un lieu à la fois vivant, qui change. » Le travail que fournit Henri au sein de cette « scène ouverte » mêle à la fois celui de commercial et celui des relations avec le public : « mon rôle c'est de recruter des clients potentiels, donc, idéalement des groupes, des associations, des entreprises, et aussi de faire l'accueil des clients qui viennent spontanément pour les renseigner, orienter au mieux sur les soirées choisies ou les repas qu'ils vont choisir. » Henri a fait ses études à l'École Supérieure de Commerce à Paris, mais n'a pas pu, à la sortie de la formation, valoriser ce diplôme équivalent au Master professionnellement. Il a donc passé un autre diplôme de niveau inférieur – à savoir une Licence – qui lui a donné l'accès au poste de « délégué médical » dans une clinique pendant 12 ans.

« Je préfère aller voir [l'art contemporain] avec quelqu'un […] que d'y aller seul. »

Henri sort relativement souvent dans le cadre d'événements culturels, et ses choix sont éclectiques. À l'occasion des sorties avec ses amis ou lorsqu'un spectacle ou une exposition l'attire : « C'est du théâtre que je vais voir, du chant, à l'occasion, un peu de cinéma dans l'année, et ensuite beaucoup de… beaucoup, non, proportionnellement, pas mal de spectacles de rue, comme, par exemple, le festival de rue de Ramonville. » Il évoque un spectacle qui l'a marqué et qui représente un exemple du type de représentations qu'il fréquente régulièrement : « Il y a eu un spectacle avec… C'était à quelle occasion déjà ? Je ne sais plus, où ils avaient recouvert le Capitole de plumes… c'est un spectacle très aérien, avec des funambules. Enfin voilà, donc, ce type de spectacles où il m'arrive d'aller. » Henri se rend parfois aux concerts, mais il n'a pas d'artistes préférés et il ne se montre pas très

[1] Henri, commercial dans un cabaret, 42 ans.

enthousiaste pour ce type de manifestations culturelles. À la musique, il préfère d'autres types d'événements : « Après, je préfère plutôt des musées, des visites historiques, des journées de patrimoine, des choses comme ça. » Il indique également que lorsqu'il vivait à Paris, il trouvait la variété d'événements artistiques et culturels très large et accessible : « C'est vrai que là-haut, il y a une facilité d'accès à la culture, à l'art qui est plus simple. »

Parmi les sorties aux musées à Toulouse, la ville dans laquelle il habite actuellement, il visite régulièrement avec ses amis les lieux d'expositions d'art contemporain, comme les Abattoirs, le Bazacle, l'Espace Écureuil et l'Espace Croix Baragnon : « Après, je n'aime pas forcément tout ce que j'y vois, mais... oui, oui… » Même s'il ne semble pas être convaincu par les propositions artistiques qu'il y trouve, le temps de partage avec ses amis lui est précieux : « Je préfère aller voir un musée d'art contemporain avec quelqu'un justement pour avoir les ressentis, apprendre des choses, voilà, que d'y aller seul. » De ce fait, Henri fait des sorties culturelles la plupart du temps accompagné et ne se retrouve presque jamais seul devant les œuvres. Hypothétiquement, même si cela arrive, Henri indique qu'il profitera pour nouer de nouvelles rencontres avec des personnes présentes sur place. De manière générale, il doit ses découvertes culturelles aux rencontres qu'il tisse à travers le temps : « J'ai eu des amis qui étaient de culture d'Amérique du Sud. Donc du coup, ça m'a ouvert sur tout ce qui était un peu la samba, le cinéma […] Après, j'ai des amis qui ont plus la culture du cinéma. Donc, ça m'a amené à aller voir du cinéma, alors que ce n'est pas quelque chose que je fais systématiquement. Les cours de théâtre m'ont amené à aller voir des spectacles qui ont été faits par notre prof de théâtre et par d'autres intervenants, donc… Voilà, c'est au gré des rencontres, au gré des amis que je découvre différentes choses. »

Au-delà de ces sorties, Henri pratique d'autres activités culturelles : « Je participe à une chorale depuis octobre [2015]. Mais nous ne nous sommes pas encore produits véritablement, on a fait que des répétitions. » Il indique que la première représentation est prévue pour le mois de janvier 2016. Henri pratique également le théâtre : « Pendant deux saisons, j'ai fait partie d'un cours de théâtre où on faisait une représentation à la fin de l'année. C'est un théâtre amateur… et plutôt sur des thèmes rigolos… » De plus, Henri possède une très grande collection d'objets et de textes dont l'œuf est la thématique. Après l'ensemble de nos entretiens, il m'a invité à l'exposition qu'il a organisée sur son lieu de travail à l'occasion de sa fermeture estivale de deux semaines. Il a transformé ce lieu en une mosaïque d'objets diversifiés, les uns plus curieux que les autres.

Henri pratique également des « activités manuelles » : « Ce n'est pas de l'art… mais bon… [J'ai eu l'occasion de] faire une crèche assez imposante pour une église… l'idée, c'était de faire, de reproduire le village. Donc, en découpant des panneaux de bois : trois panneaux de bois pour redonner l'impression de la profondeur au village, créer la montagne qui est au-dessus avec des pommes de pin, avec des fleurs, avec des choses comme ça… donc, c'est une activité à la fois manuelle, artistique, je ne sais pas. Ça va être le genre de choses que j'aime bien. » Henri range le jardinage également dans la catégorie des « activités manuelles » qui se rapportent, d'après lui, à l'art et à la culture : « J'aime beaucoup le jardin avec cette idée aussi de la mise en scène des plantes ou [de la création] des espaces. J'ai un petit […] jardin japonais chez moi, en plus de la partie potagère et [de] la partie aromatique. Et j'ai eu l'occasion de gagner un prix pour le jardin au niveau de la municipalité. » Le jardinage et la création des crèches de Noël pour l'église constituent les activités qu'il partage avec ses parents. Les autres pratiques culturelles, il les rend visibles via les réseaux sociaux numériques : « Je partage ça à travers les réseaux sociaux, des fois, à travers les photos, des choses comme ça. Ce n'est pas une activité commerciale, associative, ou autre. »

« La danse sans musique, je trouve qu'il manque un élément. »

Henri n'a jamais vu de pièces de danse contemporaine dans un espace de spectacle vivant : « J'ai vu forcément des vidéos, des choses qui s'apparentent à de l'art contemporain… à de la danse contemporaine, je pense. Au gré de festivités où il y a peut-être un ou deux moments de danse contemporaine, mais après, je ne sais pas si j'ai vu un grand spectacle d'une heure ou de deux heures de danse contemporaine pure. » Pour Henri, la danse contemporaine est une forme chorégraphique qui se différencie de la danse classique, de la danse du salon et du hip-hop. Elle s'en distingue par ce qu'il appelle le caractère « conceptuel ».

La musique et la danse semblent constituer pour Henri un couple inséparable. Les spectacles chorégraphiques sans musique lui paraissent « plus compliqués » : « Parce que j'associe très facilement la danse à la musique […]. C'est vrai que […] la danse sans musique, je trouve qu'il manque un élément, dans ma conception de la chose. Sinon, c'est un peu du mime. » Inversement, Henri a spontanément envie que la danse accompagne aussi la

musique : « Je trouve que c'est frustrant quand il n'y a que de la musique. On est allé voir un spectacle où il y avait du tango argentin qui était joué, et j'ai trouvé dommage de jouer la musique du tango argentin sans avoir des gens qui dansent du tango argentin devant… »

« Généralement, je résiste. Des fois, je m'énerve tout seul. »

Henri a eu l'occasion d'assister aux représentations du spectacle vivant qu'il n'appréciait pas. Il a déjà vu des spectateurs des événements culturels sortir de la salle avant la fin de la manifestation. Même s'il comprend ce type de comportement et ne juge pas les individus qui le font, il ne trouve pas cette conduite convenable pour lui-même : « Généralement, je résiste. Des fois, je m'énerve tout seul ou je me dis : "Qu'est-ce que je fais là ?" Non, même quand les choses ne me plaisent pas, même au cinéma, je n'ai pas l'impression d'être parti en cours de choses, non. J'essaie de tenir quand même. Je laisse l'espoir que ça s'améliore, donc, qu'il y ait un déclic, quelque chose. »

Quant aux expositions de l'art contemporain, Henri s'y trouve souvent décontenancé. Il apprécie les informations fournies par les institutions qui concernent les démarches des artistes. Il donne l'exemple de sa découverte du travail de Jeff KOONS lors d'une exposition aux Abattoirs de Toulouse : « [C'est] quand même un artiste que je connais, je sais qu'il est célèbre, et c'était des aspirateurs dans une vitrine éclairée. Bon… spontanément, je n'aurais pas mis "œuvre d'art" sur ça. Mais après, en lisant la chose, le fait d'exposer des objets du quotidien, de les mettre en valeur, présenter comme des vrais, comme si c'était quelque chose de précieux ou autre, ça mettait en perspective… du coup, c'était intéressant de savoir que la démarche artistique était derrière. Mais sinon, spontanément, je n'aurais pas dit que c'était une œuvre d'art. » Les titres des œuvres dans des musées sont pour lui également porteurs de sens et lui semblent indispensables : « Ce qui m'énerve plus profondément, par exemple, c'est les œuvres où il est marqué "sans titre". Moi, je trouve que c'est… que l'artiste ne s'est pas foulé, quoi. Il aurait pu donner un indice, voilà. » Il se compare à un de ses amis qui est très ouvert à l'art contemporain en disant : « Moi, je pense que lui, il a une approche très spontanée. Et moi, je pense que je n'ai pas cette approche-là, peut-être par manque de culture d'art contemporain, justement, ou de culture tout court… » Par cette « approche très spontanée », il entend la capacité à apprécier les propositions artistiques sans se référer aux

informations fournies par les institutions : « Il est capable d'appréhender des œuvres qui ne me parlent pas du tout. Et par contre, si je vais lire le cartouche, ou avoir l'explication de qu'est-ce que l'artiste a voulu dire, ou quelle est l'histoire de l'artiste, ou dans quoi ça s'inscrit, là, du coup, je vais pouvoir plus l'apprécier, effectivement […]. Et [mon ami] m'explique : "Non, mais c'est justement pour laisser la liberté aux spectateurs". Sauf que trop de liberté… voilà. »

« On n'y voit pas forcément toutes les intentions ou des débuts d'intentions de l'auteur. »

Henri note que les connaissances relatives à la fabrication des œuvres d'art permettent d'accéder à leur appréhension plus spontanée et intuitive. Sur ce qu'il appelle « l'art plus classique, l'art religieux, des choses qu'on voit au Louvre, au musée d'Orsay », il possède plus de connaissances que sur l'art contemporain ; cela lui permet d'apprécier davantage le sens de ces créations : « Parce que j'ai un peu de culture mythologique ou religieuse, ou historique […], je vais pouvoir me dire : "Oui, j'aime ou j'aime pas, ça c'est… le tableau est lourd…" ou enfin, je vais pouvoir retrouver les références. »

De ce fait, Henri estime, contrairement aux idées reçues fréquentes, que les œuvres d'art qu'il appelle « classiques » ou « religieuses » nécessitent tout autant de connaissances pour être appréciées : « Non, mon expérience autour de moi fait que les gens qui ne connaissent pas l'art religieux et qui ne connaissent pas la religion ou l'histoire des religions, sont assez hermétiques par rapport à une statue ou un notable, ou autre. Ils passent devant, et ils ne s'arrêtent pas. Donc, ce n'est pas universel, je pense. » Ces créations ne lui semblent pas plus spontanément accessibles que les œuvres d'art contemporain. Et elles impliquent, d'après lui, de connaître les contextes historiques, politiques et sociaux à l'époque de leur réalisation, ainsi que les connaissances relatives aux techniques de fabrication artistique de l'époque : « Quand j'écoute des émissions de musique classique ou quand j'écoute une œuvre, c'est assez intéressant d'avoir… par exemple *Les quatre saisons* de VIVALDI. C'est quelque chose qui est très connu, et c'est vrai que quand on a quelqu'un qui l'analyse et qui dit "là, c'est pour simuler le tonnerre, là, c'est pour simuler le chant des oiseaux", eh bien du coup, ça permet de mieux comprendre l'œuvre. Sinon, eh bien oui, ce sont de jolies notes,

c'est mélodieux à l'oreille, mais nous, on n'y voit pas forcément toutes les intentions ou des débuts d'intentions de l'auteur. »

Henri admet que les références culturelles et les connaissances relatives aux domaines artistiques ne fournissent pas une seule lecture possible des œuvres chorégraphiques. Il est possible, selon lui, d'apprécier d'autres choses qui se rapportent aux expériences qui lui sont propres. Toutefois, il apprécie particulièrement la posture « avertie » devant les œuvres et se rapporte à l'exemple de la danse : « Oui, on peut apprécier [le] corps [du danseur], on peut apprécier ses mouvements… et tout ça. Mais moi, par exemple, je pense que j'aurais échappé à tout, parce que n'ayant pas les références culturelles, les références de base, c'est difficile [d'appréhender le spectacle]. » Après un temps de réflexion, il rajoute : « J'aurais aimé avoir quelqu'un à côté de moi […] pour savoir à quoi ça [fait] référence. »

Henri a l'habitude de consulter les informations mises à la disposition par les institutions culturelles. Cela lui permet de s'imprégner des références historiques, sociales et culturelles qui s'y rapportent et éventuellement, d'entrevoir des sujets de discussion avec les personnes qui l'accompagnent.

« Si j'y étais allé seul, je me serais ennuyé terriblement et j'aurai tout oublié. »

Enfin, Henri souligne que, pour lui, les sorties culturelles représentent des occasions de passer « un bon moment » avec ses amis et d'échanger avec eux, indépendamment de la « qualité » des propositions artistiques : « Je ne veux pas dire que c'est forcément positif, mais par exemple, on peut apprécier de partager quelque chose avec quelqu'un, d'y être allé ensemble, et de se dire "ce n'était pas bien, mais au moins, on peut en discuter ou échanger". Et du coup, ça devient un moment quand même marquant, même si sur le moment ce n'était pas agréable à vivre. » De cette manière, une expérience spectatorielle qui peut, de premier abord, lui paraître ennuyeuse s'avère au final agréable, car il s'agit d'un moment qu'il peut partager avec un de ses amis et apprendre quelque chose de nouveau sur l'événement culturel ou sur la personne qu'il accompagne. Dans le même contexte, Henri évoque un film – il ne se souvient pas du titre – qu'il est allé voir avec un de ses amis : « Si j'y étais allé seul, je me serais ennuyé terriblement et j'aurais tout oublié. Mais le fait d'en avoir parlé [avec cet ami], d'avoir échangé, finalement, ça me laisse de bons souvenirs. » Les sociabilités qu'il tisse

autour des sorties culturelles constituent pour lui leur motif central : « Si un ami me dit “tiens, je vais aller voir ça”, eh bien, si j’ai l’opportunité, si ça peut me correspondre en termes de budget, de temps, d’attrait pour moi, je vais saisir l’occasion d’y aller, même si ce n’est pas du tout mon univers, quelque chose que je ne serais pas allé voir tout seul. »

REMOVING

Immédiatement après la fin de la représentation, Henri m’a demandé des explications sur les raisons pour lesquelles je lui ai dit que la pièce à laquelle nous devions assister était « accessible » à mes yeux. C’était « une expérience dangereuse », m’a-t-il avoué en riant. Il est à noter que je n’ai jamais qualifié cette œuvre d’« accessible » ; j’ai annoncé à Henri que, compte tenu de sa structure chorégraphique, la perspective de lui ôter son statut chorégraphique n’était pas envisageable ; la pièce ne comportait pas non plus d’éléments communément considérés comme « choquants »[1]. Henri a l’habitude de se renseigner sur les œuvres qu’il a l’intention de voir, que ce soit auprès de ses amis ou sur Internet. Il préfère néanmoins obtenir des informations après des personnes avec lesquelles il pourra, après la sortie culturelle, discuter à son propos. Ce fonctionnement lui permet d’établir un dialogue avec ses interlocuteurs et de construire son interprétation autour des thèmes qu’il pourra partager avec eux. Mais dans le cas du spectacle *Removing*, il s’est montré surpris par le fait que la plupart de ses connaissances, ainsi que les spectateurs dans la salle, partageaient un certain enthousiasme général : « Les gens avaient l’air d’apprécier, et même, j’ai parlé avec d’autres personnes qui avaient l’air d’apprécier aussi et qui m’ont dit que c’était super, que c’était vraiment incroyable ce qu’ils faisaient. Enfin, ils étaient emballés, quoi. »

[1] Comme je l’ai déjà précisé dans la partie précédente, la question posée par Henri lors de l’entretien initial portait sur l’« accessibilité » de la pièce ou sa « facilité à comprendre ». À ce stade de l’investigation, j’ai préféré ne pas répondre ouvertement à sa question, mais l’inviter à découvrir l’œuvre par lui-même. Comme Henri avait une envie très forte de connaître mon avis sur le spectacle, il m’a incité à le commenter. J’ai alors répondu que la pièce ne comportait pas d’éléments communément considérés comme choquants – par exemple, à cause de la présence de la nudité ou des matières organiques sur le plateau – et qu’il n’y avait pas d’immobilités prolongées qui incitent quelquefois à se questionner si l’œuvre appartient au domaine chorégraphique. Henri a ainsi considéré que la pièce était « accessible » à mes yeux.

« Clés de lecture » des œuvres

Autrement, c'était une « découverte » pour Henri qui l'a laissé perplexe : « Je ne peux pas dire que ce qu'ils ont fait soit nul, parce qu'on voit bien qu'il y a du travail : des mouvements physiques qui ont l'air quand même étudiés, pensés, bien exécutés, je pense… Donc, il y a du travail, mais après, vraiment, l'émotion permanente que j'ai eue c'est pratiquement de l'ennui, parce que… incompris. » Pour comprendre les œuvres, Henri a besoin de détenir « les clés de lecture de la chose ». Il n'aime pas l'état d'incertitude et il essaye toujours de remplir les œuvres de sens. Pourtant, les renseignements qu'il a réussi à obtenir de ma part ou de la part de ses amis qui s'intéressent à l'art contemporain, ainsi que les informations qu'il a pu lire dans le livret du spectacle ne lui ont pas permis de conférer du sens au spectacle *Removing*, à la hauteur de ses espérances. Avant tout, il aurait préféré que les danseurs viennent parler aux spectateurs, montrant leur proximité et rendant l'événement chorégraphique moins « arrogant ». Il n'a surtout pas apprécié « le fait de ne pas comprendre, de ne pas avoir d'explications, enfin si, après j'ai lu ce qui était expliqué, mais j'ai regretté le fait qu'après [le spectacle], les performeurs, je ne sais pas comment on les appelle, ne soient pas venus à la rencontre, discuter ou dire des choses. Je pense moi, ça m'aurait plu. Plus plu. Ça aurait un peu éclairé ce que j'ai vu. »

Henri est amateur de l'art religieux ; il estime que pour pouvoir bien comprendre l'œuvre, il faut connaître les principaux procédés de la création dans le domaine artistique correspondant. La danse pour Henri, « c'est un monde artistique [qu'il] ne maîtrise pas ». Il ne connaît pas ces « clés de lecture » qui sont des problématiques artistiques des créateurs. Pour « saisir les spectacles de danse », il aurait préféré savoir comment on transforme une idée en mouvement, comment on le fait naître, comment on s'inspire, comment on transfère le mouvement de la vie quotidienne sur le plateau. À partir du moment où l'on constitue une certaine « grammaire » des principes créatifs, on est capable de déceler les démarches similaires, d'après Henri. C'est ainsi qu'il semble connaître les problématiques de l'élaboration de l'image : « Je ne sais pas, sur un tableau, voilà, on peut être dans le "cadre/hors du cadre", d'être "sujet centré/pas centré", il peut être en noir et blanc ou en couleur, il peut être réaliste ou abstrait, enfin... Voilà, il y a des grilles de lecture que je connais, enfin, plus ou moins. Là, honnêtement… »

Pendant le spectacle, Henri a lu la feuille de salle : « Après, avec la lecture, je me suis attaché à voir… j'ai essayé de voir si ce que j'avais lu correspondait à ce que je voyais. » Cela lui a donc permis de savoir que le chorégraphe empruntait, découpait et décontextualisait les mouvements de la vie quotidienne : « On avait l'impression qu'ils évitaient les balles ou qu'ils tapaient… ça faisait penser à un match de squash ». Il savait également que le but de cette organisation chorégraphique ne consistait pas à inciter les spectateurs à identifier les mouvements qui ont servi pour construire les séquences chorégraphiques, mais à les inviter à se divertir par les jeux de similitudes et de dissociations des séquences dansées exécutées en même temps et en décalé.

La posture des artistes semblant « hautaine »

Henri m'a aussi dit qu'il n'appréciait pas la démarche générale de l'artiste, considérant le caractère « hautain » de son travail. Henri a mentionné les composantes « nécessaires » du spectacle, sans lesquelles l'objet artistique n'en est pas un – costumes, lumières, son, saluts : « Mais là, il n'y avait pas d'effort de costumes, il n'y avait pas d'effort de lumières. Le son, à un moment il y avait un grand bruissement, mais à part occuper mes oreilles, je ne voyais pas ce que ça apportait de plus. À la fin, les saluts étaient complètement désordonnés. Ils n'ont pas parlé. Ils n'ont pas été présentés au départ. Enfin, pour moi, ce n'est pas un spectacle. C'est presque une œuvre d'étude. Enfin, mais je n'ai pas vu ça comme un spectacle. Et ma démarche était d'aller voir un spectacle, en fait. Il y a des gens devant, il y a des gens qui font quelque chose et il y a un public. Il y a un droit d'entrée. Enfin, je veux dire, il y a des éléments du spectacle, mais en fait, c'était presque une conférence. Un truc exposé, mais en fait, voilà, c'est quelque chose… Voilà, presque comme une conférence. Et le sujet de la conférence n'était pas pour moi, enfin. Je savais… Voilà, c'est ce qui correspond le mieux à mon ressenti. C'est comme si j'étais allé voir une émission ou une conférence qui ne m'était pas destinée [rires]. »

Henri rapproche aux artistes de ne pas l'avoir inclus dans le public qui peut être susceptible de voir leur œuvre : « Les artistes se font plaisir et pas forcément, enfin… Je veux dire, ils montrent ce qu'ils font, mais peut-être que si on n'était pas là, ils le feraient très bien aussi, quoi. Voilà. » Leurs créations, d'après Henri, « ne s'adressent qu'à eux » : « Ben en

tout cas, je ne vois pas l'intérêt de le montrer au grand public. Oui, peut-être pour un chercheur, quelqu'un qui recrute des artistes, quelqu'un qui étudie l'art ou la danse, cet art-là, ou quelqu'un qui s'inspire peut-être pour voir les mouvements. Peut-être c'est intéressant, mais pour… moi, je me considère en "grand public", enfin, comme n'importe qui. Il ne faut pas montrer… enfin, il ne faut pas montrer. Il ne faut pas faire payer, je ne sais pas, mais il y a un truc bizarre, parce que... C'est comme si, en gros, on montrait un chef-d'œuvre à un enfant de six mois. À la rigueur, il préférera une bande dessinée ou un joli dessin d'enfant. Ça va plus lui faire plaisir que de voir un PICASSO ou un VINCI : ce n'est pas adapté, je trouve. Il faudrait presque mettre un avertissement, mettre "pour un public averti" quoi. Enfin pour public qui va apprécier la démarche ou alors vraiment pour découvrir, mais "renseignez-vous avant". Vous voyez, je n'étais pas un bon public, enfin… »

Composantes du spectacle Removing

Lorsque j'ai allumé la vidéo enregistrée par ses lunettes-caméra, Henri s'est rappelé que la création ne comportait pas de musique : « Enfin, ça ne me plaisait pas parce que j'aurais aimé avoir de la musique ou peut-être une histoire : un fil conducteur. » Lorsque la musique guide la danse, le mouvement corporel s'adapte à la trame sonore : la musique « dicte » les pulsations, incitant le corps à se mouvoir, ce qui fournit une certaine prévisibilité aux actes chorégraphiques. Or, l'accompagnement musical dans le cas du spectacle *Removing* n'aurait pas pu être réalisé, car la mesure qui enclenche les séquences chorégraphiques n'est pas musicale, mais logique.

Quant aux costumes du spectacle, Henri les a trouvés trop simples et négligés : « On aurait pu les croiser dans la rue. » Il a également rajouté : « On a l'impression qu'on assiste à la répétition… Moi, je me dis, c'est un joli travail préparatoire pour faire quelque chose de plus présentable au public derrière. […] La dame avait un costume de rock-star, on ne sait pas trop pourquoi. » Contrairement aux réactions de choc que provoque habituellement l'apparition de nudité sur le plateau, Henri n'était pas contre une perspective de dénuder les interprètes pour mieux voir leurs corps : « J'en était à regretter qu'ils ne soient pas nus, sérieusement, parce que du coup, on aurait vu leurs muscles travailler pendant qu'ils faisaient notamment les torsions et tout ça… on aurait pu voir la force des muscles ou quelque chose

comme ça, mais là… ça aurait pu être comme l'anatomie au début de la photo, quand on photographiait le corps humain pour voir les mouvements, voir comment le corps travaillait. »

Ensuite, Henri poursuit ses réflexions sur les mouvements des danseurs : « On ne peut pas apprécier leurs mouvements musculaires, parce qu'à la fois, ça va trop vite pour… […] Là, il était complétement en équilibre, je suppose qu'il y a une tension dans tout le corps qui serait palpable au niveau des jambes ou tout ça, mais en fait, la seule chose qu'on voit d'eux, c'est leurs bras, mais qui ne sont finalement pas les muscles les plus sollicités. Enfin, dans tout ce qu'ils font. »

Figure 41 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : « Là, il était complétement en équilibre... »*

Interprétation chorégraphique et qualités des danseurs

Henri a également partagé ses réflexions sur l'interprétation chorégraphique et a essayé d'identifier le chorégraphe : « C'est lui, le chef, en fait ? » Henri indique Noé SOULIER, le danseur en blanc, alors qu'il pensait que c'était Norbert, le danseur en short : « Je l'ai trouvé plus habité. Il faisait des choses avec plus de cœur que les autres. »

Figure 42 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : Noé et Norbert.*

« Moi, j'ai trouvé que celui qui avait la queue de cheval [Norbert] était celui qui était habité par ce qu'il faisait. Après, lui [Henri parle d'un autre danseur, Jose Paulo, qui apparaît instantanément à l'écran, puis disparaît], il semblait quand même avoir une force physique, enfin, il faisait des choses un peu plus acrobatiques ou un peu plus danse… en fait, plus danse classique. J'ai trouvé. C'est peut-être aussi parce qu'il a un corps très grand… Alors ses mouvements sont plus amplifiés, rappellent plus des… des pirouettes, des choses comme ça. » Il a également noté la façon dont les danseurs suivaient les consignes de synchronisation des mouvements et a repéré un certain nombre de dysfonctionnements : « Au début, je me disais, mais elle est… [Henri parle de Yumiko] elle ne suit pas les autres, mais… [rires] Parce que c'était avant d'avoir lu le texte de la question de synchronisation ou pas, mais souvent, j'avais l'impression que c'était elle qui faisait des choses un peu dans son coin, un peu différemment. Elle n'était pas… elle était moins coordonnée que les autres. Enfin, moins dans le synchronisme que les autres. » Puis Henri revient de nouveau sur les qualités chorégraphiques de Norbert : « À choisir, je trouverais que c'est lui [Henri pointe sur Norbert] finalement qui est plus dans un spectacle. […] Il est plus dans un côté "je me produis devant les gens". Je trouve que c'est lui, ben… ne serait-ce que par sa coiffure qui n'est pas machin. Il a le look, c'est le seul qui avait un bermuda aussi, on voyait ses gambes, donc… J'ai trouvé que c'était lui qui était plus… C'est pour ça qu'au début, je croyais que c'était lui qui était le patron. Je ne sais pas comment [vous dites], le leader de groupe ? […] C'est l'attitude aussi, un peu plus orgueilleux que les autres. »

Distance « arrogante » des danseurs

Mais Henri conclut, au sujet des mouvements corporels, que les propositions chorégraphiques mises en scène n'avaient rien de particulier pour être montrées au public : « Ce ne sont pas des positions super extravagantes. […] Je m'attendais à… voilà, ils ne font pas de sauts périlleux, ils ne font pas de… Ils ne font pas des choses qui soient… qui sortent de l'ordinaire. »

Aussi, l'absence de l'interaction directe avec les artistes « déshumanise » l'œuvre : « Je n'ai pas croisé de regard de l'artiste, parce que… Ils n'ont pas échangé à la fin, enfin. À la rigueur, ça, c'est quelque chose que j'aurais pu voir sur Arte à deux heures du matin, ça aurait été pareil, quoi. […] J'aurais vu ça dans ma télévision, ça aurait été presque pareil. » Ce qui rend le spectacle « vivant », d'après Henri, c'est l'interaction, le dialogue, et non la présence corporelle qui ne joue pour lui aucun rôle important dans la réception du spectacle. Et il regrette toujours l'absence du chorégraphe pour une discussion collective après la fin de la représentation : « Rattacher [l'expérience] à quelque chose d'humain, de concret, de se dire "Finalement, on partage quelque chose", que celui qui va être devant sa télé ou devant son ordinateur ne va pas voir et ne vas pas connaître. Et là, c'était vraiment… le squash, vraiment une boîte de verre. Il y aurait un mur de verre devant nous, entre les artistes et nous, ça aurait été exactement pareil. Il n'y a eu aucun échange, aucun passage d'émotions, enfin… »

Pour conclure, Henri a également repéré les différentes parties de l'œuvre. Celle qu'il a distinguée, et celle, par ailleurs, qu'il a trouvée « presque intéressante », correspond au moment où deux danseurs, Nans et Jose Paulo, se déploient dans un duo en restant toujours en contact. En ce qui concerne les autres parties, Henri les a caractérisées de « monoblocs ». Même si Henri a identifié les différentes parties, celles-ci s'apparentaient pour lui à quelque chose d'homogène : « La totalité [du spectacle] était monocorde. » Aussi, le duo a plu à Henri, car il y avait un son qui l'« occupait » : « Le bruit […], ça occupait un autre sens. […] Ça faisait un sens de plus, parce que ma vue était… Je voyais des trucs, mais qui ne m'intéressaient pas. On ne peut pas dire que le côté "confortable" soit terrible non plus dans la salle. Donc… il n'y avait pas d'odeur, il n'y avait pas de parfum. Il n'y avait pas de… Donc, le fait de rajouter le bruit, effectivement, ça rajoutait quelque chose, une occupation. Mais finalement, comme une télévision qui est allumée dans le salon et qu'on ne regarde pas.

Ça occupe, ça rassure, parce que ça… c'est là. » Enfin, les saluts l'ont « dépité », car ils se terminaient, comme il l'a formulé, « en eau de boudin ».

SCHOOL OF MOON

« C'est comme si le chorégraphe voulait mettre toutes les choses transgressives, on ne comprend pas pourquoi. »

Henri n'a « rien retenu de bon » du spectacle *School of moon.* À la fin de la représentation, il était très nerveux et il a hué le travail d'Éric lorsque celui-ci est sorti dans le hall du théâtre pour échanger avec les spectateurs présents. Comme sa pièce chorégraphique a tout de même été reçue de façon très bienveillante par la grande majorité du public, le créateur n'a pas entendu – ou relevé – la réaction d'Henri. Il a souligne qu'une de ses connaissances, présente à la représentation avec son enfant, a apprécié le spectacle.

Selon Henri, « la présence dramatique permettant aux spectateurs de se départir des informations présentes dans la documentation » ; il ne s'était pas informé sur le spectacle avant d'arriver autrement qu'en regardant les affiches et en lisant le petit texte disponible dans la feuille de salle. Il aurait préféré prendre place au milieu de la salle : il n'aime pas être au premier rang car il considère que la vue d'ensemble a davantage d'importance que les détails.

Henri a qualifié d'« obscène » le travail de ce chorégraphe, arguant qu'il était inadmissible de présenter l'humain comme une créature assujettie aux robots. Après avoir soumis un avis peu conciliant à l'ensemble des enquêtés lors de l'entretien en groupe de discussion, Henri a beaucoup réfléchi, seul et en compagnie de ses amis, sur les termes qu'il avait employés et il a fait des recherches sur le mot « obscène » qui résumait, à la fin de la représentation, son avis sur l'œuvre.

Henri admet qu'il s'agit probablement d'une perception très intime qui ne correspond pas au sens communément partagé, mais il maintient sa définition du mot « obscène ». Il estime qu'au lieu de montrer le mauvais côté des humains – selon lui, la pièce se conclut sur le fait que les robots « dirigent l'humain » –, le chorégraphe aurait dû souligner les valeurs

actuelles : l'humain est au-dessus de la robotique. Henri souligne qu'il « rate probablement une convention de la scène » selon laquelle il est possible de montrer quelque chose qui n'est pas la réalité.

Henri compare son expérience avec celles vécues lors des deux spectacles de Soulier : « Autant, le premier, je pensais que je n'avais pas les bonnes grilles de lecture, que je passais à côté de quelque chose, autant pour celui-là, je crois que j'ai trop les grilles de lecture et que du coup, je ne l'apprécie pas du tout. » Henri estime que le spectacle possède des éléments « visibles » pour lui : « Tu vois, si je compare les deux, autant sur le premier, toi, tu le comprends, tu l'apprécies, tu vois les gestes techniques et tout ça, et moi, ça me… Je sens qu'il se passe quelque chose, mais que je ne maîtrise pas et que je ne comprends pas. Et autant dans le deuxième, peut-être qu'il s'adressait plus aux enfants avec une certaine naïveté, et avec, bah les codes de la société dans laquelle on vit. Et moi, ces codes, je les ai. Je trouve que, du coup, […] c'est un peu être provoquant que de mettre ça sur scène. » Henri compare le spectacle au domaine gastronomique : un client ne doit pas voir le travail en cuisine lorsqu'il regarde un plat qui lui est présenté.

D'après lui, le spectacle contient donc des éléments qui lui ont réellement déplu : « des comportements à la fois du public, et des comportements induits sur le public, je pense que c'est ça qui m'a dérangé. […] Soit on passe à une autre ère, quelque chose de nouveau et je suis réactionnaire […], soit ce n'est pas respectueux des gens. »

Pour le Henri, le travail du chorégraphe n'est pas respectueux des enfants ni du public : il souligne l'absence de récompense pour les enfants sur le plateau – pas d'applaudissements pour eux à la fin –, l'absence d'échanges gratifiants entre les spectateurs et les danseurs, la « valorisation des bestioles informatiques » et le fait que les techniciens n'aient pas été présentés. Faisant référence aux inventions robotiques et à l'attirance aveugle pour de nouvelles technologies, il estime que ce spectacle montre le « sale côté » du public et des êtres humains de manière générale : « Il rend le public voyeur. Et il appuie sur ça en plus. […] Le fait qu'il n'y a pas eu de fin officielle. Peut-être qu'on est partis trop tôt, je ne sais pas… »

Les robots, selon Henri, ont été mis en évidence pour attirer l'attention du public non pas sur les enfants, mais sur les technologies employées – des technologies qui incitent à ne pas respecter le travail humain – ce qui biaise la relation entre le public et le spectacle.

Figure 43 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : à propos de la présence des robots.*

Henri estime de plus qu'il ne s'agit pas d'un spectacle de danse – le seul moment de danse étant la toupie – et que cela aurait pu être une représentation théâtrale puisque cela montrait « juste des gens qui bougent sur scène » : « Le spectacle aurait pu être fait sans le côté de la danse et ça aurait été la même chose. ». Il évoque d'autres moments dépourvus d'intérêt : le monsieur qui « faisait des choses », les enfants qui marchaient avec des attitudes « très danse classique ».

Henri dit avoir vu « des bouts d'histoire » et des rôles toujours très classiques : « Si la volonté était de rompre les clichés, cela demeure très conventionnel tout de même. Les garçons déshabillés, mais pas les filles. La société bien-pensante, trop de clichés, le mâle blanc dominant, la fille noire esclave ». À ce sujet, il mentionne une danseuse qui jette un squelette humain dans un tas de plastique au fond du plateau : « La femme du ménage du spectacle, en plus elle est métisse ». Puis il ajoute, en accompagnant ses paroles d'un geste : « Jeter les restes d'un être humain dans les déchets ».

Figure 44 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : « la femme du ménage du spectacle ».*

Henri a entrevu une posture maternelle dans les actes des danseuses avec les robots et un rôle de « sauveur » pour les garçons : « Pourquoi le garçon peut être torse nu, mais pas la fille ? S'il pouvait mettre les garçons torse nu et les filles en tutu, il l'aurait fait. Il a sauvegardé beaucoup de clichés sur l'être humain… sur notre société à nous. » Selon Henri, le garçon peintre avait ainsi un rôle plus actif dans la narration alors que la fille est dans le « rangement du matériel ».

Figure 45 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : répartition des rôles entre les filles et les garçons.*

Soulignons cependant que les paroles d'Henri ne correspondaient pas à l'organisation effective du spectacle : les filles dansaient et participaient, de ce fait, à la narration de la représentation, tout comme les garçons. Par ailleurs, je n'ai noté aucune différence significative dans la façon dont les danseuses et les danseurs déplaçaient les robots.

Par ailleurs, Henri ne comprend pas pourquoi une jeune fille tenait un pistolet. « C'est comme si le chorégraphe voulait mettre toutes les choses transgressives, on ne comprend pas pourquoi. » Selon Henri, l'enfant avec un pistolet dans la main, ce n'est pas dans l'ordre des choses actuellement. Dans le spectacle, les garçons ne portent pas de pistolets, seulement les filles. « Le pistolet dans la main d'un garçon deviendrait un "jouet" dangereux, tandis que dans la main d'une fille, le pistolet crée un trouble. » Henri ajoute : « Si le chorégraphe avait pu mettre des enfants avec des cigarettes, il l'aurait fait. »

Figure 46 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : la jeune femme et le pistolet.*

Enfin, Henri s'attarde sur la fin du spectacle, qui devrait être selon lui « On allume la lumière, on arrête la musique… On ferme les rideaux, on dit "Merci d'être venu", tu vois ? » Dans *School of Moon*, la représentation « finit en eau de boudin », « au niveau du lambeau » : la fin, telle qu'elle est présentée, est « la fin de l'humanité ». Henri estime que le chorégraphe incitait les spectateurs aux applaudissements alors que ma perception serait plutôt que les parents, connaissant le spectacle, ont initié les applaudissements – non pas par fascination pour les nouvelles technologies, mais en signe de reconnaissance pour le travail fourni par le chorégraphe.

Figure 47 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : la fin est « au niveau du lambeau ».*

13. SOPHIE[1]

Avec Sophie, nous nous sommes entretenues le 23 janvier 2016, le jour du spectacle *Removing* de Noé SOULIER. Nous nous sommes installées deux heures avant la représentation au restaurant L'Estaminet à Toulouse[2]. Au moment de notre entretien, Sophie remplit le rôle de programmatrice du festival « jeune public » et de chargée de communication dans un établissement culturel qui produit, diffuse et soutient la création chorégraphique contemporaine. En tant que professionnelle de ce domaine, elle connaît donc de façon approfondie le fonctionnement institutionnel et administratif de cette forme d'art en France, ainsi que son histoire et son esthétique.

« Mon moteur, c'est la beauté. »

Sophie est inspirée par toutes les formes de « beauté » : « [J]e te dirais que de toute façon, mon moteur, c'est la beauté. » Sophie cherche à remplir sa vie par de « jolies choses », en commençant par sa maison, et en finissant par sa voiture : « C'est très agaçant, même si on fait un truc simple [dans notre maison], il faut quand même que ce soit beau ! [Rires]. Enfin non, j'exagère, parce que je peux faire des choses très moches, mais c'est quand même le critère essentiel. C'est-à-dire que je vais choisir une voiture qui me plaît, aussi moche soit-elle, mais qui me plaît à moi, que je trouve jolie, mais qui n'est pas du tout fonctionnelle [rires]. Non, je caricature, mais j'ai besoin de... Voilà, si j'avais de l'argent, je serais… J'achèterais des œuvres d'art [rires]. J'aurais une collection géniale. Ça, c'est le premier truc, c'est ce que mon mari m'a toujours dit : "Surtout, ne deviens pas riche !" [Rires] » Sophie pense qu'elle a cet amour très prononcé pour de « belles choses » depuis qu'elle est étudiante : « Une fois, je suis passée devant une boutique où il y avait des collants magnifiques dessinés par Yves SAINT LAURENT. Mais des trucs ! C'était de la dentelle très fine. Le prix du collant, c'était juste inabordable, mais j'ai craqué. » Étudiante, elle affirme

[1] Sophie, programmatrice d'un lieu de spectacle vivant, 39 ans.

[2] Très occupée par son travail, Sophie n'a pas pu se déplacer à la Maison de la recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, le lieu initialement prévu pour votre rendez-vous. Je lui ai donc proposé de nous retrouver dans un endroit calme à proximité de son lieu de travail.

ne pas avoir eu suffisamment d'argent pour s'offrir des objets de son désir, et elle se mettait parfois en difficulté financière pour s'en procurer.

Sophie ne croit pas que cet amour pour de « belles choses » lui soit transmis par les personnes de son entourage ; elle découvrait l'univers créatif par elle-même. Elle regrette qu'il n'y eût personne pour l'orienter dans le domaine artistique : « Vu que j'étais très seule, j'étais très mal orientée. Enfin, je n'étais pas accompagnée, en fait. C'est-à-dire que je n'avais pas quelqu'un qui pouvait me dire : "Tiens, regarde ça, c'est intéressant que tu le voies". M'orienter plus, tu vois […]. J'avais des parents aimants, mais ce n'était pas intéressant, tu vois. » Sophie évitait les gens qui n'étaient pas attentifs aux « beautés » de la vie quotidienne : « Ce sont les gens, qui ne vont pas faire attention aux paysages, ils ne vont pas regarder la beauté des choses, ou des gens, ou des plantes, aussi petites que soient elles, sur un trottoir. Tu vois, ça me… [Sophie pose ses deux mains sur sa poitrine] ».

Selon Sophie, elle « vivait dans un endroit pas beau », mais elle avait toujours cette aspiration pour la création plastique. En seconde, elle a choisi des options en arts plastiques et en histoire de l'art par correspondance. Elle consultait seule les supports de cours qui arrivaient par la poste : « C'était une échappatoire […]. C'était l'instinct de survie. » Dans le cadre de cette formation à distance, Sophie pratiquait le dessin : « Dans ma chambre, j'avais créé un atelier. Mon père n'était pas du tout connaisseur, pas du tout là-dedans […]. Mais il m'avait construit une table d'architecte. Avec un tréteau, une planche. Je pouvais dessiner, je pouvais m'exprimer. Voilà. » Le dessin lui procurait des sensations qui la nourrissent toujours aujourd'hui : « Tu sais, quand tu es sur ta feuille à dessiner avec vraiment la solitude, quoi. Enfin, cette solitude-là, les longues heures à entendre le crayon gratter, la noirceur de l'encre. » Il s'agissait pour Sophie de seuls moments qui la comblaient : « Je ne sais pas comment le dire, ce sont des sensations, en fait, qui te nourrissent, qui te remplissent. Parce que c'était tellement creux, le reste. Tout était désolant, quoi. Tu vois, au niveau de la vie, quoi. La vie que j'avais. »

A propos de cette échappatoire, Sophie me fait la confidence qu'elle a besoin de l'art pour vivre : « Enfin, ce qui me tient en vie, c'est la beauté [rires]. » Très émue, elle continue : « L'art, ça me nourrit et c'est ce qui… cette poésie-là, rend la vie utile. Enfin, ce sont des espaces de nécessité pour vivre. C'est vraiment le but. C'est ce qui rend la vie acceptable, parce qu'il y a tellement de zones inacceptables… par la violence quotidienne… Donc voilà, cette échappatoire, ça me nourrit, en fait. C'est une nourriture vitale. Si je n'ai pas ça, je

meurs. C'est vraiment une chose très très très importante pour laquelle je me bats. Enfin, c'est vraiment ce qui donne du sens à ma démarche, dans tout. »

« C'était vraiment une rupture très forte, c'était violent. »

Sophie trouve qu'elle a fait des études « médiocres » : « J'ai fait des études comme tout le monde, mais si tu veux, je pense que j'aurais pu aller plus loin, plus vite… Je ne sais pas... Différemment. J'ai fait ce que j'ai pu avec mes capacités... Les moyens que j'ai eus au moment pour m'en sortir, tu vois […]. Mais peut-être, si j'avais eu des outils pour m'interroger sur les métiers [de l'art] vraiment, tu vois, j'aurais pu… Je ne sais pas comment te le dire. Ça m'a un peu ralenti. Mais ce n'est pas grave, dans la vie, il y a des chemins comme ça et puis... Hélas, j'en prends un autre et ce n'est pas grave, ça me nourrit aussi. »

Après son baccalauréat, Sophie s'est introduite dans le domaine de l'art contemporain, mais regrette aujourd'hui ce passage de sa vie : « à un moment, tu vois, quand je me suis fait orienter vers l'art contemporain j'aurais dû… Enfin, c'est un milieu qui n'est pas tendre. Ce n'est pas fait pour moi. D'ailleurs, je n'ai pas travaillé là-dedans exprès, quoi. C'est un milieu très dur, très… Les enjeux par rapport à la honte sociale que j'avais, les complexes d'infériorité… Donc je n'étais vraiment pas bien quoi. Donc je n'aurais pas dû faire ça. Mais ce n'est pas grave, c'est fait. Ça m'a nourri autrement... » Ce « complexe d'infériorité » dont elle parle s'exprime en rapport avec ce qu'elle appelle la « classe » dans laquelle elle vivait : « J'ai compris en lisant les livres d'Annie Arnaud où y a des gens qui te parlent de la névrose de classe, justement. Voilà, ce sont ces trucs-là qui n'ont pas été évidents. On est dans une époque où justement, j'ai eu de la chance de choisir. On est dans le libre choix. Mais en même temps, avec des fins invisibles. Moi, j'ai un gros problème par rapport à la loyauté que j'ai eue avec mon milieu, si tu veux. J'ai vraiment coupé quoi. J'ai vraiment rompu de façon très vive. Quand j'ai dit que je voulais partir… C'était vraiment une rupture très forte […]. C'est violent. Tu te fais du mal quelque part. Et maintenant, je commence à comprendre, à peser ça. Accepter, comprendre, décortiquer. Voilà, en comprenant, ça va mieux. Au début, tu ne sais pas pourquoi tu réagis comme ça. »

« La danse contemporaine, ça m'attrape par le cou, ça m'amène à des endroits… »

Quant à la danse contemporaine, Sophie l'aime « énormément ». Et ce qui lui plaît le plus, c'est « justement de ne pas comprendre, par rapport aux autres formes d'art, de ne pas être dans quelque chose de littéral, avec un sens obligé, mais au contraire, d'être dans quelque chose… d'éprouver. Ce qui renvoie à des dimensions... à de la sensibilité, à la poésie, voilà. » Elle rajoute ensuite : « Moi, ça me… ça m'attrape par le cou, ça m'amène à des endroits… Voilà, ça, c'est ce qui me touche le plus. » Ce type de spectacle révèle pour elle « quelque chose de personnel », raconte une histoire intime, un souvenir. Sophie différencie cette forme d'art du théâtre, en disant que lors des pièces théâtrales, « tu vas t'asseoir, tu vas suivre une histoire » ; elle apprécie des spectacles qu'elle appelle « poétiques », à la différence des pièces « intellectuelles ».

De ce fait, elle compare ce qu'elle apprécie dans la danse contemporaine à ce qu'elle n'aime pas spécialement : « C'est le fait de ne pas comprendre surtout. C'est de ne pas forcément comprendre, ne pas analyser, ne pas être dans l'analyse tout le temps. […] Dans certains spectacles, ça peut être, voilà, à prendre le plaisir de comprendre l'évolution du mouvement par rapport à l'histoire de l'art, là, c'est un peu plus poussé. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. » Parmi les créateurs qui proposent un « plaisir intellectuel », elle cite des chorégraphes comme Merce CUNNINGHAM, Trisha BROWN ou, un artiste plus récent, Jérôme BEL. En parlant de ce dernier, elle rajoute : « Si tu veux, cette pièce sur l'histoire du spectateur au festival d'Avignon [Sophie parle de *Cour d'honneur* (2013)]. C'était génial, parce que voilà, ça te parle de quelque chose de récent dans l'histoire. […] C'est comme dans l'histoire de l'art. […] C'est génial de voir, d'apprécier ça […] et de créer des parallèles, en fait. […] Voilà, ça, c'est un plaisir intellectuel, en fait. »

Sophie m'avoue être « très très fan de Christian RIZZO », plasticien d'origine, chorégraphe ensuite, puis directeur du Centre Chorégraphique National (CCN) de Montpellier. Il s'agit de l'une de ses premières découvertes dans la danse contemporaine. Elle me parle d'une de ses premières pièces en tant que chorégraphe – sans doute d'*Avant un mois je serai revenu et nous irons ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie où je t'ai promis de te conduire* (2003) : « Vraiment, depuis le début, je crois que j'ai commencé la danse à cause de lui, ou grâce à lui. Mais vraiment, c'est quelqu'un qui m'a plu, j'ai apprécié son univers assez baroque, assez généreux, à la fois bizarre et un peu à la limite entre l'art

plastique, au début, installation. » Ensuite, Sophie me parle des pièces qui l'ont particulièrement marquée.

- *D'après une histoire vraie* (2013) : « Dans sa précédente pièce […], il est parti d'un souvenir d'une danse commune qu'il a vue en Turquie. Et je trouve que le talent qu'il a… de nous transmettre ce souvenir... Donc voilà, à partir d'une toute petite bribe, il arrive à faire tout un spectacle d'une heure et à inventer quelque chose sur la communauté, le monde arabe, les danses populaires, les rondes, la batterie… enfin tout ça, c'est son univers. Il a créé son souvenir à lui, en fait. Complétement. Il a rajouté des choses et tout ça. C'est génial... »
- *Ad noctum* (2015) : « Et là, le duo que je viens de voir "Ad Noctum", voilà, c'est un duo complétement hypnotique. On est dans la danse de duo, mais on ne sait pas quelle danse c'est, en fait. Ça fait appel à des danses, bon, on reconnaît des choses, on ne sait pas trop où on est... Et après, il met du chant... À chaque fois c'est assez baroque. Ça, j'aime bien, quand c'est un peu appuyé… »
- *C'est l'œil que tu protèges...* (2012) : « Tu vois, dans la pièce avec Kerem GELEBEK, dans le solo, ça, c'est une des plus belles pièces que j'ai vues. J'étais quasiment en larmes, enfin, c'est quelque chose qui me touche beaucoup. Alors, le traitement de la lumière... Moi, voilà, j'aime bien que ce soit très, très travaillé : l'espace, la scénographie. Et voilà, la danse est d'une… Kerem, c'est un des plus beaux danseurs que je connaisse, quoi. C'est quelqu'un de... Tu le vois bouger et tu n'as qu'une envie... C'est très émouvant, brassé, et c'est fin, voilà, c'est comme quelque chose de savoureux et fin que tu vas visiter... Tellement c'est délicat. Il arrive à te remplir une salle d'émotion. À chaque fois que j'ai vue, c'est différent... »

Sophie apprécie grandement les spectacles mystérieux, envoûtants, qui permettent de traverser des états d'esprits inconnus, avoir des pensées étrangères. Christian RIZZO pour elle est une référence principale : « Là où il m'amène, l'endroit inconnu où il m'amène et qui me parle. C'est ça, qui me… En fait, j'aime bien, quand tu vois un spectacle et que tu arrives à aller dans ces zones-là. C'est génial ! » De ce fait, Sophie aime également le Travail d'Alain BUFFARD : « Tu ne sais pas ce qui va se passer, ça me l'a fait aussi pour Alain BUFFARD que j'adore, ça s'appelle *Les inconsolés* (2005). Bon, le thème est très très dur, parce que c'est,

en gros, sur l'inceste. Sur les abus d'enfants, quoi. Et je ne sais pas, c'est cette pièce, voilà, je ne me sens pas concernée par le thème, ça ne m'est jamais arrivé, mais par contre, la manière dont il t'amène là-dessus, de manière très fine et subtile… Ce trouble, là où tu es, enfin, ce basculement a un moment de l'attirance. Tu vois, ces trucs très malsains quelques part... Mais il a cette capacité à t'amener dans cette aura... Enfin, je ne sais pas si c'est une aura, mais de te tanner dans cette zone, bon, que je n'aime pas personnellement... J'ai aimé le spectacle parce que j'ai trouvé ça incroyable, l'émotion qu'il y avait, mais… après, l'univers, il est beaucoup… enfin pour moi, je trouve ça très bien fait, très beau… »

Sophie est contre les démarches artistiques « malhonnêtes » et mentionne, en guise d'exemple, un chorégraphe connu en France : « Il prend des gens pour des imbéciles. Il n'y a pas de poésie, c'est triste. […] Ça me met en colère. […] Je pense que le côté... [hésite] superficiel... Le côté un peu "survolage[1]" des choses. Vite fait, mal fait. Il n'y a que des choses qui "marchent" : un peu de danse hip-hop, un peu de mouvements, un peu de lumière... Tu vois, récolter des choses et puis balancer tout ça sur scène. Ce n'est pas "transformer" par une poésie. C'est triste. Et moi, ça m'écœure, mais vraiment, que l'argent publique aille vers ça. Je me dis que ce n'est pas fait pour ça, c'est pour récompenser des "créateurs" et pas des "pompeurs". Oui, donc j'ai le sentiment de malhonnêteté. Je trouve que par rapport au travail vraiment "artistique" de gens qui ont de vrais univers, je trouve que ce n'est pas juste. […] Il y a des choses que je vois directement pompées. Je sais citer exactement d'où ça vient. Parce que je connais : "Ça, ça vient de là, ça, ça vient de là, tac-tac-tac..." Donc voilà, ça marche parce que c'est de la grande distribution. Et ça va dans quels tuyaux ? Ça va sur les scènes nationales, ça va baisser l'exigence sur la programmation de la danse... Donc des trucs où tu as besoin de remplir ta salle et c'est facile. Ce n'est pas vigilent, ça ne demande pas... C'est un spectacle facile. »

[1] Il s'agit d'un terme prononcé par Sophie qui indique l'action de « survoler » un ensemble d'informations : considérer de façon peu approfondie.

Le premier souvenir qui revient à Sophie à propos du spectacle *Removing*, c'est la « précision ». Elle a trouvé impressionnante la construction chorégraphique mise en scène par Noé SOULIER qu'elle croit avoir aperçue. Elle estime que sa démarche est méticuleuse à l'obsession : « Oui, je me suis dit, c'est un truc de fou, c'est un truc de malade ! C'est un psychopathe [rires] ! » Sophie n'a gardé du spectacle que le souvenir des mouvements se répétant à l'infini. Elle ne se rappelle pas la structure de la pièce, mais elle retient son caractère « authentique » : « Ce n'est pas une esthétique du "déjà vu" ».

Mais cette pièce ne fait pas partie du type de spectacles que Sophie affectionne : « C'est sur l'écriture, pour le coup », alors qu'elle apprécie des spectacles qui présentent des fulgurances dramatiques. Sophie a besoin de s'échapper, de rêvasser, de se projeter dans le passé ou dans le futur, ce que le spectacle *Removing* ne lui permet pas : « Tu te détaches de la compréhension et tu finis par regarder le mouvement seulement. Tu oublies le sens des phrases, mais entends seulement les sonorités ». Aussi, elle trouve complexe la construction de la pièce : « Je pense que j'ai vu un millième de ce qu'il y avait à voir. Tellement, je pense, que c'était enchevêtré… » Sophie n'a pas l'impression d'avoir tout saisi dans le spectacle, considérant avoir laissé sans attention une grosse partie de l'écriture chorégraphique.

Par ailleurs, elle n'a pas repensé à la pièce depuis la dernière fois que nous nous sommes vues : « C'est un spectacle qui m'a marquée. C'est certainement de qualité, mais… ce n'est pas quelque chose qui me touche. Ça ne m'a pas transcendée, voilà. » Sophie mentionne de nouveau le spectacle *Ad Noctum* de Christian RIZZO qui l'a impressionnée il y a des années et qui continue à représenter pour elle une référence. Ce type de spectacles la « transportent ailleurs ». Elle a trouvé la pièce de Noé SOULIER quant à elle « trop intellectualisée » : « Et en fait… L'émotion ne passe pas. Pour moi. » D'après elle, le spectacle est « tellement mathématique, qu'il y a des moments où c'est trop cadré ». Certains moments lui sont même pénibles, où les mouvements des danseurs semblent « méticuleusement calculés ».

Quant à la matière chorégraphique, Sophie n'a pas non plus l'impression d'avoir saisi les consignes des gestes chorégraphiques : « Après, je n'ai pas tout compris. » Sophie a tout de même repéré le fait que les gestes des danseurs étaient empruntés du vocabulaire de

mouvements quotidiens, identifiant par là même le fait que la pièce était constituée d'une « substance du démarrage du geste ». Sophie a également pensé que Noé SOULIER avait pratiqué différents arts martiaux pour pouvoir traverser des états corporels différents, pour pouvoir produire sur scène ces gestes découpés. Pour autant, elle n'a pas cherché forcément à « décortiquer » les gestes qu'elle voyait. Elle a vu que les mouvements étaient « répétés par plusieurs personnes à plusieurs moments » et que les mêmes gestes, exécutés par des interprètes, se différenciaient les uns des autres.

Spectateurs de la danse contemporaine et ceux de Removing

Sophie a trouvé les spectateurs présents dans la salle « extrêmement attentifs, suspendus à chaque souffle, mouvement […]. C'était une explosion de danse […] Il y avait une très bonne écoute. » Elle a ressenti le fait que les spectateurs présents considéraient le spectacle avec beaucoup de respect et d'admiration. Aussi, Sophie sait que les danseurs – qui étaient alors majoritairement présents dans la salle, selon ses observations – perçoivent dans les mouvements autre chose qu'elle. Elle sait qu'ils « décortiquent » les mouvements pour comprendre comment il faut les réaliser avec le corps. Elle, en revanche, ne veut pas effectuer le travail équivalent à l'analyse. Pour exemplifier sa posture, elle explique que lorsqu'elle se trouve au cinéma, elle ne souhaite pas analyser les séquences, mais s'abandonner à une lecture spontanée et intuitive.

Sophie connaît les publics de la danse contemporaine, en côtoyant des institutions de spectacle vivant : « Ce n'est pas très âgé, pas trop trop de personnes âgées, comme on voit à l'opéra. […] Et après, ce n'est pas très populaire. Enfin… Ce n'est pas non plus des gens qui travaillent dans la banque, qui travaillent dans la restauration, qui travaillent à Airbus. […] Ils n'ont pas eu cette rencontre-là. C'est le problème national, je pense, voilà. » Elle trouve le caractère peu diversifié des publics décourageant, mais elle ne sait pas comment « rendre les gens curieux ». C'est la question d'état d'esprit et non de l'intelligence, d'après elle. Sophie estime qu'il conviendrait d'être davantage « ouvert » pour éveiller sa curiosité. Autrement, elle remarque que les spectateurs qui assistent aux représentations chorégraphiques sont majoritairement des danseurs : « Plutôt jeunes, plutôt ouverts d'esprit,

curieux […]. Ensuite, il y a des gens qui sont déjà intéressés par la culture, déjà concernés, parce que… ils ont eu cette éducation. »

Pour comprendre le propos des œuvres contemporaines, Sophie a besoin elle-même de se rapporter à des informations disponibles sur les œuvres, lorsqu'il s'agit des démarches qu'elle qualifie de « conceptuelles ». Mais habituellement, elle n'a pas besoin de consulter ces informations explicatives. Parfois, il y a un « déclic » qui permet de saisir une œuvre complexe, nécessitant des explications rationnelles : « J'aime bien avoir l'approche par moi-même. Voilà, découvrir… C'est très intuitif. C'est une manière de faire animale. [Rires] ». Elle estime que le travail de Noé fait partie de ce type de démarches qui nécessitent des explications : « Toute la mécanique fait "œuvre", mais tu ne la connais pas si tu ne te rapportes pas à des informations. » En regardant les gestes dans le silence : « Ce n'était pas évident comme pièce, je pense que la pièce est quand même assez compliquée », difficile à comprendre par des spectateurs « non-initiés » d'après elle. « C'est aride », estime Sophie.

Danseurs du spectacle Removing

Sophie s'est sentie « happée » par les mouvements et par l'aisance physique des gestes des danseurs : « C'est tellement une prouesse ». Elle trouve ainsi que le travail de Noé SOULIER se révèle très « poussif » : selon elle, perfectionniste à l'extrême et c'est pour cette raison-là qu'il lui semble impressionnant. Elle a noté également que même si le chorégraphe travaillait sur l'exécution des mouvements dansés, il ne cherchait pas à atteindre la perfection des séquences répétées : « La synchronisation n'est pas le but, ce n'est pas de la natation synchronisée, sinon il l'aurait fait ».

Sophie identifie les particularités des gestes de chaque danseur. Elle est « subjuguée » par les gestes de Noé SOULIER : « Il a une manière de rentrer dans l'air… qui est fluide. » Les gestes des autres danseurs lui paraissent tout aussi « magnifiques », surtout ceux de Nans, Anna et Yumiko. Cependant, elle trouve discutables les gestes de Jose-Paolo qui lui semblent plus maniérés et amples. Les mouvements de Noé SOULIER se veulent, d'après elle, beaucoup plus restreints et précis. Norbert, lui aussi, fait trop de mouvements très larges : « Il va beaucoup plus loin, au-delà du cercle se situant autour du corps ». Les mouvements chorégraphiques qu'elle apprécie sont des gestes compacts. Yumiko, d'après elle « est

gracieuse et légère, tout est évident dans sa manière de bouger. C'est l'évidence du geste incarnée. »

Figure 48 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : Noé et Yumiko.*

Sophie s'inquiète de la façon dont les danseurs parviennent à « tenir » tout le spectacle, compte tenu de la rapidité de leurs gestes et de la quantité de mouvement à retenir : « La rapidité, ça me tue ! » Sophie a raconté qu'elle a un jour essayé de « se mettre à la Zumba », mais n'a pas réussi, lors du premier entraînement, de se concentrer sur les mouvements à apprendre : elle préfère l'improvisation et non les trames de mouvements écrits.

Sophie est « subjuguée par […] les baskets » des interprètes : « Je n'avais qu'une envie, c'est de les mettre ». Même si les costumes sont, selon elle, « très sportifs », mais elle les trouve très réussis : elle estime que les matières dont les danseurs sont vêtus sont très adaptées à leurs mouvements et permettaient une bonne lecture de leurs gestes tout en mettant en valeur leurs corps. « Ce n'est pas un super costume de scène, c'est plutôt une tenue de travail, mais ça va bien avec le propos du spectacle, c'est très cohérent dans le choix qu'il a fait, c'est un peu une pièce sur la fabrication du mouvement, on est dans l'univers du studio, dans le travail. » Tout de même, elle rajoute ensuite au sujet des pantalons des danseurs : « Mais c'est quand même un jogging pas mal, hein ! Je n'en ai pas un aussi joli ! »

Figure 49 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : à propos des baskets des danseurs.*

Inattention

Lorsqu'elle se trouve dans la salle de spectacle, Sophie se permet d'être inattentive ; elle se parle pendant le spectacle, elle se raconte des histoires ou ce qu'elle veut faire dans sa vie personnelle ou professionnelle. Ou bien elle devient, comme elle le formule, « méchante » et se dit : « Ah, ils dansent mal… » Lorsqu'elle s'ennuie, elle observe les lumières installées au plafond qui la fascinent.

Figure 50 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : elle est « fascinée » par les lumières.*

Elle les contemple non pas pour étudier leur installation technique, mais pour profiter de l'effet esthétique qu'elles produisaient. Mais au cours du visionnement de la vidéo, son regard reste longtemps fixé au plafond : « C'est fou, je n'aurais jamais pensé que c'était comme ça ». Elle ne s'imaginait pas qu'elle passait autant de temps à les examiner, croyant être restée relativement attentive tout au long du spectacle. Même si elle reconnaît des

moments d'inattention, elle ignorait qu'elle regardait forcément le plafond. Je lui ai alors indiqué que lorsqu'on montait simplement la tête, le champ vidéo des lunettes-caméra ne correspondait pas nécessairement au champ de vision, mais Sophie a dit qu'elle ne pensait pas non plus qu'elle remontait constamment sa tête, même si elle continuait à suivre les pas des danseurs. Habituellement Sophie a l'impression de se montrer attentive au cours des spectacles et concentrée sur ce qui se passe sur le plateau.

À fur et à mesure de l'avancement de la vidéo, Sophie redécouvre les séquences dont elle ne se souvenait pas du tout. Même à la fin de l'enregistrement du spectacle, elle s'étonne de la scène finale – la séquence avec Jose Paolo qu'elle a qualifiée « d'une danse de claquettes ou de boogie-woogie » : « Je n'avais pas l'impression que c'est la fin, c'est fou ! ». Lorsque les vidéos montraient la séquence finale où les danseurs saluaient le public, Sophie fut très surprise par sa propre réaction dont elle ne se souvenait pas : elle a crié, à plusieurs reprises, « Bravo ! » aux artistes. « J'étais tellement contente du spectacle ! », interprète Sophie.

Figure 51 : Photogramme du spectacle Removing *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : au sujet de la dernière scène de « boogie-woogie ».*

« Je trouve que c'est un art qui est difficile à aller voir. J'adore. »

En avril 2016, Sophie a assisté à une représentation au Théâtre des Mazades mais elle a l'impression de ne pas en avoir gardé beaucoup de souvenirs : « j'ai des visions des tableaux, des moments, des lumières, des impressions, des grands formats, mais je n'ai aucun souvenir, je ne peux pas te dire de quoi ça parlait précisément, qu'est-ce que j'en ai retenu en fait si ce n'est un truc un peu bizarre sur l'enfance, le robot, la gestuelle. » Elle se souvient avoir été marquée par la musique, mais serait incapable de la décrire : « c'est un spectacle diffus, c'est une atmosphère. […] pour moi ce n'est pas un spectacle c'est plus une installation. […] je pense qu'on pourrait le faire ailleurs. Ça pourrait être dans un centre d'art, un espace, ce serait beau, ça irait mieux dans un espace, un truc désaffecté, une ambiance très jolie. »

Figure 52 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : la lumière diffuse…*

Avant d'assister à la représentation au Théâtre des Mazades, Sophie a vu une étape au studio du CDCN de Toulouse, « une sortie de résidence avec les enfants », mais le résultat final était très différent : « ça ne ressemblait pas. Il y avait beaucoup moins de choses. » Sophie a trouvé drôle qu'Éric s'adresse au public au début du spectacle, « comme si on était à une répète », mais elle sait qu'il aime parler au public, « il en a besoin ».

Elle estime qu'il devait y avoir peu de parents dans la salle et que le public – en majorité des spectateurs « lambda » du festival *Nano danses* – n'était pas conquis d'avance. Quand elle apprend qu'un spectateur a hué à la fin du spectacle parce qu'il l'avait trouvé obscène, Sophie trouve cela intéressant : pour elle, l'« obscénité » se situe plutôt dans la vie quotidienne : « Tu allumes la télé, tu vois une affiche, moi je suis choquée des fois par rapport aux images. Et là je n'ai pas trouvé le traitement obscène. J'ai trouvé que justement il montre ce qu'on n'a pas l'habitude de voir, mais ce n'est pas obscène. »

Au contraire, elle estime que le traitement de l'enfance dans cette pièce était fait « avec subtilité » : « ce frôlement de quand on est enfant et adulte, forcément c'est là, je n'ai pas trouvé ça obscène. Ça existe l'attirance d'un adulte. Il peut exister et vice-versa. Ça existe les attirances sexuelles d'enfants, entre enfants. » Sophie trouve que beaucoup de choses sont tabou dans le traitement des enfants et que l'art est là pour « montrer une ouverture encore possible », même si le champ des possibles « se restreint vachement ». Elle cite comme exemple une affiche du TNT où un artiste russe avait pris en photo une photo de fillette de 8 ou 10 ans en culotte et débardeur, tenant une arme : la polémique avait été telle à Toulouse que la campagne de communication – prise comme un « appel à la pédophilie » – avait été arrêtée.

Sophie trouve intéressante l'approche d'Éric MINH CUONG CASTAING sur les côtés noirs et inquiétants des enfants. Prenant comme exemple ses propres enfants, elle souligne à quel point un enfant n'est pas forcément agréable et peut être violent « dans sa parole, dans son côté sadique avec d'autres camarades » : « l'innocence, la naïveté, c'est complétement fantasmé […] Il y a un côté un peu… les enfants ça doit être comme ça. Ça doit être heureux, gai, chanter tout le temps. » Au sujet de l'arme utilisée dans le spectacle, elle avoue s'être posé la question de son utilité dans la mise en scène ; une réunion a eu lieu avec les parents, les enfants et l'équipe du théâtre et la question a été travaillée.

Figure 53 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : au sujet de l'arme.*

Par ailleurs, Sophie souligne à quel point la démarche de l'artiste, qui peut « paraître brouillon, pas conventionnelle », est au contraire « très constante, très inscrite ». Son travail avec les enfants est très particulier et s'inscrit dans le temps : « Il mobilise beaucoup de moyens, beaucoup de temps avec les enfants. C'est une logistique de dingue pour trouver des enfants comme matière mais c'est du délire. […] Il y a des mois de travail avec les gamins pour qu'ils s'habituent à ce que Éric travaille, pour que quand ils sont sur scène, parce que ça tient tellement à peu de choses sur la présence des enfants, sur des regards, sur des attitudes, sur la lenteur, ce qui est à l'opposé de ce qu'ils font normalement en dansant, c'est une matière qui est dure. » Cet engagement de l'artiste, « hyper exigeant » avec les enfants, est tout de même ambiguë pour Sophie : elle regrette qu'« il ne les traite pas comme des enfants » – « C'est une matière pour lui et il ne les voit pas » –, mais elle reconnaît que la production qui en résulte « est à part de ce qu'on peut voir » : « Il s'intéresse plus à donner une espèce de grouillement d'enfants, une tribu, une atmosphère, à créer un truc, plutôt que s'attacher à l'enfance même. »

Sophie s'attarde assez peu sur les robots, estimant qu'ils sont finalement traités sur le même registre que les enfants : ambivalents et inquiétants. « Les faire danser avec une âme » a « déshumanisé des gestes qui sont le propre des animaux, des hommes, de voir qu'ils sont appropriés par des robots et ils tendent vers une finesse de mouvement. »

Un spectacle tel que *School of Moon* n'est pas fait pour divertir et être « complaisant ou condescendant », mais pour « questionner sur notre société » et c'est ce que recherche

Sophie : elle estime qu'un spectacle conventionnel et divertissant comme celui des chorégraphes « grand public » est « à pleurer, c'est ennuyeux, c'est chiant ».

Le travail d'Éric MINH CUONG CASTAING

Selon elle, le chorégraphe « a une manière de travailler qui est visuelle. C'est quelqu'un qui a fait les Gobelins, c'est quelqu'un qui travaille le cinéma, le film d'animation, donc du coup il travaille le corps », au point qu'elle le qualifie « d'artiste » plus que de chorégraphe. Elle estime qu'il utilise le corps, les robots et même la lumière comme des médiums et qu'il ne s'attache pas à l'écriture du mouvement, d'où son impression d'étrangeté pendant le spectacle : « Ça ne m'a pas transcendé, mais je n'ai pas trouvé ça nul non plus. Je trouve que c'est intéressant de voir des artistes qui utilisent le corps comme ça. La lumière, les temps. » La danse n'est finalement pas au centre du dispositif artistique, mais « ça parle de danse ».

Sophie pense avoir vu tous les spectacles de MINH CUONG CASTAING, le premier étant *Kaiju* en 2011, « un travail assez important sur le "mapping" avec pas mal de jeux, avec la danse en interaction avec l'image qui se dessinait au sol. […] c'est assez japonais ce qu'il fait, assez des choses qui grouillent, des fantômes, des bêtes, il y a un côté très mystérieux, fantastique un peu. […] il travaillait sur ce mix entre le fantastique et les danseurs. » Elle avait parlé avec lui de ce spectacle et lui avait avoué avoir été gênée par la surenchère technique et par le fait que la danse était relativement absente – ce qu'elle trouve normal étant donné son parcours. Elle trouvait cependant très intéressante son approche de la musique et de la vidéo : « C'était du beau travail, il y avait vraiment une qualité. »

Elle a ensuite vu *Lil dragon* deux fois : de la même manière, elle a trouvé le propos « brouillon » – « c'est quelqu'un qui travaille par post-it » –, mais elle en a apprécié l'ambiance, estimant qu'il y a probablement un fossé « entre l'intention et la réalité ». Elle retient également de ce spectacle l'intensité de « la danseuse avec une batte qui faisait des mouvements très lentement. […] Tous les muscles se tendaient, c'était très fort, c'est intense et en même temps très lent. J'ai trouvé ça techniquement trop bien fait. » Sophie note qu'Éric

« aime bien travailler sur les ralentis, sur le rythme lent, les retenues. Il a ça comme langage. Ça vient du film c'est vraiment très cinématographique, son regard. »

Dans *Kid birds*, Sophie a également trouvé l'installation très intéressante et elle reste marquée par « l'image d'hologramme » : « C'était dingue de voir […] la vie numérique de ces enfants qui restaient dans l'espace, qui apparaissaient et qui disparaissaient, je trouve que c'est étrange et très beau. »

Le dernier spectacle évoqué est *Minotauromachism*. Sophie estime qu'il ne s'agit pas d'une pièce majeure, mais elle a trouvé intéressant le travail « sur les limites du Minotaure, sur le côté de la bête et de la perte », sur « l'attirance, la pulsion sexuelle » : « je trouvais qu'il touchait à un truc sur l'inceste, moi je l'ai senti comme ça, sur *La Belle et la bête*, le côté monstrueux, le bodybuilder qui pouvait briser la nuque de cet enfant en deux, et puis le côté affectueux, câlin, de cette bête monstrueuse. »

Souvenirs en « reviviscence » stimulée

Sophie n'a pas spécialement porté attention à la représentation de la diversité chez les danseurs : « J'ai vu ça comme une masse, je n'ai pas cherché à me dire c'est l'humanité qui est représentée dans la peur. » Elle sait que l'artiste « ne cherche pas forcément des corps conventionnels, formatés » : « cette mixité, cette ouverture au monde, il la représente naturellement, mais je ne pense pas que ce soit de la revendication. »

Figure 54 : Photogramme du spectacle School of Moon *extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : « la masse ».*

Contrairement à d'autres participants à l'expérience, Sophie n'a relevé aucune différence de traitement selon le sexe ou l'ethnie : « Il n'y a pas un côté de noble et pas noble de danser et pas danser. C'est un tout en fait, c'est une œuvre totale et du coup qu'il ait vu cette hiérarchie dans la répartition des rôles qui vient de la danse classique, on est à des milliers de kilomètres de ce qu'il fait. » Elle attend d'un spectacle qu'il l'atteigne, qu'il la fasse réfléchir, et elle n'a « plus envie de se battre contre des moulins à vent » quand on veut lui imposer une vision de l'art : « Ça ce n'est pas de l'art, ça ce n'est pas de la danse, ça ce n'est pas beau. » Elle considère que chaque spectacle est un art en soi et comporte une démarche unique. Elle trouve cependant intéressant ce phénomène de violence qui naît de l'incompréhension : « Ils ont une réaction, je ne sais pas si c'est parce qu'ils ont l'impression d'être pris pour des cons, tu vois le côté de dire moi je ne suis pas capable de comprendre, ça génère une violence alors qu'il suffit juste de dire laisse faire, regarde, vois, ose, tu y reviendras un autre jour, ou tu verras plus tard. Je ne comprends pas. »

En revoyant la petite danseuse imiter le mouvement de tir que les robots reprendront plus tard, Sophie revient sur la violence qu'elle prête aux enfants, et sur le fait que la violence est présente partout : « Tu prends le métro tu es susceptible de te faire agresser, c'est partout. » Elle n'a aucun souvenir d'avoir vu un enfant viser un spectateur – alors que c'était le cas – et se souvient uniquement de la gestuelle : « Je n'ai pas senti une agressivité en fait. »

Sophie a trouvé la fin du spectacle « un peu lourd, […] chiant » et elle a été gênée par le fait qu'elle ne savait pas si elle était libre ou pas de quitter la salle. Généralement, une lumière qui s'éteint est le code qui indique aux spectateurs qu'ils peuvent partir, et ce changement de code, puisqu'il n'était pas annoncé et n'amenait rien au spectacle, n'a engendré que de la « gêne », de la « frustration » et de « l'énervement » – d'autant plus qu'il ne s'agissait pas d'une installation : « Je trouve ça lourd. On s'en fout en fait, c'est un peu anecdotique je trouve. Ça ne mène à rien si ce n'est que dans ce cas-là il veut peut-être en faire une installation mais de toute manière c'est faux ; c'est parce qu'on est assis pendant une heure et on s'ennuie. […] on dirait un truc qui finit en queue de poisson. »

PARTIE IV :

CONSIDÉRER LA COMPOSANTE COMMUNICATIONNELLE DE L'EXPÉRIENCE

Au moment du recueil des témoignages des individus interrogés, il est possible, à travers le sens qu'ils confèrent à leurs expériences, d'identifier les actants communicationnels auxquelles ils se réfèrent – cela concerne les interprétations relatives aux choix du chorégraphe, aux actes des danseurs, références aux discours des autres personnes présentes dans la salle ou aux avis des proches. Les témoignages des spectateurs, au-delà des échanges que nous avons orchestrés dans le cadre de notre protocole de recueil de données, comportent des références identifiables aux autres interlocuteurs. Par exemple, Judith a plusieurs fois émis des hypothèses sur les intentions des auteurs et sur leur supposé manque d'honnêteté vis-à-vis du public : « Hop, on descend, on finit par je ne sais pas quoi, histoire de finir parce qu'il nous manque 5 minutes »[1]. Sophie, quant à elle a suggéré que l'intention des chorégraphes peut être liée à la volonté d'utiliser la danse et les éléments scénographiques comme une matière plastique créant des ambiances différentes : « Je trouve que c'est intéressant de voir comment les artistes utilisent le corps […]. La lumière, les temps. […] Ça parle de danse »[2]. Cependant, les chorégraphes ne sont pas les seuls à se retrouver impliqués dans une organisation communicationnelle des expériences des spectateurs ; les personnes qui permettent à l'œuvre d'exister y participent également. Par exemple, voici comment Gaspard interprète les décisions chorégraphiques ainsi que les solutions techniques collectives prises par l'équipe de *Removing* : « Eh bien, par exemple, là, ils font deux choses différentes, mais on a quand même l'impression qu'il y a une synchronisation entre les deux groupes... Et ça c'est flagrant »[3]. Les spectateurs questionnent également le rôle les organisateurs des événements chorégraphiques et leurs intentions : « Il y a encore des enfants sur la scène, qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi est-ce que les gens bougent ? »[4] Les réactions des autres spectateurs présents dans la salle sons aussi prises en compte. Par exemple, Judith explique qu'au cours du spectacle *Removing*, une spectatrice riait ; elle pensait que cette femme trouvait la proposition chorégraphique bête mais, à l'issue du spectacle, elle a dit « bravo » : « Ça lui plaisait donc ! »[5]. Les participants de notre recherche se retrouvent

[1] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 23 juin 2016.

[2] Sophie, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 23 juin 2016.

[3] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[4] Marie, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », *op. cit.*

[5] Judith, « Entretien en " reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

également dans des interprétations des spectateurs : « J'ai trouvé ça assez bizarre que juste après le spectacle, [Henri] dise que c'était obscène. Je sais pas, je crois que c'est un état qui m'a marqué, mais... »[1]. Gaspard a trouvé méchante et étrange cette réaction précipitée d'Henri, qui n'aurait pas essayé de comprendre la démarche des artistes : selon lui, le spectacle avait pour objectif d'inciter à la réflexion et non de divertir. Enfin, les personnes entretiennent des conversations imaginaires ou en différé avec leurs connaissances ou leurs proches. Par exemple, Henri s'est montré surpris par le fait que la plupart de ses connaissances, ainsi que les spectateurs dans la salle, partageaient un certain enthousiasme général à propos de *Removing* : « Les gens avaient l'air d'apprécier, et même, j'ai parlé avec d'autres personnes qui avaient l'air d'apprécier aussi et qui m'ont dit que c'était super, que c'était vraiment incroyable ce qu'ils faisaient. Enfin, ils étaient emballés, quoi. »[2]

À plus forte raison, il est possible de déceler le fait que les personnes se réfèrent parfois à elles-mêmes – ce qui constitue, comme nous l'avons vu, un acte communicationnel à part entière –, lorsqu'elles poursuivent un dialogue intérieur, comprenant quelque chose de nouveau et répondant à leurs propres interrogations. Par exemple, Judith a accepté de participer à notre enquête parce qu'elle voulait savoir « pourquoi [elle n'aimait] pas l'art contemporain et ce qui [la] dérangeait »[3]. Dans son cas, elle cherchait avant tout à répondre à ces questions pour pouvoir affirmer son désamour pour cette forme d'art de façon argumentée.

Il est à noter également que la composante communicationnelle des expériences individuelles est identifiable lorsque des personnes partagent leurs appréciations en référence à ce que nous leur communiquons ou par rapport à notre objet de recherche. Ils partagent ce qu'ils prévoient de révéler au cours des spectacles ou ce qu'ils « comprennent » *in situ*. L'exemple le plus évident est le moment que nous avons restitué dans le portrait d'Henri : lors de l'entretien individuel initial, avant le spectacle *Removing*, il a demandé si la pièce qu'il allait voir était « abordable ». Ne voulant pas lui communiquer notre propre point de vue à ce stade de l'investigation ni créer de situation conflictuelle, nous lui avons répondu

[1] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe V*, 6 mai 2016.

[2] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] Judith, « Entretien initial », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe III*, 19 janvier 2016.

que la pièce ne comportait pas d'actes communément considérés comme « choquants[1] ». Pendant le spectacle, Henri a tout de même préparé un argumentaire soutenant les raisons pour lesquelles il avait trouvé que l'œuvre était « difficile d'accès » pour des personnes « non-initiées » comme lui. Il a construit son raisonnement en référence aux éléments que nous avions partagés ; son expérience est donc élaborée en grande partie sur la base du dialogue que nous avions entamé. Si dans certains cas ce fonctionnement peut être perçu comme une difficulté, il exemplifie, au contraire, les aspects que nous cherchons à démontrer : la centralité de la composante communicationnelle de l'expérience spectatorielle.

En somme, les témoignages des participants permettent de cerner les logiques communicationnelles par lesquelles ils investissent de sens leurs expériences, leurs actes et leurs habitudes vis-à-vis de leurs pratiques spectatorielles. Il convient toutefois d'admettre que l'ensemble identifiable de référents communicationnels que nous venons d'évoquer n'est pas exhaustif ; il ne représente qu'une part des actants qui motivent les interprétations des spectateurs. Notons qu'au stade actuel du développement des investigations communicationnelles, aucune méthode de recueil de données existante ne permet d'identifier ces référents de façon exhaustive.

Cependant, dans ces situations communicationnelles différentes, nous pouvons repérer un fonctionnement récurent : les participants confrontent leurs interprétations à celles qui, à leurs yeux, semblent provenir de la part de leurs interlocuteurs. En somme, dans ces organisations intersubjectives, l'œuvre chorégraphique joue le rôle d'un opérateur de communication qui démontre, illustre, soutient ou infirme les discours de leurs interlocuteurs. Il s'agit donc des situations dans lesquelles les récepteurs façonnent le sens qu'ils attribuent aux événements chorégraphiques vis-à-vis de leurs référents communicationnels – que leurs postures interprétatives soient hypothétiques ou réellement perçues par les participants. À notre sens, ces situations ne peuvent pas être considérées à indépendamment de leur dimension « compréhensive ». Lorsque nous identifions dans le discours des spectateurs des références interactives, nous postulons qu'à ces instants, les spectateurs « comprennent » les œuvres à travers les sollicitations communicationnelles qui les concernent. Ce type de

[1] Certaines œuvres chorégraphiques contemporaines sont parfois considérées comme « choquantes ». Parmi ce type d'œuvres on peut citer celles de Maguy MARIN où les artistes ne bougent pas, celles de Jan FABRE qui présupposent la présence de matières organiques, celles de Jérôme BEL abordant la nudité, ainsi que celles de Marie CHOUINARD représentant une compilation d'actes semblant dépourvus de logique.

conduites intellectuelles correspond à la définition communicationnelle de la « compréhension », telle que nous l'avons étayée dans la première partie. Cette démarche réflexive nous permet de conférer du sens à une forme ou à une sensation, mais elle présuppose également une étape de confrontation de ce qui a été « compris » au sens semblant avoir été préfiguré par l'émetteur[1]. Elle s'opère lorsque nous vérifions que notre interprétation corresponde à ce que notre interlocuteur nous donne à comprendre, attribuant à l'œuvre le statut d'un opérateur communicationnel. Comme nous l'avons vu dans la première partie, cette séquence interactive est inhérente aux conduites « compréhensives ».

Toutefois, il convient de préciser que la « compréhension », telle que nous l'appréhendons ici, concerne nécessairement la posture des participants. Nous appréhendons, de ce fait, la façon dont les spectateurs appréhendent eux-mêmes les contextes communicationnels dans lesquels ils se placent. Nous ne tentons pas, comme dans le cadre des problématiques « simplificatrices », de mesurer l'écart entre ce que les émetteurs leur communiquent et ce qu'ils reçoivent. De plus, il convient de souligner que nous écartons ici la construction « simplifiée » du terme de « compréhension » dont nous avons démontré les limites dans la première partie : elle ne prend habituellement en considération qu'un « récepteur » et un « émetteur » dans le contexte d'une séquence interactive isolée. Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une façon heuristique d'expliciter la composante communicationnelle de la « compréhension » et, s'inscrivant alors dans le cadre du modèle communicationnel « simplifié », cette construction doit être dépassée. Cette posture nous incite à prendre en compte la complexité des situations communicationnelles, incluant des configurations interactives multiples. Toutefois, nous ne pouvons pas dénier toute pertinence à l'idée des actants communicationnels – « émetteur » et « récepteur » –, même si nous envisageons la « compréhension » de façon plus complexe : dans le cadre des confrontations interprétatives, elles s'avèrent, comme nous le verrons plus loin, utiles.

Selon le schéma communicationnel standard, la répartition de l'ensemble des interlocuteurs du cadre chorégraphique est la suivante : les acteurs de la danse contemporaine font habituellement partie de l'instance d'émission de l'œuvre tandis que les spectateurs

[1] Nous avons également indiqué qu'il s'agissait d'une construction limitative, souvent utilisée dans des problématiques simplificatrices et, de ce fait, peut impertinentes. Ce type de problématiques, le cas échéant, elle peut être employée dans le cadre d'une communication unilatérale n'incluant pas de contexte d'interactivité. Autrement, il convient de tenir compte d'un cadre communicationnel effectif dont les tenants et les aboutissants sont inévitablement complexes.

constituent son instance de réception. Comme nous l'avons identifié, cette conception s'avère éloignée de ce qui se produit effectivement dans les expériences subjectives des spectateurs qui investissent des situations d'échange d'information fragmentées et multiples. Les configurations communicationnelles qu'ils établissent – et dans lesquelles les œuvres chorégraphiques jouent un rôle d'opérateur – sont plus complexes à leurs yeux. Selon leurs témoignages, l'ensemble des acteurs participant à la rencontre chorégraphique peut à tout moment se retrouver d'un côté ou de l'autre du schéma communicationnel. De plus, ils peuvent, au cours de l'expérience, interpréter simultanément des rôles communicationnels différents.

Prenons l'exemple de Judith qui, au cours de notre troisième entretien, nous a parlé du comportement irrespectueux des spectateurs qui quittent bruyamment la salle avant la fin de la représentation. Même si Judith n'adhère pas particulièrement aux propositions chorégraphiques contemporaines, elle invalide ce comportement, s'inscrivant, de ce fait, dans l'instance de l'émission du travail chorégraphique : « Les artistes ont travaillé des heures et des heures. »[1] En s'opposant aux actes dérangeants de ces individus, elle adopte momentanément le discours des acteurs chorégraphiques. Elle revient ensuite à son rôle de réceptrice pour continuer à appréhender les événements chorégraphiques en tant que telle[2]. Elle poursuit sa réflexion sur le travail artistique au-delà du spectacle et partage ses appréciations avec son compagnon : elle met en évidence ses convictions personnelles à travers cet exemple artistique, s'opposant de nouveau à la danse contemporaine à laquelle elle « n'adhère pas du tout ». L'œuvre d'art chorégraphique continue, dans ces différentes configurations, de jouer le rôle d'un opérateur de communication ; néanmoins, ses acteurs occupent continuellement des places différentes dans les expériences subjectives des individus. Il est donc important de se pencher sur la manière dont les spectateurs envisagent eux-mêmes le réseau communicationnel dans lequel ils s'inscrivent et, de ce fait, il convient d'investiguer sa construction subjective complexe.

[1] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] Parallèlement, on peut inférer que les personnes quittant la salle perçoivent les spectateurs assis non pas dans l'instance de la réception, mais dans celle d'émission : à leurs yeux, ces individus soutiennent par leurs actes le travail artistique qui n'a pas de sens pour eux.

14. « ESPACES DE COMMUNICATION » INVESTIS PAR LES SPECTATEURS

La perspective de percevoir les expériences subjectives des spectateurs comme une multiplicité de situations communicationnelles fragmentées et non tel un processus unique nous semble pertinente. Il est possible de représenter chaque rencontre d'intentionnalités hétérogènes – entre le spectateur et ses interlocuteurs : les représentants des institutions chorégraphiques, les artistes sur le plateau, les autres spectateurs présents et les personnes extérieures – dans un champ singulier. En somme, il est possible de convoquer l'idée des « espaces de communication »[1] de Roger ODIN qui sont les champs, à l'intérieur desquels « le faisceau de contraintes pousse les actants [émetteur et récepteur] à produire du sens sur le même axe de pertinence »[2]. Il s'agit des champs communicationnels à l'intérieur desquels les significations des œuvres établies par des récepteurs se forment au regard d'un ensemble de connaissances, de pratiques et de valeurs spécifiques, correspondant aux « contraintes » contextuelles pesant sur leurs interlocuteurs. La notion des « espaces de communication » permet d'identifier les frontières des différentes rencontres qu'investissent les spectateurs et de rendre compte des particularités des instances de l'émission et de la réception dans ces situations communicationnelles. Cette construction s'inscrit en correspondance avec le projet énactif de Varela : « l'acte de communiquer ne se traduit pas par un transfert d'information depuis l'expéditeur vers le destinataire, mais plutôt par le modelage mutuel d'un monde commun au moyen d'une action conjuguée »[3].

La construction théorique des « espaces de communication » traduit les principes communicationnels que nous avons observés empiriquement et nous donne la possibilité de rendre compte de leur complexité de façon structurée. Notons toutefois que pour l'instant, nous ne nous rapportons qu'à la définition des « espaces de communication » sans envisager intégralement la démarche analytique D'ODIN. À la différence de ce théoricien, nous construisons les « espaces de communication » d'après les situations communicationnelles que nous identifions dans les discours des personnes interrogées. Odin, quant à lui, affirme

---

[1] Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 39.

[2] *Ibid.*

[3] Francisco VARELA et Pierre LAVOIE, *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*

que la conception des « espaces de communication » relève de la compétence du théoricien[1] : cet aspect est caractéristique des méthodologies sémiopragmatiques qui présupposent la construction d'un spectateur « abstrait » interprétant le sens des œuvres selon les logiques prévues par le cadre théorique. En utilisant sa construction dans le contexte empirique, nous reconfigurons son approche de façon significative ; elle soulève, de ce point de vue, des difficultés épistémologiques que nous envisagerons après avoir exposé nos observations.

14.1. « ESPACE CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAIN »

Tout d'abord, quand les individus se trouvent face à des réalisations chorégraphiques, ils considèrent simultanément la communauté active assurant leur existence et leur visibilité ; cette dernière légitime les œuvres auprès des décideurs institutionnels, des lieux de diffusion des spectacles et des publics. Cette idée rejoint la conception de DILTHEY selon laquelle « chaque mot, chaque phrase, chaque attitude ou formule de politesse, chaque œuvre d'art et chaque fait historique, ne sont compréhensibles que dans la mesure où une communauté réelle relie celui qui s'y extériorise et celui qui comprend […]. Nous vivons dans cette atmosphère de la communauté, elle nous entoure continuellement »[2]. Dans le cadre de la danse contemporaine, cette communauté est souvent perçue comme un ensemble d'acteurs qui développe activement sa pensée – très exigeante, voire élitiste – sur le développement artistique, politique, économique et institutionnel de cette forme d'art. Lorsque l'on est confronté à une œuvre chorégraphique contemporaine, la perspective de faire abstraction de l'ensemble d'acteurs la faisant vivre est difficilement envisageable. Cependant, les spectateurs ne recourent pas à un seul « espace » institué : chacun construit des « espaces » assortis de « contraintes »[3] variant d'un individu à l'autre.

Ainsi, à travers les discours des membres de notre panel, il est possible d'identifier le fait qu'ils forment et investissent un « espace chorégraphique contemporain ». Ils avancent

---

[1] Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 40.

[2] Wilhelm DILTHEY et Sylvie MESURE, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, Les Édtions du Cerf, coll. « Œuvres de Dilthey », n° 3, 1988, p. 100.

[3] Comme nous l'avons précisé auparavant, les « contraintes » correspondent à un ensemble de connaissances, de pratiques et de valeurs des actants communicationnels, pesant sur leurs interprétations dans des contextes particuliers.

une hypothèse sur les connaissances, les pratiques et les valeurs qui préfigurent les significations des productions artistiques et s'en saisissent pour les remplir de sens. Ils introduisent dans ce champ l'ensemble des acteurs du domaine chorégraphique : ceux qui organisent les manifestations, préparent et entretiennent les salles de spectacle, établissent la communication externe – site internet, livrets de spectacle –, le personnel administratif, les programmateurs et les diffuseurs, les régisseurs, les compagnies de danse, les publics auxquels les manifestations sont destinées. Selon les enquêtés, cet espace semble définir les enjeux artistiques et institutionnels de la danse contemporaine, actualiser les valeurs qui l'accompagnent, instruire les conditions de la transmission de la culture chorégraphique. En somme, cet espace semble ordonner la relation qu'il convient d'entretenir à la danse contemporaine, les pratiques de fréquentation des spectacles, les pratiques artistiques, le lexique en vigueur et les significations des actes chorégraphiques. Cet espace se présente comme une ouverture par laquelle les spectateurs que nous avons interrogés entrent dans l'expérience de la danse.

14.1.1. Profils des actants s'inscrivant dans des espaces de communication

Gaspard voit dans l'« espace chorégraphique contemporain » des personnes qui « s'y connaissent » : elles peuvent facilement exprimer leurs avis au sujet de la danse, convoquer des connaissances historiques et philosophiques approfondies. S'agissant des artistes, Gaspard suppose que ce champ concerne les chorégraphes qui peuvent « allez jusqu'au bout de leur démarche artistique »[1] et qui connaissent d'autres artistes semblables ; les danseurs qui en font partie maîtrisent les codes chorégraphiques et savent traduire les idées artistiques en mouvements corporels : « ils ont des idées et peuvent les exprimer par le corps »[2]. Les individus formant l'espace de l'art chorégraphique, d'après Gaspard, ont « une plus grande culture que [lui] au niveau de la danse, ils [savent] à peu près à quoi s'attendre »[3] au cours du spectacle. De plus, les acteurs de cet « espace » parviennent à situer les œuvres dans le paysage historique de la danse. Marie, quant à elle, y voit des personnes ayant étudié

[1] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

attentivement les œuvres contemporaines et dont la démarche analytique est solide : elles parviennent à identifier le sens des œuvres ainsi que les enjeux artistiques visés. Elle intègre dans cet espace les « grands artistes » plaçant haut la barrière de la créativité et qui parviennent à trouver des solutions inventives inhabituelles et des idées inédites. Aussi, elle réserve une place importante dans cet « espace » aux universitaires qui transmettent des connaissances sur l'histoire de l'art chorégraphique.

Si pour Gaspard et Marie cet espace a des traits semblables, Henri et Judith, quant à eux, l'envisagent très différemment. D'après Henri, les individus qui forment l'espace de l'art chorégraphique adhèrent – de façon étonnante et peu compréhensible pour lui – à cette forme d'art semblant opaque et élitiste. Selon lui, ces personnes passent sous silence le manque de sens. Henri détaille ainsi son étonnement : les artistes chorégraphiques proposent des formes artistiques et ne souhaitent « même pas » savoir ce qu'en pense le public[1] ; l'ensemble des personnes présentes ne semble pas être dérangé par cette distance hautaine. Judith, pour sa part, dresse le portrait négatif des individus qui forment, d'après elle, cet « espace » : il s'agit de personnes qui s'intéressent à des sujets ne semblant pas dignes d'intérêt, à des formes artistiques « laides » et qui souhaitent faire la preuve de leur intelligence factice. Elle a repéré un certain nombre d'éléments corroborant son positionnement : « Lors du spectacle, les artistes doivent faire un "minimum d'effort" concernant les costumes. Ils sont en sous-vêtements, on voit leurs pansements… ». Elle a trouvé que les artistes « manquaient de respect » car ils étaient en « tenue d'entraînement » et buvaient de l'eau à la vue de tous dans les coulisses.

14.1.2. Position des spectateurs dans le schéma communicationnel

Dans les discours des spectateurs que nous avons interrogés, cet espace se divise en deux champs communicationnels : l'instance de l'émission présente souvent ceux qui orchestrent l'activité chorégraphique – les institutions et les artistes – alors que l'instance de la réception concerne ceux qui fréquentent les établissements culturels. Toutefois, certains

[1] Henri parle du spectacle *Removing* à la fin duquel les artistes ne sont pas restés pour discuter avec les spectateurs présents. En effet, ce type d'échanges n'était pas prévu. Les rencontres avec le public à l'issue des spectacles constituent une pratique peu fréquente dans le champ de la danse contemporaine.

enquêtés prennent de la distance par rapport à cet espace en n'y jouant le rôle de récepteurs que partiellement. Par exemple, Judith estime que les œuvres chorégraphiques contemporaines sont destinées à des spectateurs qui « font semblant de les apprécier »[1]. Elle s'oppose fermement à cette posture et s'extrait de la communication qui s'instaure à l'intérieur de cet espace. Henri, lui aussi, affirme que les créations représentent des « œuvres d'étude » destinées à des « connaisseurs » ; la perspective de « faire payer » l'entrée aux spectateurs « profanes » lui semble injuste car ces derniers n'appréhendent pas entièrement le sens des œuvres dans leur contenu potentiel[2]. En outre, Henri manque d'intérêt pour ce type de propositions artistiques, au-delà de la complexité organisationnelle à appréhender : « Pour moi, ça s'adresse vraiment à un public spécifique, à un public averti. Je me suis senti comme quand j'amène les amis pour voir un musée et que ça ne les intéresse pas. Et que moi, je me dis : "C'est chouette, ça sera l'occasion de voir quelque chose de beau" ; et qu'eux, ça ne les intéresse pas du tout. Je me suis vraiment senti dans la même situation, inversée. De me dire : "Je passe à côté de quelque chose" »[3]. De plus, il trouve arrogant le manque de médiation de la part des artistes. Henri observe donc la façon dont les acteurs de l'espace chorégraphique contemporain communiquent, mais ne s'y introduit que partiellement.

En ce qui concerne Gaspard, il ne se sent pas « à la hauteur » des personnes qu'il inclut dans l'« espace chorégraphique contemporain ». Du point de vue artistique, il cherche des réponses à ses interrogations qu'il n'arrive pas à formuler ; il ne s'autorise donc pas entièrement à se positionner dans cet espace, car il se sent étranger au domaine chorégraphique. En revanche, il construit dans son esprit un champ plus large, un « espace de l'art contemporain » au sein duquel il semble occuper une place certaine dans l'instance

[1] Judith, « Entretien initial », *op. cit.*

[2] Selon Henri, les institutions chorégraphiques doivent changer leur communication envers le « grand public » : « Ben en tout cas, je ne vois pas l'intérêt de le montrer au grand public. Oui, peut-être pour un chercheur, quelqu'un qui recrute des artistes, quelqu'un qui étudie l'art ou la danse, cet art-là, ou quelqu'un qui s'inspire peut-être pour voir les mouvements. Peut-être c'est intéressant, mais pour… Moi, je me considère comme le 'grand public ', enfin, comme n'importe qui. Il ne faut pas montrer… enfin, il ne faut pas montrer. Il ne faut pas faire payer, je ne sais pas, mais il y a un truc bizarre, parce que... C'est comme si, en gros, on montrait un chef-d'œuvre à un enfant de six mois. À la rigueur, il préférera une bande dessinée ou un joli dessin d'enfant. Ça va plus lui faire plaisir que de voir un Picasso ou un Vinci : ce n'est pas adapté, je trouve. Il faudrait presque mettre un avertissement, mettre 'pour un public averti ' quoi. Enfin, pour public qui va apprécier la démarche ou alors vraiment pour découvrir, mais 'renseignez-vous avant'. Vous voyez, je n'étais pas un bon public, enfin… ».

[3] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

de la réception[1]. Quant à la danse, Gaspard a noté que les réactions des spectateurs au cours des deux sorites étaient généralement positives : « Ça a l'air d'avoir bien plu aux gens. […] Il n'y avait personne qui a dit que c'était nul. […] Ils étaient contents de ce qu'ils ont vu »[2]. Ces spectateurs – qui par ailleurs sont aussi de « bons spectateurs » [3] pour Gaspard – sont des « érudits » : « Les personnes […] qui savent ce qu'elles viennent voir »[4].

Marie intègre l'« espace chorégraphique contemporain » et s'y positionne en tant que réceptrice. Outre les « habitués » du spectacle vivant, elle inscrit dans l'instance de réception de ce champ ceux qui, comme elle, n'ont pas encore d'aisance dans la recherche de solutions artistiques inédites : ses camarades avec lesquels elle conçoit ses créations.

Pour sa part, Sophie introduit dans l'« espace chorégraphique contemporain » des artistes et autres professionnels des institutions : les « décideurs » avec lesquels elle est solidaire. Elle fait partie des personnes cherchant des individualités qui subliment différents instants de la vie, des artistes qui parviennent à réaliser des idées « précieuses et fragiles ». Son instance de réception est constituée, selon elle, de personnes qui cherchent la « beauté », qui aiment le mouvement dansé et la délicatesse des pas. Pour elle, le public de la danse est « plutôt jeune, plutôt ouvert et plutôt curieux à l'égard de toutes les autres formes d'art ». Ce public est, d'après elle, intéressé par la culture, « les gens avec de l'argent ; ce n'est pas très âgé, ce n'est pas très populaire. Pas de commerçants, pas de restaurateurs. Des danseurs. Des étudiants de l'art »[5]. À la différence de toutes les autres personnes convoquées, elle se positionne dans l'instance d'émission de ce champ communicationnel.

---

[1] Dans l'« espace de l'art contemporain » qu'il conçoit dans son esprit, non pas dans l'instance de l'émission, car il ne se sent pas encore pertinent dans ses propositions artistiques, mais dans celui de la réception. Par ailleurs, il y inclut d'autres amis qui désirent devenir artistes, mais qui ne parviennent pas encore à trouver leur voie, comme ses camarades des Beaux-Arts. Par ailleurs, l'« espace de l'art contemporain » est un champ que les spectateurs investissent à défaut d'avoir une « culture de la danse contemporaine ». Cela présuppose le fait que les individus émettent une hypothèse que les « contraintes » de l'espace chorégraphique contemporain sont similaires à celles, plus généralement, de l'art contemporain.

[2] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Sophie, « Entretien initial », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe III*, 23 janvier 2016.

Dans l'« espace chorégraphique contemporain » qu'investissent les spectateurs, l'œuvre opère donc la médiation au sein de l'ensemble d'acteurs qui permettent à cette forme d'art d'exister. S'agissant des situations particulières du visionnement des spectacles de notre sélection, les personnes conçoivent et investissent différents espaces avec les acteurs qui orchestrent la manifestation artistique : la compagnie de danse, le chorégraphe, les représentants des institutions d'accueil. Dans la plupart des cas, ces champs présentent un ensemble de configurations communicationnelles qui sont investies simultanément ou de manière décalée par les individus. Ce sont là les champs communicationnels à l'intérieur desquels les significations des œuvres se forment au regard d'un ensemble de connaissances que semblent posséder ces différents acteurs chorégraphiques, ainsi que de leurs pratiques et de leurs valeurs.

Par exemple, certaines personnes recrutées pour notre étude se sont inscrites dans des « espaces de communication » partagées avec l'institution d'accueil des spectacles ou ses représentants. Dans ce cadre-là, elles ont interprété leurs intentions – en s'appuyant sur leurs choix de programmation artistique, leurs supports de communication externe – ou ont rendu intentionnels la plupart de leurs choix logistiques : le temps d'accueil des publics, l'ergonomie de la salle. Par exemple, Marie estime que la programmation de l'institution d'accueil de *Removing* a l'intention de soutenir des artistes visionnaires contribuant au renouvellement de la scène chorégraphique contemporaine. Henri, quant à lui, juge insuffisant le souci de ces organisateurs d'assurer le confort des gradins et des sièges : « On ne peut pas dire que le côté "confortable" soit terrible non plus dans la salle »[1]. Inversement, Gaspard et Judith attribuent les décisions de cette institution à l'« espace chorégraphique contemporain », comme si elle n'avait pas de politique artistique singulière.

[1] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

14.2.1. « Espace de communication » avec le chorégraphe

Lorsque les spectateurs évoquent leur interprétation du projet artistique et considèrent les intentions du créateur et ses choix esthétiques et professionnels, ils rendent compte des actes communicationnels qu'ils opèrent dans l'« espace de communication » avec le chorégraphe. Les personnes s'interrogent sur les intentions artistiques qui, selon OLIVESI, sont « une sorte de réponse à une problématique esthétique [que l'artiste adopte] en prenant position et en passant à l'acte sous l'effet de déterminations pratiques qui le dépassent largement »[1]. Pour les spectateurs, interpréter l'œuvre dans l'« espace avec l'artiste » c'est donc identifier cette « problématique esthétique » dont ce dernier se saisit et, par conséquent, la façon dont il agit sur les contraintes chorégraphiques, logistiques, institutionnelles et économiques qui s'imposent à lui. L'inscription dans l'« espace de communication » avec le chorégraphe concerne donc la perspective de repérer les consignes des mouvements dansés et la raison de leur existence sur le plateau ; elle concerne également l'interprétation du résultat de l'ensemble des actes du chorégraphe en vue de présenter son travail scénique.

L'interprétation du spectacle au regard de l'« espace chorégraphique contemporain »

Les faits et gestes singuliers du chorégraphe sont pourtant souvent interprétés à travers l'« espace chorégraphique contemporain » qui lui fournit un cadre esthétique, politique et économique. Très souvent, les sectateurs – surtout ceux pour qui la danse n'est pas familière – estiment avoir besoin, pour « comprendre » le projet artistique auquel ils sont confrontés, de connaître les principaux procédés de la création qui existent dans le domaine de la danse. Sans la connaissance des « clés de lecture » des œuvres, comme le mentionne Henri, l'« espace de communication » avec l'artiste peut sembler inaccessible. Voici la façon dont Henri définit les « clés de lecture » des créations artistiques : « Je ne sais pas, sur un tableau, voilà, on peut être dans le "cadre/hors du cadre", d'être "sujet centré/pas centré", il peut être en noir et blanc ou en couleurs, il peut être réaliste ou abstrait, enfin... Voilà, il y a

[1] Stéphane OLIVESI, *L'Expérience esthétique : Une archéologie des arts et de la communication*, *op. cit.*, p. 208.

des grilles de lecture que je connais, enfin, plus ou moins. Là, honnêtement… ». Par ailleurs, certaines personnes « non initiées » estiment qu'il est indispensable de connaître la façon dont on transforme une idée en mouvement et la manière dont on faire naître ce dernier. Elles veulent également savoir quelles sont les sources d'inspiration des mouvements dansés et les structures des pièces chorégraphiques. En outre, afin d'interpréter les logiques ayant poussé l'artiste à mettre en scène des actes chorégraphiques singuliers, les spectateurs souhaitent connaître la façon dont s'élabore le métier du chorégraphe : les formations qui mènent à ce métier, les réseaux des structures de soutien de la danse contemporaine, les figures phares qui portent les projets artistiques ou institutionnels. Ces informations sont source d'une meilleure « compréhension » du projet artistique du chorégraphe qu'ils rencontrent. Sans ces connaissances, ils estiment « rater quelque chose » : ils ne parviennent pas à identifier et à saisir le sens du discours chorégraphique de l'artiste. Parfois, leur « incompréhension » se présente comme « totale » – surtout lorsque certains notent qu'ils n'ont « rien compris » au spectacle –, même si ce type de témoignages est exagéré, comme nous le verrons plus loin.

Les spectateurs qui, en revanche, sont « habitués » à l'art chorégraphique estiment que ces connaissances ne sont pas indispensables pour vivre une expérience spectatorielle en saisissant les enjeux principaux du travail de l'artiste. Par ailleurs, nous avons déjà relevé les situations dans lesquelles cette conception construit une idée – comportant des difficultés importantes – de l'innéité des acquis cognitifs des humains leur permettant d'appréhender la danse dans son contenu potentiel. Cependant, les personnes qui connaissent particulièrement les tenants et aboutissants de la création de la danse contemporaine sont celles qui négligent le plus le discours singulier de l'artiste, reléguant son projet à l'« espace chorégraphique contemporain » : ils savent que son travail s'inscrit dans le projet général de la danse contemporaine, sa démarche suit son actualité et propose un cadre qui lui est compatible. Par exemple, le travail de Noé Soulier questionne particulièrement différents types de lecture du mouvement dansé, une thématique dont il se saisit rigoureusement et qu'il documente méticuleusement, à la manière dont on appréhende la danse du côté de la création aujourd'hui. Éric MINH CUONG CASTAING, quant à lui, s'interroge sur le mouvement dansé naissant dans le corps d'un enfant ; ses spectacles ne sont pourtant pas destinés spécialement à un « jeune public », mais s'adressent à tout type de public, ce qui représente une nouveauté dans le développement chorégraphique et valorise son travail auprès des institutions. Ces deux démarches constituent un véritable travail de recherche associé à des propositions

esthétiques singulières : un type de travail qui est particulièrement subventionné dans le domaine chorégraphique actuel.

Ainsi, les personnes pour qui la danse est « familière » ne saisissent pas de façon approfondie les démarches des chorégraphes, se distanciant des « espaces de communication » avec ces derniers. Ces individus ne s'investissent pas pleinement dans l'interprétation d'une œuvre particulière, parce qu'une partie du sens de celle-ci repose sur les tenants et les aboutissants de ce domaine particulier d'activité artistique. Si ces spectateurs ne savent pas spécialement ce que les chorégraphes ont réalisé, ils parviennent en revanche à déceler la direction qu'ils ont empruntée : « Il est allé dans ce sens-là »[1] indique Sophie à propos du travail de Noé SOULIER en mentionnant que ce dernier s'est inspiré des mouvements de la vie quotidienne. Il suffit à ces spectateurs de savoir que la démarche du chorégraphe est « conforme » à ce qui se passe dans le domaine chorégraphique pour n'investir que partiellement les « espaces de communication » avec les chorégraphes. De ce fait, ils s'appuient largement sur les acquis et autres connaissances qu'ils mobilisent dans l'« espace chorégraphique contemporain », en faisant l'inverse de ce qu'ils préconisent lorsqu'ils affirment qu'il n'y a pas besoin d'avoir de connaissances pour « comprendre » le projet du chorégraphe.

Parfois, les spectateurs, en ayant identifié seulement une problématique artistique centrale de l'œuvre, ne rentrent pas dans la démarche de son interprétation intégrale – si toutefois il ne s'agit pas d'une démarche d'analyse volontaire, auquel cas les personnes utilisent leurs enseignements dans leur propre projet artistique ou institutionnel. Lorsque les créations sont conformes aux problématiques caractéristiques de l'espace chorégraphique contemporain – comme l'expérimentation sur la matière dansée et la façon dont le corps peut se saisir des contraintes qui lui sont imposées –, les spectateurs négligent la plupart des décisions prises par le chorégraphe. L'œuvre faisant partie de l'« espace chorégraphique contemporain », elle s'avère déjà partiellement interprétée. Certains individus ne semblent pas s'investir dans la compréhension de la démarche artistique entreprise ; ils négligent de ce fait l'« espace de communication » avec l'artiste.

Par exemple, Sophie n'a pas besoin de connaître exactement les questions que les artistes se posent pour réaliser leurs créations. Il lui suffit d'appréhender les thématiques

[1] Sophie, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

générales dont ils se saisissent et de formuler des hypothèses sur les directions qu'ils suivent. Concernant les détails plus approfondis – les prises de position artistiques, les consignes chorégraphiques adoptées, les contraintes corporelles imposées –, elle ne souhaite pas vraiment en savoir davantage. Du point de vue de l'« espace chorégraphique contemporain », elle sait que leurs démarches enrichissent la pensée générale sur l'établissement du mouvement corporel et cela lui suffit pour vivre une expérience spectatorielle satisfaisante. Autrement, elle se saisit des œuvres pour construire des récits qui résonnent avec son histoire personnelle – elle apprécie les démarches artistiques qui créent des univers oniriques et lui rappellent des périodes de sa vie, des rencontres et des rêves. Comme nous le verrons plus loin, ces constructions présupposent des « espaces de communication » plus intimes ; elle n'y inclut pas spécialement le chorégraphe.

D'après Marie – qui maîtrise l'histoire de la danse et suit son actualité – « c'est difficile d'analyser les spectacles quand on ne connaît pas les chorégraphes de base ». Même si elle estime avoir suffisamment de connaissances pour interpréter les œuvres conformément à l'« espace chorégraphique contemporain », elle rencontre parfois des difficultés : « C'est vrai que j'ai eu un peu de mal avec un spectacle qui est passé il n'y a pas longtemps, c'était *Singspiele* de Maguy MARIN. C'est vrai que c'était un peu lent, mais c'est vrai que quand on sort, au premier abord, on ne sait pas trop quoi en penser, parce que ce n'est pas vraiment de la danse, ce n'est pas vraiment de la performance non plus. Ce n'est pas vraiment du théâtre »[1]. Ces difficultés qui proviennent initialement de l'« espace chorégraphique contemporain » l'empêchent parfois de saisir les démarches des chorégraphes qu'elle rencontre, mais cela ne l'inquiète pas spécialement car elle apprécie les expériences chorégraphiques qu'elle vit : « Parce que, en fait, tu ne peux pas tout comprendre »[2], ajoute-t-elle.

Ainsi, le sens d'une démarche artistique particulière n'est pas particulièrement important pour les « habitués » de la danse ; la réception des œuvres dont les détails leur échappent ne constitue pas, habituellement, une difficulté en soi. Si les « habitués » de la danse ont l'impression de saisir les propositions chorégraphiques de façon partielle – et cela les satisfait –, les personnes se qualifiant de « non initiées » ont le sentiment de « passer à

[1] Marie, « Entretien initial », entretien réalisé par Natalya KOLESNIK, *Annexe III*, 18 janvier 2016.

[2] *Ibid.*

côté de quelque chose »[1]. Sans les connaissances correspondantes, l'« incompréhension » de ces individus semble générale et revendiquée : ils estiment n'avoir « rien compris » au spectacle.

Interprétation de l'œuvre indépendamment de l'« espace chorégraphique contemporain »

Lors de la poursuite de l'entretien, l'« incompréhension » des « non-initiés » s'avère beaucoup moins générale ; ils ont, malgré tout, l'impression d'avoir saisi certains choix artistiques. De ce fait, ils remplissent de sens les actes chorégraphiques dans l'« espace de communication » avec le chorégraphe, mais cette inférence est souvent provisoire car ils ont des difficultés à leur donner un sens dans l'espace plus général qu'est celui de l'art chorégraphique. Cela signifie qu'ils n'osent avancer leurs interprétations qu'avec hésitation, tout en prévenant qu'ils se trompent probablement. Par exemple, au sujet des intentions de l'auteur de *Removing*, Gaspard pense qu'il essayait « d'associer des couples ensemble »[2]. Il a repéré les phrases chorégraphiques répétées par les danseurs à différentes reprises tout au long du spectacle. Pourtant, Gaspard n'est pas au courant qu'il s'agit effectivement de la thématique centrale dont l'artiste s'est saisi – ce dernier s'intéresse à la réception des mouvements corporels effectués plusieurs fois par des interprètes différents – et qui représente l'une de ses investigations principales. Néanmoins, Gaspard repère ce fonctionnement au cours du spectacle et estime qu'il s'agit des actes intentionnellement mis en scène par le chorégraphe : « c'était rigolo de voir comment les danseurs s'échangent leurs parties »[3].

Quant à Henri, durant le spectacle *Removing*, il a construit et investi un « espace de communication » non pas avec Noé SOULIER, mais avec Norbert PAPE, l'un des interprètes présents sur le plateau qu'il a pris pour le chorégraphe. Ce n'est qu'une fois de retour chez lui qu'il a découvert la photo de Noé SOULIER dans le programme et s'est rendu compte de

[1] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] *Ibid.*

son erreur : « C'est lui le chef, en fait ? »[1]. Henri montre le danseur en blanc qui est effectivement Noé SOULIER. Ensuite, il pointe son doigt sur Norbert et explique : « Je l'ai trouvé plus habité. Il faisait des choses avec plus de cœur que les autres »[2], ce qui confirmait, de son point de vue, son rôle de chorégraphe.

Au cours de l'entretien, Henri rappelle plusieurs fois son sentiment de ne pas avoir été pris en compte lors du processus créatif du chorégraphe, ce qui lui donne l'impression d'une communication surplombante, se diffusant dans un seul sens, comme à la télévision. « Ce manque de ne pas avoir… le fait de ne pas avoir échangé avec les gens qui ont fait ça après. Il n'y a pas eu de contact, de se dire "J'ai touché quelqu'un de célèbre", ou "J'ai touché quelqu'un qui a fait une performance incroyable" ou… ou "Il est sympa quand il parle". Parce que, des fois, les gens, ils sont super sur scène et puis quand on les voit après, on se dit "Il n'est vraiment pas sympathique, il est arrogant" ou, au contraire, "Il est jovial". Et, là, finalement, il n'y a pas cette partie humaine et qui manque »[3]. Il s'attendait pourtant à un « spectacle vivant » au cours duquel il pourrait échanger avec le chorégraphe et se sentir impliqué dans la proposition scénique. Henri a également été attentif à ce qui se disait dans le public, notamment au cours du spectacle *Removing* : « J'ai entendu derrière moi dire "Ah, là c'est bien, au début, ils ne se touchaient pas, après, dans la deuxième partie, ils se touchaient, patati patata…" »[4]. Il a relevé, par ailleurs, le comportement des spectateurs de *School of moon* s'enthousiasmant devant la proposition du chorégraphe. Sans remettre en question leur attitude, il a tout de même émis des critiques à l'encontre du créateur ayant orchestré cette manifestation chorégraphique. Il a comparé son spectacle à des médias qui « influencent » les individus ne pouvant pas avoir un regard critique vis-à-vis des informations diffusées. À la fin, il a ajouté, ironiquement : « Je suis bête, j'aurais dû monter sur le plateau avec une feuille et un crayon et demander un autographe à un robot […] Quel snob, ce robot »[5].

[1] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

Judith s'est également engagée dans la communication avec les chorégraphes. Par exemple, les répétitions successives des mouvements chorégraphiques dans le spectacle *Removing* l'ont « énervée », alors qu'il s'agissait là de la matière chorégraphique principale du créateur. Elle a estimé qu'il était inutile de répéter les gestes de la vie quotidienne – s'asseoir, jeter ou soulever un objet. Elle a également noté qu'il y avait peut-être des références aux autres mouvements corporels qu'elle « ne connaissait pas ». Judith interprète l'organisation du spectacle comme un manque d'inspiration dû à l'insuffisance de matières chorégraphiques pour constituer un spectacle entier : « Je suis sûre que je me trompe [au sujet des répétitions inutiles] et que le chorégraphe a travaillé des heures et des heures, mais… »[1]. Elle se rend compte qu'elle ne regardait pas les mêmes choses d'une répétition à l'autre, néanmoins elle ne considère pas ce fonctionnement comme une activité spectatorielle prévue et anticipée par l'artiste. Pendant le spectacle, Judith avait l'impression que Noé SOULIER la regardait, alors qu'elle était gênée ; elle a de ce fait regretté de s'être installée au premier rang. S'agissant de la fin du spectacle, elle a considéré que le chorégraphe avait préparé une « scène de claquettes » avec Jose Paulo pour apporter une touche décorative à un spectacle insipide : « Il reste trois minutes, à la fin on va faire des claquettes. On va mettre quelque chose de bien à la fin, ça fera une bonne impression, alors qu'on s'est ennuyé pendant tout le spectacle »[2].

Ainsi, les personnes « habituées » à la danse ont tendance à renvoyer le sens des représentations chorégraphiques à l'« espace chorégraphique contemporain », leur attribuant ses logiques. Les personnes se considérant comme « non initiées » entreprennent, en revanche, une démarche analytique et réflexive plus approfondie pour saisir les tenants et les aboutissants du travail du chorégraphe, investissant de ce fait l'« espace de communication » avec ce dernier.

[1] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] *Ibid.*

14.2.2. « Espace de communication » avec la compagnie de danse

Les spectateurs forment et investissent les « espaces de communication » avec la compagnie de danse lorsqu'ils envisagent le spectacle comme le résultat du travail collectif des artistes et des professionnels assurant l'existence de leur compagnie. Dans ce cas, ils prennent en compte les intentions des danseurs : les spectateurs considèrent chaque danseur séparément, à condition que ces individus soient suffisamment exposés sur scène. Ce n'était pas le cas pour la deuxième pièce du fait que les enfants aient été présentés comme une masse.

Voici un exemple de l'investissement de cet « espace » : au cours du spectacle *Removing*, à plusieurs reprises, Gaspard s'est interrogé sur le sens des mouvements des danseurs ; cette question s'apparentait aux actes effectués collectivement et non uniquement au résultat de la pensée du chorégraphe : « Et je crois que je n'ai toujours pas compris pourquoi ils… pourquoi ils font ça »[1]. Quant à Marie, elle a apprécié un certain « lâcher-prise » des danseurs près des coulisses. S'éloignant du centre du plateau, ceux-ci demeuraient entièrement visibles pour les spectateurs ; ils buvaient de l'eau, regardaient les scènes se succéder et se déplaçaient librement. Marie a trouvé que cela permettait de mettre en valeur l'enchaînement, s'agissant des corps des danseurs, entre les diverses phases d'effort physique et de relâchement. Elle a considéré cette organisation comme une décision commune, une façon harmonieuse pour l'ensemble des danseurs de s'inscrire dans le projet du chorégraphe. En ce qui concerne Henri, il poursuit son raisonnement concernant la posture semblant hautaine du collectif des danseurs : « Les artistes se font plaisir et pas forcément, enfin… Je veux dire, ils montrent ce qu'ils font, mais peut-être que si on n'était pas là, ils le feraient très bien aussi, quoi. Voilà »[2]. De nouveau, Henri a reproché aux artistes de ne pas l'avoir inclus dans leur espace de communication. Il a également ajouté que leurs créations « ne s'adressent qu'à eux » : « Rattacher [l'expérience] à quelque chose d'humain, de concret, de se dire "Finalement, on partage quelque chose", que celui qui va être devant sa télé ou devant son ordinateur ne va pas voir et ne va pas connaître. Et là, c'était vraiment… une boîte de verre. Il y aurait eu un mur de verre devant nous, entre les artistes et nous, ça aurait été exactement pareil. Il n'y a eu aucun échange, aucun passage d'émotions, enfin… […] C'est comme si

[1] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

j'étais allé voir une émission ou une conférence qui ne m'était pas destinée »[1]. Quant à Judith, elle estime que les danseurs, lors du spectacle, « doivent faire un minimum d'efforts »[2] concernant les costumes : « Ils sont en sous-vêtements, on voit leurs pansements… La fille avec un leggings très "coloré", c'est une tenue d'entraînement. C'est un manque de respect. Les logos sont apparents. Puis aussi, boire dans les coulisses… Je ne sais pas comment ils arrivent à justifier ce qu'ils sont en train de faire »[3]. Judith explique également qu'au cours du spectacle une spectatrice riait ; elle pense que cette femme devait trouver la proposition chorégraphique bête mais, à l'issue du spectacle, elle a dit « bravo » : « ça lui plaisait donc ! »[4]. S'agissant du spectacle *School of Moon*, Judith s'est interrogée sur la façon dont les enfants engagés avaient compris ce qu'il fallait faire et comment cela leur avait été expliqué : « Cela ne m'étonnerait pas qu'il y en ait un ou deux qui soient traumatisés »[5] à cause des actes qu'ils ont dû réaliser et de l'ambiance sombre et effrayante du spectacle. Selon elle, les enfants ont été « utilisés » par le chorégraphe. Dans ce cas, elle a construit également un « espace de communication » avec les interprètes enfants, différent de celui établi avec le chorégraphe.

14.3. D'AUTRES « ESPACES » INVESTIS

Dans les discours des individus recrutés, il est possible de relever des références à des contextes communicationnels éloignés du cadre chorégraphique. Dans ces situations, les personnes forment des « espaces de communication » avec notamment des individus qui accompagnent leur vie : des amis proches, des membres de famille ou des connaissances. Elles s'investissent également dans des dispositifs communicationnels plus généraux, s'inscrivant dans le contexte social dans lequel ils évoluent et interagissent avec des groupes d'individus qui, selon elles, le constituent. Enfin, la communication qu'elles instaurent avec elles-mêmes – se distanciant de l'image qu'elles ont d'elles-mêmes – peut, elle aussi, être

[1] *Ibid.*

[2] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », *op. cit.*

envisagée dans le cadre d'un « espace de communication » à part entière. Dans ces situations hétérogènes, l'œuvre chorégraphique leur permet de communiquer avec différents acteurs, leur fournissant un prétexte pour les « comprendre », du moins partiellement. Nous cernerons dans ce sous-chapitre les « espaces » qu'il est possible d'appréhender dans les paroles des participants.

14.3.1. « Espace commun »

Un « espace de communication » identifié dans les discours des personnes recrutées concerne ce qu'elles estiment partager avec une communauté importante d'individus au sein de laquelle elles pensent s'inscrire. Il s'agit des personnes « normales », détentrices d'une culture « comme celle de tout le monde »[1], comme l'indique Gaspard, et n'appartenant pas à un groupe restreint d'individus semblant intellectuellement privilégié. Il s'agit d'un « espace » dont les contraintes semblent largement partagées, tandis que les spectateurs qui s'y positionnent se présentent comme des maillons représentatifs : ils estiment que ce à quoi ils adhèrent relève d'un sens commun, éloigné des savoirs qualifiés d'« élitistes ». D'après eux, ils possèdent des connaissances partagées permettant de saisir les objets culturels qu'ils apprécient « simplement », sans recourir à des justifications intellectuelles particulières. Ainsi, les participants se réfèrent à un imaginaire commun, semblant réunir les valeurs fondamentales partagées – comme la « beauté », l'« élégance », l'« authenticité », le « partage ». Il s'agit d'un fonctionnement dont Philippe GUISGAND parle dans ses travaux : « C'est en faisant l'expérience d'une histoire collective, que le *je* finit par sentir l'appartenance à un *nous* qui serait une forme d'individu collectif »[2].

Cet « espace commun » repose sur la conviction qu'existent des objets culturels « que tout le monte peut comprendre ». Par exemple, comme nous l'avons mentionné précédemment, certains dans le domaine chorégraphique pensent que la danse contemporaine ne demande pas de prérequis, de connaissances préalables relatives à son passé. Même s'il s'agit là d'une construction dont la pertinence est fortement remise en question, il convient,

[1] Gaspard, « Entretien initial », *op. cit.*

[2] Danse les recherches en danse, les travaux de SIMONDON ont contribué au développement de la pensée sur l'individuation. Philippe GUISGAND, « Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible », *op. cit.*, p. 60.

selon certains de ses représentants, d'attribuer à l'art de la danse le statut de « langage universel ». Nous avons déjà évoqué l'idée de Jean Claude GALLOTTA pour qui « la danse est accessible même si nous sommes amenés à dire des choses difficiles, car nous les disons simplement avec le corps »[1]. Le fait même de savoir mouvoir son corps et de savoir reconnaître chez quelqu'un d'autre les états corporels similaires devrait être suffisant.

Néanmoins, les limites de cette définition des objets semblant « accessibles » sont propres à chaque individu. Toutes les personnes recrutées dans le cadre de cette étude incluent dans cette catégorie des œuvres demandant des compétences culturelles certaines qui, dans la plupart des cas, ne sont pas universellement partagées. Cependant, indépendamment du bagage culturel de chacun, tous les participants estiment qu'il existe, en effet, des réalisations artistiques requérant des connaissances « privilégiées » et approfondies et, au contraire, des œuvres convoquant une « culture appauvrie » ou « prémâchée » réduisant le champ de possibilités esthétiques. Ils attribuent, comme nous le verrons plus loin, ces différents types de réalisations culturelles à l'« espace de communication » des « autres » dont les logiques leur sont étrangères et qu'ils ne peuvent pas inclure dans l'« espace commun » qu'ils investissent.

Par exemple, Sophie trouve décourageant qu'il n'y ait pas d'autres publics qui s'intéressent à la danse contemporaine, réservée majoritairement à un public « averti ». D'après elle, ces personnes ne s'ouvrent pas à cette forme d'art pour des questions logistiques – nécessité de se déplacer, de s'informer, d'acheter des billets. Les raisons pour lesquelles, d'après elle, la danse contemporaine est négligée par ces publics concernent l'absence d'une communication adaptée relative à la programmation des lieux culturels – « c'est un problème national »[2] – et à une certaine « paresse » des individus peu curieux : leur manque d'intérêt pour cette forme d'art ne concerne pas son caractère opaque et hermétique. Pour Sophie, la danse est accessible car, par exemple, « tout le monde » adhère aux valeurs liées à la « beauté » et à l'« ouverture d'esprit ». Dans la danse, pour sa part, elle aime les gestes

[1] Même si cette posture « universaliste » s'avère de plus en plus critiquée par les chercheurs eux-mêmes – d'autant plus que ceux qui proposent ce type de conception théorique détiennent un bagage de connaissances considérable sur cet art –, la recherche ne s'aventure pas dans le sens qui concerne la question des connaissances préalables comme cela peut être le cas des disciplines linguistiques ou mathématiques, pour ne mentionner que celles-ci. GALLOTTA Jean-Claude, Vincent JOSSE, Jean-Claude GALLOTTA et Vincent JOSSE, « L'atelier du chorégraphe Jean-Claude Gallotta du 12 octobre 2013 », *op. cit.*

[2] Sophie, « Entretien initial », *op. cit.*

délicats, les lumières qui épousent les muscles des danseurs, les fulgurances dramatiques qui permettent d'entrevoir des créatures oniriques. Pour elle, il s'agit d'une « nourriture vitale », une possibilité de traverser certaines épreuves de la vie. Elle pense que les spectateurs auraient moins de problèmes de compréhension s'ils allaient, effectivement, voir les spectacles. Concernant le spectacle *Removing*, Sophie admet tout de même l'idée qu'il ne s'agit pas d'une proposition facilement accessible aux « non-initiés » : « ça doit être horrible [pour eux], des répétitions à ne plus en finir, ils étaient probablement complétement largués »[1]. Toutefois, ces personnes sont, pour Sophie, en voie de devenir des spectateurs. Il leur faut « juste » un peu plus de patience et de curiosité pour accepter la « beauté » qu'elle trouve dans la danse contemporaine.

Il arrive également que des personnes s'opposent à la danse contemporaine, la qualifiant de « bizarre », « élitiste » et « hermétique ». Il s'agit des jugements qui appartiennent également à l'« espace commun » car elles sont partagées, selon ceux qui les mobilisent, avec un plus grand nombre de personnes. Ces dernières diffusent, de leur point de vue, les valeurs auxquelles elles adhèrent ; cette condition leur permet de « comprendre » ces individus et de formuler des interprétations pouvant être reparties collectivement. Par exemple, Henri ne sait pas si parmi les spectateurs « populaires », comme lui, il serait possible de trouver quelqu'un qui adhérerait aux propositions chorégraphiques que nous sommes allés voir dans le cadre de cette recherche. Les personnes qui apprécient la danse contemporaine appartiennent à un autre espace, celui qui réunit des individus revendiquant leurs connaissances approfondies et leur posture privilégiée intellectuellement. Henri a introduit Judith dans l'« espace commun », car il avait l'impression de la « comprendre » – par ailleurs, il lui lançait des regards inquiets pendant les divers spectacles. D'après lui, les artistes ont débarrassé leurs créations de « tout ce qui peut être séduisant »[2] pour le « grand public ». Les éléments qui font habituellement d'une manifestation cultuelle un « spectacle » étaient absents : « Ben en tout cas, je ne vois pas l'intérêt de le montrer au grand public. Oui, peut-être pour un chercheur, quelqu'un qui recrute des artistes, quelqu'un qui étudie l'art ou la danse, cet art-là, ou quelqu'un qui s'inspire peut-être pour voir les mouvements. Peut-être c'est intéressant, mais pour… Moi, je me considère comme du "grand public", enfin, comme

[1] Sophie, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

n'importe qui. Il ne faut pas montrer… enfin, "il ne faut pas montrer"… Il ne faut pas faire payer, je ne sais pas. Mais il y a un truc bizarre, parce que... C'est comme si, en gros, on montrait un chef-d'œuvre à un enfant de six mois. À la rigueur, il préférerait une bande dessinée ou un joli dessin d'enfant. Ça va lui faire davantage plaisir que de voir un PICASSO ou un VINCI : ce n'est pas adapté, je trouve. Il faudrait presque mettre un avertissement. Mettre "pour un public averti" quoi. Enfin, pour public qui va apprécier la démarche ou alors vraiment pour découvrir, mais "renseignez-vous avant". Vous voyez, je n'étais pas un bon public, enfin… »[1]. La frustration d'Henri correspond à ce que mentionne URRUTIAGUER : « L'impression d'être décalé avec les comportements du public du lieu dégrade l'estime de soi […]. Il en est de même quand le langage artistique paraît incompréhensible et réservé aux connaisseurs. »[2]

Quant à Gaspard, il s'est demandé au cours du spectacle *Removing* « ce que cela ferait de croiser [les danseurs] dans la rue après les avoir vus faire ces choses »[3]. Cette phrase traduit l'improbabilité de la présence des mouvements que les artistes effectuent sur scène dans des contextes de la vie quotidienne. L'absurdité de la perspective de déplacer le contexte de la représentation chorégraphique dans la vie de tous les jours traduit le fait que, dans sa conception de l'expérience qu'il a vécue, il a construit un « espace commun » dans lequel les actes chorégraphiques mis en scène sont étranges, voire anormaux. Pour lui, les « spectateurs lambda pensent que la danse contemporaine est trop bizarre »[4]. Cependant, il adhère aux expérimentations artistiques contemporaines et les inclut dans un autre « espace », celui des individus qui se distinguent par une « culture plus recherchée »[5], un champ que nous observerons plus loin.

Enfin, lors de la première sortie, les spectateurs ont assisté à une représentation pour adultes, alors que dans le second cas il s'agissait d'un spectacle s'adressant aux enfants. Cela leur a permis d'adopter le regard de ces derniers : selon Judith, « les enfants n'ont rien dû comprendre »[6] ; pour Sophie, ils ont déjà eu l'opportunité de découvrir un travail artistique

---

[1] *Ibid.*

[2] Daniel URRUTIAGUER, « La communication et les relations aux publics », *op. cit.*, p. 105-120.

[3] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[4] *Ibid.*

[5] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », *op. cit.*

[6] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : School of Moon », *op. cit.*

prometteur alors qu'ils sont encore très jeunes. Ils ont donc construit un « espace » qui leur a permis de se projeter dans les postures des enfants, les incluant dans la communication orchestrée.

14.3.2. « Espace des autres »

Il existe des univers artistiques que les personnes recrutées ne parviennent pas à remplir de sens, parce qu'elles ne « comprennent » pas suffisamment – ou refusent de le faire – les individus qui y adhèrent. Si elles s'identifient à un « nous » collectif, elles s'opposent à ces « autres » qui soutiennent des activités peu dignes d'intérêt. Il s'agit à la fois des domaines artistiques jugés trop conceptuels – pour certains, la danse contemporaine en fait partie –, ou des formes créatives trop simplistes, reproduisant des recettes artistiques éprouvées, connues, voire dégradantes. Les spectateurs construisent, de ce fait, les « espaces des autres » en y incluant les individus réfractaires qui font vivre ces objets culturels. Ces « espaces » ne concernent pas les champs restreints comme celui de l'« espace chorégraphique contemporain » qui donne du sens à l'ensemble de productions artistiques correspondantes. Ils se rapportent plus largement à des groupes d'individus adhérant aux valeurs semblant peu acceptables – comme la « laideur », l'« élitisme », le manque de curiosité, l'empathie ou l'authenticité – et, de ce fait, susceptibles de soutenir ces formes culturelles semblant indignes. Il s'agit donc des champs communicationnels que les individus opposent à l'« espace commun » dans lequel, pour la plupart, ils s'inscrivent. Soit ils y incluent des personnes qui n'aiment pas ce qu'ils apprécient ; soit ils y incluent des individus qui adhèrent aux formes artistiques qu'ils méprisent.

Par exemple, Sophie esquisse un « espace des autres » qu'elle n'investit pas et qui est composé, selon elle, principalement de « gens moches ». Elle y inclut les personnes « qui aiment des choses banales et laides »[1], ceux qui jugent les personnes « ouvertes » auxquelles elle s'identifie. Elle ne souhaite plus, depuis un « certain temps », entrer en communication avec ceux, par exemple, qui pensent que son amour pour la « beauté » est une mise en scène et que son intérêt pour la danse contemporaine est artificiel. Il s'agit, d'après elle, de

[1] Sophie, « Entretien initial », *op. cit.*

« consuméristes » qui aiment la provocation. Elle n'investit plus cet « espace des autres » parce qu'elle n'a plus d'énergie pour communiquer avec les personnes qu'elle y inclut ; elle a « coupé le fil, brûlé les ponts »[1] avec ces personnes-là. Elle ne veut plus les comprendre, elle ne veut plus les convaincre : « J'en ai marre de leur expliquer, je dépensais beaucoup de temps et d'énergie, maintenant j'ai perdu la patience. Ils attendent que tu te débattes, mais j'en ai marre de le faire, c'est manipulatoire, une provocation. "Ça, c'est beau, ça c'est laid, ça c'est l'art, ça ce n'est pas l'art, ça c'est le spectacle...", on s'en fout ! »[2].

Inversement, Judith construit un « espace des autres » constitué de personnes se montrant « snobs » et « élitistes » qui, comme celles de l'« espace chorégraphique contemporain », sont « béates devant des choses laides et inutiles »[3] : « Moi, je suis obligée de réfléchir à la chose parce que je le fais dans le cadre de cette étude, mais les autres publics sont béats devant tout ça »[4]. Elle plaisante régulièrement disant qu'elle « déteste » ces « autres » qui apprécient des objets artistiques inutiles. Alors que Judith pensait, au cours du spectacle, que beaucoup de personnes n'avaient pas aimé les propositions chorégraphiques choisies, nombre de spectateurs les avaient en réalité appréciées. Henri, quant à lui, a une position plus nuancée vis-à-vis de cet « espace des autres ». Il a noté, au fil des spectacles, qu'il y avait des personnes qui aimaient les œuvres : « Les gens avaient l'air d'apprécier et, même, j'ai parlé avec d'autres personnes qui avaient l'air d'apprécier aussi et qui m'ont dit que c'était super, que c'était vraiment incroyable ce qu'ils faisaient. Enfin, ils étaient emballés, quoi »[5]. Cependant, il a davantage de considération envers ces personnes que Judith et il respecte leur adhésion, tout en prenant de la distance par rapport à leurs propos.

Comme nous l'avons vu, Gaspard crée, lui aussi, un « espace des autres » qui se différencie de l'« espace commun » auquel il fait référence lorsqu'il mesure l'improbabilité du transfert des actes chorégraphiques dans la vie de tous les jours. De ce fait, il construit un champ communicationnel « des autres » qui s'oppose à l'« espace commun » et y inclut les acteurs chorégraphiques avec leurs expérimentations artistiques contemporaines. Cependant,

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[4] *Ibid.*

[5] Henri, "Entretien en « reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

il ne s'oppose pas personnellement à ce champ communicationnel lui-même, car il s'en sert pour rechercher des réponses à ses propres interrogations artistiques. Ainsi, Gaspard adopte une posture intermédiaire et tente de saisir conjointement les logiques des deux champs communicationnels.

14.3.3. Espaces intimes et personnels

Cet examen met donc en évidence l'importance des sociabilités autour de la consommation culturelle[1], ainsi que les logiques extra-esthétiques des pratiques des individus qui façonnent leurs expériences[2]. Mais au cours des entretiens, les spectateurs évoquent également des situations intimes, des pensées qui se rapportent à leur vie et à leurs quêtes personnelles. Ces témoignages font souvent référence à des personnes qui leur sont proches – leurs amis ou leur famille, leur conjoint – et les spectacles se transforment alors, pour elles, en multiples occasions de forger leurs arguments pour entretenir la communication avec eux. Ils renvoient également à d'autres personnes qu'ils connaissent dont ils se souviennent au cours des spectacles. Enfin, les personnes entretiennent un dialogue avec elles-mêmes – des constructions imaginaires d'elles dans le présent, le passé ou l'avenir – en répondant à leurs interrogations personnelles ou en mémorisant des informations pour les utiliser plus tard.

C'est ainsi qu'en notre qualité d'investigatrice, nous nous retrouvons personnellement dans ces espaces intimes construits par les spectateurs. Bien que nous appartenions, de leur point de vue, aux champs communicationnels plus larges – par exemple, pour Henri et Judith, nous faisons partie des acteurs qui font vivre la danse et, de ce fait, relevons de l'« espace chorégraphique contemporain » – nous nous trouvons personnellement face aux spectateurs. Ces derniers interprètent les spectacles en partie en référence aux informations que nous partageons avec eux – lors des entretiens ou en dehors. Comme nous l'avons déjà mentionné,

[1] Cette idée rejoint les observations orchestrées dans le domaine des sciences sociales, comme l'indique URRUTIAGUER, « [une] dimension importante de la sortie, qui est le plus souvent très occasionnelle, tient dans la sociabilité. Les spectateurs se déplacent rarement seuls. » Daniel URRUTIAGUER, « La communication et les relations aux publics », *op. cit.*, p. 105-120.

[2] Selon URRUTIAGUER, « la qualité du spectacle n'est […] pas la seule source de satisfaction ; le plaisir découle aussi des conversations, qui ne se limitent pas à des commentaires artistiques. Des dispositifs d'accueil jouent ainsi un rôle dans l'expérience de consommation en influant sur l'aisance relationnelle ressentie par les visiteurs. » *Ibid.*

nous impactons inévitablement les avis des personnes néanmoins, dans le cadre de cette recherche, il ne s'agit pas d'une difficulté mais d'un fonctionnement que nous intégrons dans notre réflexion. Nos interactions avec les spectateurs façonnent donc des « espaces de communication » personnels dans lesquels nous jouons le rôle d'interlocutrice de référence par rapport aux questions liées à la danse contemporaine et à la recherche universitaire.

Enfin, c'est à travers cette compréhension de soi finale que l'expérience d'une œuvre d'art prend du sens pour les individus. D'après GADAMER, « l'expérience esthétique est, elle aussi, une manière de se comprendre. Or, toute compréhension de soi s'accomplit en quelque chose d'autre qui est alors compris, de même qu'elle inclut l'unité et l'identité de cet autre »[1]. Il s'agit des situations durant lesquelles la démarche compréhensive est clairement identifiable, des situations dans lesquelles les individus se confrontent à la non-compréhension, visent la compréhension ou prennent conscience du fait qu'ils voulaient comprendre quelque chose. Il peut s'agir des cas où ils ont effectivement compris l'émetteur ou n'ont pas réussi à saisir le sens que celui-ci a préfiguré. En somme, il s'agit des situations dans lesquelles la démarche compréhensive devient consciente et permet à l'« expérience » d'advenir. Par exemple, Gaspard dit : « Des fois, je me perdais dans les idées qui sont restées de la journée. Je crois que je n'étais pas totalement plongé dedans et… j'étais plus en train de me demander quel était le sens de la pièce que d'être emporté par le mouvement. »[2] Ainsi, c'est dans ces « espaces de communication » intimes que nous voyons la finalisation de la démarche compréhensive, lorsqu'à l'appel de sens nous rendons notre rapport compréhensif à l'œuvre conscient, lorsqu'il se transforme en « expérience ». Il est possible, pour expliciter le processus de transformation de ce flux ininterrompu d'événements sous une forme individuelle et bien distincte, de convoquer le concept de « distanciation » de Paul RICŒUR. Il s'agit d'une conception qui n'a pas de lien direct avec la « distanciation » au sens de BRECHT : « La distanciation, […] le *verfremdungeffekt*, oppose le dramatique – mimesis, narrativité qui implique le spectateur dans la fable – et l'épique – qui dénonce la fiction et conteste l'illusion. La fracture entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique, induite par cette

[1] Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode : Les Grandes Lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 115.

[2] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

crise, ouvre le questionnement sur l'auteur et sur le verbe narratif »[1]. En revanche, la « distanciation » de RICŒUR rejoint la conception phénoménologique de Hegel qui dessine le « chemin vers l'expérience », lorsque l'esprit se manifeste à lui-même : se rendre étranger à soi-même, se réapproprier les connaissances acquises, se les faire figurer comme étant acquises. De plus, comme le propose le phénoménologue VANPOUILLE, « l'expérience vécue est […] celle des perceptions et de l'inscription en mémoire de leurs dimensions affectives et de leurs interprétations cognitives »[2]. Pour lui, c'est toujours la conscience qui analyse l'action, s'analyse et reste maîtresse de la connaissance en définissant ce qui construit l'expérience vécue. Ainsi, l'expérience vécue se construit dans le monde tel qu'il est perçu par le sujet se percevant lui-même.

[1] André HELBO, Catherine BOUKO et Elodie VERLINDEN, « Théâtre et spectacle vivant : Mutations contemporaines », *Revue internationale de philosophie*, 2011, nº 1, pp. 85–101.

[2] Yannick VANPOULLE, « Expérience vécue, intelligence motrice, phénoménologie et renouveaux paradigmatiques », *Movement & Sport Sciences*, 30 octobre 2013, n° 81, nº 3, pp. 57-66.

15. L'EXPÉRIENCE ADVIENT EN RÉPONSE AUX SOLLICITATIONS COMMUNICATIONNELLES

Après avoir étayé les aspects communicationnels des discours des personnes, nous souhaitons revenir sur la conception des « espaces de communication », telle qu'elle est construite par Roger ODIN. Nous revisiterons l'approche de ce théoricien conformément aux fondements épistémologiques qui sont les nôtres. Nous approfondirons également la question de la prise en compte de la composante communicationnelle de l'expérience.

15.1. RECONFIGURER L'APPROCHE DES « ESPACES DE COMMUNICATION »

L'outil élaboré par ODIN s'inscrit dans une perspective sémiopragmatique ; il est destiné à l'analyse de l'émission et de la réception des objets médiatiques. Cependant, sa construction est fondée sur la volonté selon nous « simplificatrice » de déceler une certaine correspondance entre l'émission et la réception, position dont nous avons étayé les tenants et les aboutissants dans la première partie. Selon ODIN, un « espace de communication » présuppose un certain nombre de « contraintes »[1] communes pour l'émetteur et le récepteur. Si le premier produit un (Texte), le second, l'interprétant « convenablement »[2], conçoit le (Texte ») : « le (Texte) et le (Texte ») sont donc très semblables »[3] à l'intérieur d'un seul et même « espace de communication ». Dans son travail, ODIN cherche à déceler les raisons pour lesquelles la communication ne fonctionne pas toujours ou, comme il le propose en se référant aux textes de CASTORIADIS, elle est « sanctionnée ». Pour lui, par exemple, lire un texte de fiction comme une chronique inspirée de faits réels mène la communication à l'échec. Cette perspective le conduit à la difficulté que nous avons déjà évoquée : la confusion entre la démarche du chercheur qui évalue la pertinence de la réception d'un acteur

[1] Les « contraintes » communicationnelles sont un ensemble de connaissances, de pratiques et de valeurs qui contribuent à la consolidation des « espaces de communication ». Les contextes dans lesquels la communication a lieu représentent, selon ODIN, un « faisceau de contraintes ». Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 28.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 39.

communicationnel et la posture subjective de ce dernier qui évalue lui-même la pertinence de son interprétation. Le chercheur peut toujours confronter ce qu'il croit que le récepteur comprend à ce qu'il estime comprendre lui-même, mais la pertinence de ce type de démarche nous paraît discutable pour des raisons que nous avons présentées dans la première partie. Ainsi, il est nécessaire de se saisir de l'outil analytique D'ODIN non pas pour identifier les situations dans lesquelles la rencontre entre l'émetteur et le récepteur se produit « effectivement » sur le même axe de pertinence, mais pour investiguer la façon dont les spectateurs envisagent eux-mêmes différentes modalités communicationnelles qu'ils entreprennent autour de l'œuvre chorégraphique, en concevant et en s'inscrivant dans des « espaces de communication » hétérogènes.

15.1.1. Déjouer les problématiques communicationnelles « simplificatrices »

Odin part du postulat que les « espaces de communication » sont des « construction [s] effectuée [s] par le théoricien »[1] et non par les personnes réelles qui les conçoivent et investissent. Il s'agit de structures analytiques dont le chercheur « assure la consistance »[2] en retenant des aspects qu'il juge pertinents. Il cerne les « contraintes » qui structurent ces « espaces » : les conventions en vigueur, les connaissances répandues, les systèmes de signification habituels, les pratiques acceptées, les logiques comportementales et les valeurs auxquelles la plupart des acteurs adhèrent. Cela permet d'expliquer la réussite ou l'échec de la communication. Cependant, lorsque l'on prend en considération les discours des spectateurs, on se rend compte que les « contraintes » communicationnelles, qu'ils mobilisent pour construire et investir ces espaces, sont fortement éloignées de celles qu'un chercheur peut entrevoir théoriquement. De plus, ces constructions diffèrent d'un individu à l'autre. Ces champs communicationnels sont le fruit de l'imaginaire et non des constructions effectives sur lesquelles il est possible de s'appuyer pour estimer la pertinence des interprétations. Il est donc possible de dresser les contours des « espaces » subjectifs qui se recoupent et se présentent comme semblables pour étudier les « contraintes » qui les fondent,

[1] *Ibid.*, p. 40.

[2] *Ibid.*

tout en tenant compte du fait qu'il s'agit du résultat de l'analyse des discours de seulement cinq spectateurs et aucune généralisation n'est donc envisageable. La possibilité d'explorer la façon dont les personnes forment et investissent ces espaces nous permet de proposer une approche renouvelée, opératoire dans le cadre d'une exploration empirique de la réception.

Bien sûr, le modèle D'ODIN prévoit que les actants puissent investir plusieurs espaces simultanément, mais cette perspective n'est qu'une éventualité et non une nécessité. Or, l'étude empirique révèle que les individus investissent nécessairement différents espaces, se désinvestissent ou changent d'espace au cours du spectacle. Les discours des individus révèlent une multitude d'espaces qu'ils construisent en y inscrivant des acteurs chorégraphiques – dans leur ensemble ou des représentants singuliers –, ainsi que les personnes externes au domaine chorégraphique. Ces champs subjectifs se fondent sur des connaissances, des pratiques et des valeurs différentes. De ce fait, il convient de tenir compte de la multiplicité des espaces que les spectateurs semblent investir simultanément. Leur prise en compte permet d'identifier des perspectives différentes selon lesquelles les œuvres prennent des significations multiples, formant la complexité des expériences des spectateurs.

15.1.2. Fusionner l'« espace esthétique » et l'« espace de l'art »

Odin détermine deux espaces qui se rapportent au domaine artistique : l'« espace esthétique »[1] et l'« espace de l'art »[2]. L'« espace esthétique », à travers un « mode »[3] homonyme, invite les acteurs communicationnels à « s'engager dans la quête des valeurs esthétiques »[4] : « C'est beau », « Cela me paraît intéressant », « C'est joli ». Consistant en un jugement subjectif, cet espace encourage les récepteurs à établir des relations affectives avec les objets d'art. Il incite les récepteurs à formuler des appréciations qualitatives pour reconnaître et évaluer les productions artistiques selon différents critères esthétiques :

[1] L'« espace esthétique » est un « espace de communication » propre à un domaine artistique. Rappelons que l'« espace de communication » est un champ « à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (émetteur) et (récepteur) à produire du sens sur le même axe de pertinence ». *Ibid.*, p. 69.

[2] Il s'agit d'un espace de communication spécifique aux domaines de l'art. *Ibid.*, p. 72.

[3] Pour Roger ODIN, les « modes » sont les « constructions théoriques visant à structurer en ensembles fonctionnels les processus de production de sens ». *Ibid.*, p. 46.

[4] *Ibid.*, p. 69.

sublime, beau, laid, joli, agréable, bien fait, nouveau. D'après lui, « le contenu des valeurs esthétiques (qui constitue l'axe de pertinence donnant sa cohérence à chaque espace de communication esthétique) varie d'un espace à l'autre : beauté, laideur, sublime, bien fait, nouveau, authenticité, force de résistance, enrichissement du moi et de la société, etc. »[1]. À l'intérieur de cet espace, la relation aux œuvres intervient en trois étapes successives[2]. La première phase consiste en la création d'appréciations affectives et concerne l'apparition chez les spectateurs d'émotions et de sentiments. Comme l'indique ODIN, l'absence de relations affectives avec l'œuvre rend leur inscription dans l'« espace esthétique » impossible. La deuxième étape correspond à la mise en place de facteurs autorisant l'engagement des spectateurs dans la quête de valeurs : « le mode esthétique ne fonctionne, en effet, qu'à certaines conditions (possibilité de débrayer des urgences de la vie quotidienne, disponibilité…), et réclame, de la part du sujet, certaines qualités, même si personne n'est pas vraiment d'accord sur la liste de ces qualités (sensibilité, faculté de symboliser, d'imaginer…) »[3]. Le troisième temps, enfin, concerne essentiellement la production de valeurs : celles qui se forment autour des objets d'art se trouvent placées dans cet « espace esthétique » qui « règle la relation esthétique de ses membres aux œuvres et au monde »[4].

L'« espace de l'art », dans la construction D'ODIN, permet aux actants qui s'y inscrivent d'appréhender les œuvres des points de vue historique, social et philosophique, ainsi que de critiquer et de répertorier les productions artistiques en catégories, en s'appuyant sur les connaissances correspondantes. L'« espace de l'art » encourage les récepteurs à décrire et classer les productions des artistes selon différentes perspectives ; il contribue à la catégorisation thématique, stylistique, philosophique et historique des œuvres d'art. L'interprétation des œuvres chorégraphiques dans cet espace fait intervenir le « mode artistique »[5]. Ce type de lecture consiste en la reconnaissance par les spectateurs des procédés artistiques mis en œuvre par les créateurs. À la différence du « mode esthétique » qui crée des relations affectives avec l'objet d'art, cette lecture présuppose au contraire une posture analytique et argumentative des spectateurs. Ce « mode » a pour objet la recherche de

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, p. 67.

[3] Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*

[4] *Ibid.*, p. 67.

[5] *Ibid.*, p. 71.

justifications permettant de s'interroger sur la pertinence de la démarche d'un créateur et sur l'intérêt politique, économique et historique de son œuvre[1]. D'après Roger ODIN, le recours des spectateurs à cette forme de lecture contribue à l'inscription des artistes et de leurs créations dans un « espace de l'art » spécifique. Les contraintes qui le constituent sont à la fois celles qui constituent le contexte politique et économique dans lequel une forme d'expression artistique évolue et celles qui sont liées à ses tenants et aboutissants thématiques, stylistiques, philosophiques et historiques. En outre, le « mode artistique » contribue à ce que Roger ODIN appelle l'« étiquetage artistique »[2] : ce procédé permet de définir précisément l'appartenance des objets produits à une discipline artistique spécifique. Par exemple, afin d'être appréhendée comme une œuvre d'art chorégraphique, une création de danse doit faire l'objet d'une interprétation selon le « mode artistique ». En revanche, le rôle de l'artiste reste de fournir effectivement un objet correspondant aux postulats d'un « espace de l'art » dans lequel il souhaite s'inscrire.

En somme, l'« espace esthétique » met en œuvre des relations affectives s'agissant des œuvres d'art qui révèlent des valeurs « esthétiques » dont le caractère est évaluatif – selon cet espace, les œuvres d'art peuvent être belles, élégantes, laides, vulgaires ou encore émouvantes. Les considérations « artistiques », quant à elles, sont des inférences analytiques et critiques qui semblent, selon la conception D'ODIN, ne pas faire appel à des valeurs. Cependant, le théoricien ne porte pas d'attention particulière à un élément singulier, les démarches intellectuelles propres à l'« espace de l'art », qui convoquent des propriétés elles aussi évaluatives : habituellement, en réalisant l'« étiquetage artistique », on affirme à propos des œuvres qu'elles sont influentes, originales, naïves ou authentiques[3]. Par ailleurs, l'usage des qualificatifs historiques, thématiques ou stylistiques – lorsque l'on dit des œuvres qu'elles sont contemporaines, classiques, modernes, néo-classiques – peut également être évaluatif, positivement ou négativement, comme l'indique le philosophe Roget POUIVET[4]. Dans les trois cas, il est donc question des « valeurs » qui sont des propriétés rendant positives ou

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, p. 73.

[3] Roget POUIVET, « L'Art », dans Julien A. DEONNA, Emma TIEFFENBACH et FONDATION ERNST ET LUCIE SCHMIDHEINY (dir.), *Petit traité des valeurs*, Paris, Genève, Ithaque ; Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny, coll. « Science & métaphysique », 2018, p. 31.

[4] *Ibid.*

négatives des attitudes, des pratiques ou des situations. On parle ici des valeurs « épaisses » qui comportent, dans les trois cas, des composantes descriptives, à la différence des valeurs « fines » qui n'ont d'autres composantes qu'axiologiques – le bien et le mal. Ces valeurs « épaisses » se révèlent ainsi dans les propriétés formelles des objets artistiques et résultent de leur considération. La différence entre les valeurs que l'on manipule dans l'« espace esthétique » et dans celui « de l'art » semble correspondre à l'écart de précision des qualificatifs que l'on emploie – qui semblent soit profanes, soit, au contraire, savants – mais aussi aux champs de connaissances auxquels ils appartiennent. Cette différenciation des espaces n'est donc pas opératoire ni pertinente car, comme nous l'avions précisé dans la première partie, elle concerne la volonté théorique de séparer la « réception » – naïve et profane – des œuvres artistiques de leur « utilisation » qui présuppose le recours analytique et critique à des connaissances approfondies[1].

Nous pouvons donc postuler que lorsqu'on se saisit, dans le cadre empirique, de l'outil analytique de Roger ODIN – en particulier de ses « espaces de communication » –, la construction de ces champs ne doit plus relever de la responsabilité de la personne qui mène l'enquête, mais doit émaner du discours des personnes interrogées effectivement. Cela interroge le caractère universalisant des « espaces » qu'ODIN théorise dans ses travaux.

15.2. DE L'« EXPÉRIENCE EN PUISSANCE » À L'« EXPÉRIENCE PARTAGEABLE »

Les spectateurs produisent donc leurs propres expériences des œuvres en référence à ceux avec lesquels ils communiquent. À travers le sens qu'ils confèrent aux réalisations dansées, ils interagissent avec une multiplicité d'acteurs qui font vivre l'art chorégraphique. Ils rendent signifiants les actes dansés en évoquant les compagnies de danse – constituées de chorégraphes, danseurs, costumiers, techniciens, chargés de production et de diffusion, administrateurs –, les représentants des institutions chorégraphiques ou encore les décideurs institutionnels et politiques. Ils interagissent également avec les spectateurs présents dans la

[1] Comme précisé dans la première partie, d'après Umberto Eco, la « réception » les œuvres ne semble pas être liée à une activité réflexive ou analytique mais concerne l'appréhension des œuvres détachée de toute contrainte intellectuelle et logistique, tandis que leur « utilisation » concerne l'usage de celles-ci dans le cadre non prévu par le projet esthétique. Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 39.

salle, ceux qui ont déjà vu le spectacle ou connaissent le travail du chorégraphe. De plus, ils communiquent, de façon imaginaire ou différée, avec leurs amis, leurs collègues ou leurs proches présents ou absents. Les individus tiennent également compte des personnes externes au domaine chorégraphique, qu'ils ne connaissent pas spécialement mais qui sont susceptibles d'aimer la même chose qu'eux, ou le cercle de connaissances plus large auquel certains spectateurs s'identifient particulièrement. Parfois, les personnes mentionnent les enseignants qui leur ont fait découvrir des éléments ressemblant d'une manière particulière aux œuvres sélectionnées. Enfin, elles communiquent avec elles-mêmes, notamment lorsqu'elles trouvent des réponses à leurs interrogations personnelles ou avancent dans leurs quêtes personnelles. Pour étudier leur expérience, il convient donc de prendre en considération la complexité de ces situations communicationnelles, de la manière dont les individus les conçoivent.

Les spectateurs se trouvent face à plusieurs « émetteurs » – danseurs, techniciens, représentants des institutions chorégraphiques. Ils inscrivent également d'autres individus dans l'instance de la réception qui participent, de façon plus au moins évidente, à leur expérience – les spectateurs présents dans la salle, les amis avec lesquels ils échangent à propos de l'art, leurs proches qui ne sont pas à leurs côtés dans la salle. Cette perspective incite donc à explorer les configurations complexes dans lesquelles les œuvres chorégraphiques jouent le rôle d'un opérateur de communication.

15.2.1. Stratification des expériences

La structure des entretiens longs, constitués de deux parties, nous a permis de constater que les personnes relatent leurs expériences à travers la même démarche. Pour commencer, elles rendent compte de leur surprise et leur étonnement. Ensuite, elles étayent les aspects qu'elles trouvent curieux, comparent les expériences actuelles à celles qu'elles ont déjà vécues, avancent des arguments critiques ou, au contraire, soutiennent les choix des chorégraphes. Vers la fin de l'échange, les propos des spectateurs deviennent plus brefs et concis ; ils abordent sans enthousiasme manifeste les points que nous leur demandons d'éclaircir. Il s'agit ici des éléments qu'ils ne trouvent pas stimulants ni intéressants et qui leur paraissent finalement banals et habituels.

Étonnement

Ce fonctionnement permet d'entrevoir les différentes strates de l'expérience. Dans un premier temps, c'est la phase de l'étonnement qui apparaît avec les informations qui se rapportent à une expérience nouvelle, définie dans le temps et dans l'espace. Ainsi que nous l'avons déjà précisé, les spectateurs sont invités à évoquer eux-mêmes ces éléments, à mentionner les informations qu'ils ont apprises et, le cas échéant, qu'ils ont partagées avec leurs amis. Cela nous permet de cerner leur expérience distincte de tout le reste, clairement séparée des autres épisodes de leur vie. À ce propos, DEWEY décrit ce type de réminiscences en le comparant à un éclair dans la nuit qui rend soudainement visible l'espace et les objets environnants : « Mais cette reconnaissance n'est pas elle-même un simple point dans le temps. Elle est le point focal et culminant de lents et longs processus de maturation. Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de la continuité d'une expérience temporelle ordonnée »[1].

Par ailleurs, cette phase d'étonnement permet de rendre compte des enseignements nouveaux que les personnes en retirent tout en révélant les aspects qui trompent leurs attentes : « C'était, en fait, vraiment très abstrait ! »[2], comme l'exprime Judith. Les phrases qui permettent de déceler leurs attentes sont souvent formulées par la négation : « ce n'était pas…, mais quelque chose d'autre » ou « cela ne devait pas se passer de cette manière ». Ainsi, Gaspard s'étonne du fait que les danseurs du spectacle *Removing* ne se soient pas touchés : « Les corps sont très distants »[3]. Il aurait préféré que les artistes soient davantage unis, se touchent et se soutiennent, comme dans un spectacle de danse classique.

[1] Cette citation précède une réflexion sur la « forme » dans l'art : « Considérée à part, elle est aussi insignifiante que le serait la tragédie de Hamlet si elle se trouvait limitée à un seul vers ou un seul mot isolé de tout contexte. Mais l'expression « tout le reste n'est que silence » est infiniment riche de significations en tant que conclusion d'un drame qui se charge de sens au fil de la représentation. Il peut en être de même pour la perception momentanée d'une scène naturelle. La forme, telle qu'elle est présente dans les beaux-arts, est l'art de rendre explicite ce qui est contenu dans l'organisation du temps et de l'espace qu'implique le cours de tout vécu en développement. » John DEWEY, Richard SHUSTERMAN, Stewart BUETTNER et Jean-Pierre COMETTI, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 62.

[2] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

Analyse

La suite de l'entretien concerne la phase de l'analyse. Il s'agit de l'étape réflexive au cours de laquelle il est possible de saisir les autres expériences envisagées par les individus comme étant partiellement similaires ou du moins comparables à celles qu'ils ont traversées dans le cadre de notre étude. « C'était abstrait, il n'y avait dans ce spectacle aucune fiction »[1], explique Judith ; « ce n'était pas un spectacle plaisant mais plutôt étrange, voire violent »[2], déclare Henri. Ce qu'ils identifient – les actes chorégraphiques, les gestes ou les mouvements isolés – ce sont des éléments qu'ils ont déjà déterminés et conceptualisés par ailleurs. Ces détails relient leur expérience actuelle aux autres événements vécus. Ces aspects constituent pour eux une probable expérience spectatorielle : il ne s'agit donc plus d'un étonnement mais d'une éventualité. Par exemple, Gaspard indique au sujet de *Removing* que « [les danseurs] sont comme les marionnettes du chorégraphe »[3] : il qualifie leurs gestes de non harmonieux et artificiels. Il s'agit donc d'une constatation qui cerne l'expérience traversée et la connecte aux autres situations semblables ou analogues.

Habitude

Enfin, les éléments que les personnes dévoilent sans enthousiasme particulier intègrent l'expérience dans le tissu des autres situations vécues tout en étirant et dissolvant ses contours. Par ailleurs, les fragments de leurs discours révèlent que leur expérience se déroule en partie en correspondance étroite avec leurs attentes. Il s'agit des aspects routiniers s'inscrivant dans une série de situations familières sans distinction particulière. Cette perspective nécessite d'amener les individus à réfléchir et à traduire en discours leurs habitudes.

De ce fait, les expériences traversées sont à la fois inédites, inscrites dans une série d'expériences analogues et intégrées dans la continuité de la vie.

---

[1] Judith, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[2] Henri, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

[3] Gaspard, « Entretien en "reviviscence" stimulée : Removing », *op. cit.*

15.2.2. Compréhension « épisodique » et « dispositionnelle »

Rappelons que pour nous, la communication est indissociable de la dimension « compréhensive » des individus en interaction. Nous avons postulé que les discours permettaient de rendre compte de leurs démarches de « compréhension » des spectacles à travers les référents communicationnels. Ainsi, revenons aux différents volets du concept de « compréhension » que nous avons étayés dans la première partie[1]. Ces formes « épisodique » et « dispositionnelle » résonnent avec les strates de l'expérience que nous venons de présenter :

- La phase d'étonnement illustre la démarche « épisodique » de la compréhension : face à une situation inédite, l'esprit humain établit une hypothèse quant à sa signification. Cette dernière adopte une forme de « croyance » qui, la prochaine fois que les individus seront amenés à la mobiliser, se transformera en « habitude ». Cette démarche réflexive concerne donc les éléments que les gens « comprennent » *in situ*. Une situation nouvellement rencontrée fait émerger une pensée inédite et un sens particulier qui se distinguent de tout ce que les individus ont traversé jusqu'alors. En ce sens, la démarche de compréhension « épisodique » permet à leur expérience d'advenir.
- Plus on avance dans l'entretien, plus on explore la composante « dispositionnelle » de la compréhension : un ensemble de connaissances et de compétences opératoires qui donnent accès à une perception fluide des événements relativement habituels. Ainsi, les spectateurs donnent du sens aux actes chorégraphiques en s'appuyant sur leurs acquis. Il s'agit d'une démarche réflexive semblant intuitive qui passe souvent inaperçue et présuppose le recours réflexif à des valeurs assimilées. De ce fait, la compréhension « dispositionnelle » s'établit en référence à des situations traversées, intégrant par ailleurs l'expérience dans le tissu des autres séquences de

[1] Rappelons que notre objectif était de prendre en considération le volet « compréhensif » de l'expérience spectatorielle qui, dans le cadre des recherches sur la danse contemporaine, est relativement ignoré pour les raisons décrites dans la première partie : les difficultés à envisager l'œuvre chorégraphique du point de vue communicationnel, l'adoption de problématiques compréhensives simplificatrices et l'emprise phénoménologique des recherches en danse.

vie. D'autre part, la sociologie « compréhensive »[1] qui explore le sens que les individus attribuent à leurs actes et à leurs pratiques habituelles, porte davantage sur la dimension « dispositionnelle » de leurs expériences, englobées dans la continuité de leur vie.

La compréhension « épisodique » présuppose la démarche de confirmation des inférences *in situ*. Les interprétations que les spectateurs établissent se rapportent, pour la plupart, aux acteurs chorégraphiques présents dans la salle : le chorégraphe, les danseurs, les représentants de l'institution d'accueil, le public. Quant à la compréhension « dispositionnelle » – l'ensemble des connaissances et compétences constituant l'« habitude » –, elle se présente comme le résultat de cette démarche de confirmation menée il y plus au moins longtemps. Sa composante communicationnelle est, certes, moins évidente mais les « habitudes » que les individus mobilisent comportent une référence aux interlocuteurs du passé. La prise en compte de la « compréhension » incite donc à explorer la façon dont l'expérience des individus se confronte à un ensemble de sollicitations communicationnelles, actuelles ou passées. Cela implique d'explorer la façon dont les spectateurs donnent du sens à ce qu'ils vivent en référence aux personnes avec lesquelles ils établissent une communication simultanée ou décalée dans le temps.

En ce sens, si les spectateurs – qu'ils soient « non-initiés » ou « habitués » – ont l'impression d'avoir vécu quelque chose d'inédit, cela concerne nécessairement une démarche de compréhension « épisodique ». Pourtant, cette dernière est souvent incriminée chez les novices[2]. Chez les personnes pour qui la danse semble familière, la démarche compréhensive est à rechercher, avant tout, du côté « dispositionnel » : leurs connaissances leur confèrent une certaine fluidité réflexive lors de la réception des spectacles. Pourtant,

[1] Comme l'indique Frédéric GONTHIER, elle investigue « différents motifs par lesquels les sujets rendent compte de leurs comportements ». Frédéric GONTHIER, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004, n°116, nº1, pp. 35-54.

[2] Nous faisons ici de nouveau référence à l'idée fréquemment actualisée dans le cadre du spectacle vivant : dans des œuvres chorégraphiques, « il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir ». Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Cette semaine [pendant un festival de la danse contemporaine], j'ai plusieurs fois entendu la phrase : "Dans la danse, il n'y a rien à comprendre, mais seulement à ressentir" de la part de différents professionnels du domaine chorégraphiques – [une programmatrice] et [une chargée de communication]. Ces répliques ont été prononcées en réponse aux interrogations des spectateurs qui ne parvenaient pas à "comprendre" — ils le formulaient ainsi – les spectacles contemporains. »

lorsque leur vécu se détache du reste pour former une expérience « unique », cela renvoie toutefois à la démarche « épisodique » de la compréhension. Même si les individus « non-initiés » ont davantage d'éléments à saisir par cette conduite intellectuelle – la compréhension « épisodique » – c'est ce processus qui rend chaque expérience « unique », même pour les « habitués ». Chaque élément inédit qui doit être rempli de sens façonne une expérience nouvelle, identifiable et détachée de toutes les autres.

Retenons donc que si nous sommes capables de séparer un épisode de vie de l'ensemble des autres séquences vécues c'est que nous le saisissons à travers la dimension « épisodique » de la compréhension. Si nous appréhendons une situation relativement habituelle sans efforts particuliers de réflexion c'est que nous nous reportons à la compréhension « dispositionnelle » : un ensemble de connaissances et de compétences assimilées. En somme, la considération de l'expérience spectatorielle implique d'étudier ce qui dérange singulièrement la recherche sur la danse[1] : en particulier, la « compréhension » des pièces chorégraphiques et, en général, l'ensemble des connaissances et des compétences qui relient l'expérience étudiée aux précédentes situations rencontrées.

15.2.3. L'expérience comme un acte communicationnel

Compte tenu du fait que la compréhension participe aux mécanismes réflexifs qui permettent aux expériences d'advenir, « nous vivons constamment des expériences »[2], comme le note DEWEY. Mais revenons à l'idée que les expériences spectatorielles sont à la fois inédites, inscrites dans une série de séquences analogues et intégrées dans la continuité de la vie. Dans le chapitre qui inaugure la deuxième partie de ce travail de recherche, nous avons également mis l'accent sur leur caractère évolutif. Il s'agit d'une matière poreuse, traversée par les bribes de différentes séquences vécues, qui se trouve en permanente évolution. La structure des expériences, telles que l'enquête scientifique les révèle, est donc

[1] Dans la première partie, nous avons précisé que la « compréhension » suggère, dans la recherche sur la danse, deux idées relativement équivoques : le spectacle chorégraphique est une somme de connaissances à acquérir ; l'appréhension de la danse contemporaine nécessite des connaissances particulières qui permettent, au moment de sa réception, de tenir le rôle de spectateur.

[2] John DEWEY, Richard SHUSTERMAN, Stewart BUETTNER et Jean-Pierre COMETTI, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 63.

elle aussi changeante. La perspective de la présenter sous une forme figée est difficilement envisageable car ses constitutifs sont éclatés en temporalités différentes : ce qui paraît inédit s'efface peu à peu, tandis que ce qui semble insignifiant et habituel révèle soudainement sa présence au cours de l'investigation. Si l'on observe le processus de la genèse de l'expérience présente à l'esprit et, par ailleurs, découpée dans le temps, elle n'est pas non plus concentrée sur un temps restreint mais semble étalée sur une période que l'enquête scientifique ne peut embrasser que partiellement. L'expérience commence à se former en amont du spectacle, lorsque les spectateurs se préparent à vivre une situation inédite. Une part de l'expérience se révèle soudainement dans la salle lorsque les personnes découvrent des éléments surprenants. Enfin, certains aspects révèlent leur importance longtemps après le spectacle, lorsque les événements de la vie rendent signifiants les moments chorégraphiques traversés. Les entretiens que nous avons organisés participent donc à l'actualisation de ces expériences, néanmoins, après nos rencontres avec les spectateurs, elles prennent inévitablement des formes différentes.

Selon les témoignages des spectateurs, il est possible de distinguer une phase préparatoire de l'expérience, la période pendant laquelle les personnes prévoient de vivre un moment inédit. Cette phase concerne le temps en amont du spectacle ; celui durant lequel elles cernent leurs attentes et rendent compte de l'utilité qu'elles perçoivent dans cette expérience future. Les individus prévoient de partager leurs appréciations avec leurs amis, leurs collègues ou leurs professeurs : ils se préparent à retenir les informations qui les intéressent particulièrement pour leurs projets professionnels et personnels. Par exemple, pour Marie, les pièces de notre sélection lui servent de matière artistique inspirante : elle est en train de concevoir une création chorégraphique et souhaite profiter des choix artistiques qu'elle aura découverts au fil de nos rencontres. Pour Gaspard, les spectacles lui permettent de constituer une certaine culture artistique. Pour Judith, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, les sorties prévues dans le cadre de cette étude sont l'occasion de forger des arguments pour refuser les invitations de ses amis à voir des expositions d'art contemporain. Pour Sophie, ces rendez-vous constituent une opportunité pour découvrir les avancées du travail artistique qu'elle suit professionnellement depuis plusieurs années. De plus, la participation à notre enquête pousse les spectateurs à se préparer au fait qu'ils vont devoir nous rapporter leur expérience et donc à trouver des arguments expliquant leur positionnement. Ce sont donc les instants qui configurent les expériences futures des individus.

Il est également possible de révéler les moments où les personnes comprennent qu'elles traversent des instants inédits pendant le spectacle. Par exemple, elles entendent un commentaire qui les incite à envisager une séquence chorégraphique d'un point de vue qui ne leur est pas familier. Ou bien, elles se souviennent d'un acte chorégraphique similaire dont leur avait parlé un collègue, qui prend alors soudainement tout son sens au cours du spectacle. Il arrive donc que les spectateurs se rendent compte d'un moment exceptionnel qu'ils traversent et se préparent à le partager avec leurs proches dont les idées résonnent avec les leurs. Parfois, il arrive que les actes observés répondent à leurs interrogations intimes, dans ce cas ils trouvent alors une réponse à une quête personnelle qu'ils menaient depuis longtemps. Par ailleurs, la genèse de l'expérience *in situ* concerne les professionnels qui ne peuvent pas s'abandonner à une réception spontanée et irréfléchie des spectacles mais doivent constituer des arguments pour partager leur avis. En somme, il s'agit des instants durant lesquels les personnes découvrent un sens inédit dans ce qu'elles observent et forgent des arguments pour les communiquer aux autres.

Enfin, les individus se rendent compte qu'ils ont vécu un moment inédit *a posteriori*. Par exemple, ils avancent parfois des arguments au cours des entretiens puis se rendent compte que cela résonne avec leurs convictions intimes ou les propos des personnes de leur entourage. Souvent, il s'agit d'une idée ou d'une sensation qui, initialement, était passée inaperçue mais qui, dès lors, imposera sa signification plus tard, dans un autre contexte : « ah, mais c'était ça alors ! ». Cela concerne également les situations au cours desquelles les personnes ne se préparent pas à partager leur avis mais s'abandonnent à une appréhension spontanée et irréfléchie du contenu – par exemple, la réception des films « vide-crâne », comme l'a formulé Gaspard, qui ne suscitent pas de réflexions approfondies –, mais qui doivent, par la suite, relater leur expérience à autrui et traduire en paroles leur ressenti. Ceci les incite alors à se rendre compte des événements traversés qui forgent leur expérience. Il s'agit également des moments durant lesquels les personnes prennent conscience que les propos de quelqu'un résonnent avec leur propre vécu, lui conférant ainsi une certaine forme : « c'est vrai, je me suis dit la même chose », « j'ai vécu la même chose » ou « j'ai senti la même chose ».

En outre, il faut tenir compte du fait que lorsque nous entendons les personnes témoigner, ce dont elles parlent n'est plus une expérience « en puissance » mais c'est déjà un événement présent à l'esprit, quelque chose de distinct qu'elles peuvent « partager ». De ce

fait, il est possible de déduire que l'expérience qui ne demeure plus « en puissance » et qui peut être recueillie, est nécessairement une expérience destinée à être communiquée. Les expériences surviennent donc en référence aux individus avec qui on communique de façon effective ou imaginaire, simultanée ou décalée dans le temps. Cette conception correspond aux propos de VALÉRY sur l'expérience : le « langage confond deux caractères que l'on attribue à l'auteur de l'action : l'un est son aptitude singulière et native, sa propriété personnelle et intransmissible ; l'autre consiste dans son "savoir", son acquisition d'expérience exprimable et transmissible. »[1]

Dans ce contexte, il est possible de postuler que c'est justement le caractère communicationnel qui différencie l'expérience « en puissance » de celle dont il est possible de rendre compte, quelque chose de conscient, de présent à l'esprit, découpé dans le temps. Nous proposons donc de qualifier cette forme d'expérience de « partageable » ; c'est-à-dire qu'elle se cristallise pour être communiquée en désirs identifiés, émotions, gestes, actes, activités créatives, etc. et, en fin de compte, en mots, c'est l'information principale qui est recueillie dans le cadre des recherches scientifiques. Elle émane donc du contexte communicationnel et représente son fruit. Nous rejoignons ici l'idée du sociologue Bruno PÉQUIGNOT : l'expérience « ne peut avoir d'expression concrète qu'inscrite dans le langage, c'est-à-dire dans le social »[2]

On peut donc envisager l'expérience des spectateurs comme une matière qui émerge en réponse aux sollicitations communicationnelles. De ce fait, la création de l'expérience « partageable » représente un acte communicationnel qu'il convient d'appréhender comme tel du point de vue théorique. Cela correspond au projet énactif de la prise en compte du « faire-émerger par l'action »[3] des spectateurs incluant de multiples interlocuteurs dans leur expérience. Cette posture implique, comme nous l'avons réalisé, de prendre en compte les actants communicationnels qui permettent aux expériences des personnes d'advenir et qui forment et enrichissent le sens qu'elles attribuent aux événements artistiques.

---

[1] Paul VALÉRY, « Notion générale de l'art », *in* Paul VALÉRY et Jean HYTIER (dir.), *Œuvres : tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 127, 1997, p. 1407.

[2] Bruno PÉQUIGNOT, « Jean-Pierre Esquenazi, Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, 2008, OPuS 13, n° 3, pp. 113-119.

[3] Benoît LE BLANC, « Francisco Varela : Des systèmes et des boucles », *op. cit.*

CONCLUSION

« J'ai toujours été anti-tout et surtout anti-art ou méta-art, ou merde à l'art. »

Jean Tinguely, 1991.

Nous avons orchestré une rencontre entre deux champs de connaissances distincts – les sciences de l'information et de la communication et les recherches en danse. Revenons sur le constat que nous avons formulé au cours de notre investigation : la première discipline – qui est plutôt une « interdiscipline » – tend à entrevoir les similitudes, en l'occurrence les rapports communicationnels, parmi les objets dont elle se saisit ; la seconde s'inscrit, quant à elle, dans une perspective plutôt rupturiste car elle distingue son objet d'étude de ce qu'il n'est pas, ou du moins cerne ses frontières. Un différend sous-tend cette situation : les sciences de l'information et de la communication considèrent les rapports communicationnels là où les recherches en danse perçoivent un fonctionnement plus spécifique de leur objet d'étude. L'hybridation disciplinaire est donc à l'œuvre dans cette étude. Elle considère les opérations par lesquelles la fabrique des spectacles s'opère et certains mécanismes de production de sens du côté de la réception.

Il se trouve que la plupart des difficultés de l'approche communicationnelle de l'œuvre chorégraphique se trouvent cristallisées dans les phénomènes de « compréhension » des œuvres. Cette posture émane d'une hypothèse – ayant émergé lors de la première phase de notre travail de recherche – selon laquelle cette conduite accompagne l'expérience spectatorielle de la danse contemporaine. La suite de nos investigations nous a permis de constater que le rapport compréhensif aux œuvres d'art accompagne non seulement l'expérience des spectateurs qui le mentionnent explicitement, mais également celui des individus qui revendiquent, au contraire, un certain rapport « sensible » à la danse[1]. Que l'expérience spectatorielle soit spontanée et intuitive ou rationnelle et consciente, elle s'exerce à travers une série de filtres économiques, sociaux et culturels, de normes et de

[1] Selon les informations recueillies par l'observation participante, le mot « sentir » se présente souvent comme l'antonyme de « comprendre ».

conventions culturellement installées qu'il convient d'appréhender à travers une démarche « compréhensive ». Il y a donc à « comprendre » là où l'information semble advenir spontanément, sans aucun effort réflexif.

La perspective de consacrer son travail de recherche à l'analyse de la « compréhension » de la danse contemporaine semble, de prime abord, inusitée : ce concept a été, de manière générale, largement étudié. Habituellement, ce type d'initiative engendre une forme de scepticisme chez nombre de théoriciens[1] quant à la pertinence d'une pareille entreprise ; les initiatives analogues sont souvent perçues comme un exercice didactique destiné au milieu de l'enseignement plutôt que comme une démarche théorique potentiellement novatrice. Suivant la tendance actuelle qui transforme l'absence ou la partialité d'investigation sur un sujet précis en argument légitimant l'intérêt de la démarche théorique[2], nous pouvons, nous aussi, affirmer que le terme de « compréhension » dans le contexte de la danse contemporaine a été très faiblement exploré. Néanmoins, notre démarche n'a pas eu pour objectif spécifique de combler un vide au niveau des connaissances disponibles sur ce sujet mais, avant tout, d'étudier les complexités que ce concept implique dans le cadre de la danse contemporaine. En employant le terme « complexité », nous faisons référence à la « pensée globale »[3] d'Edgar Morin qui insiste sur la nécessité de contextualiser toute réflexion théorique afin d'approfondir autant que possible la précision conceptuelle ; cela rend possible son transfert à d'autres objets d'investigation.

L'usage du concept de « compréhension » dans le domaine du spectacle vivant suscite un embarras chez nombre de théoriciens qui s'y confrontent. Cette perplexité transparaît dans le contournement même de ce terme. À travers les réflexions définitionnelles sur le concept de « compréhension », nous avons repéré plusieurs difficultés épistémologiques empêchant de considérer le volet « compréhensif » de l'« expérience spectatorielle » dans les réflexions

[1] Bien évidemment, il ne s'agit pas de chercheurs qui en font leur préoccupation centrale, mais de ceux qui l'évitent, en raison probablement de sa complexité, ou le délèguent aux disciplines qui en semblent davantage responsables.

[2] Comme l'affirme Régis MEISSONNIER, « bien des auteurs dégainent dans l'introduction la rengaine selon laquelle "pas ou peu de travaux" auraient, à ce jour été menés sur le sujet précis que l'article propose justement d'investiguer ou d'explorer. Cette manière de légitimer une recherche revient à combler un vide ("gap") au niveau des connaissances théoriques disponibles sur l'objet de recherche ». Régis MEISSONIER, « Légitimer sa recherche en donnant du sens à des paradoxes », *Systèmes d'information & management*, 2016, vol. 21, nº 4, pp. 1-3.

[3] Edgar MORIN, *Penser global*, *op. cit.*, p. 113.

sur la danse contemporaine. Tout d'abord, il s'agit des difficultés à envisager l'acte chorégraphique du point de vue des sciences de l'information et de la communication, ce qui amène, à son tour, à écarter le concept de « compréhension » dont le caractère communicationnel est inhérent. Nous avons également relevé les difficultés des problématiques communicationnelles simplificatrices qui se saisissent de la « compréhension » – des questionnements visant à rechercher dans la réception ce qui a été communiqué par l'émetteur – invalidant, de ce fait, une grande partie de ce type de considérations théoriques. De plus, une faible quantité d'investigations empiriques sur la réception de la danse dénote l'usage d'une figure imaginaire des spectateurs « abstraits » ; cela participe à son tour au développement de l'idée que les conduites « compréhensives » sont caractéristiques seulement des démarches des théoriciens ou des professionnels du spectacle vivant et non des publics qui, eux, sont intuitifs et spontanés. Enfin, un certain désinvestissement des approches herméneutiques et l'emprise phénoménologique des recherches en danse expliquent la réception en privant l'acte de la réception de l'ensemble des aspects qui lui sont pourtant caractéristiques et qui se rapportent à la « compréhension ». Enfin, le caractère prétendument sensible et sensuel de la danse empêche d'étudier les volets « épisodique » et « dispositionnel » du concept de « compréhension » et, de manière générale, les connaissances et les compétences qui accompagnent les « expériences spectatorielles » de la danse contemporaine.

Une fois le cadre problématique dressé, nous nous sommes penchée sur le concept d'« expérience ». S'il convient d'étudier ce phénomène, il faut le définir avec finesse pour ne pas étudier un autre aspect, car les outils portant sur la réception des contenus d'information sont nombreux. Cela nous a permis de comprendre que, selon la définition de DEWEY, l'expérience concerne bel et bien le contact effectif avec le monde mais, surtout, qu'il ne s'agit pas que de cela. L'expérience n'est pas tant l'épreuve vécue que ce que nous en retirons. Cela nous a permis de préciser la dimension évolutive de l'expérience et ses frontières toujours mouvantes. Pour répondre à cette définition, nous avons mené un travail d'investigation sur des pratiques spectatorielles avant, pendant et après les spectacles. Il s'agit d'une démarche qui s'inscrit dans la tradition installée dans notre équipe de recherche avec des travaux antérieurs de ses membres : il s'agit principalement du travail sur le « portrait » de l'acteur social, la considération attentive des traits saillants de l'expérience individuelle,

questionnée à travers une démarche microsociologique[1]. Cet héritage, transmis d'abord par les docteurs[2], nous a initiée aux méthodes d'investigation correspondantes et dont nous nous sommes saisis. De plus, notre thèse s'est inscrite au cœur d'une nouvelle enquête qui tend actuellement à investiguer l'expérience spectatorielle de la réalité virtuelle. Dans notre thèse, nous avons en outre convoqué le protocole d'investigation de « reviviscence » de Daniel SCHMITT disposant d'un fort potentiel à faire émerger des réminiscences individuelles ; protocole que nous avons pourtant modifié : nous l'avons surtout enrichi de considérations individuelles des expériences en dehors des séances de visionnement de la vidéo, avant, après et longtemps après les spectacles. Mais il faut constater qu'avec près de dix heures d'entretiens avec chaque participant, nous n'avons saisi qu'une part de leur construction expérientielle mouvante est en permanente évolution et nous ne connaissons pas à ce jour de méthode pouvant l'appréhender entièrement, pour ne pas dire qu'il s'agit d'une perspective inatteignable.

Mais la perspective de considérer généralement les aspects communicationnels de la réception des spectacles – et ses tenants et aboutissants compréhensifs en particulier – nous a permis d'identifier que le point transformant le vécu indéfini en une « expérience » bien distincte était communicationnel. La communication est donc un point d'achèvement d'un processus de maturation d'une connaissance obtenue à travers une situation vécue qui advient à notre esprit sous la forme d'une expérience. Cela nous a donc permis d'envisager sa construction évolutive qui s'étend ou se contracte, se définit ou devient floue, émergeant dans des contextes d'interaction avec les autres ou avec soi-même. L'expérience est une construction composite, constituée de bribes d'échanges et d'expériences des autres.

Nous nous sommes saisis des « espaces de communication » conceptualisés par Roger ODIN – dont nous avons modifié significativement l'approche – car ils peuvent, dans notre conception, envisager les rôles des spectateurs, des personnes participant à la fabrication de l'œuvre – chorégraphes, danseurs, musiciens, plasticiens –, des institutions

---

[1] Joëlle LE MAREC, Pierre MOLINIER et Mélanie LE FORESTIER (dirs.), *Sciences de la société. L'Entretien, l'expérience et la pratique : La Créativité méthodologique en communication*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, URL complète en bibliographie.

[2] Anaïs AUPEIX, *Expositions de soi : Journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet*, Toulouse — Jean Jaurès, 2013, URL complète en bibliographie ; Thibault CHRISTOPHE, *Les Pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique*, Toulouse — Jean Jaurès, 2015, URL complète en bibliographie.

culturelles et des individus qui les font vivre. Cette construction théorique peut saisir les complexités que nous venons de formuler et d'élaborer un cadre analytique pouvant faire apparaître les spécificités de la « compréhension » de cette forme d'art. Nous avons observé la façon dont les spectateurs s'adossaient au regard de leurs interlocuteurs, comment ils inféraient leurs connaissances pour les « comprendre » et remplissaient les objets chorégraphiques de sens en tenant compte de cette multiplicité de points de vue hétérogènes, constituée de fulgurances communicationnelles. Ainsi, les analyses que nous avons effectuées nous ont permis d'identifier les principes selon lesquels il est possible d'étudier l'« expérience spectatorielle » d'une œuvre chorégraphique jouant le rôle d'opérateur de communication. Ce résultat, comme nous l'avons précisé, est épistémologique – cela permet à cette thèse d'être qualitative – et ne prétend pas fournir une cartographie exhaustive des « espaces de communication » typiquement investis par les publics de la danse contemporaine. Il convient donc de poursuivre les investigations entreprises et de les approfondir : notamment, permettre aux personnes de choisir les spectacles et d'étudier les tenants et les aboutissants de leurs intérêts, choisir des spectateurs d'autres milieux, d'âges davantage diversifiés et, enfin, de convoquer plus d'enquêtés pour étudier plus en profondeur les « espaces de communication » qui se dessinent et éventuellement leurs points de convergence. S'agissant des outils de recueil de données, il s'agit d'une liste non exhaustive des ouvertures possibles.

Le projet réalisé ne cerne qu'un volet expérientiel parmi tant de possibilités, dont il convient d'envisager des ouvertures dans de nouveaux travaux de recherche, avec de nouveaux dispositifs d'investigation adéquats : nous avons vu à quel point les définitions que nous développons incitent certaines conduites investigatrices. Par exemple, il convient d'explorer l'idée de l'expérience « esthétique », le terme que nous n'avons pas mobilisé dans ce travail de recherche et qui représente un fragment non négligeable du patrimoine philosophique qui mériterait, à notre sens, quelques années de recherche supplémentaires pour être étudié dans la perspective de l'« expérience ». En somme, les expérimentations que nous avons orchestrées sont des conduites exploratoires qui sont à réitérer avec des paramètres théoriques et méthodologiques différents : avec un nombre de participants différent, sur plusieurs autres spectacles, avec des profils de spectateurs différents, dans d'autres domaines de l'activité artistique.

Il convient également d'envisager nos travaux ultérieurs : il est possible, au sortir des pièces chorégraphiques, d'entendre certains spectateurs se demander si les œuvres qu'ils viennent de voir appartiennent effectivement au domaine chorégraphique. Les questions qu'ils se posent concernent moins le contenu artistique des spectacles que la conformité de ce qu'ils viennent de voir à l'image qu'ils se font de cette forme d'art. « Ce n'est pas de la danse », lancent, par exemple, certains individus qui ne parviennent pas à se laisser porter par les objets chorégraphiques. L'inquiétude dont ces spectateurs témoignent présuppose la présence dans la danse d'un certain nombre d'éléments constitutifs qui, lorsqu'ils sont ôtés, privent cette forme scénique du statut chorégraphique. Ils ont donc un certain nombre de valeurs qu'ils confrontent aux objets effectifs pour créer des expériences. C'est ainsi que pour identifier les composants qui distinguent un objet chorégraphique de ce qui n'en est pas un, mais aussi pour cerner les frontières qui séparent la danse des autres formes artistiques, il convient d'interroger le réseau relationnel – tel que les spectateurs se le représentent – que cette forme scénique tisse avec d'autres domaines artistiques. Il concerne la connaissance des modes opératoires des objets artistiques. Dans le contexte de la danse, ce réseau peut présupposer particulièrement deux formes de connaissances : physiques – qui jouent un rôle important dans l'appréhension des gestes dansés – et culturelles – qui permettent une lecture des œuvres chorégraphiques à travers les paradigmes de cette forme d'art ou, de manière générale, celles de l'art contemporain. Cela permettra également d'étudier de façon approfondie les valeurs dont les spectateurs se saisissent et la façon dont elles se fixent matériellement sur les objets artistiques.

Enfin, quelques réflexions clôturant ce travail de recherche concernent les rôles que nous avons tenus pour le mener à bien. Nous nous permettons d'employer ici la première personne du singulier. Je voudrai rappeler que de formation initiale je suis danseuse professionnelle. Durant mon parcours, j'ai pratiqué la plupart des techniques de danse – à l'exception de quelques danses traditionnelles ou de salon – en passant de la danse classique à la danse contemporaine. Par la suite, j'ai acquis des connaissances académiques me permettant de devenir une spécialiste dans le domaine chorégraphique. Ce bagage de connaissances me permet d'identifier dans les spectacles les références historiques et esthétiques multiples. Ce type de profil à double compétence – pratique et théorique – est souvent valorisant vis-à-vis des compétences permettant de conduire une investigation scientifique. Il permet de cerner avec finesse les pratiques à l'œuvre dans le champ correspondant. Mais dans notre enquête, en l'occurrence, cette posture implique quelquefois

des situations de déséquilibre par rapport aux enquêtés : pendant que certains sont convaincus, par exemple, que j'adhère démesurément à toutes les logiques observables de l'activité du champ correspondant, d'autres enquêtés se sentent déstabilisés par l'expertise qu'ils soupçonnent en moi. J'ai tenté de remédier à ce déséquilibre par une attitude bienveillante vis-à-vis des participants et la précision du rôle de mes investigations : identifier les logiques par lesquelles les spectateurs remplissent de sens les œuvres chorégraphiques, qu'ils se sentent « avertis » ou « novices ». Ainsi, je m'impliquais activement dans la conversation avec eux, explicitant mes positionnements pour ne pas laisser la possibilité aux malentendus de s'installer. En même temps, j'ai fait appel durant mon étude à des « habitués » de la danse contemporaine avec lesquels il n'existait pas de situation de déséquilibre puisque, au contraire, ils m'envisageaient comme une actrice de la danse plutôt qu'une chercheuse. Dans ces deux configurations différentes, la proximité et le partage mutuel stimulaient et enrichissaient nos échanges. En mettant en parallèle les expériences des individus avec ce que j'ai moi-même traversé au fil de mon parcours chorégraphique, je suis parvenu à démontrer des similitudes ou des divergences dans nos interprétations mutuelles. Contrairement à ce que ce type de posture scientifique active semble impliquer en termes de biais, mon investissement me permettait, entre autres, de démontrer ce que je cherchais à expliciter : la dimension évolutive de l'expérience spectatorielle, ainsi que sa nature communicationnelle.

Enfin je voudrai préciser que ce travail de recherche a émergé dans un contexte interdisciplinaire : dans le département *Art & Com* à l'Université Toulouse – Jean JAURÈS. Le travail concomitant au sein de deux équipes – l'une se positionnant dans les sciences de l'information et de la communication, l'autre dans les arts du spectacle – a induit notre positionnement interdisciplinaire. Si le début de ce travail de recherche émerge en réponse aux questionnements « esthétiques » sur la danse, sa fin affirme son inscription certaine dans les sciences de l'information et de la communication. Notre posture méthodologique, ainsi que les méthodes de recueil des données se distinguent, de ce fait, de ce qui se pratique dans les arts du spectacle, comme je l'ai précisé dans la première partie de cette thèse. À plus forte raison, ce positionnement oriente cette recherche dans le sens épistémologique qui tente de considérer les conditions de l'émergence d'un savoir particulier, en l'occurrence celui sur l'« expérience spectatorielle » de la danse contemporaine.

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE I : AUTOUR DU CONCEPT D'ÉPHÉMÉRITÉ DES FORMES CHORÉGRAPHIQUES 330

ANNEXE II : GRILLES D'ENTRETIENS 331

a. Entretiens initiaux 331

b. Entretiens individuels en « reviviscence » stimulée 332

ANNEXE III : ENTRETIENS INITIAUX AVEC LES SPECTATEURS 333

a. Gaspard 333

b. Marie 342

c. Judith 353

d. Henri 362

e. Sophie 375

ANNEXE IV : ENTRETIENS EN GROUPES DE DISCUSSION 387

a. Removing 387

b. Scool of moon 390

ANNEXE V : ENTRETIENS EN « REVIVISCENCE » STIMULÉE 399

a. Gaspard 399

b. Marie 399

c. Judith 399

d. Henri 400

e. Sophie **400**

ANNEXE VI : CARNETS D'OBSERVATION **401**

a. Carnet d'observations 2014 ..... **401**

b. Carnet d'observations 2015 ..... **405**

c. Carnet d'observations 2016 ..... **408**

d. Carnet d'observations 2017 ..... **410**

e. Carnet d'observations 2018 ..... **410**

ANNEXE VII : ENTRETIENS EXPLORATOIRES AVEC DES ARTISTES CHORÉGRAPHIQUES **411**

a. Sylvain HUC et Cécile GRASSIN **411**

b. Vincent DUPONT **437**

c. Jérôme BRABANT **446**

Chapitre d'ouvrage publié :

KOLESNIK Natalya, « Conversions audiovisuelles de la danse contemporaine : Autour du concept d'éphémérité des formes chorégraphiques » dans BONACCORSI Julia, COLLET Laurent, RAICHVARG Daniel (dirs.), *Les Temps des arts et des cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 69-80.

Le temps de l'examen de notre travail doctoral, ce chapitre d'ouvrage est disponible en annexes, mais pour la publication de notre thèse en ligne, cet extrait protégé sera retiré, conformément aux droits des éditeurs.

Résumé :

Dans le contexte du développement rapide des technologies liées à l'Internet, les principaux acteurs de la création chorégraphique révisent les moyens de production et de diffusion de la danse contemporaine. Cette forme d'art adopte souvent des formes audiovisuelles capables de parcourir l'Internet et d'accompagner les spectateurs dans des espaces qui ne lui sont pas familiers. L'utilisation par les artistes d'outils vidéo leur permet de créer des « vidéodanses » ; la diffusion de ces objets audiovisuels sur Internet interroge le statut « éphémère » de l'art chorégraphique et transforme la relation qu'il entretient avec le temps.

Abstract :

In the context of rapidly developing internet technology, the key players in choreography are rethinking the means of production and distribution of contemporary dance. This art form often takes an audiovisual form capable of spreading online and taking spectators to unfamiliar places. The use of video allows artists to create a 'videodances'; the distribution online of these audiovisual works calls into question the 'ephemeral' nature of choreography and alters its relation with time.

ANNEXE II : GRILLES D'ENTRETIENS

L'axe central de ces entretiens initiaux concerne les pratiques culturelles des individus ainsi que la relation qu'ils entretiennent avec différentes formes d'art. Nous sondons également les valeurs qu'ils y attachent et le sens qu'ils attribuent à leurs activités.

a. Entretiens initiaux

- Pratiques culturelles et artistiques récurrentes ou inhabituelles.
- Activités professionnelles et orientations dans la formation.
- Le lien entre les pratiques professionnelles et les activités culturelles.
- Relations vis-à-vis de différentes formes artistiques.
- Sociabilités qui nourrissent leurs pratiques.
- L'évolution dans leur façon d'appréhender différents domaines artistiques et culturels.
- Fréquence de sorties dans le cadre du spectacle vivant.
- Pratiques informationnelles autour du spectacle vivant.
- Dernier spectacle marquant.
- Rapport compréhensif aux arts (lorsque, face à des incertitudes, l'exercice compréhensif devient manifeste).
- Posture des spectateurs vis-à-vis de ceux qui ne « comprennent » pas les arts.
- Formes artistiques qui leur semblent « difficiles d'accès ».

b. Entretiens individuels en « reviviscence » stimulée

Lors de la première phase, nous n'utilisons pas les enregistrements vidéo, mais identifions, à partir des témoignages spontanés des spectateurs, les événements les plus marquants de leur sortie. Cette étape est non-directive, leur laissant la possibilité de décrire leurs souvenirs et d'exprimer ouvertement leurs avis. La première étape d'investigation amorce la seconde : le visionnement des enregistrements vidéo en « reviviscence » stimulée. Cette dernière, quant à elle, permet aux individus d'approfondir leurs arguments, de considérer les témoignages entendus lors des entretiens en groupes de discussion et de commenter spontanément les séquences chorégraphiques défilant à l'écran.

- Souvenirs des spectacles.
- Présence dans la salle de spectacle d'autres spectateurs.
- Est-ce que l'avis sur la danse contemporaine a changé après la sortie ?
- Pratiques pour contrer l'inattention éventuelle pendant les spectacles.
- Conditions logistiques de leur sortie : transports, localisation de la salle, confort.
- Décrire les séquences dansées défilant à l'écran.
- Souvenirs des autres œuvres artistiques avec des effets analogues.
- Les séquences appréciées ou décriées.
- La structure chorégraphique et la manière dont différentes séquences dansées s'enchaînent.
- Explicitation des actes pendant le spectacle : incliner la tête, consulter le livret de spectacle.

a. Gaspard

Entretien effectué le 22 janvier 2016 au Restaurant Linao à Toulouse.

Natalya : Oui, voici donc ma première question : est-ce que tu as déjà eu l'occasion de voir des spectacles de danse contemporaine ?

Gaspard : Hmmm. Pas du tout... Non.

Natalya : D'accord... [Gaspard semble vouloir ajouter quelque chose].

Gaspard : Euh donc, non, je n'ai jamais eu vraiment l'occasion de voir de la danse contemporaine.

Natalya : Et peut-être des vidéos ou des choses en lien avec la danse, est-ce que tu as déjà eu l'occasion d'en voir ?

Gaspard : J'ai vu un documentaire sur Pina Bausch qui m'a bien intéressé mais, après… [hésite] Non... Non, je ne me suis jamais intéressé à la danse contemporaine.

Natalya : Du coup, qu'est-ce qui t'intéresse dans l'art, puisque tu fais des études dans l'art ?

Gaspard : J'aime tout ce qui est graphique : les affiches, les toiles ou les éditions d'art, les films… [réfléchit]. La musique... Peut-être pas la musique classique, mais j'aime bien la musique. Ensuite, je n'ai jamais eu l'occasion de m'intéresser au théâtre ni à la danse, je trouve que c'est… [cherche ses mots, mais ne les trouve pas].

Natalya : D'accord et, l'autre jour, quand tu es venu avec Paul assister à la rencontre sur la danse… [cette rencontre a été organisée en janvier 2016 à l'occasion de la sortie par le CDCN de Toulouse du livre recensant les informations sur les activités de la structure depuis 20 ans et les publics qui la fréquentent. Gaspard s'est rendu à cette manifestation avec Paul, le fils du photographe attitré du CDCN de Toulouse qui fait actuellement ses études aux Beaux-Arts de Toulouse].

Gaspard : C'était Paul qui nous a vendu ça, parce qu'il y avait son père. Après, ça avait l'air intéressant : la danse et la photo... Comment on utilise la photo pour retranscrire les moments de la danse ?

Natalya : Oui, je vais juste prendre des notes pour me souvenir des choses, pour rebondir sur certains points… Et, par rapport aux films, quels genres de films, quels réalisateurs te plaisent ?

Gaspard : Je ne sais pas comment te décrire… [réfléchit]. Je regarde des films... [prend une petite pause]. Ça peut aller de Godard à Spielberg, en passant par tout ce qui me tombe sous la main. Après, je me suis attaché à regarder des films un peu moins « blockbusters »... [sa parole semble en attente, mais il ne continue pas].

Natalya : On peut donc dire que tu es, dans une certaine mesure, cinéphile ? Tu regardes des films en absorbant un peu tout, en fait ?

Gaspard : Je pense oui, on peut dire ça.

Natalya : Et, par rapport à la musique ?

Gaspard : Par rapport à la musique, je crois que je m'intéresse surtout à la musique un peu expérimentale. Il y a beaucoup de gens qui me disent que je n'écoute que la musique expérimentale [pause]. Mais, sinon, la musique classique ou la musique romantique, comme Beethoven, je ne sais pas, je ne ressens rien.

Natalya : Et qu'est-ce que tu ressens quand tu écoutes de la musique dite expérimentale ? Qu'est-ce qui t'attire, en fait ?

Gaspard : [Gaspard semble étonné par la question et ne sait pas tout de suite quoi répondre].

Natalya : Oui, c'est difficile de mettre des mots sur des choses comme ça…

Gaspard : Après, je fais surtout attention à l'énergie qu'elle donne et à ce qu'elle fait. J'ai l'impression de ressentir plus de choses en écoutant un groupe punk qu'en écoutant une musique romantique de Chopin, par exemple. Là où il y a une énergie, peut-être un peu plus violente qui... [hésite] m'attire plus.

Natalya : Oui, et c'est donc surtout au niveau de l'énergie, c'est ce que je crois bien comprendre. Mais, du coup, dans les films, est-ce que ça t'arrive aussi de rechercher la même chose ? Est-ce que tu recherches plutôt à ressentir la tension qu'il y a dans les films ? Ou tu trouves que les films qui te plaisent sont plutôt, comme tu disais, graphiques, avec des images jolies, ou tu accordes surtout beaucoup d'attention à l'histoire ?

Gaspard : Je pense que c'est par période. Des fois, j'ai plus envie d'un film un peu « vide-crâne », je regarde une histoire un peu marrante et d'autres fois c'est pour voir des images qui vont te… [réfléchit] Je ne sais pas comment dire... Pour les yeux. Ça va être plus avec une histoire. Je ne sais pas, je crois que c'est plus par période avec les films. Ce n'est pas pareil pour la musique.

Natalya : Est-ce que tu as une idée de pourquoi tu ne t'es pas trop penché sur le théâtre ou les arts de la scène de manière générale ?

Gaspard : Je pense que c'est le fait de se déplacer jusqu'à un lieu… [réfléchit] Et je pense que mes parents ne m'ont jamais vraiment éduqué à aller au théâtre, à la danse ou… je ne sais pas… [longue pause]. Et moi-même, je ne me suis jamais dit : « Tiens, je vais ouvrir ce petit carnet, et voir ce qu'il y a dedans »… [Gaspard parle des programmes des lieux culturels du spectacle vivant].

Natalya : Et tes parents, que pratiquaient-ils le plus ? Est-ce que ce sont eux qui t'ont un peu initié à l'art ? Comment peux-tu te définir par rapport à ça ?

Gaspard : Ben, mes parents m'ont surtout initié au visuel. Donc, des tableaux... [réfléchit]. Ils m'ont amené au musée... Et après, musicalement, ce ne sont pas eux. Musicalement et cinématographiquement, c'est plus avec des amis qui m'ont montré des choses [petite pause], l'échange avec des amis.

Natalya : Et tu as voulu… Je crois qu'au lycée, juste avant de choisir les Beaux-Arts, il fallait déjà choisir la filière, c'est ça ? Et qu'avais-tu choisi déjà à l'époque ?

Gaspard : Arts appliqués.

Natalya : D'accord, arts appliqués. Et où était-ce ?

Gaspard : À Amiens, à la cité scolaire.

Natalya : D'accord, et tu viens d'Amiens ?

Gaspard : Ouais. Je viens de là-bas.

Natalya : Est-ce que, aussi, à travers les amis, tu as découvert d'autres formes d'art, pas seulement la musique ou le cinéma ? Par exemple, la peinture ou d'autres formes de cinéma... Est-ce que c'est également à travers eux que ça s'est fait ?

Gaspard : Au début, je pense que j'avais une culture comme celle de tout le monde. Je connaissais Van Gogh ou d'autres grands peintres. Et je pense qu'ils m'ont assez attiré vers ce qui se passait à côté des grands réseaux. Ils m'ont un peu traîné dans ce qu'on appelle l'underground, ou vers des petites éditions de gars un peu fous. Oui, je pense que ce sont eux qui m'ont ouvert un peu à ça.

Natalya : D'accord. Et, du coup, l'underground, ça représente aussi des directions artistiques ou c'est plutôt un style de vie ?

Gaspard : Je pense que c'est plutôt un style de vie parce qu'on peut y trouver pas mal de choses. Ça ne relève pas de la même existence.

Natalya : Mais c'est quand même en lien avec l'art ?

Gaspard : Si.

Natalya : Et, d'ailleurs, j'ai oublié de te dire, si tu as envie de parler d'un truc, de divaguer un peu, de partir, ça me va très bien aussi. Sens-toi libre de rebondir sur des choses qui te font penser à quelque chose d'autre… S'il n'y a pas d'autres idées, ce n'est pas grave non plus. Du coup, par rapport à la culture, tu m'as dit que tu avais une culture « de tout le monde ». Est-ce que tu peux parler un peu plus de ce qu'est une culture comme celle de tout le monde ?

Gaspard : Une culture de tout le monde c'est quand les parents écoutent Jacques Brel et Brassens, quand ils connaissent Van Gogh et des films de la Comédie-Française... [réfléchit]. Pour moi, c'est simple à dire mais c'est vrai que c'est difficile à formuler. Qu'est-ce que c'est que la culture populaire ?

Natalya : C'est donc ce que tout le monde connaît le plus, c'est ce qui est le plus diffusé à la télé, par exemple, ou à la radio. Ce qui est le plus accessible, en fait ?

Gaspard : Oui, en termes d'accessibilité.

Natalya : Et la culture un peu plus « avertie », un peu plus spécifique ça relèverait de quelque chose que tout le monde ne connaît pas, la connaissance de petites « perles » ? Comment est-ce que tu peux définir une personne qui a une culture un peu spécifique ?

Gaspard : Par rapport à la culture que je me suis faite ?

Natalya : Oui, par rapport à la culture que tu t'es créée, la culture beaucoup plus spécifique.

Gaspard : Je pense que je m'intéresse un peu aux gens qui ont une idée et qui trouvent le moyen de faire en sorte que cette idée ait une forme. Je ne sais pas comment définir... [longue pause].

Natalya : OK. Et les gens qui ont une culture peu « basique » on va dire, s'ils voient quelque chose d'un peu plus expérimental et qu'ils ne comprennent pas ce qui se passe, qu'est-ce que tu pourrais leur dire ? Par exemple, ils regardent le cinéma de Godard et disent que c'est trop bizarre et qu'ils n'aiment pas trop. Qu'est-ce que tu pourrais leur dire ? Comment expliquer ?

Gaspard : Je pense que c'est plus eux qui doivent se demander pourquoi décider de prendre ce virage-là et non pas faire comme tout le monde. Je ne sais pas comment expliquer. Je ne pense pas que j'expliquerais [pause]. Je pense, peut-être, je demanderais qu'ils essaient de comprendre. C'est marrant parce que si on leur explique toute la démarche de l'artiste, tout sur l'objet... [longue pause]. J'aime bien quand on ne comprend pas forcément les choses, quand on essaie d'interpréter à sa façon [hésite]. Je ne pourrais pas le dire.

Natalya : Non, mais je pense que c'est bon, je vois tout à fait ce que tu veux dire. Du coup, quand, par exemple, aux Beaux-Arts, vous commencez à analyser des œuvres, tu trouves que ce n'est pas nécessaire ou, au contraire, cela permet d'ouvrir le regard ? Le fait de poser des mots permet de comprendre plus ?

Gaspard : Ça dépend des choses. Des fois on est déçu parce que les gens racontent tout ce qu'ils ont fait. Oui, des fois c'est assez décevant. Et, d'autres fois, on a envie de savoir parce que… [réfléchit] on est content de savoir pourquoi, ça, c'est là. Pourquoi c'est considéré comme de l'art et non pas… [réfléchit] comme un objet quelconque.

Natalya : Est-ce que tu peux donner des exemples et parler un peu plus des gens « décevants » ? Est-ce que tu peux me donner un exemple et dire quand c'était ?

Gaspard : Avec les cours, on est allé une fois au BBB, au centre d'art qui, je crois, est au-dessus de la gare. Et il y avait une expo assez étrange où Olivier Noutelé avait des chaises un peu partout. Je n'ai rien compris… Et la nana qui gérait l'expo nous avait expliqué et puis… je n'avais toujours rien compris. C'était censé être drôle et je n'ai pas ri. C'était censé être beau et je n'ai pas trouvé ça beau.

Natalya : Du coup, ils t'ont expliqué quoi par rapport à cette expo ? Ils vous ont expliqué leur démarche ?

Gaspard : Oui. J'ai trouvé ça un peu pompeux. Une forme sans cohérence. Ce n'était pas avec le sens. Et je trouve ça un peu… [réfléchit]. Il pouvait y avoir une bonne idée mais elle était mal faite.

Natalya : Quand tu vois comme ça des œuvres qui, d'après toi, ne sont pas très bien réfléchies ou que tu trouves un peu, comme tu le dis, « pompeuses », tu ne te remets pas en question en disant : « c'est moi qui ne vois pas, c'est moi qui ne comprends rien » ? Ou bien, tu te mets dans une posture critique et tu sais pourquoi tu n'aimes pas ? Et ça ne te remet pas en question ?

Gaspard : Je me suis déjà demandé pourquoi j'étais aux Beaux-Arts. Est-ce que j'apprendrais quelque chose en poursuivant le cursus artistique ? Je pense m'être créé un esprit critique, je sais ce que j'aime et je sais ce que je n'aime pas. Après, j'essaie de toujours comprendre pourquoi, vraiment pourquoi je n'aime pas, pourquoi j'aime quelque chose. Et, parfois, remettre forcément quelque chose en question, notamment « pourquoi mettre des chaises dans un musée ? ».

Natalya : Non, c'est bien déjà de mettre des mots, comme tu dis, sur cette idée, mais mal réalisé. Ce regard critique pour des œuvres… Tu me parlais de ton cursus aux Beaux-Arts, tu envisages d'apprendre plus à être expert ? En fait, que cherches-tu dans cette formation ?

Gaspard : Je me le demande assez souvent... [longue pause, Gaspard se sent un peu mal à l'aise].

Natalya : Mais c'est très bien aussi de se le demander parfois.

Gaspard : Je ne sais pas, j'ai envie d'apprendre à réaliser une idée, à manier de la matière, à expérimenter des choses. Je ne sais pas si j'ai envie de… [il s'arrête brusquement en pensant probablement à ce que je viens de lui dire à propos de l'« expertise »]. Après, pour l'instant, ça m'a apporté pas mal de réponses sur l'art contemporain où j'étais un peu perdu. Et, sinon, je ne sais pas vraiment ce que je cherche. Peut-être que je trouverais quand même.

Natalya : Oui, il y en a qui sortent de l'école et qui ne savent toujours pas… Moi, j'ai fait une formation de danse où le travail ne relève pas toujours d'une pratique physique. C'est vraiment la recherche d'un processus créatif et tout ce qui en découle. C'est pareil, je suis sortie et je me suis dit que je digère toujours tout ce que j'ai vécu. Et, plus le temps passe, moins je me trouve prête à faire quelque chose, à réaliser quelque chose mais c'est bien de se poser ces questions je trouve... [je cherche en vain, le point sur lequel je voulais revenir dans mes notes]. Je me perds un peu, j'avais une semaine très chargée... [je reprends mon guide d'entretien]. Dans les œuvres que tu vois, que tu analyses, dans la musique, cherches-tu également des idées créatives pour t'inspirer, ou c'est davantage du divertissement pour oublier des choses ?

Gaspard : Tout dépend lesquelles. Il y a des choses qui m'inspirent… [réfléchit] peut-être non pas pour piquer une idée mais de me dire : « Ah, c'est possible de faire ça ! Je vais prendre ça et le faire pour moi, à ma façon ». Ce serait d'approprier les choses, peut-être… [pause]. Je ne suis pas sûr, je ne sais pas si je réponds bien à tes questions [il s'interroge, mais n'attend pas ma réponse]… ou des fois oui, je regarde un film parce que je ne sais pas, je n'arrive pas à dormir, pour me distraire…

Natalya : Pour un peu sortir de la vie quotidienne, voilà, un peu oublier sa propre existence ?

Gaspard : Je pense que c'est un peu comme tout le monde. Aller au cinéma pour passer du bon temps.

Natalya : Et par rapport au fait que, comme tu le dis, tu aimerais bien utiliser certaines choses, comme j'étudie un peu ce phénomène dans l'art aussi, je pourrais dire qu'il n'existe pas d'œuvres qui n'étaient pas inspirées d'autres œuvres et qui représentent une continuité, en quelque sorte. Tout ce qu'on peut produire aujourd'hui c'est tout ce qu'on a entendu, imaginé, vu, conçu avant. Même lorsqu'on parle, ce ne sont pas vraiment nos mots, nos paroles. Ce ne sont pas des mots inventés par nous. En fait, c'est comme un collage. Tout le monde utilise ça. Un des premiers vidéastes coréens, je ne me souviens pas comment il s'appelle [je parle de Nam June Paik], le premier qui a commencé à faire des expériences avec de la vidéo, disait : « oui, tout le monde pompe, moi, je pompe aussi ». C'est l'art… et que penses-tu de l'accessibilité des formes d'art ? Pour des gens avec une culture « normale », « basique », penses-tu que, effectivement, certaines œuvres sont plus accessibles que d'autres ? Par exemple, si on prend l'exposition d'art plutôt classique, serait-elle plus accessible d'après toi, à interpréter que des œuvres conceptuelles d'aujourd'hui ? Qu'en penses-tu ?

Gaspard : Je pense que c'est peut-être un peu plus facile à comprendre, parce que c'est plus explicite que tout ce qui est conceptuel où il faut quand même se poser devant une œuvre pour une vingtaine de minutes et se demander « pourquoi il a fait ça ? ». Mais, après, je pense que c'est aux gens de bouger, de se forger une culture dans un musée et puis, peut-être, de se faire violence pour aller voir. Ensuite, je ne sais pas…

Natalya : Pourquoi se faire violence pour voir des œuvres ? Est-ce que c'est vraiment quelque chose de nécessaire dans la vie ? C'est une ouverture ?

Gaspard : Je ne sais pas si se faire violence c'était un bon mot, je ne sais pas… [réfléchit] Mais de ne pas faire comme sur *Facebook*, tac, tac, tac, tac, tac mais regarder un par un... [fait un geste de découper l'air avec sa main droite]. J'ai du mal à expliquer en fait... [hésite longuement]. Je ne sais pas, je pense qu'il faut prendre du temps, voilà.

Natalya : Et, du coup, globalement, tu penses que l'art sert à quoi, en fait ? [Gaspard semble étonné]. Oui, c'est une question piège, oui…

Gaspard : Eh bien… [réfléchit]. Pour comprendre certaines choses. Je ne sais pas, pour se rassurer peut-être, dans un sens ? Beaucoup de choses ne servent à rien. Je ne sais pas, ce sont des blagues. Je pense qu'il y a encore des gens, des professionnels, qui s'interrogent encore là-dessus.

Natalya : Qui ne savent pas à quoi ça sert ? Mais je pense que pour beaucoup de gens… [Gaspard m'interrompt].

Gaspard : Je ne pense pas que ça ne sert à rien non plus. Parce que, parfois, ça va davantage se rapprocher de la philosophie qu'à des choses artistiques. Ou peut-être scientifiques. Après, je pense que l'art, ça aide quand même à pouvoir juger des choses. Comme je disais tout à l'heure, c'est comme pour pouvoir dire, ça j'aime et ça j'aime moins. L'art apprend un peu à ces choses-là.

Natalya : Ça peut aider à penser, ça peut aider chacun à répondre à des questions qu'il se pose dans la vie ?

Gaspard : Oui, je pense [pause]. Oui, ça peut être un truc comme ça [prononce en hésitant].

Natalya : Ce n'était pas vraiment ce que tu disais [la réponse de Gaspard étant très peu franche, je tente de préciser] ? Est-ce que tu pourrais reformuler, s'il te plaît, parce que je crois ne pas avoir bien compris ?

Gaspard : Je pense que c'est à peu près ça que j'appelle « art ». C'est de se comprendre soi-même en voyant ce qu'ont fait les autres.

Natalya : Il y a un philosophe, Paul Ricœur, qui a écrit presque ce que tu dis. Il dit que regarder l'œuvre, c'est se comprendre soi-même devant l'œuvre.

Gaspard : Eh bien, ça tombe bien [prononce lentement, en réfléchissant et en haussant les épaules].

Natalya : C'est un travail, il faut s'accrocher pour pouvoir le lire. J'ai eu l'occasion de lire ses travaux… Ouf… Il parle de phénomènes qui nous permettent de rendre plus objectives les questions qu'on se pose dans la vie, que l'œuvre, les œuvres d'art, sont des choses qui nous permettent de, justement, prendre de la distance par rapport à notre vie et de nous comprendre un peu mieux. Du coup, c'est à peu près ce que tu dis ! Quand tu vas voir un film, par exemple, d'ailleurs, je ne sais pas si tu regardes des films à la maison, ou si tu vas au cinéma avec des amis.

Gaspard : Un peu les deux, en fait. Je regarde des films sur internet, mais je vais tout de même au cinéma parfois, parce que c'est d'une meilleure qualité, plus agréable mais je n'ai pas l'occasion d'aller tout le temps au cinéma.

Natalya : Et lorsque tu décides d'aller au cinéma, par exemple, est-ce que tu regardes, est-ce que tu t'intéresses à ce qu'ont fait les artistes avant ? Ou bien, est-ce que tu t'intéresses à l'histoire de ce film choisi ? Ou bien tu y vas un peu comme ça, pour une découverte ?

Gaspard : Des fois, j'aime bien aussi aller au cinéma sans savoir, par exemple à la Cinémathèque. Comme les Beaux-Arts ne payent pas, je sais qu'il y a une séance à 19 heures, à 21 heures... des fois, je prends mon vélo et j'y vais sans savoir ce que je vais voir et ce sont souvent de bonnes surprises. Mais c'est toujours intéressant de voir un film, même mauvais.

Natalya : Pourquoi c'est intéressant ?

Gaspard : Ben, pour apprécier des choses, je pense qu'il faut en détester d'autres.

Natalya : Après, si, par exemple, tu t'es posé la question par rapport à quelque chose, est-ce que ça t'arrive de revenir voir des documents qui sont disponibles par rapport à ce film ?

Gaspard : Oui, par exemple, voir ce que le réalisateur a fait d'autre, parfois même ses écrits. Quand on n'a pas compris le film [réfléchit], mais quand on l'a trouvé assez beau quand même, je pense peut-être regarder sur internet des avis sur le film, voire des analyses. Pourquoi ce film intrigue tant ?

Natalya : OK. Est-ce que tu as déjà eu l'occasion de regarder ce que tu vas voir demain ?

Gaspard : Non, je ne sais pas, j'ai envie vraiment d'avoir une surprise, comme ça, sans avis, sans…

Natalya : Et la danse contemporaine, comme tu n'as pas eu trop l'occasion d'aller voir des spectacles, qu'est-ce qui te semble intéressant dans la danse, en fait ? Le milieu, comment ça fonctionne, qu'est-ce qu'il y a d'intéressant, quelles logiques de création, qu'est-ce qui, potentiellement, est intéressant pour toi dans cette forme d'art ?

Gaspard : Je pense que c'est la gestion du corps. Je trouve ça assez intrigant : comment utiliser son corps pour retranscrire des sensations ?

Natalya : C'est intéressant ce que tu dis : « retranscrire des sensations ». Parce que, d'ordinaire, les personnes qui n'ont pas trop l'habitude, justement, de faire des exercices physiques disent « retranscrire des émotions ». Et, toi, tu dis « retranscrire des sensations ». Du coup, ce sont vraiment des sensations que tu veux parler, pourquoi as-tu choisi ce mot ?

Gaspard : Oui, j'ai choisi ce mot parce que la sensation c'est quelque chose en lien avec le toucher et l'émotion, c'est plus quelque chose dans l'esprit. Oui, j'ai dit ça un peu comme ça, mais… [longue pause].

Natalya : Je pense qu'il y a une raison. Est-ce que tu as l'habitude de voir des émissions de sport ou quelque chose de ce style… ?

Gaspard : Non. Une fois je suis tombé sur une compétition de pétanque ce n'était pas très passionnant.

Natalya : Je te comprends, d'accord, ou des courses, tout ce qui a aussi un rapport avec le corps, est-ce que tu as déjà eu l'occasion de voir d'autres choses ?

Gaspard : Pas spécialement. Après, il y a des fois des photos, par exemple dans des journaux de sport, qui sont quand même assez intrigantes. Avec des mouvements du corps assez beaux. Mais je ne me suis jamais attaché à essayer de regarder des gens courir...

Natalya : Ce n'est pas ça qui t'intéresse, c'est plus une esthétique de geste ? Et, du coup, est-ce que tu t'es déjà posé la question concernant la possibilité de commencer à faire de la danse ou d'autres disciplines physiques ?

Gaspard : D'autres disciplines physiques ? Je n'ai jamais vraiment voulu faire de sport, mais je pense que je pourrais m'intéresser à faire des choses avec mon corps. Pour le moment, je n'ai pas envie de faire des choses avec le corps, comme ça. Après, pourquoi pas ? Peut-être un jour ça viendra. Un jour, je me dirais : « peut-être essayer de faire quelque chose comme ça », je ne sais pas.

Natalya : OK, je vois. Voilà, c'est à peu près toutes les questions que je voulais te poser. Si tu as d'autres choses à ajouter par rapport à tes pratiques, revenir sur certains points, n'hésite pas ! Sinon, voilà, c'est tout pour aujourd'hui. Par rapport à samedi, du coup, on se retrouve à 18h30. Tu peux même arriver un petit peu plus tôt, si tu as envie. Fais comme tu as l'habitude de faire lors des sorties culturelles. Si tu as l'habitude de regarder des choses que l'artiste a faites, tu peux le faire. C'est comme tu veux et comme tu le fais habituellement. Essaie d'être à l'heure parce que je n'aurai plus la possibilité de refaire des

recherches comme ça, de façon institutionnalisée. Comme le spectacle commence à 19h00, on va tester les lunettes.

b. Marie

Entretien effectué le 18 janvier 2016 à La Fabrique de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

Natalya : Du coup, tu fais de la danse ici à La Fabrique ?

Marie : Ouais, en fait, je suis en double cursus. Je suis un Master 1 « Création artistique et médiation » en fait, en arts appliqués. Et, en même temps, je fais un DUAS, un diplôme universitaire en arts du spectacle « Danse contemporaine en cirque ». Donc, en fait, un double cursus.

Natalya : C'est équivalent... ça n'a pas d'équivalence avec une licence ?

Marie : Non, ça n'a pas vraiment d'équivalence, c'est un peu en complément, en fait, si tu veux. Et donc, en fait, tu peux prendre un DU en complément, comme j'ai fait, en fait. C'est juste qu'il y a un peu moins de cours, mais c'est tout aussi physique. J'ai à peu près 7h00 de danse par semaine. Et, comme mon mémoire portait sur... En fait, mon mémoire de Master 1, il porte sur les contraintes du corps dansé. Donc j'ai pris un DU pour avoir un apport théorique complémentaire pour mon mémoire.

Natalya : D'accord, de quelles contraintes parles-tu ? Peux-tu m'en dire un peu plus sur ton mémoire ?

Marie : Du coup, mon sujet c'est « Contraintes du corps dansé » et, en fait, pour la première partie, j'ai fait une comparaison entre l'apport de la technique classique. Donc la contrainte corporelle de la technique classique et de tout ce qui requière de la danse classique. Ce sont donc les livrets, les pas qui sont codifiés, toutes les chorégraphies, le corps de ballet : tout ce qu'on ne retrouve pas dans les apports plus contemporains. Ou le corps de ballet… où l'apport corporel est différent, du coup, c'est plus par rapport aux sensations. Je trouve que dans la danse contemporaine... Que dans la danse classique, il faut de la technique… Je fais une comparaison entre les ballets classiques qui ont été repris plus contemporainement, si tu veux. Par exemple, le *Lac des cygnes* qui a été repris par Matthew Bourne qui est un chorégraphe anglais contemporain et qui a refait le ballet uniquement avec des hommes. Il a remplacé tout le corps de ballet féminin par un corps de ballet complétement masculin. Et avec l'approche corporelle de la chorégraphie, je dirais plus… je ne sais pas comment t'expliquer vraiment, mais c'est plus viril et plus physique dans la version de Matthew Bourne. Ce n'est pas que les danseuses classiques, ce n'est pas physique, mais je veux dire au niveau visuel, ça l'est beaucoup plus. Et de reprendre, par exemple, Coppélia qui a été reproduite par Maguy Marin dans une toute autre… elle a été délocalisée de la scène dans un espace de vie. Donc, c'est filmé dans la rue. Et j'ai aussi parlé de l'apport par rapport à la musique, en considérant que dans la danse classique, du coup, la danse est vraiment liée à la musique, c'est vraiment rythmé, alors que dans le contemporain, on va chercher autre chose. On peut danser sur du texte, comme danser sur du silence, ou ne pas avoir de bruit du tout. Par exemple, Empty Words de John Cage qui a été repris par Angelin Preljocaj qui a refait une chorégraphie dessus, mais en répétant à chaque fois la même

phrase. En fait, c'est le texte d'un philosophe. Et, du coup, il dansait sur ce texte. Donc, ça, c'est la première partie de mon mémoire, et la deuxième partie, en fait, ce sont tous les apports d'objets, de scénographie. Avec, par exemple, le ballet triadique d'Oskar Schlemmer. Les apports du Bauhaus. Même avec Decouflé, avec des costumes un peu contraignants pour le corps, mais aussi comment, par ces contraintes corporelles, comment est-ce que le corps trouve d'autres façons pour se libérer pour pouvoir danser.

Natalya : D'accord, c'est super intéressant. Du coup, c'est un mémoire de recherche ?

Marie : Oui, c'est un mémoire de recherche.

Natalya : Du coup, tu viens aux cours de danse ici ou ce sont d'autres cours, ailleurs ?

Marie : Non, ce n'est que la danse ici, oui.

Natalya : C'est de la danse contemporaine ?

Marie : J'ai fait de la danse contemporaine, du jazz et du classique. En fait, j'ai une formation du classique à la base. En fait, je viens de l'île Maurice du coup et, là-bas, j'étais dans une école qui est une Royal Academy où j'ai eu une base vraiment très classique et c'est il y a à peu près quatre ou cinq ans que j'ai commencé le contemporain et un peu plus le jazz.

Natalya : C'est marrant parce que c'est à peu près mon parcours aussi. J'ai eu une pratique du corps vraiment très rigide… et puis la danse contemporaine ensuite. Est-ce que tu peux poser quelques mots sur pourquoi la danse à pratiquer et non pas d'autres arts ?

Marie : J'ai vraiment commencé par la danse, du coup. Lorsque j'étais petite. En fait, dans ma famille, mon grand-père chantait dans une chorale... C'est très artistique du côté de ma famille, on est toujours dans ce côté un peu comédie musicale, si tu veux. Donc, du coup, j'ai commencé par la danse. Depuis que j'ai cinq ans, je n'ai jamais vraiment arrêté, sauf dans le cas d'une blessure exceptionnelle il y a deux ou trois ans, mais… Mais du coup, j'ai commencé vraiment par la danse, je trouve que c'est le moyen vraiment d'expression pour moi, même si je pratique à côté les arts appliqués, la peinture ou la sculpture. Je trouve que je m'exprime davantage dans les mouvements dansés que même dans ma peinture, en fait. Par exemple, ce n'est peut-être pas vraiment ton sujet mais, dans ma peinture… je ne vais pas tout y mettre dedans. Je vais peut-être garder une partie de mystère, je ne vais pas tout dévoiler exactement dans la peinture, si tu veux. Alors que dans la danse, c'est vraiment un relâchement, je peux tout laisser partir. Je préfère un peu plus, du coup, la danse, même pour mon mémoire, que…

Natalya : D'accord, et quel type de danse te plaît le plus à pratiquer ?

Marie : J'aime beaucoup la danse classique, le côté un peu fier que ça apporte. Danser sur les pointes, c'est quelque chose qu'on attend dès que tu rentres dans ce rôle de la danse classique. Le but, c'est vraiment d'atteindre les pointes, en fait, malgré le travail et la douleur. Mais ça donne un côté féerique mais, après, comme c'est assez calé et rigide on va dire, dans les représentations, il faut se contenter de l'histoire qui est déjà écrite, de la narration des ballets classiques. Alors que dans le contemporain, je trouve que je peux

plus explorer ce que, moi, je veux montrer au public. Ce n'est pas qu'une histoire du ballet classique, en fait. Voilà, elle va mourir, elle a perdu un machin, etc. Mais c'est vraiment moi-même que je peux montrer, c'est ce côté personnel que je danse. C'est plus physique, même au niveau des émotions.

Natalya : Et la peinture, ça fait longtemps que tu en fais ?

Marie : Non, en fait, j'ai commencé au collège, on va dire. J'ai commencé à dessiner toute seule en autodidacte, puis j'ai progressé. Et, de là, je me suis mis vachement plus à la peinture quand j'ai rencontré mon prof d'arts plastiques au lycée qui m'a permis de mieux travailler ma facture et tout. C'est pour ça, du coup, que je fais des études d'arts appliqués, parce qu'en arts appliqués on peut toucher à plus de choses qu'en arts plastiques. Donc je fais de la peinture, je fais du design, je fais de la sculpture, je travaille aussi avec des machines en arts appliqués. Donc, on peut plus toucher autre chose qu'en arts plastiques. Même si j'ai appris la même technique pour dessiner.

Natalya : Et tes études en arts appliqués, quel est ton parcours ? Parce qu'on a parlé des arts appliqués.

Marie : À côté des arts, c'est vrai que j'ai touché à pas mal de choses, parce que je n'ai pas fait un bac… En fait, la plupart des gens qui sont dans la filière « Arts appliqués » ou « Arts plastiques » ont fait un bac général, option « Arts appliqués ». Mais moi, j'ai fait un bac littéraire, option « Théâtre ». Je suis donc aussi un peu dans le théâtre, un peu moins maintenant. Je pratique moins, mais quand j'étais au lycée, vu que j'étais en option « Théâtre », je faisais beaucoup plus le théâtre que d'art. Mais c'est vraiment en rentrant en « Arts appliqués » que ça a pris en peu le pas sur le théâtre. Même si j'aime beaucoup le théâtre, je ne cracherai pas dessus, j'aime bien apprendre, mais c'est un peu plus compliqué. Oui, du coup, la licence en arts appliqués, ça m'a plus attirée.

Natalya : Et dans le théâtre, est-ce que tu aimes généralement toute forme d'expression théâtrale, je veux dire, les présentations vraiment de théâtre ? Ou bien certaines choses te semblent-elles un peu mal jouées, par exemple ? Qu'est-ce que tu penses du théâtre ? Il y a des choses que tu apprécies ou, au contraire, tu n'es pas trop dans le théâtre ?

Marie : Ça dépend, en fait. Il y a beaucoup de choses que j'apprécie dans le théâtre, mais je ne sais pas. Disons que j'irai plus vers le côté comique du théâtre. Parce que c'est vrai que j'ai une mauvaise expérience avec le théâtre avec un texte assez dramatique. De coup, je suis un peu plus réticente de ce côté-là, enfin vraiment dans le drame. Voilà, la tragédie c'est vraiment... C'est un peu plus compliqué, il faut vraiment que ce soit bien joué pour que ça m'accroche en plus. Parce qu'expérience traumatisante... Pas traumatisante-traumatisante mais, oui, parce que c'est… comme c'est moi qui l'ai joué, du coup, c'était assez compliqué, difficile. Dès que ça touche à la tragédie, pour la regarder, je pense que ça doit être vraiment bien joué au niveau théâtral, pour que ça m'accroche vraiment... Mais, après, lire le texte, eh ben, forcement, les textes sont beaux. Au niveau scénique, voilà, quelque chose d'un peu plus comique m'attirerais plus, en fait.

Natalya : Et tu avais joué, tu dis, un texte dramatique dans la tragédie, c'était quand ?

Marie : C'était en terminale et je ne me souviens plus du titre exact, mais c'était un couple de vieilles personnes... Plus les scènes avançaient, plus elles dépérissaient, en fait, plus elles perdaient la tête. Donc, c'était assez traumatisant. Quand tu es en terminale et que tu dois jouer ce genre de truc, mais comme c'était...

Natalya : Et du coup, par rapport à la danse, ben je pense que tu te positionnes plus comme une spectatrice « avertie », tu ne rencontres pas de soucis pour « comprendre » les propositions de danse.

Marie : J'espère ! Non, c'est vrai qu'on voit beaucoup de choses et du coup on est poussés à voir plusieurs spectacles et à prendre des notes pour arriver à analyser les spectacles. Après, c'est vrai que c'est difficile d'analyser les spectacles quand on ne connaît pas les chorégraphes de base. Mais, après, ça va très bien, en fait. Je ne crois pas que j'ai trop de mal à...

Natalya : C'est par rapport à ta perception à toi, est-ce que, parfois, tu sens que le spectacle est un peu... Tu n'as pas de clés pour déchiffrer...

Marie : Ça arrive des fois... Mais pas très souvent. C'est vrai que j'ai eu un peu de mal avec un spectacle qui est passé il n'y a pas longtemps, c'était *Singspiele* de Maguy Marin. C'est vrai que c'était un peu lent, mais c'est vrai que quand on sort, au premier abord, on ne sait pas trop quoi en penser, parce que ce n'est pas vraiment de la danse, ce n'est pas vraiment de la performance non plus. Ce n'est pas vraiment du théâtre. Je m'interroge un peu par rapport à ça : où est-ce que ça se situe vraiment entre danse et performance ?... ce n'était pas très clair... Mais, après, dans le contexte, c'était assez intéressant, j'ai trouvé... Mais, du coup, il y avait un performeur, on ne peut pas dire danseur, parce qu'il ne dansait pas vraiment, mais il interprétait plusieurs personnages, mais on pouvait se rendre compte qu'il ne dansait jamais sur scène, en fait.

Natalya : Oui, j'ai vu ce spectacle.

Marie : Oui, voilà. C'était assez perturbant, au départ en plus il n'y avait pas vraiment de musique, c'étaient des bruits de fond, des bruits de ville... Mais, après, j'ai trouvé ça vachement intéressant !

Natalya : Mais du coup, ça te... Je vois que tu dis, même si tu te questionnes par rapport à certaines choses, ça ne te... Tu trouves possible de laisser quelques questions en suspens pour, éventuellement, répondre plus tard ? Ce n'est pas grave ?

Marie : Oui, voilà !

Natalya : Tu trouves quand même quelques réponses en attendant... Parce que j'ai des spectateurs, moi je travaille un peu sur ça, il leur faut des réponses tout de suite, là, maintenant.

Marie : Oui, moi j'aime bien. Après, c'est peut-être un peu moi, mais j'aime bien revenir sur des spectacles, revoir les scènes, repenser... Parce que, en fait, tu ne peux pas tout comprendre. Moi, déjà, dès que je regarde un spectacle, j'essaye de prendre des notes, mais c'est assez difficile parce que, du coup, j'essaye de me concentrer sur ce qui se passe, après, j'aime bien l'esthétique des mouvements donc,

forcément, je vais plus regarder ça. Mais, après, c'est vrai que quand on réfléchit dessus, il y a d'autres choses, enfin, d'autres idées qui arrivent, en fait. D'autres questionnements, du coup, par rapport à la pièce. Et je trouve ça plus intéressant de faire une rétrospection de la pièce. Du coup, on peut même comprendre, même voir des choses qu'on n'a pas vues dès le départ. Et je trouve ça plus intéressant. Je trouve ça bien.

Natalya : Et les notes, tu les prends et tu les utilises comment après ? Ça te sert pour quoi, en fait ?

Marie : Premièrement, ça sert pour les partiels, du coup, parce qu'il faut qu'on fasse une... Enfin, ça dépend de la question mais il faut qu'on prenne... Du coup, on peut nous demander de faire une comparaison des deux pièces sur un thème précis, par exemple sur la musique ou sur le rythme, sur les costumes, sur les personnages... Et, du coup, je prends le maximum de notes que je peux sur tout ce que je vois. Et, après, je réfléchis : « Pourquoi ça ? »... Enfin, s'il y a des symboles cachés, parce que même maintenant on trouve beaucoup de symboles dans les chorégraphies de danse contemporaine, mais, après, c'est assez intéressant. Ce sont des notes un peu sur tout, en fait. Sur la lumière, la scénographie, les costumes. Voilà, à un moment, ils sont trois et il y en a un qui est seul... Pourquoi il y aurait cette séparation ?

Natalya : Et, du coup, par exemple le spectacle de Maguy Marin, c'était aussi l'exercice ou c'est toi qui es allée...

Marie : Non, je voulais y aller parce que, en fait, Maguy Marin, j'aime bien ce qu'elle fait. J'avais vu *Groosland* aussi il y a quelques années par le ballet du Capitole. Et c'est vrai que c'est quelque chose d'assez marrant, en fait, à voir. C'était intéressant parce que, du coup, on a pu avoir un retour des chorégraphes, en fait, avec des maîtres du ballet qui disaient que, voilà, au niveau des danseurs, par exemple, *Groosland* de Maguy Marin, ça rentre dans mon mémoire. Parce qu'avec des contraintes, avec les costumes, ils disaient que, voilà, les danseurs prenaient une heure après pour se remettre, parce qu'ils ne sentaient plus leurs mains, c'était assez compliqué de danser avec ça. Donc du coup, Maguy Marin, j'aime bien ce qu'elle fait parce qu'elle met pas mal de contraintes dans sa chorégraphie. Et je trouve que même *Singspiele*, danser sur une scène, enlever des costumes, c'est assez intéressant parce que, du coup, le performeur, il est contraint à l'espèce d'estrade où il était et entouré par tous ces personnages. On ne sait pas vraiment qui il est, on peut se poser des questions sur son identité, est-ce qu'il danse aussi... Je ne sais pas si ça répond à ta question, pardon... Je fais beaucoup de digressions...

Natalya : Non, c'est très bien ! Fais des digressions ! Est-ce que tu crées des choses par toi-même ou penses-tu faire quelque chose, un travail créatif par toi-même ? Au niveau de la danse.

Marie : Ah oui, oui, totalement. Moi, dans mon mémoire, je pense que c'est la préoccupation la plus importante en plus cette année et, en fait, en plus, pour le mémoire j'ai déjà créé par mal de choses en fait. Par exemple, j'ai fait une « camisole de force » avec un t-shirt à manches longues où je me suis attachée les bras. Et comment est-ce que j'arrivais à danser avec ? C'était assez compliqué et assez frustrant de danser avec. Avec un ami, j'avais une phrase chorégraphique en classique que j'ai retranscrite un peu plus contemporainement. J'ai fait des extensions de costume à la Loïe Fuller avec des bâtons partout. Voilà et

j'ai un projet avec un ami où il serait en fait attaché à la taille avec un ruban et, dans l'espace où il va danser, il y aura des chaises et des tables. Et comment, du coup, est-ce qu'il va évoluer par rapport à ça ? Comment il va s'entremêler avec les tables et les chaises et donc comment il fera pour danser dans cet espace ? J'ai donc ce genre d'idées chorégraphiques...

Natalya : D'accord et, du coup, tu utilises le spectacle aussi comme une source de création ?

Marie : Ah oui, oui, totalement, oui. Une source d'inspiration et de création.

Natalya : Et c'est pour ça que tu as dit tout à l'heure que tu essayais de déterminer où se trouvent les spectacles de Maguy Marin : entre spectacle de danse et performance... Donc, en fait, ce sont des questions que tu te poses aussi par rapport à l'histoire de la danse, l'histoire des arts, peut-être ? Est-ce que ça fait partie de ta réflexion quand tu regardes un spectacle de danse ?

Marie : Ah oui, oui, forcément.

Natalya : Tu essayes de situer les courants, essayes de voir les « clins d'œil » aux autres chorégraphies ?

Marie : Oui, je trouve ça intéressant, surtout, par exemple, comment je présente mes vidéos à mon professeur. Moi, je dirais, du coup, que dans la chorégraphie, quand je la présente, et, elle, par exemple, quand elle me répond, elle fait : « Oui, dans ta performance... ». Donc, du coup, c'est assez intéressant de se demander pourquoi, d'ailleurs, elle se place dans cette idée de la performance alors que, moi, je pense que c'est davantage un processus chorégraphique... Par-là où j'ai commencé pour arriver à cette vidéo finale et pourquoi elle appelle ça performance... Enfin, ça, c'est assez intéressant, du coup... Parce qu'au niveau classique, on ne dirait pas que c'est une performance, on dirait que c'est une chorégraphie. Et lorsqu'on est du côté plus contemporain, on dirait : « Oui, ça c'est une performance ». Alors que, moi, je dirais plus que c'est une chorégraphie...

Natalya : Et « performance », pour toi, qu'est-ce que c'est, parce que je sais que chaque personne qui travaille un peu sur les performances a une définition différente de ce que c'est.

Marie : Déjà, une performance, je pense qu'il n'y aurait peut-être pas forcément autant de moments dansés, mais il y aurait beaucoup d'apports extérieurs. Donc, par exemple, de ne pas danser sur une scène, danser dans la rue avec, peut-être pas une musique, mais de la musique bizarre... Enfin, je ne sais pas trop comment expliquer. Mais, aussi, je pense à un mélange artistique, en fait, d'apporter, par exemple, un apport vidéographique ou informatique... Je ne sais pas trop. Une performance, moi, je pense que c'est plus quelque chose d'insolite, en fait, qu'on ne retrouverait pas dans une chorégraphie sur scène, dans un espace de représentation de danse traditionnelle, on va dire. Par exemple, danser avec une grue... ou avec un tractopelle... C'est quelqu'un qui m'en a parlé d'ailleurs. Je ne sais plus ce que c'était, mais...

Natalya : J'ai vu cette performance aussi.

Marie : Je me dis que c'est intéressant de danser avec un tractopelle, mais...

Natalya : C'est trop drôle, il y a des vidéos sur internet, si tu veux regarder.

Marie : Oui, effectivement, oui !

Natalya : Et je me pose la question... Tu avais commencé par la danse classique mais, du coup, le basculement, quand a-t-il été fait ?

Marie : Eh ben du coup, en arrivant ici, j'avais fini mes études au lycée de l'Île Maurice et, en fait, j'avais fini mes examens. En fait, ce sont les examens qu'on dit que c'est un intermédiaire. Du coup, c'est bon... C'est déjà une étape de passée et donc, du coup, j'ai trouvé que ça ne finissait pas vraiment, que ça clôturait mais, du coup, j'avais fini une partie, en fait, et j'ai voulu tenter autre chose parce j'ai vraiment fait que du classique, j'avais fait un peu d'afro-jazz au départ, mais, voilà... Ma mère était plus « classique ». Le classique, c'est la base, c'est ce qu'on m'avait dit tout le temps. Le classique, c'est la base, donc il faut au moins avoir une base. Donc, du coup, j'ai assez travaillé ma technique, je trouve et c'est vraiment quand je suis venue en fait à Toulouse, où j'ai vu qu'on donnait des cours de contemporain à la fac, en fait. Avec tous les apports du théâtre en plus... Il y avait aussi des conférences, voilà, on peut aussi aller au CDCN de Toulouse pour avoir un apport théorique. Du coup, c'est vraiment là que ça a basculé plus du côté du contemporain, même si je continue la danse classique. Je ne veux pas perdre le travail technique, forcément, je continue à travailler, mais... C'est vrai que le basculement s'est fait quand je suis arrivée à Toulouse il y a cinq ans.

Natalya : Et, du coup, c'était pour toi plutôt évident de partir vers quelque chose de plus contemporain que de retourner vers le classique ?

Marie : Je dirais que le classique, c'est bien, mais je pense que, moi, à un moment, j'ai voulu tenter autre chose. Toucher à d'autres formes de danse, en fait. Parce que, du coup, forcément, je passe beaucoup de temps sur *YouTube* à regarder d'autres formes de vidéo et de danse et je trouve que, du côté du contemporain, il y a quelque chose de... pas forcément terre à terre mais, enfin, un peu dans cette idée, en fait. Et je trouve ça... Le côté féerique, voilà, d'être sur les pointes. Le côté classique qui est forcément... Enfin, je veux dire que ce n'est pas forcément tout le monde, au moins une fois dans sa vie, qui a dansé un grand ballet... J'y tiens toujours, mais du côté contemporain, ça m'attire un peu plus maintenant, oui.

Natalya : C'est marrant, quand tu parles de la danse classique, pour toi, c'est ce côté féerique qui ressort, pour moi, c'est le travail physique. Moi, si je regarde un spectacle de danse classique, je ne regarde que la technique. Je ne regarde plus l'histoire, je ne regarde plus les décors et tout ça... Non, je veux regarder la technique. C'est un peu une déformation professionnelle. C'est intéressant, du coup...

Marie : Mais c'est vrai que, enfin, je rebondis sur ce que tu dis... C'est vrai que quand je regarde des spectacles, c'est vrai que je recherche la technique quelque part mais, à partir d'un moment, je me dis, « OK, si elles sont là, cela veut dire qu'elles ont une bonne technique ». Il n'y a pas à se poser de questions, je veux dire. Si elles sont solistes, forcément. Mais je ne sais pas si c'est mon apport, le fait que j'étais en arts appliqués et en option « Textile », du coup, je regarde plus, aussi, la confection des costumes, la confection du décor. Pourquoi ce genre de décors ? Ils auraient pu mettre ça à la place. C'est débile qu'ils aient mis ça... Ou pas... Enfin, du coup, je pense que ce côté arts plastiques, arts appliqués, me pousse à

avoir autre chose, même si je reste quand même dans le geste dansé, dans un mouvement technique, etc. Mais j'ai trouvé dans ces apports créatifs, dans les costumes, par exemple, ou dans les décors ou dans les effets de lumière.

Natalya : Oui, aussi, d'accord. Et, après les spectacles, ça t'arrive de vouloir danser ?

Marie : Oui, totalement.

Natalya : En résonance avec les danseurs ou les danseuses.

Marie : Oui, effectivement, surtout quand, par exemple, l'année dernière j'ai participé au projet avec le Capitole et, en fait, on avait la possibilité de voir le Ballet du Capitole en répétition générale et, du coup, avec tous ceux qui avaient participé à ce projet, on était tous « mais c'est trop bien, j'ai trop envie de refaire, du coup ». On avait fait la même chose, parfois ils étaient en retard…, non mais ce sont des blagues, mais ça se voyait, on avait envie de refaire, du coup. En tout cas, moi, j'avais envie de refaire tout de suite d'un coup. C'est vrai que quand on apprend, ce n'est pas forcément au même niveau mais quand on apprend une chose chorégraphique, que l'on retrouve du coup dans une composition sur scène avec des professionnels, ça donne envie de le refaire. On invite à danser [rires].

Natalya : Même, parfois, tu regardes quelque chose que tu connais bien et…

Marie : Oui, et tu bouges sur ta chaise en fait…

Natalya : Tu as envie de te lever à chaque fois, moi, involontairement, quand je connais des chorégraphies, parfois, ça me donne envie de bouger. J'essaie de me retenir. J'essaie de ne pas faire le même mouvement. J'essaie de ne pas trop bouger. Et un conseil que tu pourrais donner à des personnes qui sortent d'un spectacle et qui ne savent pas trop quoi penser qui sont un peu perdu, qu'est-ce que tu pourrais leur dire de manière générale ? Comme, par exemple, si c'était un spectacle de Maguy Marin. Si tu vois quelqu'un qui sort dans un état un peu étrange… imaginons que tu es amenée à lui parler de ton expérience, peut-être, de l'aider…

Marie : C'est un peu compliqué comme question parce que chacun va prendre ce qu'il veut prendre. Dans une présentation. Mais je dirais que s'ils ne comprennent pas le propos, ce n'est pas grave. Enfin, je veux dire… si vraiment ils sont complétement perdus dans le propos, ce n'est pas hyper grave en soi, enfin… Il est possible d'apprécier autre chose… on peut apprécier la technique ou la qualité émotionnelle du danseur. C'est vrai que certaines personnes ne prennent pas tout ça en considération mais, vraiment, si on est vraiment perdu-perdu dans le propos, ne pas juste s'accrocher aux propos. Ce n'est peut-être pas forcément le but. Si tu viens voir la danse c'est aussi parce que tu aimes la danse ou le mouvement dansé, ou juste l'émotion que tu peux ressentir, en fait. Même si ce n'est pas très positif, tu peux te dire que c'est une émotion un peu bizarre que je ressens par rapport à ça mais, moi, je trouve ça bien quand même. Du coup, je lui dirai de ne pas s'accrocher à une seule chose. Parce qu'il doit y avoir quelque chose qui lui a plu, voilà…

Natalya : D'accord, parce que j'entends parfois des gens qui programment des spectacles dire aux spectateurs, pareil, qui sortent ou même qui viennent leur parler en disant, « je n'ai rien compris », ils disent il n'y a rien à comprendre et, du coup, moi, j'ai plusieurs fois entendu…

Marie : Ce n'est pas qu'il n'y a rien à comprendre, en fait. Parce que chacun on va avoir son apport, en fait. Quelque chose, par exemple, dans le spectacle de Maguy Marin, du coup, j'ai vu cette idée, voilà, il est jamais tout seul sur scène, il y a toujours plein de personnages, alors qu'un ami, il n'a pas vraiment aimé cet échange de costumes, voilà. Je ne pense pas qu'il n'y a jamais rien à comprendre ou rien à voir. On va toujours avoir, même si c'est positif ou négatif, ce n'est pas grave en soi. Il y aura toujours quelque chose. Enfin, ça va toujours amener quelque chose au spectateur.

Natalya : Et, moi, je pense pareil. Ça me frustre à chaque fois que j'entends il n'y a rien à comprendre. Mais si, il y a tellement de choses à prendre…

Marie : Du coup, s'il s'empare de cette idée, du coup, tu peux avoir ta propre interprétation. Je pense même que c'est plus enrichissant, en fait. Je trouve. C'est mieux que de dire il n'y a rien à comprendre...

Natalya : Oui, un spectateur, j'ai entendu, à qui on a dit ça, était un peu « mais comment ça… ». C'était trop abstrait, du coup, je comprends… Il était complétement perdu. Mais c'est par rapport à ce que tu entends. Parce que, moi, tu sais, à chaque fois que j'entends ça et quand je vois les réactions des spectateurs, j'ai envie de leur courir derrière pour leur dire de ne pas s'inquiéter.

Marie : De toute façon, mon frère est vraiment comme ça. Je l'avais amené voir un spectacle de Benjamin Millepieds, du coup, il y a une partie du ballet néo-classique qui est dansée totalement dans le silence, en fait. Et, du coup, on entendait tous les bruits du parquet, des respirations des danseurs, on dirait qu'ils étaient au bout de leur vie, en fait… parce que c'était assez physique, quand même. Ce ballet est néo-classique mais, du coup, mon frère n'a pas trop compris, en fait : « qu'est-ce qu'ils font, pourquoi il n'y a pas de musique, c'est bizarre sans musique ». Et, moi, justement, j'ai trouvé ça très intéressant, j'ai trouvé ça vachement intéressant, en fait. C'est quelque chose que je n'ai jamais vu avant.

Natalya : Et, du coup, avant les spectacles, qu'as-tu l'habitude de faire ? Est-ce que tu regardes les informations, est-ce que tu t'appuies sur une programmation pour te dire sur quel spectacle tu vas aller, est-ce que tu lis le texte qu'il y a dans les programmes ?

Marie : Je lis les textes mais juste à titre informatif, en fait. C'est surtout pour savoir, moi, je cherche surtout qui est l'interprète, qui est chorégraphe, la musique de qui, etc. Mais, oui, c'est vraiment… oui, non, si. Je lis quand même les textes. Pour avoir au moins un petit bout d'information.

Natalya : Et les actualités sur la danse, et même en général sur les arts, tu les suis ? Par quel biais tu les suis ?

Marie : *Facebook*, il y a pas mal de choses sur *Facebook*. Oui, surtout. Oui, je trouve que c'est plus facile.

Natalya : D'accord. Et Noé Soulier, le connais-tu ? Tu connais un peu son travail ? C'est le chorégraphe qui va présenter le spectacle qu'on va voir.

Marie : Non, pas du tout.

Natalya : Non, tu ne connais pas… eh bien, je ne vais pas t'en dire plus. Je voulais juste savoir si tu le connaissais et comment tu le situais par rapport à la danse, mais je ne vais pas te le dévoiler. C'est le 24. Eh bien, moi, j'ai posé toutes mes questions, préliminaires, comme ça. Avant le spectacle.

Marie : Mais, du coup, pour le spectacle, comment ça se passe ?

Natalya : On se retrouve au CDCN de Toulouse quelques minutes avant. Moi, je dirais au moins une demi-heure avant, parce qu'il y a pas mal de gens, parce qu'il faut que je retire des places. Après, je vais te donner des lunettes.

Marie : Ça ne va pas gêner si j'ai mes propres lunettes ?

Natalya : Non, ça ne va pas gêner normalement, parce qu'elles ont un support en haut, la caméra est au centre, mais on va faire des essais juste avant. Mais ça ne doit pas gêner normalement. Parce que, moi, je les ai portées sur mes lunettes un jour.

Marie : Et le CDCN de Toulouse, il sait que tu fais ça ?

Natalya : Oui, c'est une collaboration. Donc, il donne l'accès aux spectacles ; le second spectacle au CDCN de Toulouse est avec des enfants et avec des robots.

Marie : Je suis contente que tu me proposes ça parce que ça me permet de voir plus de spectacles. Parce qu'on n'a pas encore la liste des spectacles à voir, en fait.

Natalya : Et les analyses de spectacles, avec qui vas-tu les faire ?

Marie : En fait, c'est avec [une enseignante] mais, après, on n'a pas vraiment de cours d'analyse des spectacles, donc, ces recherches, c'est nous qui les faisons nous-mêmes, mais ils nous ont donné, pendant les cours théoriques, en fait, ils nous donnent des pistes qu'on peut utiliser pour faire des analyses.

Natalya : Et, en fait, c'est une mineure, c'est ça ?

Marie : Ce n'est pas une mineure, c'est vraiment un diplôme universitaire, du coup. On peut le prendre en complément.

Natalya : Parce qu'ils ont fait des changements récemment et je n'ai pas suivi.

Marie : En fait, on prend les mêmes cours, enfin, pas les mêmes cours mais, au niveau de la danse et du cirque, on est dans la même promo que les L1 Art & Com, enfin, les Art & Com font la même chose avec, en plus, d'autres cours sur la communication.

Natalya : D'accord, et tu ne vas pas suivre les cours en communication ?

Marie : Non, parce que j'ai fait la communication graphique déjà en arts appliqués.

Natalya: C’est parce que je vais donner un cours aussi un peu plus tard pour les L1 Art & Com.

Marie : Je ne sais pas si on aura ce cours, mais...

Natalya : C’est sur la sémiologie de l’image.

Marie : Ah oui !

Natalya : Pas sur le théâtre, et, après, je vais faire quelques interventions dans différents parcours sur l’analyse des spectacles. Mais ça ne va pas être les mêmes spectacles.

Marie : Et si jamais tu fais des cours comme ça et qu’ils sont ouverts, j’aimerais bien venir.

Natalya : D’accord, je te tiendrai au courant.

c. Judith

Entretien effectué le 19 janvier 2016 à la librairie Ombres Blanches à Toulouse.

Natalya : Ce sont des questions assez simples, de l'ordre : est-ce que tu aimes ou tu n'aimes pas la danse contemporaine ? Est-ce que ça te plaît ?

Judith : C'est la première question ?

Natalya : Oui.

Judith : A priori, je ne suis pas une grande fan de danse contemporaine. Je suis déjà allée voir quelques spectacles mais j'ai du mal à… ça ne me parle pas beaucoup. Alors, je sais qu'il faut toujours trouver, essayer de comprendre le sens ou je ne sais pas quoi... Mais, justement, je trouve qu'il n'y a pas trop de sens et, des fois, je trouve ça poétique. S'il n'y a pas de sens mais que c'est poétique, ça me va, parce que c'est juste beau et agréable à regarder. Par contre, s'il n'y a pas de sens, que ce n'est pas beau et que les gestes ne sont pas esthétiques ou qu'ils sont un peu vulgaires, là, du coup, je ne comprends plus du tout.

Natalya : Et, poétique, pour toi, ça ne présente pas de sens ? Qu'est-ce que le sens pour toi ?

Judith : Je ne sais pas. Pour moi, là, typiquement, j'ai un spectacle… j'ai un spectacle en tête que j'ai vu à la fac, c'était juste très éphémère, comme ça, et ce n'était qu'un groupe de filles, et elles passaient l'une après l'autre, elles faisaient des gestes très bizarres, il n'y avait pas d'histoire, il n'y avait pas de musique et j'étais avec un pote, là, dont je t'ai parlé, qui pourrait être intéressé. Et on ne comprenait vraiment pas le sens du spectacle, il n'y avait pas de lien entre les séquences… en fait, pour moi, c'est qu'il n'y a pas de sens. Par contre, même s'il y a juste une toute petite histoire, je ne sais pas : il joue avec un ballon, il le perd et il le cherche, même si c'est une histoire stupide, il y a au moins une suite un petit peu logique. Je sais une chose, c'est que, pour moi, il y a du sens.

Natalya : À part les spectacles de danse à la fac, est-ce que tu as eu l'occasion de voir des choses ?

Judith : Oui, alors, qu'est-ce que j'ai vu ? J'avais vu, quand j'étais petite, le *Casse-Noisette* en version contemporaine, je crois. Je ne me rappelle plus trop. Je sais que, effectivement, j'ai retenu que les gestes, ils n'étaient pas jolis. Donc, on avait vu le truc dont on avait parlé avec Michael au *Musée des Abattoirs*, là, la performance des étudiants, tu sais, vous croyez aller voir Thomas Clerc, en écrivant, et, en fait, c'était juste un groupe de collégiens qui faisaient de la danse contemporaine. Et c'était très bien fait pour des gamins mais on n'a pas compris, et ça nous a énervés. Après, il y a ma sœur qui m'a montré la dernière fois sur internet une performance ou une danse, je ne sais pas trop, quelqu'un qui est apparemment assez connu, mais je ne me rappelle pas. C'était dans une sorte de salle au milieu de la nature… et c'était joli, c'était poétique, donc.

Natalya : C'était plutôt géométrique, les danseurs dessinaient leurs pas sur le sable ?

Judith : Non. C'était juste, je pense que c'était plutôt de la danse classique, je ne sais pas trop la limite entre les deux. Je ne sais plus comment il s'appelle. Mon frère m'avait aussi montré une vidéo sur *YouTube* à laquelle je repense, et c'était pareil, une femme qui faisait des choses, très jolies, ça ne durait pas très longtemps et, oui, on avait l'impression qu'elle était à la verticale alors que, en fait, elle était allongée sur quelque chose. Donc il y avait eu un effet de…

Natalya : Ce n'était qu'une seule femme ?

Judith : Ah oui. Et l'autre aussi, en fait, c'était qu'un seul gars. Il faisait… J'en ai vus d'autres, mais je n'ai plus en tête.

Natalya : Très bien, mais c'est déjà très bien, ce n'est déjà pas mal ! Et par rapport aux autres formes d'art, est-ce que tu as des préférences, tu peux dire certainement « j'aime plus ça », toutes les autres formes d'art confondues y compris le cinéma, la musique…

Judith : Oui, a priori, je préfère aller voir un concert qu'un spectacle de danse contemporaine. Ou une pièce de théâtre. Mais je crois que c'est pareil, c'est parce qu'OK, en concert, il n'y a pas besoin d'avoir du sens, c'est histoire plus de s'amuser. Et la pièce de théâtre, c'est plus parce qu'il y a un sens, du coup, c'est peut-être moins joli en général, enfin, il y a moins de poésie mais c'est plus logique. Oui, mais, après, mon père et moi, on va régulièrement voir des spectacles qui sont à moitié chantés et à moitié dansés, là. Je ne sais pas comment on appelle ça… les comédies musicales, oui, un petit peu. Après… Je préfère quand même à la danse juste aller voir des sculptures ou des peintures, mais je m'ennuie un peu devant les œuvres, surtout quand c'est de la peinture contemporaine, quand c'est de l'art contemporain. Je ne sais pas s'il y a un lien mais je ne suis pas trop fan de musées d'art contemporain.

Natalya : Et dans les musées d'art contemporain, qu'est ce qui ne te plaît pas ?

Judith : En fait, je pense que c'est pareil que pour la danse. Si c'est joli et qu'il n'y a pas de sens, OK, ça me va. Si je passe devant, je fais « ah, c'est chouette, OK » et si c'est moche, genre un bout de plastique qui est collé sur un autre bout de plastique et qu'il n'y a aucun sens et qu'il y a un titre tout pourri, pas d'explications, ça m'énerve. Avant, je crois qu'il y avait un moment où j'aimais bien ça. Et puis, j'en ai trop vu des trucs comme ça et maintenant, je n'aime plus, je ne comprends pas l'intérêt. La dernière expo d'art contemporain que j'ai vue, c'était à Esquirol, « La Piscine » ou je ne sais pas quoi… au Centre Écureuil, je ne sais plus. Enfin, bon, c'était sur la piscine… et j'ai trouvé que c'était nul ! Il n'y avait aucune œuvre qui était jolie à voir, là où tu faisais « waouh, c'est beau ! ». Il n'y en avait aucune qui te faisait vraiment réfléchir, c'était juste des… du foutage de gueule, je ne sais pas. Voilà.

Natalya : Est-ce que tu avais l'habitude de pratiquer quelque chose quand tu étais petite ? Je ne sais pas, des activités artistiques, créatives ?

Judith : Non, je fais du sport, ce n'est pas très créatif. Ah, si, au collège, j'ai fait de la danse contemporaine, mais j'étais très énervée parce qu'au lieu de faire des groupes par intérêt, par exemple « je vais faire du foot ou du rugby », ils avaient dit « les filles font de la danse contemporaine et les garçons,

du rugby », je crois que c'est ça. J'étais très énervée parce que je ne voulais pas faire de la danse contemporaine. Et, en plus, la prof était très spéciale, ce n'était pas la prof de sport que j'appréciais. Et il fallait qu'on imagine de la danse à partir du sport. Donc, il fallait qu'on fasse des enchaînements, par exemple, entre canoë et kayak, et je me relie, là, ça y est, je suis en train de jouer au tennis. Et, donc, on a travaillé les transitions. Et puis, oui, on a fait un peu de danse… oui, elle appelait ça de la danse contemporaine mais elle ne m'a pas convaincue sûrement. Et, sinon, des trucs… ah si, j'ai fait de la musique aussi. J'ai fait de la guitare et du solfège. Si ça t'intéresse…

Natalya : Si, si ! Après, tu peux dévier aussi, tu peux dire « ah, ça fait penser à quelque chose ! »

Judith : Oui, alors, j'ai fait de la guitare et du solfège mais ce n'était pas trop créatif non plus, j'étais plutôt le genre de fille à lire sagement les partitions. Mais je n'ai jamais fait de créations de musique. Je ne sais pas si je suis très créative... J'aime bien faire des choses manuelles mais je ne suis pas trop créative, à mon avis.

Natalya : Tu me disais que tu aimais bien écrire, par contre.

Judith : Lire, pas écrire. Écrire, pas trop. J'aime bien écrire des trucs scientifiques et tout, ça ne me déplaît pas, mais je ne suis pas du genre à écrire des romans ou des choses comme ça. Et lire, j'aime beaucoup, oui.

Natalya : Et, dans des spectacles de danse classique, par exemple, est-ce que tu as eu l'occasion de voir des spectacles de ballet ? Ou pas trop ?

Judith : Si, j'en ai vu un à Bordeaux et je ne sais plus comment il s'appelle… Je ne sais plus lequel c'était. Et, oui, j'avais vu un ballet à l'Opéra de Bordeaux mais il n'a pas dû me marquer parce que je ne me rappelle pas grand-chose. Ça ne m'a pas trop marquée, je ne pense pas. J'ai vu des spectacles de danse à la télé aussi, je suis en train de penser. Sur *Arte*, là, il y avait toujours des spectacles de danse bizarres. C'est ce que j'appelle bizarre, donc c'est de la danse contemporaine, sûrement. Et j'ai dû avoir vu aussi des spectacles de danse classique sur *Arte* quand j'étais chez mes parents, mais c'est pareil, je n'ai pas d'exemples précis, en fait. Ce sont des souvenirs…

Natalya : Et, du coup, à part ces souvenirs, s'il y a quelque chose qui t'a marquée positivement, comment peux-tu le caractériser, c'était féerique, c'était poétique, comme tu dis, c'était physique, tonique ? Comment tu peux le… ? C'était visuel, par exemple aussi…

Judith : Oui, alors, pareil, ce sont des souvenirs de danse ou c'était un couple qui dansait… enfin, des couples qui dansaient, du coup, il y avait un jeu entre la femme et l'homme, et tout. Et, là, j'ai trouvé ça très émouvant mais je ne me souviens plus du tout d'où ça sort, cette image. Est-ce que je l'ai inventée ou… c'était émouvant, en tout cas. Toutes les danses classiques, je pense que ce n'est pas mal quand même parce que, du coup, c'est un peu… ça fait rêver. Et, en même temps, tu n'es pas obligé qu'il y ait un sens : ça pousse à réfléchir, donc, juste apprécier, parce que c'est beau, un truc comme ça… Du coup, ça fait un peu le contraire par rapport à ce que je disais tout à l'heure, que j'aimais bien quand il y a une histoire.

Natalya : Non, non, tu disais les deux à la fois.

Judith : [Rires] Poétique, c'est beau aussi, oui. C'est le bon mot. Oui, c'est pour ça que je n'aime pas quand des fois ils vont danser des mouvements que je ne trouve pas du tout esthétiques. Parce que, du coup, je trouve que ça ronge un peu le charme du spectacle. Ma mère, elle, dit que ces mouvements, ils sont vulgaires des fois. Elle se rappelle du ballet de *Casse-Noisette* où il y avait des filles qui écartaient les jambes à un moment de façon vulgaire. Elle disait ça et je suis d'accord avec. J'avais dit « non » sur le moment, mais je suis d'accord quand même. Il faut toujours contredire ses parents...

Natalya : Oui, c'est vrai. Qu'est-ce que tu penses par rapport aux spectateurs qui… Par exemple, tu assistes à une représentation qui te paraît… qui ne te plaît pas et qui peut-être même t'énerve. Je ne parle pas seulement des spectacles de danse contemporaine mais, par exemple, des pièces de théâtre ou des musées d'art contemporain. Et lorsque tu vois des personnes qui semblent apprécier ce qu'elles voient...

Judith : Je les déteste. Je les déteste [rires]. Non, je ne les déteste pas mais je me dis que, vraiment, ils font juste semblant pour avoir l'air d'être des gens qui s'intéressent à l'art contemporain et pour avoir l'air un peu cool ou je ne sais pas. Parce que je comprends que devant certains tableaux, moi, je ne sens pas mais je comprends qu'il puisse y avoir un intérêt, mais pour revenir à cette exposition, d'être ici, là, il y avait vraiment des choses qui étaient mais nulles de chez nulles. Il n'y avait juste rien du tout et, les gens, ils faisaient semblant de s'intéresser, ils lisaient de petits cartouches qu'il y avait là. Et je suis sûre que c'était juste pour faire genre. Parce que, vraiment, même en me creusant la tête, je n'ai pas pu trouver un sens à ce genre d'œuvres. Mais, bon, peut-être que ça dépend des gens, hein ? Il y en a peut-être qui s'intéressent vraiment, hein ? Je pense que la plupart, c'est juste pour avoir l'air bien…

Natalya : Après, oui… ça peut avoir lieu effectivement. Je vois à peu près le genre de personnes. En fait, ça dépend des présentations. Moi, un jour, j'ai été prise pour une snob, comme ça, qui appréciait le truc.

Judith : T'étais très concentrée sur un tableau ?

Natalya : Ce n'était pas un tableau, c'était une comédie musicale pour le coup. J'étais juste en train d'apprécier ce qui se passait. Après, ce n'était pas… je ne dois pas dire que c'était moche, je ne peux pas dire que c'était vraiment très spécial. Ils ont gardé effectivement le nom « comédie musicale », mais ce n'était que le « degré zéro » de la comédie musicale. Donc, ils ont pris vraiment ce qui était à l'essence de la comédie musicale : il y avait un peu de jeu, du chant. Et, donc, ils ont un peu mis ça sur le plateau, donc il n'y avait pas de divertissement à proprement parler, mais la structure était très élaborée. Et j'étais captée par le jeu qui s'instaurait, par les consignes qu'ils se sont données et la façon dont ils ont déconstruit une partition musicale, complétement…

Judith : Peut-être, du coup, tu avais la connaissance pour analyser la pièce que les spectateurs n'avaient pas et, du coup, peut-être que les autres ne comprenaient juste pas.

Natalya : Peut-être, après, c'est justement ça qui m'intéresse, qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné on accroche et on parvient à produire une analyse. Mais il y a des choses aussi, bon, je trouve que c'est du foutage de gueule aussi.

Judith : Oui, je trouve, par exemple, enfin, pour moi, un exemple typique, c'est ce fameux tableau, c'est juste du bleu. Enfin, où il y a juste une seule couleur. Où il y a juste rien et, allez, un petit coup de peinture. Il y a des gens qui passent des heures à commenter ça et je me dis : « Non. Là, je ne comprends pas ». Par contre, à l'exposition *Piscine*, donc il y avait une sorte de bol avec une nageuse au fond. Donc, pour moi, il n'y avait juste aucun intérêt. C'était un truc récupéré... mais l'ami avec qui j'étais, eh bien, il a trouvé ça très bien, il l'a même pris en photo et tout... Il a trouvé le concept. J'avais du mal à comprendre et je me suis moquée de lui. C'est mal, mais… Donc, je comprends qu'il y ait des gens qui s'intéressent à vachement de choses, mais c'est vrai que… Il y a certaines choses, pour moi, même si j'essaie de comprendre, qui n'ont juste pas d'intérêt.

Natalya : Et, du coup, quand il t'arrive d'exercer une pratique culturelle de manière large, toutes les choses culturelles que tu aimes bien, comme tu as dit, les concerts, le théâtre, la comédie musicale, qu'est-ce que tu y trouves, pour toi, en fait ? Quel est l'intérêt pour toi ? Que cherches-tu dedans ?

Judith : Bon, en divertissement. Histoire d'occuper le temps, le samedi soir. Oui, il y a toujours un côté un peu plus… au théâtre, par exemple, c'est une sorte de sortie un peu. Donc, c'est de sortir de la routine un petit peu, je dirais. Et puis, si ça peut… enfin, faire réfléchir... je ne vois pas trop de pièces de théâtre qui m'ont fait réfléchir un moment, mais si ça peut faire rire, ou émouvoir, enfin, créer une sorte de sentiment, c'est quand même plus que si ça n'apporte rien du tout, même si c'est juste éphémère et si c'est juste le temps de la pièce, je me dis « ça me fais rire » et puis qu'après, la pièce, j'y pense plus, mais au moins pendant deux heures j'ai rigolé et des choses comme ça. Et, après, pour garder l'esprit ouvert, je dirais. C'est toujours bon d'aller voir ce qui se fait, de changer un petit peu de ce qu'on connaît, même si j'ai tendance à faire le contraire, parce que quand je regarde des pièces de théâtre, je regarde d'abord les pièces que j'ai déjà lues ou que je suis déjà allée voir. Donc, c'est un peu le contraire de ce que je dis, mais c'est pour le voir différemment. Par exemple, si j'ai lu le livre, eh bien, j'ai bien envie de voir la pièce de théâtre pour voir comment est la mise en scène. Mais c'est plus un divertissement, en fait. Ce n'est pas une passion.

Natalya : J'ai une question un peu étrange. Est-ce que tu trouves que ton travail scientifique est créatif ? Est-ce que tu trouves une part de créativité dans ce que tu fais ?

Judith : Oui, je pense que oui. Parce que vu que je suis en interaction avec la machine, où il faut inventer de nouvelles techniques d'interaction. Mais ces choses-là n'existent pas, il faut qu'on en crée de nouvelles qui répondent d'une façon ou d'une autre au besoin qu'on a observé. Du coup, on est souvent amené à faire ce qu'on appelle le « prototypage rapide ». Alors, ça ne marche pas trop parce que je travaille avec un brouillon mais, en fait, ça marche. Donc, en fait, si tu veux créer un site Web, par exemple, tu peux prendre un bout de papier et tu vas découper ton titre, ton menu, un truc comme ça, et tu vas le faire au

brouillon, très rapide. Donc, ça permet d'aller plus vite que si tu devais développer ton site Web. Donc, du coup, ça fait un peu créatif. Voilà, j'ai dû faire des petits objets ou imaginer… selon les objectifs particuliers. Oui, je pense que parce qu'on est en interaction avec la machine et qu'on doit répondre à des besoins particuliers, qui n'ont pas de réponse pour l'instant, et donc, du coup, il faut qu'on soit créatif pour y répondre. Et dans le processus d'écriture aussi, je dirais. Il faut… bah c'est ce que je disais tout à l'heure : il s'agit d'une réflexion mais, du coup, ça ne veut pas dire juste répéter des choses qu'on sait déjà, mais d'essayer d'avoir un autre point de vue ou essayer d'apporter un truc en plus. Donc, le fait d'écrire, ça permet de créer quelque chose en même temps qu'on écrit, une nouvelle pensée, une nouvelle idée. Donc, oui, je trouve que la recherche, c'est créatif. Bon, c'est peut-être limité par rapport à d'autres domaines, par exemple, le design ou je ne sais pas quoi, où il faut être très créatif, mais quand même. On n'est pas les moins créatifs.

Natalya : Et les diverses formes d'art, est-ce que d'après toi, elles doivent répondre à une fonction, apporter quelque chose ? Ou ce sont des choses qui ne servent à rien finalement ?

Judith : Non, pour moi ça a le droit de servir à rien, si c'est beau, si ça émeut aussi ou ça crée quelque chose. La poésie, ça ne sert à rien, mais c'est beau. Donc ça apporte du plaisir.

Natalya : Donc ça doit divertir ?

Judith : Ah oui, dans ce sens-là, oui. Mais je ne suis même pas sûre, parce que je sais qu'il y a des poètes qui ont écrit et qui disent qu'ils n'avaient pas pour but de divertir les gens. Je ne sais pas pourquoi ils ont écrit... Peut-être pour eux ? Mais ce n'était peut-être pas dans le but que ce soit lu par quelqu'un d'autre et que ça produise je ne sais pas quoi... je ne sais pas. Comment écrire sans publier, je ne sais pas. Mais, du coup, si ça ne sert à rien ou si ça n'apporte pas de réflexion, donc ça n'apporte pas de réflexion philosophique… oui, si ça n'apporte pas de réflexion théorique mais que c'est beau... par contre, si ça fait rire aussi… Oui, procurer un sentiment chez le lecteur ou le spectateur, quelque chose. Et, du coup, s'il n'y a pas de sentiments, il faut alors, pour que j'apprécie, il faut que ça pousse à la réflexion derrière, quoi. Mais s'il n'y a rien, c'est juste… je ne comprends pas. Oui. Je ne sais pas pourquoi, mais ça me fait penser aux sculptures qu'il y a au musée du Louvre, des sculptures grecques qui sont au musée du Louvre. Pour moi, c'est magnifique et elles n'apportent pas grand-chose, elles ne poussent pas à la réflexion, mais juste parce qu'elles sont belles, j'aime bien. Tu vois, il n'y a pas grand-chose finalement.

Natalya : Et, du coup, tu as l'impression de plus les comprendre, c'est plus proche ?

Judith : Je ne sais pas, je trouve juste que c'est beau. Je ne sais pas si c'est précis, mais c'est beau, du coup ça provoque un sentiment de sérénité ou de bien parce que, juste par exemple, quand tu regardes le ciel bleu, eh bien, c'est beau.

Natalya : D'accord, et les peintures, l'art plutôt… avant l'art moderne, je dirais comme ça, est-ce que du coup…

Judith : Quand les peintres ont fait des portraits de rois, des choses comme ça ?

Natalya : Oui, oui.

Judith : [Rires].

Natalya : Ça non plus ?

Judith : Du coup, ça, je n'aime pas parce que je ne trouve pas ça beau. Mais, là, je comprends qu'il y ait des gens qui admirent ça. Il n'y a rien qui m'attire naturellement. Je n'éprouve pas de plaisir quand on va visiter un musée et qu'il y a des séries, ou dans un château, et qu'il y a juste des séries de tableaux ternes avec des portraits dessinés, des tableaux… du coup, je les passe très vite.

Natalya : Tu dis que tu comprends davantage que les gens apprécient ça, mais pourquoi ? Que penses-tu qu'ils apprécient ?

Judith : S'il y a un côté technique derrière, parce qu'ils ont utilisé une telle peinture, enfin une telle peinture ou une telle huile. Je n'y connais rien… Ou parce que ce sont des paysages très réalistes et, du coup, c'est impressionnant à quel point ils parviennent à recréer le réalisme de la scène. Ou c'est plus le côté technique, au sens du travail quoi, qui est derrière. Donc, ça, je peux comprendre. Et puis il y en a qui trouvent ça beau aussi. Je ne sais pas, peut-être plutôt les personnes plus âgées qui vont être attirées par des tableaux classiques. Je connais des personnes qui… non, je ne les connais pas, mais je peux comprendre. Ça m'étonnerait qu'il y ait des gens, de jeunes personnes qui aiment ce genre de choses. Ces musées, je les passe vraiment très vite, je fais le tour « tu-tu-tu-tu-tu ». En effet, je ne suis pas très cultivée peut-être.

Natalya : Non, je ne pense pas.

Judith : Non, je reconnais.

Natalya : Ce n'est pas grave…

Judith : [Rires].

Natalya : Et, du coup, par rapport aux sorties culturelles, quelles sont tes habitudes, est-ce que tu lis les programmes ? C'est un peu ce que je disais tout à l'heure.

Judith : Oui, en général je vais regarder dans des magazines de la médiathèque. Je vais regarder et, si c'est intéressant, je vais voir en détail. Et, des fois, il y a des critiques aussi mais, en général, si le sujet me plaît, je ne regarde pas forcément les critiques. Comment je sais que le sujet me plaît ? Donc, ça, c'est parce que je connais déjà la pièce ou l'auteur, voilà. Je ne sais pas, parce que ça a l'air sympathique… [réfléchit] Je ne sais pas ce que ça veut dire, « sympathique ». Il ne faut pas que ça ait l'air trop bizarre, si ce sont des pièces de théâtre qui ont l'air très expérimentales, ça ne me tente pas beaucoup. Peut-être qu'avant ça m'aurait tenté mais, maintenant, j'en ai un peu marre de ces trucs expérimentaux. C'est juste bizarre.

Natalya : Tu préfères plus des conventions, des choses accessibles un peu à tout le monde, enfin des choses qui ne sortent pas trop de l'ordinaire ?

Judith : Oui, peut-être.

Natalya : C'est bizarre comme question.

Judith : Non, je comprends. Je crois que ça m'intéresserait de voir puisque, là, on vient de faire une liste de ce que Michael voudrait aller voir et j'aimais plusieurs sortes de performances. Je sais que j'aimerais bien mais, à chaque fois, finalement, ça me tente un peu moins. Mais je pense que quand j'étais à Bordeaux, j'allais davantage voir ce genre de choses, mais je n'ai pas d'exemples en tête. Mais j'aime bien quand la mise en scène est travaillée, qu'elle est originale. Mais il ne faut pas que ce soit trop excentrique. Genre, Michael est allé voir Shakespeare, le *Roi Lear* de Shakespeare, à Gaillac, et la mise en scène, pour moi, c'était... il y avait juste trop. C'était trop chargé en décors. Il y avait beaucoup de trucs, la fumée, le gars qui se mettait à poil, enfin, il y en avait partout et on ne comprenait plus rien. Et donc, pour moi, c'était trop. J'aurais préféré quelque chose de beaucoup plus simple. Du coup, en fait, même s'il n'y a pas beaucoup de mise en scène, ça ne dérange pas. J'étais allée voir plusieurs fois des théâtres avec juste un seul acteur qui était en train de parler. Il était en train de lire son texte et ça ne m'avait pas… c'est minimaliste, ça ne me dérange pas. Il y avait une pièce qu'on est allé voir, tu connais *L'Étranger* d'Albert Camus ? Eh bien, c'était *L'Étranger* mis en scène. Et, du coup, le gars, il avait juste une corde et, avec la corde, il traçait des décors au sol, il faisait des choses avec, c'était vraiment minimaliste, et on avait adoré tous les deux. Je préfère ça à l'autre *Roi Lear*, là. Du coup, peut-être que dans la danse c'est une image que j'ai, je ne sais pas, dans ma tête, mais les mises en scène, elles sont en général assez simples. J'ai impression. Je ne me souviens pas d'avoir vu des spectacles où il y avait des décors pas possibles. Dans ma tête, c'est sombre avec juste un projecteur qui éclaire le danseur ou la danseuse.

Natalya : La boîte noire.

Judith : Et il est habillé aussi sobrement, dans ma tête, genre, en noir. Et, du coup, pour moi, c'est minimaliste. Peut-être que je me trompe, peut-être dimanche ce sera très coloré et tout.

Natalya : Ça va être assez minimaliste aussi.

Judith : Oui, c'est l'image de la danse contemporaine que j'ai. Oui mais, du coup, je préfère ça aux moments où il y a du décor partout, où on ne comprend pas pourquoi il y a tous ces décors. Ça, j'aime bien.

Natalya : OK. En fait, j'ai fait le tour de mes questions.

Judith : Je réfléchis à d'autres choses qui me passent par la tête. OK. J'espère que pour toi c'était utile ?

Natalya : Oui très, très utile. Merci beaucoup !

Judith : Tu comptes à partir de ces témoignages établir des profils de spectateurs ?

Natalya : Là, on rentre dans mes hypothèses... Je peux simplement dire que j'essaie de comprendre comment les spectacles de danse sont perçus. J'essaie de voir aussi comment les spectateurs se positionnent devant les spectacles et la façon dont ils abordent les événements chorégraphiques. Il y a

plusieurs façons de les aborder, plusieurs portes d'entrée, et chaque spectateur ouvre chaque porte différemment.

Judith : J'imagine que si j'avais été une danseuse, j'aurais regardé le côté technique de la chose. Et, moi, je ne dois pas du tout regarder ça parce que je n'y connais rien, par exemple. Je pense que j'ai un regard assez naïf sur la chose. Peut-être qu'on peut dire que… non, je ne suis pas blasée, mais je commence à être sur la pente. Il y a un moment, j'aimais beaucoup le contemporain et, maintenant, c'est un peu…

Natalya : Eh bien, c'est intéressant.

Judith : Et peut-être que ça va me remotiver si j'apprécie le spectacle de dimanche ? Ou, au contraire, ça va me conforter dans ma position à moi.

Natalya : Eh bien, c'est très bien, si ça te conforte en quelque chose, ce n'est plutôt pas mal non plus ?

Judith : Oui…

Natalya : Quand on comprend quelque chose, quand on se dit « là, je suis sûre ! », c'est plutôt bien ? Et j'espère que ça te servira aussi à comprendre ça.

Judith : Oui, c'est ce que je disais quand je suis allée voir l'expo sur la piscine à l'espace Croix Baragnon et j'ai dit « OK, c'est la dernière fois que je vais voir une exposition d'art contemporain » parce que j'en peux plus maintenant de continuer à les voir. Mais, bon, je suis repartie voir un autre truc...

Natalya : Mais c'était l'autre fois, quand on était avec Pierre, quand on était au Croix Baragnon ? Je ne me souviens pas... j'ai impression qu'on y est passés.

Judith : Je ne sais pas, moi, quand j'y suis allée, c'était peut-être en septembre, un truc comme ça… Quand il faisait beau encore. Et il faisait chaud même. Et peut-être qu'elle y est toujours, l'exposition ? C'est où cet espace ?

Natalya : Et, moi, je suis un peu difficile dans l'orientation, je ne me souviens pas. Bon, c'était chouette, merci beaucoup.

d. Henri

Entretien effectué le 20 janvier 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

Natalya : Est-ce que vous sortiez souvent, par exemple voir des spectacles de théâtre, de danse, des concerts, des expos dans des musées ?

Henri : Après, c'est assez, enfin, il n'y a pas de régularité. Il n'y a pas, je ne me dis pas toutes les semaines, tous les mois, il faudrait que j'aille voir un spectacle. C'est vraiment selon le feeling, une opportunité, des amis qui y vont, quelque chose qui m'attire et que je vais aller voir. Il n'y a pas de… je n'ai pas de règles. Je sais que j'ai des amis qui disent tous les samedis je vais au théâtre et tout ça… moi, ce n'est pas du tout mon fonctionnement par rapport au spectacle. Après, le spectacle de danse contemporaine, je ne sais pas si j'en ai déjà vu un entier dans ma vie… (rires) par contre, je travaille dans un établissement de spectacle, où je suis commercial, en fait, pour eux. Donc, ce qui veut dire que je ne suis pas sur scène, je ne suis pas du tout dans le milieu artistique mais mon travail consiste à essayer de convaincre des groupes, des personnes de venir assister au spectacle. Donc, c'est un spectacle où il y a de la danse, mais je ne sais même pas si ça rentre dans le cadre de la danse contemporaine parce que c'est tellement… je ne sais pas, c'est à la fois… il y a de la danse, il y a du chant, il y'a du cirque, c'est très varié… donc, ce n'est pas forcément l'idée que j'ai dans la tête de la danse contemporaine avec quelque chose de très, peut-être, conceptuel. Voilà.

Natalya : Et c'est quoi cet établissement ?

Henri : C'est un cabaret-dîner-spectacle. Donc, ce n'est pas un établissement 100% culturel comme on l'entend, mais c'est un lieu de spectacle, par contre. Ensuite, mes spectacles sont plutôt du théâtre que je vais voir, du chant à l'occasion, un peu de cinéma dans l'année et, ensuite, beaucoup de… beaucoup, non, proportionnellement, pas mal de spectacles dans la rue comme, par exemple, le festival de rue de Ramonville… ou les feux d'artifice, ou ce qui est proposé, par exemple, au Capitole. Il y a eu un spectacle avec… C'était à quelle occasion déjà ? Je ne sais plus, où ils avaient recouvert le Capitole de plumes… c'est un spectacle très aérien, avec des funambules. Enfin, voilà, donc ce type de spectacles où il m'arrive d'aller.

Natalya : Et vous avez commencé à dire que la danse contemporaine, c'est tellement vaste… comment vous pouvez la définir quand vous la voyez, vous ?

Henri : Spontanément, je l'opposerais à la danse classique en me disant, je ne sais pas, par exemple, le film comme *Black Swan*, c'est très, pour moi, danse classique. À côté de ça, je pense qu'il y a un peu la danse de salon, la danse que les gens font en discothèque, ou dans les thés dansants, selon l'âge. Et, ensuite, je dirais qu'il y a la danse contemporaine. Donc, tout ce qui échappe aux deux autres catégories, dans mon

idée, hein. Après, voilà, par exemple, je ne sais pas s'il y aura peu… enfin. Les rappeurs, qui dansent dans la rue, je ne sais pas si c'est de la danse contemporaine, si ça n'en est pas. Je ne me suis pas forcément posé la question sur ça.

Natalya : Et d'autres formes de pratiques culturelles ? Des concerts, des musées…

Henri : Concerts, oui, comme je vous ai dit, je fais de la musique. Mais je ne suis pas fan, je n'ai pas d'artistes fétiches avec des posters dans ma chambre donc, ça, je n'avais jamais eu. Donc, je ne suis pas fan à me dire : « Tiens, un tel passe dans la ville, je vais absolument aller le voir ». Je n'ai pas cette approche. Après, j'ai vécu un peu à Paris et, donc, c'est vrai que là-haut, il y a une facilité d'accès à la culture, à l'art qui est plus simple. Après, je peux faire plutôt des musées, des visites historiques, des journées du patrimoine, des choses comme ça.

Natalya : Donc, pas trop d'œuvres d'art contemporain non plus ?

Henri : Si, si, les *Abattoirs* ici, à Toulouse, par exemple. J'aime y aller. Après, je n'aime pas forcément tout ce que j'y vois, mais... oui, oui, les *Abattoirs*, le *Bazacle*, le centre qui est fermé en ce moment, mais qui est sur la place du Capitole. *L'Espace Écureu*il, il me semble qu'il fait des expositions aussi. Après, j'aime aussi beaucoup tout ce qui est beaucoup plus classique : la *Salle des Illustres*, le *Capitol*, les *Augustins*, les *Jacobins*, voilà. L'art religieux aussi, enfin, voilà.

Natalya : Et vous aviez dit que ça ne vous est pas arrivé encore de rester jusqu'au bout dans un spectacle de danse contemporaine, c'était quoi comme spectacle ?

Henri : Non, ce n'était pas dans l'idée que je suis parti en cours de spectacle, c'était dans l'idée de : j'ai vu forcément des vidéos, des choses qui s'apparentent à de l'art contemporain… à de la danse contemporaine, je pense. Au gré de festivités où il y a peut-être un ou deux moments de danse contemporaine mais, après, je ne sais pas si j'ai vu un grand spectacle d'une heure ou de deux heures de danse contemporaine pure. C'est dans ce sens-là que je le disais, ce n'est pas…

Natalya : Parce que c'est assez courant aussi qu'il y ait des spectateurs qui partent...

Henri : Ah, non ! Généralement, je résiste. Des fois, je m'énerve tout seul, je me dis : « qu'est-ce que je fais là ? ». Non, même quand les choses ne me plaisent pas, même au cinéma, j'ai pas l'impression d'être parti en cours de chose, non. J'essaie de tenir quand même. Je garde l'espoir que ça s'améliore, donc qu'il y ait un déclic, quelque chose (rires). C'est plutôt bon pour vous, du coup, je resterai jusqu'au bout (rires)… Mais, ici, c'est aussi… c'était intéressant.

Natalya : Non, mais, au contraire, je voulais dire par rapport à ce spectacle, faites comme vous avez l'habitude de faire. Si vous avez l'habitude d'aller voir ce que l'artiste a fait avant, ou aller voir des vidéos… faites ce que vous voulez. Vous partez dans un spectacle pour découvrir complétement… voilà, faites ce que vous avez l'habitude de faire.

Henri : D'accord et dans le spectacle aussi ?

Natalya : Vous allez voir un truc… je ne sais pas si je vous ai déjà dit…

Henri : Non, mais vous m'en aviez déjà parlé. Il y aura quelque chose qui analyse les yeux, n'est-ce pas ?

Natalya : Des lunettes-caméra, ça n'analyse pas les yeux, ça s'analyse, ça enregistre les mouvements de la tête.

Henri : Ah, d'accord, je croyais que vous analysiez ce que regardent les yeux mais, non, vous analysez les mouvements…

Natalya : Oui, les mouvements de la tête, votre champ de vision. Et ce n'est même pas toujours fidèle à ce qu'on regarde, parce que…

Henri : Oui, on peut tricher en regardant à droite et en ayant la tête à gauche…

Natalya : C'est ça, ou bien en regardant le spectacle comme ça… alors que tout ce qui est filmé, c'est le plafond. Alors que vous regardez vraiment le spectacle. Mais ça va être intéressant à analyser. Aussi, superposé par rapport à vos gestes.

Henri : D'accord, donc je peux fermer les yeux et, finalement, vous ne le savez pas.

Natalya : Non, mais après ce serait intéressant, c'est justement de vous montrer les enregistrements que vous me disiez tout… en fait, la vidéo, c'est le moyen le plus fidèle pour retranscrire l'expérience par rapport à ce qu'on a déjà trouvé.

Henri : D'accord.

Natalya : Pour l'instant, à part utiliser l'appareil « eye tracking » qui, justement, permet d'enregistrer les mouvements des yeux mais, ça, notre labo n'a pas pu, ne peut pas se le permettre. C'est extrêmement cher. En plus, cet appareil va enregistrer les données dont je n'ai pas vraiment besoin.

Henri : D'accord.

Natalya : Donc on va utiliser des lunettes-caméra. Normalement, il se place même sur vos lunettes.

Henri : Oui, c'est ce que je voulais vous dire. Ça ne dérange pas que j'aie mes lunettes, sinon je peux les retirer. Je peux voir un spectacle sans lunettes, au cinéma par exemple, je regarde des films sans lunettes, j'enlève mes lunettes.

Natalya : Je pense que c'est à vous de voir, on va essayer, moi je les ai essayées [j'explique le dispositif des lunettes]. Est-ce que vous pratiquez quelque chose en art ?

Henri : En art, je participe à une chorale depuis octobre, en chœur. Mais nous ne nous sommes pas encore produits véritablement, on n'a fait que des répétitions. La première fois qu'on va se produire, ce sera la semaine… la dernière semaine de janvier, juste avant votre spectacle. Et votre spectacle, c'est ce dimanche ?

Natalya : Oui, c'est ce dimanche.

Henri : Donc, je n'aurai pas cette expérience-là. Et, pendant deux saisons, j'ai fait partie d'un cours de théâtre où on faisait une représentation à la fin de l'année. C'est un théâtre amateur… et plutôt sur des thèmes rigolos… enfin.

Natalya : Et, ça, vous le faites dans quel cadre ? Structure amatrice ?

Henri : Oui.

Natalya : D'accord, ça ne fait pas très longtemps que vous le faites ?

Henri : Non.

Natalya : Et, avant, est-ce que vous aviez pratiqué des choses ? Le dessin, la peinture, l'écriture…

Henri : L'écriture, non. Dessin, peinture, des choses comme ça, oui. J'aime bien, mais ça fait un moment que je n'ai pas fait trop... Après, j'ai eu l'occasion d'avoir des activités manuelles… ce n'est pas de l'art… mais bon… faire une crèche assez imposante pour une église… l'idée, c'était de faire, de reproduire le village. Donc, en découpant des panneaux de bois : trois panneaux de bois pour redonner l'impression de la profondeur au village, créer la montagne qui est au-dessus avec des pommes de pin, avec des fleurs, avec des choses comme ça… donc, c'est une activité à la fois manuelle, artistique, je ne sais pas. Ça va être le genre de choses que j'aime bien. Et, après, j'aime beaucoup le jardin avec cette idée aussi de la mise en scène des plantes ou créer des espaces. J'ai un petit espace, plutôt jardin japonais, chez moi, en plus de la partie potagère et de la partie aromatique et j'ai eu l'occasion de gagner un prix pour le jardin au niveau de la municipalité. Mais, voilà, ce n'est pas de l'art traditionnel.

Natalya : Et vous partagez ça avec des membres de votre famille ? Comment cela se passe-t-il ?

Henri : Oui, c'est avec mes parents pour tout ce qui est le travail du jardin, pour tout ce qui avait été la crèche. Après, ce n'est pas… après, je partage ça à travers les réseaux sociaux, des fois, à travers les photos, des choses comme ça. Ce n'est pas une activité ni commerciale, ni associative, ni autre.

Natalya : Qu'est-ce qui dans les spectacles de manière générale, dans l'art du spectacle, qu'est-ce qui vous plaît le plus ? Qu'est-ce qui peut vous émouvoir, qu'est-ce que vous venez chercher dans les spectacles ?

Henri : De façon globale, je résumerais « passer un bon moment ». Donc, ça peut être soit à travers un spectacle qui peut être émouvant, qui peut être drôle, qui peut surprendre, ou découvrir quelque chose. Ça peut être aussi partager quelque chose avec d'autres personnes. C'est pas forcément des choses… je ne veux pas dire que c'est forcément positif mais, par exemple, on peut apprécier de partager quelque chose avec quelqu'un, d'y être allé ensemble, et de se dire « ce n'était pas bien mais, au moins, on peut en discuter ou échanger ». Et, du coup, ça devient un moment quand même marquant, même si sur le moment ce n'était pas agréable à vivre. Je ne sais pas si je m'exprime bien.

Natalya : Si, je vois très bien. Ce sont des occasions de partager des choses…

Henri : Voilà. De se dire, d'être d'accord avec des amis et dire que c'était vraiment nul ou que ce n'était pas vraiment bien ou alors, au contraire, quand on n'est pas d'accord, échanger et se rendre compte qu'on est passé à côté, mais en discutant… je pense… je suis allé voir des films plusieurs fois avec des amis, dont Alain aussi, qui n'était pas du tout… ce n'est pas du tout moi qui les ai choisis, je n'aurais pas du tout été allé les voir, et je ne les ai pas forcément appréciés sur le moment mais, après, en discutant, en apprenant des références qui étaient peut-être dedans ou en échangeant sur les points de vue et bien, du coup, ce sont devenus des moments qui étaient marquants pour moi, même si j'étais allé seul, je me serais ennuyé terriblement et j'aurai tout oublié. Mais le fait d'en avoir parlé, d'avoir échangé, finalement ça me laisse de bons souvenirs.

Natalya : Je vois tout à fait, ça m'arrive aussi…

Henri : Et, après, je me laisse beaucoup aller au hasard. Enfin, je veux dire, voilà, si un ami me dit « tiens, je vais aller voir ça », eh bien, si j'ai l'opportunité, si ça peut me correspondre en termes de budget, de temps, d'attrait pour moi, je vais saisir l'occasion d'y aller, même si ce n'est pas du tout mon univers, quelque chose que je ne serais pas allé voir tout seul. Donc, c'est ce qui fait que, parfois, je suis allé voir des choses… je ne sais même pas pourquoi j'y étais et, finalement, j'ai bien apprécié parce que ça ouvre les horizons, ça apprend des choses.

Natalya : Et, avec Alain par exemple, je sais qu'il vient très souvent au CDCN de Toulouse…

Henri : Et je n'ai jamais eu l'occasion…

Natalya : D'accord, mais est-ce qu'il parle de temps en temps de ce qu'il est allé voir.

Henri : Il me parle plus des cours où il va, de danse, que des spectacles qu'il voit. Après, oui, c'est arrivé mais pas… c'est ponctuel, quoi. C'est juste sur des petits détails, des rappels : « Tiens, ça ressemble à ça… », mais pas forcément en longueur.

Natalya : Alain m'a dit aussi que vous n'aimiez pas trop l'art contemporain…

Henri : [Rires] Non, je n'ai pas la même approche que lui sur l'art contemporain !

Natalya : D'accord, c'est quoi la différence ?

Henri : Moi, je pense que, lui, il a une approche très spontanée. Et, moi, je pense que je n'ai pas cette approche-là, peut-être par manque de culture d'art contemporain, justement, ou de culture tout court… mais, sur la danse, je ne peux pas vous dire... Comme je vous dis, ce sont des échanges un peu ponctuels. Mais, par exemple, pour avoir visité le *Musée des Abattoirs* avec lui, il est capable d'appréhender des œuvres qui ne me parlent pas du tout. Et, par contre, si je vais lire le cartouche, ou avoir l'explication de ce que l'artiste a voulu dire… ou quelle est l'histoire de l'artiste, ou dans quoi ça s'inscrit. Là, du coup, je vais pouvoir davantage l'apprécier, effectivement. Et je pense qu'Alain, lui, a cette approche plus spontanée des choses de l'art contemporain, en tout cas que, moi, j'ai pas. Et, voilà, donc, ça le fait beaucoup rire, parce que, du coup, je lis les cartouches ou les prospectus et tout. Forcément avec parfois

un côté peut être drôle ou… mais, voilà, on n'a pas du tout la même approche. Après, je pense qu'une fois que je comprends un peu les tenants et les aboutissants ou la technique, je peux apprécier plus. Mais une œuvre contemporaine qui me parle spontanément, c'est plus difficile. Enfin… ça existe, il y a beaucoup de choses contemporaines que, spontanément, je peux dire : « j'aime, j'apprécie ou j'aimerais avoir dans mon salon… », voilà. Mais, lui, il a peut-être plus la culture de l'art contemporain que je ne l'ai. Sur les arts… sur l'art plus classique, l'art religieux, des choses qu'on voit au *Louvre*, au *Musée d'Orsay*, des choses comme ça, je vais plus avoir les références, je pense. Parce que j'ai un peu de culture mythologique ou religieuse, ou historique. Donc je vais pouvoir me dire : « oui, j'aime ou j'aime pas, ça c'est… le tableau est lourd… » ou, enfin, je vais pouvoir retrouver les références. Mais sur de l'art contemporain plus conceptuel et plus inhabituel, je préfère lire ou avoir un petit… et c'est ce qui m'énerve plus profondément, par exemple c'est les œuvres où il est marqué « sans titre ». Moi, je trouve que c'est… que l'artiste ne s'est pas foulé, quoi. Il aurait pu donner un indice, voilà. Et Alain m'explique : « Non, mais c'est justement pour laisser la liberté aux spectateurs ». Sauf que trop de liberté… voilà. Je ne sais pas si je suis clair [rires]. Donc, c'est drôle, du coup, même si on partage peut-être pas les mêmes idées, du coup, c'est rigolo. Enfin, voilà, je préfère aller voir un musée d'art contemporain avec quelqu'un justement pour avoir les ressentis, apprendre des choses, voilà, que d'y aller seul. Effectivement, je vais lire les choses, mais je ne vais pas avoir de regard qui va me guider et qui va me dire « ça, c'est bien, c'est pas bien, ou ça c'est une œuvre majeure ou pas majeure », etc. Par exemple, j'étais allé voir le *Musée des Abattoirs*. Il y avait un Koons, qui est quand même un artiste que je connais, je sais qu'il est célèbre, et c'était des aspirateurs dans une vitrine éclairée. Bon… spontanément, je n'aurais pas mis « œuvre d'art » sur ça. Mais, après, en lisant la chose, le fait d'exposer des objets du quotidien, de les mettre en valeur, présentés comme des vrais, comme si c'était quelque chose de précieux ou autre, ça mettait en perspective… du coup, c'était intéressant de savoir la démarche artistique qui était derrière. Mais, sinon, spontanément, je n'aurais pas dit que c'était une œuvre d'art.

Natalya : Ce qui est un peu normal, je pense.

Henri : Mais, du coup, par rapport à la danse contemporaine… voilà… je ne sais pas si quelqu'un qui s'agite devant moi pendant une heure et que je ne sais pas quels sont les tenants et les aboutissants de sa démarche, qu'est-ce qu'il a envie de dire, est-ce que c'est… C'est comme la musique classique aussi. Quand j'écoute des émissions de musique classique ou quand j'écoute une œuvre, c'est assez intéressant d'avoir… par exemple *Les Quatre saisons*, c'est quelque chose qui est très connu, et c'est vrai que quand on a quelqu'un qui l'analyse et qui dit « là, c'est pour simuler le tonnerre, là, c'est pour simuler le chant des oiseaux », eh bien, du coup, ça permet de mieux comprendre l'œuvre. Sinon, eh bien oui, ce sont de jolies notes, c'est mélodieux à l'oreille mais, nous, on n'y voit pas forcement toutes les intentions ou des débuts d'intentions de l'auteur. Et donc, du coup, sur la danse contemporaine, si je vais voir quelque chose qui s'appelle « Sans titre » et que je vois quelqu'un s'agiter peut-être avec musique ou sans musique, je ne sais pas si ça ne m'émeut pas ou si je ne trouve pas ça beau, je vais me dire, voilà [rires], « je peux faire ça dans mon salon », mais ça risque d'être très bizarre.

Natalya : L'année dernière, il y avait un spectacle qui s'appelait « Sans titre »...

Henri : Ah, ça va, ça allait me plaire ! [Rires]

Natalya : C'était un danseur nu qui effectuait des bouts de spectacles assez connus mais, du coup, il essayait de les extraire de leur contexte pour les présenter tels quels, juste des petits bouts sans musique, sans costume, sans lumières, sans rien, en fait.

Henri : Mais c'étaient des morceaux connus de danse... contemporaine ? Donc, déjà, il faut avoir la culture de la danse contemporaine pour apprécier la référence, quoi ? Non ?

Natalya : Presque, presque. Après, on peut…

Henri : Oui, on peut apprécier son corps, on peut apprécier ses mouvements… et tout ça. Mais, moi par exemple, je pense que j'aurais échappé à tout parce que n'ayant pas les références culturelles, les références de base, c'est difficile d'en voir la parodie ou l'hommage, ou la répétition... Et, là, vous voyez, celui-là, j'aurais aimé avoir quelqu'un à côté de moi ou avant, pour savoir à quoi ça faisait la référence parce que… oui, je me serais ennuyé, peut-être, ou j'aurais trouvé ça bizarre... [rires].

Natalya : Après, moi, j'étais bien préparée, donc ça allait.

Henri : Ah ! D'accord, vous connaissiez les œuvres originales ?

Natalya : Quelques-unes, oui. Mais même sans avoir connu quelques autres… du coup je me suis dit « il faut que j'aille voir… ».

Henri : Ça donnait envie de connaître l'original ?

Natalya : Oui, même si c'était très étrange, la présentation. Effectivement, c'était bien. Et une autre question : quand vous êtes devant une œuvre, par exemple dans une exposition, vous êtes devant une œuvre et vous n'avez pas vraiment de clés pour l'appréhender, est-ce que ça vous arrive aussi de regarder ce que les autres spectateurs font devant cette œuvre ? Certains, qui sont là, qui semblent apprécier quelque chose et que, vous, vous pensez ne pas avoir de clés ou ne pas apprécier du tout, que pensez-vous de ces moments-là ?

Henri : Oui, ça peut se faire mais comme je vous dis, j'y vais souvent accompagné, du coup voilà, si vraiment il y a un truc où je n'ai pas d'indices, je n'ai pas d'opinion, je vais demander à mon voisin ce qu'il en pense ou ce qu'il en dit, ou qu'est-ce que ça lui dit, ou s'il connaît, voilà. Ou alors, sinon, je vais zapper, passer à autre chose. C'était drôle, il y a une exposition où c'était un néon qui était affiché aux *Abattoirs*. C'était un néon qui était accroché à un mur et tous les objets qui étaient dans la pièce avaient leur ombre qui était reproduite en feutrine au sol. Et, en fait, chaque œuvre était, semble-t-il, d'artistes différents. C'était juste que tout était regroupé là et il n'y avait que l'ombre du néon qui était connue. Et, voilà, c'est typiquement un truc où c'est rigolo d'entrer dans la pièce et de voir chaque objet qui a son ombre reproduite en feutrine, c'est vrai que c'est une idée qui peut être originale en soi mais, après, aller lire le détail, voir quel est l'artiste, si c'était induit dans quelque chose de plus grand, de différent, si c'était

une œuvre ponctuelle… c'était intéressant. Et, moi, ce qui m'avait beaucoup fait rire, c'était le petit panneau qui était au départ et qui, lui, n'était pas du tout artistique, il y avait marqué « merci de ne pas marcher sur les ombres ». Puisque, du coup, la feutrine c'est… et, donc, des fois, j'ai ce côté un peu naïf peut-être, d'apprécier ce qui est à côté de l'œuvre et pas forcément ce qui est dans l'œuvre… [rires].

Natalya : Bah, ça fait partie des œuvres aussi, je pense. OK.

Henri : Mais oui, après, je demande, je peux avoir la curiosité de demander, de me dire… oui, quand on me dit que c'est une œuvre connue, majeure ou que c'est exceptionnel et que, moi, je ne comprends pas, oui, je vais demander… je vais essayer de me renseigner. Il y a un truc qui... « La Bataille d'Hastings » qui est aux *Abattoirs* où c'est un grand tableau avec plein de couleurs et tout ça et qui est, en fait, à la base... On voit cette œuvre-là, mais l'œuvre originale, c'était l'artiste qui était filmé en train de la faire. Voilà, donc c'est intéressant parfois de voir l'œuvre qui est exposée et qui est un reliquat finalement d'une vraie œuvre : le fait d'être filmé. C'est comme, par exemple, un morceau du Mur de Berlin : c'est juste un morceau, mais ce qui est intéressant, c'est de savoir, de connaître l'histoire du Mur de Berlin, pourquoi il était cassé, etc.

Natalya : Et par rapport aux œuvres d'art plus classiques ou religieuses, comme vous dites, est-ce que ces œuvres peuvent être plus faciles d'accès, d'après vous ?

Henri : Pour moi ?

Natalya : En général.

Henri : En général ? Lorsqu'on est devant et on n'a pas de culture pour l'apprécier ? Non, mon expérience autour de moi fait que les gens qui ne connaissent pas l'art religieux et qui ne connaissent pas la religion ou l'histoire des religions, sont assez hermétiques par rapport à une statue ou un retable, ou autre. Ils passent devant et ils ne s'arrêtent pas. Donc, ce n'est pas universel, je pense. Ils ne sont pas plus faciles d'approche, je pense que c'est parce que, moi, je suis d'une génération où j'ai appris ça à l'école et j'ai eu la curiosité de m'intéresser mais je pense que les générations plus récentes, par exemple, vont pouvoir plutôt s'émerveiller devant un graphe sur un mur. Ça va peut-être leur parler et ils vont pouvoir se dire « oui, c'est un tel, c'est une telle façon de faire, c'était le produit qui était mis en œuvre, c'est dans telle mouvance ». Et, moi, je vais me dire « oui, il est joli, il est coloré, oui, il est bien assorti au mur », mais je ne vais pas avoir ces références-là et, donc, je ne pourrais pas en parler aussi bien, je ne pourrais pas apprécier aussi bien. Je vais juste me dire « oui, il est joliment fait, oui, il manque une partie... » ou « moi, j'aurais peut-être pas fait comme ça... », mais voilà… même peut-être arriver à déchiffrer les lettres qui sont dessus. Alors que sur une œuvre, il doit y avoir peut-être des choses écrites en latin ou des indices que, moi, je vais pouvoir déchiffrer. Et je vais les apprécier d'autant plus. Et je vais éventuellement pouvoir partager ça avec quelqu'un à côté.

Natalya : Du coup, d'après ce que je comprends, les œuvres, peu importe leur époque, vous concevez ces œuvres comme non seulement quelque chose de matériel mais aussi avec tout ce qui est autour, en termes de références, d'histoire, y compris les œuvres d'art vivant, contemporain ?

Henri : Oui, je pense.

Natalya : OK. Et vos études, vous aviez fait quoi comme études ?

Henri : J'ai fait une école supérieure de commerce à Paris et, ensuite, j'ai cherché du boulot. Et donc, après, j'ai passé un diplôme qui est de niveau inférieur mais qui m'a finalement fait vivre pendant 12 ans, de délégué médical. Donc, sur le papier, j'ai un bac+5, mais que je n'ai pas forcément exploité derrière. Et, après, le délégué médical, c'est un bac+2 ou bac+3, maintenant.

Natalya : Et dans votre travail actuel, du coup, vous êtes chargé de faire quoi ? Vous avez dit que vous invitiez des gens, des organisations à venir assister à des cabarets… à des spectacles de cabaret.

Henri : Je réponds aussi au téléphone. Donc j'ai un travail à la fois de commercial et de relation avec le public par rapport à ce lieu de spectacle, puisqu'il y a aussi, une fois par semaine, c'est un peu une scène ouverte, c'est-à-dire qu'il peut y avoir une semaine un concert, la semaine suivante un groupe de danse du ventre, la semaine suivante quelque chose qui est fait par la troupe sur un thème particulier. C'est un lieu à la fois vivant, qui change. Voilà, mon rôle c'est de recruter des clients potentiels donc, idéalement, des groupes, des associations, des entreprises et aussi de faire l'accueil des clients qui viennent spontanément pour les renseigner, les orienter au mieux sur les soirées choisies ou les repas qu'ils vont choisir. Et donc, du coup, ça me donne l'occasion d'aller voir ce qui se fait sur scène quand même, régulièrement, mais si je n'ai pas de rôle spécifique lors des soirées. J'y vais juste pour savoir de quoi je parle et pas forcément pour intervenir.

Natalya : Et par rapport à vos pratiques culturelles, des connaissances, des nouveaux amis, de nouvelles rencontres, ils vous avaient influencé sur votre façon de pratiquer des choses culturelles et des sorties ?

Henri : Mais ça reprend un peu ce que je vous disais, c'est-à-dire que je n'ai pas forcément d'idées préconçues sur des choses et c'est au gré des rencontres, des opportunités d'aller voir, que j'y vais. J'ai eu des amis qui étaient de culture d'Amérique du Sud. Donc, du coup, ça m'a ouvert sur tout ce qui était un peu la samba, le cinéma, justement je vois un livre sur votre bureau… Après, j'ai des amis qui ont plus la culture du cinéma. Donc, ça m'a amené à aller voir du cinéma alors que ce n'est pas quelque chose que je fais systématiquement. Les cours de théâtre m'ont amené à aller voir des spectacles qui ont été faits par notre prof de théâtre et par d'autres intervenants, donc… voilà, c'est au gré des rencontres, au gré des amis, que je découvre différentes choses.

Natalya : D'accord, oui, effectivement. Du coup, par rapport à… vous vous renseignez un peu avant d'aller voir des choses ? J'ai déjà posé un peu cette question, c'est vrai.

Henri : Si j'ai l'occasion, oui, si c'est quelque chose que je me dis… là, par exemple, par rapport à ce que vous m'avez dit du spectacle où je vais aller, j'aimerais bien savoir un peu, peut-être, eh bien, déjà, le nom

du chorégraphe ou des artistes qui vont être sur scène. J'imagine qu'il viendra me dire bonjour et si je ne sais pas qui c'est… je trouve que c'est gênant. Eh bien aussi, peut-être, avoir une idée de ce qui va être présenté pour être… je ne sais pas, j'imagine que c'est une référence à la nature ou à la lutte sociale… donc, c'est intéressant de le savoir. Ça peut aider à comprendre mieux. Mais, après, si vous m'aviez dit « eh bien, là, tout de suite, on y va, on va voir », eh bien voilà, ce n'est pas grave, je ferais avec et peut-être au bout de trois ou quatre minutes, ça me semblerait bizarre, je vous demanderais « ça parle de quoi ? ».

Natalya : Oui, mais après je ne vais pas vous parler vraiment de l'artiste parce que j'ai un peu peur de vous influencer. Parce que j'ai déjà travaillé sur ses œuvres avant. Je ne le connais pas mal. Et, donc, j'ai un peu peur de vous dire des choses qui vont vous influencer.

Henri : Mais si on tape son nom sur internet…

Natalya : Oui, vous pouvez regarder ce que vous voulez.

Henri : Mais ça peut m'aider à comprendre mieux ?

Natalya : Peut-être. Faites comme vous avez l'habitude de faire.

Henri : Oui mais comme vous le connaissez, vous pourriez me dire…

Natalya : Oui, je pense qu'il y a pas mal d'informations sur le net sur cet artiste.

Henri : Et, spontanément, je vais peut-être tricher mais, du coup, vous êtes aussi une source d'informations, vous qualifieriez l'œuvre que je vais aller voir de « facile d'approche » pour un débutant dans l'art contemporain ou plutôt un peu hermétique ?

Natalya : Plutôt facile, je dirais.

Henri : Plutôt facile ? D'accord.

Natalya : Plutôt facile. Mais pas complétement facile, plutôt facile… il n'y a pas de choses, pour moi, choquantes ou difficiles d'accès.

Henri : Mais si c'est quelqu'un qui n'aime pas l'art contemporain, il peut trouver des références agréables, mélodieuses, jolies ? Enfin, quelqu'un qui aurait une culture très classique, du ballet, des choses comme ça, est-ce qu'il se dirait « eh bien, oui, il y a des jolis pas de danse, il y a des choses assez classiques ». Apparemment, il doit y avoir des choses assez harmonieuses ou assez jolies à voir finalement ? Pour que ce soit assez facile d'accès…

Natalya : Oui, pour moi, oui, je pense. Et cet artiste a effectivement travaillé beaucoup sur la danse classique, donc voilà. Je pense que ce n'est pas difficile d'accès, effectivement.

Henri : Il y a de la musique ?

Natalya : Je crois...

Henri : [Rires]

Natalya : Je ne me souviens pas. J'ai vu un extrait et je ne me souviens pas s'il y a de la musique ou pas.

Henri : Parce que, oui, il peut y avoir une danse sans musique. Ça, je trouve ça plus compliqué. Parce que j'associe très facilement la danse à la musique. Et même, des fois, je trouve que c'est frustrant quand il n'y a que de la musique. On est allé voir un spectacle où il y avait du tango argentin qui était joué et j'ai trouvé dommage de jouer la musique du tango argentin sans avoir des gens qui dansent du tango argentin devant parce que… et, donc, c'est vrai qu'une musique sans danse ou une danse sans musique, je trouve qu'il manque un élément, dans ma conception de la chose. Sinon, c'est un peu du mime.

Natalya : Et oui mais, moi, je ne me souviens pas... Je n'accorde pas autant d'importance aux sons… Quoi que si, des fois… Mais, là, je ne me souviens vraiment pas. C'est intéressant ! Et je ne me souviens même plus si je me suis posée la question ensuite. Mais c'est rythmique.

Henri : Ah voilà, juste avec des pieds alors !

Natalya : Et donc, moi, j'ai fait le tour de mes questions… après, je vais certainement avoir un peu plus de questions à vous poser la prochaine fois quand on se verra. Enfin, plus… pas beaucoup plus qu'aujourd'hui mais quelques autres questions en plus de la vidéo, je pense. J'ai fait le tour... et merci beaucoup d'avoir accepté de participer à cette étude.

Henri : Avec plaisir, c'est original.

Natalya : Oui, ça n'a pas encore été vraiment fait. Les études sur l'expérience du spectateur en danse contemporaine.

Henri : Et ça existe en danse pas contemporaine ? Parce que ça fait longtemps que l'humanité danse quand même.

Natalya : Il n'y a pas sur la réception, sur la façon dont on reçoit, dont on comprend, il y a toujours eu des choses qui ont été écrites mais, souvent, ce sont des spéculations. Beaucoup de recherches ont été écrites soit à partir des points de vue de ceux qui écrivaient, ce qui n'est pas inintéressant en soi, mais ça ne parle que d'eux. C'est aussi intéressant en termes de qualité, de profondeur et de logique qu'ils mettent dans leur pratique mais, du coup, il y a beaucoup d'écrits qui parlent de tous les spectateurs en généralisant un peu et c'est un peu dommage. C'est une tendance comme ça de parler de la réception, de notre propre perception et de l'appliquer à tout le monde et donc… il n'y a pas eu trop de recherches qui ont été faites sur la réception des spectacles. Sur la réception des œuvres contemporaines, un peu plus aujourd'hui, déjà. Mais sur les arts du spectacle, il y a très peu de choses.

Henri : Et le but de votre recherche, si c'est pas indiscret aussi, si ça fausse pas la chose, vous pouvez me dire. Mais, le but, c'est d'essayer d'optimiser une démarche et de se dire, « tel type d'œuvre présuppose qu'il va plaire aux gens », ou c'est quelque chose de plus fondamental, de se dire « comment les œuvres sont perçues », mais sans forcément vouloir en tirer des conséquences pour les œuvres à venir ? Parce

qu'après, vous pouvez dire qu'à partir de votre connaissance de la réaction du spectateur, vous pourriez avoir une idée de faire une œuvre idéale qui plairait à tout le monde. Il y a des démarches comme ça derrière ou c'est quelque chose d'autre ?

Natalya : Je pense que tous les artistes font un peu ça malgré ce qu'on pourrait croire. On pourrait parfois être confronté à une œuvre qui nous paraîtrait complétement hermétique et où on se dirait « l'artiste ne s'est pas du tout préoccupé de nous ! ». Mais l'œuvre un peu « idéale », je pense que tout le monde essaie de faire ça par rapport à sa propre perception des choses. Donc, je pense que tout le monde le fait mais, bon... il y a beaucoup de malentendus et c'est ce qui est très intéressant, c'est qu'il y a deux types de spectateurs : ceux qui sont plutôt ouverts aux propositions, ceux qui absorbent plutôt tout et c'est flagrant, et l'autre partie qui n'accepte pas et qui juge beaucoup, mais qui a aussi ses raisons. Et donc, moi, je comprends les deux, parce que j'ai fait un parcours de spectatrice assez étrange. Je suis danseuse classique à la base et j'ai laissé un peu de côté cette pratique-là. Je me suis intéressée à la danse contemporaine par la suite.

Henri : Oui, c'est comme un peu dans le vin, on reproche aux vins français de faire une qualité de vin et c'est à celui qui le boit de faire la démarche d'apprécier et de découvrir. Alors que les vins des nouveaux mondes, d'Australie et tout, ils font un vin adapté et qui va plaire. Il va plaire au public. C'est un peu la même chose dans les publics que vous venez de décrire.

Natalya : Oui, c'est ça, et ce qui m'intéresse, c'est ce qui les sépare, ces deux mondes-là. Après, bon, il y a des parcours très différents et ce que j'essaye de comprendre, c'est ce qui donne accès au plaisir de découvrir pour découvrir de nouvelles choses ou ce qui, au contraire, gêne et empêche l'accès à ce plaisir. Voilà.

Henri : D'accord.

Natalya : Et je commence aussi à voir un peu plus globalement l'idée d'acceptation aussi et de différence.

Henri : Enfin, l'idée d'ouverture d'esprit.

Natalya : Et, par rapport aux vins, c'est marrant, moi, je viens du Kazakhstan en fait, et j'ai mes parents qui n'aiment pas du tout le vin d'ici. Et c'est très étrange, l'autre jour j'ai ramené du champagne, un très bon champagne et mon père a rajouté du sucre dedans parce qu'il a trouvé que c'était trop acide.

Henri : Oui, mais c'est souvent ce qu'on reproche à la culture française, je trouve qu'elle n'est pas facile d'accès. En France, on a une notion d'universalité sur ce qu'on fait. On est les meilleurs du monde sur ce qu'on fait. Et, en fait, si les gens n'aiment pas la culture pour l'apprécier, ils vont préférer un McDo, un vin avec plein de choses chimiques dedans, mais qui doit être agréable à boire. Et même moi, par exemple je n'ai pas cette culture de dire, « oui, c'est un vin super, il a toutes les senteurs, tout ce qu'il faut ». C'est vrai que je vais préférer un vin facile à boire. Et c'est vrai que ce n'est pas facile de conjuguer le côté élitiste où on fait le meilleur travail possible et être apprécié par tout le monde. C'est comme le coup

classique du foie gras que les Anglais vont faire chauffer et bouillir alors que ça perd tout son intérêt, quoi. Bon, mais c'est très bien, merci en tous cas.

Natalya : Eh bien, avec plaisir, merci beaucoup à vous surtout, c'est une aide inestimable.

Henri : Si vous avez besoin d'autres personnes, n'hésitez pas à me le demander, je pourrai vous en trouver d'autres.

e. Sophie

Entretien effectué le 23 janvier 2016 au restaurant L'Estaminet à Toulouse.

Natalya : Bon donc, alors allons-y. Comme tu disais la dernière fois, je vais essayer de reformuler, effectivement, c'est la recherche sur la réception du spectacle de danse contemporaine et, donc, à ce que je fais… ce que je cherche à étudier, à comprendre ce sont les logiques des spectateurs… qu'est-ce qu'ils mettent… comment ils appréhendent les pratiques culturelles qu'ils effectuent, qu'ils pratiquent, quels sont les représentations de, quelles sont les valeurs qui sont liées… qui sont liées à cette forme d'art ou à d'autres formes d'art… ou particulièrement à la danse. Et donc, ma première question, elle est assez simple : la danse contemporaine, elle te plaît ? Mais je pense que…

Sophie : Oui, énormément !

Natalya : Qu'est-ce qui te… qu'est-ce qui t'attire plus particulièrement ?

Sophie : Ce qui m'attire particulièrement c'est… alors, j'essaie de te répondre et de penser aux spectacles qui m'ont vraiment transportée. C'est justement de ne pas comprendre, par rapport aux autres formes d'art, de ne pas être dans quelque chose de littéral avec un sens obligé mais, au contraire, d'être dans quelque chose… d'éprouver. Ce qui renvoie à des dimensions... à de la sensibilité, à la poésie, voilà. Mais, du coup, des choses très personnelles, une histoire. Voilà, pas une histoire, mais quelque chose qui me rappelle peut-être un souvenir. Mais c'est le fait de ne pas comprendre surtout. C'est de ne pas forcément comprendre, ne pas analyser, ne pas être dans l'analyse tout le temps. Par rapport à une pièce de théâtre où tu vas t'asseoir, tu vas suivre une histoire, tu es dans quelque chose, voilà. Ou dans certains spectacles, ça peut être, voilà, à prendre le plaisir de comprendre l'évolution du mouvement par rapport à l'histoire de l'art, là, c'est un peu plus poussé. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. J'aime le plus la poésie.

Natalya : Oui… pièce, ou tu cherches l'histoire de l'art ou l'évolution de l'art contemporain, est-ce que tu peux me donner quelques exemples ?

Sophie : Eh bien, Noé Soulier, ce soir. Noé Soulier, par rapport à, justement... Enfin, je n'ai pas vu encore mais de ce que j'ai vu, un petit extrait rapide... Voilà, par rapport au fait que le travail sur « le début » du geste, « le début » d'une attention. Et, du coup, vu qu'on ne voit pas la fin, on n'est pas dans la reconnaissance du moment, on est dans l'attention du mouvement. Mais, du coup, c'est intéressant d'être... De se focaliser sur ce petit point très précis dans le mouvement. Ça, c'est très intéressant de se dire finalement « eh bien, finalement, je n'ai jamais regardé comme ça un spectacle de danse ». Tu oublies… Tu ne vois pas la portée jusqu'au bout, tu vas l'arrêter. Et, du coup, eh bien l'attention, l'énergie, comment, du coup, regarder le juste. Enfin, c'est comme, du coup, quand tu vois une robe, tu ne vois pas que c'est une robe, mais qu'elle va être jolie, qu'elle va bien t'aller, tu vas aller regarder juste la forme, la découpe de la manche, décortiquer le tissu… Voilà, avec Noé, c'est ça qui m'intéresse. Après, ce sont toutes les

pièces historiques, que ce soient Merce Cunningham, Trisha Brown, des pièces, voilà, même des pièces récentes, comme Jérôme Bel. Si tu veux, cette pièce sur l'histoire du spectateur au festival d'Avignon. C'était génial parce que, voilà, ça te parle de quelque chose de récent dans l'histoire. Et, en même temps, il rejoue ces fois-là avec les spectateurs donc, voilà, moi, ça me… Tu sais, comment dire, c'est comme dans l'histoire de l'art. La peinture si tu veux, quand tu analyses « pourquoi tel artiste d'art contemporain en est arrivé à faire des sculptures très épurées avec des blocs, des choses comme ça… pourquoi il en est arrivé là ? » C'est génial de voir, d'apprécier ça par rapport à une sculpture de Rodin et de créer des parallèles, en fait, de voir cette… voilà, ça, c'est un plaisir. C'est un plaisir intellectuel, en fait. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. J'aime bien Noé, mais ce n'est pas ce qui me... ça, c'est pour la « culture », mais ce n'est pas là où je vais m'éclater le plus.

Natalya : Là, où ça t'éclate le plus, est-ce que tu peux me donner des exemples de pièces ? Quelle pièce te transporte le plus ?

Sophie : Eh bien, beaucoup ! La première, avec laquelle vraiment j'ai le plus d'affinités, c'était une pièce de Christian Rizzo. Vraiment, depuis le début, je crois que j'ai commencé la danse à cause de lui, ou grâce à lui. Mais, vraiment, c'est quelqu'un qui m'a plu, j'ai apprécié son univers assez baroque, assez généreux, à la fois bizarre et un peu à la limite entre l'art plastique, au début, installation. Voilà, ça m'a… Et puis là, comme ça devient de plus en plus dansé, je trouve ça encore... Je trouve que c'est une autre forme mais je trouve ça intéressant la manière dont il... L'endroit où il nous met, en fait. Dans sa précédente pièce *D'après une histoire vraie*, il est parti d'un souvenir d'une danse commune qu'il a vue en Turquie. Et je trouve que le talent qu'il a… de nous transmettre ce souvenir... Donc, voilà, à partir d'une toute petite bribe, il arrive à faire tout un spectacle d'une heure et à inventer quelque chose sur la communauté, le monde arabe, les danses populaires, les rondes, la batterie… enfin, tout ça c'est son univers. Il a créé son souvenir à lui, en fait. Complétement. Il a rajouté des choses et tout ça. C'est génial... Et là, le duo que je viens de voir « Ad Noctum », voilà, c'est un duo complétement hypnotique. On est dans la danse de duo mais on ne sait pas quelle danse c'est, en fait. Ça fait appel à des danses, bon, on reconnaît des choses, on ne sait pas trop où on est... Et, après, il met du chant... À chaque fois c'est assez baroque. Ça, j'aime bien, quand c'est un peu appuyé… Tu vois, dans la pièce avec Kerem Gelebek, dans le solo, ça, c'est une des plus belles pièces que j'ai vues. J'étais quasiment en larmes, enfin, c'est quelque chose qui me touche beaucoup. Alors, le traitement de la lumière... Moi, voilà, j'aime bien que ce soit très, très travaillé : l'espace, la scénographie. Et voilà, la danse est d'une… Kerem, c'est un des plus beaux danseurs que je connaisse, quoi. C'est quelqu'un de... Tu le vois bouger et tu n'as qu'une envie... C'est très émouvant, brassé, et c'est fin, voilà, c'est comme quelque chose de savoureux et fin que tu vas visiter... Tellement c'est délicat. Il arrive à te remplir une salle d'émotion. À chaque fois que j'ai vu, c'est différent... Enfin c'est… Voilà, donc ça, c'est parce que voilà, je suis très, très fan de Christian Rizzo !

Natalya : Et, du coup, est-ce que ça t'arrive aussi d'analyser ce qu'il fait par rapport à l'art ? Est-ce que tu prends aussi le plaisir, ce plaisir, comme tu dis, intellectuel, d'analyser d'un point de vue historique ?

Sophie : Eh bien oui, quand même, parce que, si tu veux, je pense qu'il est dans quelque chose d'assez... Je pense que c'est quelqu'un qui est dans la certaine forme de danse liée au baroque, quand même.

Natalya : Ça veut dire quoi pour toi « baroque » ?

Sophie : Pour moi « baroque » c'est quand même quelque chose d'assez... qui fait appel au sens, qui est généreux, qui est... Tu vois, par exemple l'art baroque, c'est les voûtes, c'est… Alors, il n'y a pas eu tout ça dans son travail, mais il y a quelque chose sur la passion dans l'art baroque. Tu vois ? Et, lui, il te prend ça, il te prend cette émotion et il travaille cette émotion-là. Et il a tort. Il sait faire ça très bien. Parfois, de manière un peu appuyée... Par exemple sur le solo de Kerem, quand il met la musique des enfants de chœur, ils chantent une chanson de... je crois que c'est U2... Oui, c'est ça U2, je crois. C'est chanté par le chœur d'enfants. Donc, si tu veux, ça te... ça arrive au moment… Voilà, il sait balancer ça au moment où il faut, pour amener la tension. Tu vois, c'est quelqu'un qui… ce n'est pas étonnant qu'il est amené à faire des opéras, c'est peut-être parce qu'il peut aller sur ce champ-là, quoi. Mais ce n'est pas baroque… même si, là, dans la dernière pièce, je viens de te dire ça, mais parce que, justement, il travaille sur un tapis avec des effets optiques, comme l'op art, si tu veux. En fait, ce n'est pas du tout baroque, c'est le contraire, c'est très minimaliste, il y a une boîte, un cube comme ça où il y a des apparitions vidéo, des sons, comme ça, qui émergent de cette boîte-là sur scène, quoi. C'est tout sauf les formes baroques. Un univers...

Natalya : Mais, moi, je comprends le terme baroque plus… Tu as parlé tout à l'heure des voûtes, des escaliers qui tournent, des colonnes… En fait, ils tentent de déstabiliser le spectateur. Tu peux les regarder de n'importe quel point de vue est, en fait, par la grandeur, les spirales, les objets de cette forme d'art tentent de déstabiliser le spectateur. Peut-être que ce dont tu parles, cet op art, peut-être, en fait, ça fait partie de ce que cette forme d'art tente de faire au spectateur ? J'ai l'impression que ça tente de le déstabiliser.

Sophie : Complétement ! Quelquefois ces outils, oui, c'est vrai. Mais, par rapport à l'histoire, je trouve que c'est… Par rapport au mouvement qu'il utilise. Il était beaucoup dans les postures au début. Si tu veux, dans le baroque... Et puis, finalement, dans les postures du début, des premières pièces, dans *Et pourquoi pas bodymakers...*, dans sa toute première pièce qui se passe sur un truc qui tourne, comme ça, un gros socle, énorme, de deux mètres de diamètre où les danseurs, pendant 1h50, je crois, passent dessus. C'est magnifique ! Je l'ai vue dix fois, cette pièce. Tu vois, tu penses aux pietà, tu vois, c'est un truc... Avec, en plus, sa musique, alors ! À l'époque, c'était Madonna à fond ! C'est rigolo quoi ! Mais bon, tu vois, ce côté, cette filiation, moi... De plus en plus, il s'appuie moins sur ce type de musique, mais quand même, on ne peut pas s'en empêcher... Là, dans son dernier spectacle, il n'y a plus cette musique qu'il utilise, mais il y a une espèce de chanteur bizarre qui arrive… Des images comme ça, enfin, à chaque fois, il y a ses dimensions-là. Moi, ça me… ça m'attrape par le cou, ça m'amène à des endroits… Voilà, ça, c'est ce qui me touche le plus.

Natalya : Et quand tu regardes, par exemple, des spectacles de Christian Rizzo, est-ce qu'il y a des dimensions qui te transportent plus du côté kinesthésie, par le mouvement ? Tu voyages dedans... Ou c'est plus plastique ?

Sophie : Non, ce n'est pas kinesthésique, enfin, je ne sais pas si c'est le mot... Enfin, je ne sais pas, c'est vraiment très… c'est vraiment son univers. Plus là où il m'amène, l'endroit inconnu où il m'amène et qui me parle. C'est ça qui me… En fait, j'aime bien, quand tu vois un spectacle et que tu arrives à aller dans ces zones-là. C'est génial ! Tu ne sais pas ce qui va se passer, ça me l'a fait aussi pour Alain Buffard que j'adore, ça s'appelle *Les inconsolés*. Bon, le thème est très, très dur, parce que c'est, en gros, sur l'inceste. Sur les abus d'enfants, quoi. Et je ne sais pas, c'est cette pièce, voilà, je ne me sens pas concernée par le thème, ça ne m'est jamais arrivé mais, par contre, la manière dont il t'amène là-dessus, de manière très fine et subtile… Ce trouble, là où tu es, enfin, ce basculement a, un moment, de l'attirance. Tu vois, ces trucs très malsains quelque part... Mais il a cette capacité à t'amener dans cette aura... Enfin, je ne sais pas si c'est une aura mais de te traîner dans cette zone, zone, bon, que je n'aime pas personnellement... J'ai aimé le spectacle parce que j'ai trouvé ça incroyable, l'émotion qu'il y avait mais… après, l'univers, il est beaucoup… enfin, pour moi, je trouve ça très bien fait, très beau…

Natalya : Est-ce que tu as vu les spectacles de Vincent Dupont, à part celui qu'on a dansé ?

Sophie : Oui.

Natalya : Ça sort un peu de son champ, il a eu quelques contraintes…

Sophie : Alors, Vincent, je l'ai vu il y a longtemps et je ne me rappelle pas parce que j'ai vu… oui, il y a à peu près… et là, récemment, j'ai vu récemment un spectacle jeune public...

Natalya : Avec des matelas blancs tout autour du plateau ?

Sophie : J'essaie de retrouver le titre… c'est un spectacle qui a tourné l'année dernière et cette année, je pense. C'est sur un grand format, comme ça, panoramique. Bon, ça travaille la question du cinéma, du son, parce qu'ils avaient des écouteurs... Alors, ça, ça m'intéresse mais ça ne me transporte pas. C'est-à-dire que c'est très beau, voilà, j'aime mais, là, c'étaient trois ou quatre « non » pour moi. C'est-à-dire que tu avais des choses... Il y avait des jeux d'apparition, de disparition, avec le son. Bon, c'était super bien fait, c'était génial, j'ai adoré mais ce n'est pas... C'est un spectacle que j'aurai programmé, qui m'intéresse et tout ça mais ce n'est pas un spectacle qui me transporte. Je l'ai trouvé un peu grossier. Enfin, non, c'est méchant, ce n'était pas grossier mais un peu… Il utilise des artifices et ça se voit. Tu vois, l'apparition, à un moment, d'un fantôme et tout ça... Là, c'était un peu artificiel et trop appuyé.

Natalya : C'est marrant parce que j'ai vu... Enfin, je n'ai pas vu cette pièce-là, mais j'ai vu des images. Mais, moi, j'ai regardé sa précédente pièce *Souffles*. Il danse avec une autre danseuse en une espèce de robe de chambre orange sur un cube. Et il y a des lumières différentes qui changent. Pierre avait fait des photos justement de cette pièce et, moi, ça m'a transportée à peu près comme tu le dis. Je n'en pouvais

plus à la fin, j'étais toute en larmes tellement ça m'a touché. Et je ne sais pas pourquoi ça m'a rappelé des images, des bribes de romans que je lisais, des parties de ma vie… les images comme ça, et c'était…

Sophie : Mais lui, il est un peu dans de la famille-là. C'est une famille, il est dans mon top 5.

Natalya : Et par rapport aux autres formes d'art, je sais que tu aimes bien le jardin. Pierre m'a raconté un peu, tu t'intéressais à... Pierre m'a un peu parlé de ce que tu allais faire. C'est génial, je suis très contente pour toi !

Sophie : Eh bien moi aussi !

Natalya : C'est un truc, tu vois, ça te va comme... J'allais dire une expression russe mais j'ai des difficultés à la traduire. Ah, ça y est, ça te va comme tes cinq doigts. J'aime cette expression, c'est vraiment quelque chose qui te convient. Et, donc, je sais que tu aimes bien le jardin, le design, la décoration, l'art contemporain...

Sophie : Oui, tout m'intéresse. Mais autant… Et donc, tu voulais dire, comment ça se reliait ? Comment je faisais le lien ? En fait, c'est tout simple : c'est que je crois énormément à... Enfin, ce qui me tient en vie, c'est la beauté [rires]. C'est vraiment… comment dire… Ce qui me désole, ce sont les gens moches. Attends, j'ai un peu d'émotion… Ce sont les gens qui ne vont pas faire attention aux paysages, ils ne vont pas regarder la beauté des choses, ou des gens, ou des plantes, aussi petites soient-elles, sur un trottoir. Tu vois, ça me… et dans tout ça, moi, ce qui me touche, que ce soit dans la peinture, dans un concert, ou voilà... L'art, ça me nourrit et c'est ce qui… cette poésie-là, rend la vie utile. Enfin, ce sont des espaces de nécessité pour vivre. C'est vraiment le but. C'est ce qui rend la vie acceptable parce qu'il y a tellement de zones inacceptables… par la violence quotidienne… Donc, voilà, cette échappatoire, ça me nourrit en fait. C'est une nourriture vitale. Si je n'ai pas ça, je meurs. C'est vraiment une chose très, très, très importante pour laquelle je me bats. Enfin, c'est vraiment ce qui donne du sens à ma démarche, dans tout. C'est pour ça que j'aime tant les choses belles aussi. Je m'intéresse au design… parce que ça… voilà, ça rend plus beau le monde et les gens. Et je pense que, oui, cette sensibilité-là est nécessaire.

Natalya : Et la beauté, ce sont plutôt des idées qui font mettre des objets, de beaux objets, ou ce sont de beaux objets qui, pour toi, sont le point culminant ?

Sophie : Ce sont les deux parce que, vraiment, à la fois tu peux t'extasier devant une magnifique pause-cuillère, vraiment toute simple mais très, très belle, comme devant un poème : deux mots mis côte à côte, tu vois, moi, ça me renverse. Il y a des chansons comme ça. C'est une idée, des mots, voilà, c'est abstrait. Ça, je pense que c'est une capacité à aller là. L'objet, il est plus facilement appréhensif. Tu peux le voir, une cuillère par exemple, tout ce qui est dans le quotidien, ce que tu peux trouver... Mais, après, l'idée c'est un autre champ qui peut te permettre, quand tu en as besoin, de faire appel à ça, soit trouver un texte, soit une chanson, un truc ou une idée, quelque chose dans un paysage. Moi, je fais appel à ça et hop : j'ai mon univers mental. Mais c'est indispensable. Moi, c'est ce qui m'a sauvé la vie, quoi [rires].

Natalya : C’est hyper beau ! Du coup, les objets d’art permettent aussi de t’inspirer pour créer des choses aussi toi-même qui font partie de ton quotidien ? Parce que j’ai vu ta magnifique maison, j’ai impression que ça, c’est aussi…

Sophie : Eh bien, en fait, je te dirai que de toute façon, mon moteur, c’est la beauté. C'est très chiant, même si on fait un truc simple, il faut quand même que ce soit beau ! [rires]. Enfin, non, j'exagère parce que je peux faire des choses très moches mais c'est quand même le critère essentiel. C'est-à-dire que je vais choisir une voiture qui me plaît, aussi moche soit-elle, mais qui me plaît à moi, que je trouve jolie mais qui n'est pas du tout fonctionnelle [rires]. Non, je caricature mais j'ai besoin de... Voilà, si j'avais de l'argent, je serais… J'achèterais des œuvres d'art [rires]. J'aurais une collection géniale. Ça, c'est le premier truc, c'est ce que mon mari m'a toujours dit : "Surtout, ne deviens pas riche !" [rires]. Ça peut être… Quand j'étais étudiante et que je n'avais vraiment pas d'argent, une fois, je suis passée devant une boutique où il y avait des collants magnifiques dessinés par Yves Saint-Laurent. Mais des trucs ! C'était de la dentelle très fine. Le prix du collant, c'était juste inabordable mais j'ai craqué. C'était tellement beau, c'était magnifique mais c'était complètement décalé ! Une étudiante comme moi et un collant comme ça, tu vois, c'était… Je ne sais pas, je vivais dans un endroit pas beau mais j'avais un collant joli [rires]. Mais, tu vois, c'est ça, c'est d'avoir des coups de cœur à un moment, de se dire "mais, ça, ça me fait plaisir, je vais l'acheter". En plus, c'était d'une finesse… J'avais des paysages sur les jambes ! C’était incroyable ! Heureusement que je n'ai pas eu beaucoup de sous !

Natalya : Et tu le portais, ce collant ?

Sophie : Ah oui, oui ! Je les ai mis jusqu'à ce qu'il y ait des trous ! [rires]. Eh bien, oui, parce que je suis née épicurienne, quand même, donc je profite !

Natalya : Eh bien, je te comprends bien aussi.

Sophie : Tu vois, j'ai commandé un gâteau qui est joli. Tu veux goûter ? Il est très bon et joli.

Natalya : Non merci, j'ai beaucoup mangé juste avant de partir. Pierre a acheté des madeleines et je les ai pas mal attaquées. Et quand tu étais petite, du coup, tu as commencé à t'intéresser à des objets d'art, à des objets jolis... Est-ce qu'il y a eu quelqu'un qui te l'a transmis ou c'était ton échappatoire ?

Sophie : Non, c'était une échappatoire. C'était vraiment mon échappatoire. Et c’était l’instinct, en fait. C'était l'instinct de survie. Enfin, je ne sais pas pourquoi mais j'ai toujours eu ça, quoi. Déjà, j'étais pas du tout dans les cases… enfin, j'étais très enfantine… enfin, je suis restée enfant longtemps et, physiquement, pas du tout développée, très longtemps. Et dans des jeux d'enfants, j'avais vraiment cette part d'enfant qui ne m’a pas rendu service pendant longtemps. Parce que les petites filles sont déjà devenues des jeunes filles avec des garçons qui les regardaient. Moi, pas du tout. Je n'étais vraiment pas...

Natalya : Jusqu'à quel âge ?

Sophie : Jusqu'en troisième. 14-15 ans. Par rapport à aujourd'hui, à 10 ans tu es déjà dans l'adolescence, quoi. Dans la préadolescence.

Natalya : Moi, c'était à 16 ans [rires].

Sophie : Ah, encore plus tard...

Natalya : Oui, j'étais vraiment enfant en apparence. Enfin, j'étais grande, je suis toujours grande. Enfin, j'ai grandi vite mais, physiquement, j'étais très « enfant ». Donc, je te comprends aussi.

Sophie : Et après, c'est venu d'un coup [rires]... Très généreusement. J'ai tout caché quoi... Je n'avais pas envie de ça, ça m'encombrait vraiment. Donc, voilà. Après, je cherchais les gens... La prof d'arts plastiques en troisième. Je cherchais des espaces... Dans ma chambre, j'avais créé un atelier. Mon père n'était pas du tout connaisseur, pas du tout là-dedans mais je lui ai demandé... En seconde, j'ai demandé par correspondance des options en art plastique, en histoire de l'art. Donc j'avais des cours qui arrivaient par correspondance. Et, du coup, je pouvais vraiment faire… Il m'avait construit une table d'architecte. Avec un tréteau, une planche. Je pouvais dessiner, je pouvais m'exprimer. Voilà. J'ai trouvé des trucs comme ça en fait. Mais ce qui m'a permis…Après, je n'ai pas forcément continué la pratique, le dessin… J'adore ça, mais voilà. Maintenant, je le continue de façon plus… Par la théorie [rires]. Et je suis passée dans le travail administratif plutôt. Mais j'ai toujours la pratique qui m'intéresse, quoi. C'était vraiment une échappatoire. Quelque chose qui me… [pause]. Quelque chose que j'ai compris. Tu sais, quand tu es sur ta feuille à dessiner avec vraiment la solitude, quoi. Enfin, cette solitude-là, les longues heures à entendre le crayon gratter, la noirceur de l'encre. Je ne sais pas comment le dire, ce sont des sensations en fait, qui te nourrissent, qui te remplissent. Parce que c'était tellement creux, le reste. Tout était chiant quoi. Tu vois, au niveau de la vie quoi. La vie que j'avais. J'avais des parents aimants mais ce n'était pas intéressant, tu vois. Moi, j'étais très, très frustrée de l'école quoi. Je pense que j'aurais pu devenir meilleure… [rires]. Mais j'avais du mal.

Natalya : Et après, les études que tu as entreprises, c'était ton choix ou c'était plutôt une pression ?

Sophie : Alors ça, par contre, vu que j'étais très seule, j'étais très mal orientée. Enfin, je n'étais pas accompagnée, en fait. C'est-à-dire que je n'avais pas quelqu'un qui pouvait me dire : "Tiens, regarde ça, c'est intéressant que tu le voies". M'orienter plus, tu vois. Du coup, j'ai fait des études très médiocres. Enfin médiocres…J'ai fait des études comme tout le monde. Mais, si tu veux, je pense que j'aurais pu aller plus loin, plus vite… Je ne sais pas... Différemment. J'ai fait ce que j'ai pu avec les capacités... Les moyens que j'ai eus au moment pour m'en sortir, tu vois. Donc j'ai fait des études par correspondance. Avec une option d'arts plastiques pour pouvoir avoir au moins ça. Et, après, je me suis dit "qu'est-ce que je fais ?". Je suis partie dans l'histoire de l'art…Mais peut-être, si j'avais eu des outils pour m'interroger sur ces métiers-là vraiment, tu vois, j'aurais pu… Je ne sais pas comment te le dire. Ça m'a un peu ralentie. Mais ce n'est pas grave, dans la vie, il y a des chemins comme ça et puis... Hélas, j'en prends un autre et ce n'est pas grave, ça me nourrit aussi. Et puis, ce n'est pas non plus nul. Pendant cinq ans, j'ai appris plein de trucs, quoi. Mais je ne me suis pas assez écoutée je pense. Parce qu'à un moment, tu vois, quand j'ai été orientée vers l'art contemporain, j'aurais dû… Enfin, c'est un milieu qui n'est pas tendre. Ce n'est pas fait pour moi. D'ailleurs, je n'ai pas travaillé là-dedans exprès, quoi. C'est un milieu très dur, très… Les enjeux par rapport

à la honte sociale que j'avais, les complexes d'infériorité… Donc je n'étais vraiment pas bien quoi. Donc je n'aurais pas dû faire ça. Mais ce n'est pas grave, c'est fait. Ça m'a nourrie autrement... J'ai appris autre chose, mais à mon avis, ce n'était pas une branche pour moi.

Natalya : Et cette sensation d'infériorité, en fait, c'était par rapport à quoi ? Plutôt le niveau social ?

Sophie : Oui, c'est vraiment… C'est pour ça, je l'ai compris il y a très peu de temps. J'ai compris d'où ça venait, en fait. Ce manque de confiance. Voilà, j'ai compris en lisant les livres d'Annie Arnaud où y a des gens qui te parlent de la névrose de classe, justement. Voilà, ce sont ces trucs-là qui n'ont pas été évidents. On est dans une époque où, justement, j'ai eu de la chance de choisir. On est dans le libre choix. Mais, en même temps, avec des fins invisibles. Moi, j'ai un gros problème par rapport à la loyauté que j'ai eue avec mon milieu, si tu veux. J'ai vraiment coupé quoi. J'ai vraiment rompu de façon très vive. Quand j'ai dit que je voulais partir… C'était vraiment une rupture très forte. Comme toi, j'imagine. Mais, du coup, tu vois, c'est violent. Tu te fais du mal quelque part. Et, maintenant, je commence à comprendre, à peser ça… Accepter, comprendre, décortiquer. Voilà, en comprenant, ça va mieux. Au début, tu ne sais pas pourquoi tu réagis comme ça.

Natalya : Oui, je vois bien, oui.

Sophie : [Rires].

Natalya : Couper, faire une rupture… Je comprends. Aussi par rapport à la pauvreté de la culture, j'avais l'impression d'être enfermée. Vraiment, je me sentais enfermée. J'avais l'impression d'un manque d'ouverture. Et, même à l'époque, j'avais l'impression que j'avais plus d'ouverture que tout le monde. Beaucoup plus de souplesse. Mais quand je suis arrivée ici, quand je me suis imprégnée de la culture accessible…

Sophie : Tu t'es éclatée. Mais tu as bien fait d'aller faire de la recherche. Tu es faite pour ça. Enfin, je pense quand je t'entends parler…Tu avais ce besoin de nourriture, quoi. Mais, toi, tu t'en es imprégnée de tout ça en aussi peu de temps. C'est peut-être un peu une boulimie.

Natalya : La boulimie, oui, je pense que c'est le mot.

Sophie : Enfin, je l'ai vu avec beaucoup de choses. J'ai besoin d'apprendre, apprendre, apprendre, apprendre. Mais faisant des choses... Voilà, j'ai besoin de ça. Donc je te comprends [rires].

Natalya : [Pause]

Sophie : On s'éloigne, non ? On bavarde ?

Natalya : Non, non, c'est très bien au contraire. Tu es une excellente informatrice ! Ce qui est extrêmement rare, je t'avoue.

Sophie : J'écris un petit message à [mon collègue] pour le prévenir quand même !... que j'arriverai à 19h30. C'est pour lui filer un coup de main.

Natalya : Ça marche, merci beaucoup !

[Pause]

Sophie : Voilà, comme ça, il est au courant parce que...

Natalya : Et cette envie, ce besoin de jolies choses qui se présente comme une échappatoire, est-ce qu'il y avait... Tu disais tout à l'heure que tu n'avais pas forcement de "passeurs" qui t'ont ouvert les portes, qui t'ont fait découvrir des choses et que tu as eu l'impression de perdre du temps. Est-ce qu'il y a eu des ruptures qui t'ont permis de comprendre que les choses qui t'intéressaient avant n'étaient pas aussi intéressantes que celles que tu découvrais plus tard ? Est-ce qu'il y a eu des ruptures dans cette façon dont tu t'intéressais à l'art ou est-ce que c'était progressif ? Est-ce qu'il y eu des ruptures dans cette appréhension-là ?

Sophie : Je n'ai pas compris par rapport à la rupture… Comment tu veux dire ?

Natalya : C'est comme quand on écoute de la musique lorsqu'on est adolescent. Plus tard, on réécoute la même chose on se dit "Hou la la, c'était nul ! Maintenant, j'écoute des choses meilleures". Ou bien, au contraire, tu peux revoir des choses que tu aimais avant sans aucune restriction ?

Sophie : Ah oui, oui, ah oui ! Moi, je suis une enfant ! Non, moi, j'adore écouter des trucs... J'ai ma compile de quand j'étais au lycée. J'adore ! Moi, je suis... Tout me plaît toujours.

Natalya : Et des choses, comme les bas, le collant dont tu parlais. Pareil, ça t'emporterait autant aujourd'hui qu'avant ?

Sophie : Ah oui ! Vraiment ! Oui, je suis une gamine avec ça ! C'est vraiment, je fonctionne comme ça. J'aime les gens entiers. J'ai un amour très entier des gens. Très généreux. C'est, voilà, très enfantin. C'est très, très entier. Et c'est pareil avec des choses, je peux tomber raide dingue d'un bouquin. Tout est à fond chez moi !

Natalya : Il n'y a pas de demi-mesure...

Sophie : C'est ça ! Pour les autres aussi, mais voilà. C'est entier et je fais tout à fond comme ça, je brûle tout. Je ne m'économise pas... Et voilà, les livres, c'est pareil. Ça peut être le dernier truc, je ne sais pas, j'ai vu un auteur que j'aimais bien… de livres de jeunesse, voilà. C'est tout de suite "J'adore, j'aime, je vais l'acheter, je vais chercher...". Après, bon, voilà, c'est vrai que pour les gens, voilà, cet enthousiasme, il est porteur. Parce que c'est pratique. Quand j'ai un truc qui vraiment m'emballe, voilà, je peux porter des choses fortes. Du coup, ça embarque souvent les gens et voilà... J'ai un enthousiasme débordant [rires].

Natalya : Et par rapport à de nouvelles découvertes, comment est-ce que tu procèdes ? Est-ce que tu cherches ce que disent les autres par rapport à certaines choses pour ne pas perdre trop de temps mais découvrir les choses un peu "sûres" ? Ou bien tu brasses un peu tout et n'importe quoi... ?

Sophie : Oui, oui. Enfin, je me nourris de tout, quoi. C'est à dire que… Autant j'ai trouvé de la nourriture... Voilà, quand je suis comme ça, tout est bon à prendre. Je ne sais pas comment te dire. Je vais... Tout est

nourriture, quoi. Après, oui, il y a des gens qui peuvent me dire "ça, c'est bien, ça, c'est sympa", bon, surtout quand tu deviens un peu expert dans le domaine, ça va plus vite. Mais, voilà, moi, je découvre autant des choses que je ne connais pas du tout... Mais je le fais avec mon intuition, c'est ça que j'utilise. Et, vraiment, ça marche encore [rires].

Natalya : Et de mieux en mieux ?

Sophie : Je ne sais pas si c'est de mieux en mieux, c'est que j'ai compris qu'il fallait écouter. Après, je ne sais pas si ça va marcher dans mon projet. En tout cas, j'ai décidé que je voulais faire ça. Et je le fais, voilà. Après, ça va sûrement se transformer, c'est à dire que je vais accepter cette transformation. Je ne vais pas... Voilà. Je ne suis pas quelqu'un de figé. J'ai fait quelque chose. Je fais quelque chose, je sens quelque chose et, après, voilà. Si j'avais pensé à un rond, mais que ça sort ovale, eh bien ça restera ovale. Donc, voilà, je vais m'écouter. Cette fragilité, en fait, c'est un atout. C'est une faille mais peut-être qu'il y a des choses positives à en tirer.

Natalya : Et est-ce que ça t'arrive après des expériences artistiques pas très intéressantes d'avoir l'impression d'avoir perdu du temps, ou ce sont tout de même des découvertes ? Ou qu'il faut juste les laisser passer. Comment est-ce que les rencontres pas très intéressantes, pas très sympa...

Sophie : C'est intéressant parce que, dans mon cas, je suis obligée d'en voir beaucoup. Je suis obligée de voir des spectacles vraiment pas finis, à moitié réalisés... Mais je suis en colère, très en colère quand c'est du foutage de gueule, quand il n'y a pas de travail. Quand ce sont des gens qui viennent demander de l'argent public sans intentions inventives. Et ça fout en colère, comme je suis entière... Je suis entièrement dans l'inverse. C'est à dire que ça m'énerve. Parce qu'autant... Oui, il faut qu'il y ait un minimum, quoi ! En fait, ce sont des gens qui ne sont pas bons... Alors, soit ils n'entendent pas, soit ils ne savent pas qu'ils sont pas bons. Mais ils ne sont pas honnêtes, quoi.

Natalya : Est-ce que tu as des exemples ?

Sophie : Oui, oui. Le dernier spectacle que j'ai vu et qui était très mauvais... Eh bien, je vais t'en citer un. C'est le spectacle d'[un chorégraphe] qui était extrêmement mauvais. Au [théâtre] l'année dernière. C'était un spectacle jeune public et qui s'appelait... Je vais le retrouver... Je crois qu'il y avait le mot […], quelque chose comme ça...

Natalya : Oui, oui, je vois, j'en ai entendu parler.

Sophie : Eh bien, ça, pour moi, c'est très mauvais et ça me dérange. Ça m'agresse, je suis sortie en colère. Mais vraiment en colère. Je n'ai parlé à personne tellement ça m'agaçait ! Parce que c'est du foutage de gueule. Du foutage de gueule. Dans le... Ce que ça raconte et le côté comédie musicale. Une fille avec les couettes comme ça... Il prend les gens pour des imbéciles. Il n'y a pas de poésie, c'est triste. C'est vraiment une œuvre triste. Affligeante. Navrante. Ça me met en colère. Et, ça, oui, à chaque fois que j'y vais, c'est un peu ça, donc ça m'agresse beaucoup parce que je n'arrive pas... Je pense que le côté... [hésite] superficiel... Le côté un peu « survolage » des choses. Vite fait, mal fait. Il n'y a que des choses qui

« marchent » : un peu de danse hip-hop, un peu de mouvements, un peu de lumière... Tu vois, récolter des choses et puis balancer tout ça sur scène. Ce n'est pas « transformer » par une poésie. C'est triste. Et, moi, ça m'écœure, mais vraiment, que l'argent public aille vers ça. Je me dis que ce n'est pas fait pour ça, c'est pour récompenser des « créateurs » et pas des « pompeurs ». Oui, donc j'ai le sentiment de malhonnêteté. Je trouve que, par rapport au travail vraiment « artistique » des gens qui ont de vrais univers, je trouve que ce n'est pas juste.

[Apparition dans le restaurant d'une connaissance commune]

Natalya : J'ai discuté l'année dernière avec son [collaborateur]. Et, oui, j'étais étonnée par le fait que, bon... Il m'a parlé du fait qu'il travaillait avec [le chorégraphe] souvent. Il avait une démarche et puis il essayait de recoller certains morceaux de spectacles, en faire quelque chose... Trouver du sens, en fait.

Sophie : Mais, le problème, c'est ça. C'est qu'il trouve du sens, c'est son boulot certainement, je ne le connais pas... Mais le problème c'est que le sens, c'est l'artiste qui doit le donner. Et le dramaturge pas aider, mais je dirais que l'étincelle, elle, vient du chorégraphe. Le [collaborateur], il peut, oui, trouver quelques articulations, aider... Mais trouver l'univers, tu vois, tout ce qu'il dégage, tout ce que doit trouver un artiste. Et, ça... C'est absent. Il a beau être sûrement talentueux. Il peut faire ce qu'il veut, mais il ne peut pas inventer un sens qu'il n'y a pas.

Natalya : Et, en plus, ce n'est pas lui qui donne la dernière direction et même [le chorégraphe], je crois qu'il l'écoutait, sauf qu'il ne donnait pas la possibilité de parler aux danseurs. Il donne des conseils, le chorégraphe corrigeait certaines choses mais je crois qu'il ne permettait pas à ce [collaborateur] d'aller parler aux danseurs. Ça m'a choquée un peu.

Sophie : C'est bizarre.

Natalya : Oui et pourquoi, d'après toi, ça marche quand même, le travail [du chorégraphe] ?

Sophie : Parce que, justement, le fait que ce soit... [hésite longuement]. Parce que, des fois, il y a des effets de mode, déjà. Et je pense qu'il sait capter ce qui marche. Je ne sais pas comment tu... Par exemple, aujourd'hui, des créateurs de vêtements de grande distribution vont très vite enchaîner des collections, tac-tac-tac... Ils sentent... Et ils vont te faire une collection à partir de choses qui marchent, par exemple dans une collection de Chanel, Yves Saint-Laurent, ils vont aller sentir, tu vois... Mais, l'invention, elle, n'est pas chez eux, elle est chez Chanel ou Yves Saint-Laurent... Voilà. Qui ont vraiment des idées, qui sont des créateurs. Mais, eux, ils récoltent et amalgament. Ils refont et rédigent ça dans quelque chose. Pour moi, c'est du sous-produit. Mais ce sous-produit, comme les vêtements comme ça, « marchent ». Enfin, il y a un côté plaisant parce que ça suit la vague. Pour moi, c'est ça. C'est le spectacle que j'ai vu sur la technologie : les robots, un peu de numérique, des affichages comme ça, tu vois, en lettres rouges qui défilent. Ce sont des œuvres d'art contemporain... Il y a des choses que je vois directement pompées. Je sais citer exactement d'où ça vient. Parce que je connais... « ça, ça vient de là, ça, ça vient de là, tac-tac-tac... ». Donc, voilà, ça marche parce que c'est de la grande distribution. Et ça va dans quels tuyaux ? Ça

va sur les scènes nationales, ça va baisser l'exigence sur la programmation de la danse... Donc des trucs où tu as besoin de remplir ta salle et c'est facile. Ce n'est pas vigilent, ça ne demande pas... C'est un spectacle facile. Donc après, moi, je pense que la responsabilité des programmateurs n'est pas d'aller à la facilité mais, au contraire. Pour moi, c'est ce genre de sous-produit qui n'est pas à sa place. Parce que, nous, on est subventionnés. On a de l'argent pour monter le niveau d'exigence. Pour moi, ce n'est pas à sa place. Vraiment [rires], ça m'énerve.

Natalya : Oui, [le chorégraphe]...

Sophie : Après, il y en a d'autres mais disons que, lui, il a pas mal de choses qu'il compile. Il est particulièrement mauvais. Mais il est surtout malhonnête intellectuellement. Parce qu'après, tu peux dire « je copie, OK, je fais de la mode », voilà. Mais tu ne dis pas que tu es un artiste à part entière, tu vois. C'est là où c'est malhonnête.

Natalya : Et cette expression que j'entends de temps en temps : « l'art qui est bon se doit d'être accessible à tout le monde ». Peu importe le niveau de connaissances qu'on a en art, peu importe notre niveau d'intention et tout ça... Qu'est-ce que tu en penses ?

Sophie : Moi, je pense que n'importe quelle œuvre peut toucher n'importe qui en fait... Peu importe le degré de connaissance. Enfin. Moi, je pense que le spectacle de Christian Rizzo peut toucher n'importe qui, si tu veux... [sonnerie du téléphone]. Oui, je vais devoir y aller... Attends...

[Conversation téléphonique]

Il faut que j'y aille, il y a un problème à la billetterie.

Natalya : Bon eh bien merci beaucoup ! On se retrouve tout à l'heure. À tout de suite !

S'agissant de la pièce *Removing*, nous n'avons pas réussi de nous rendre au spectacle avec les participants le même soir : les salles étaient presque complètes au moment où nous avons obtenu les billets pour ces représentations. De ce fait, nous nous sommes séparés en deux groupes. Cela a donné deux entretiens en groupes de discussion relativement brefs pour le spectacle *Removing* et un assez long, pour le spectacle *School of Moon*.

a. Removing

Entretien effectué le 23 janvier 2016 dans le hall de la salle du CDCN de Toulouse, peu après la représentation. Des personnes accompagnant les spectateurs invités ont également participé à la discussion collective.

Premier soir

Gaspard : C'était vachement bien, ça m'a beaucoup plu, merci.

Natalya : Avec plaisir ! Oui, c'était un spectacle marquant…

Gaspard : Oui…

Sophie : Ah-la-la, qu'est-ce que c'était beau ça ! C'était chouette, ça bougeait partout, ça sautait partout, on bougeait tout le temps la tête ! C'est bien pour ton étude.

Natalya : Oui, c'est vrai que ça va bien me servir. C'est bien qu'on était au premier rang, ça nous fait bouger aussi, en même temps que les danseurs.

Sophie : De toute façon, ça devait bien se passer, c'était inévitable.

Gaspard : Il est assez connu, le chorégraphe ?

Natalya : C'est un chorégraphe qui a des idées bien intéressantes, bien prometteuses, et il commence à s'imposer…

Sophie : J'ai adoré le spectacle, c'est vraiment le chorégraphe du futur de la danse contemporaine. C'est un grand artiste qui deviendra encore plus grand dans le futur. C'était, bien évidemment, trop bien.

[Pause. Sophie entame un dialogue avec une amie et s'extrait de notre conversation]

Gaspard : Est-ce qu'on peut voir d'autres travaux de Noé Soulier sur Internet ?

Natalya : Oui, il y a des vidéos de toutes ses pièces, il me semble. La dernière fois j'ai regardé des extraits de son solo *Mouvements sur mouvements*.

Gaspard : D'accord… Je vais y jeter un coup d'œil.

[Pause]

Bon. Je vais devoir y aller, tu me tiens au courant pour l'entretien ? Il y aura aussi d'autres spectacles à voir, c'est ça ?

Natalya : Est-ce que tu as un moment disponible dans deux semaines ? En ce moment, mon emploi du temps est flexible, tu peux choisir un moment qui te convient le mieux.

Gaspard : Je n'ai pas mon emploi du temps en tête, mais je te tiens au courant.

Natalya : D'accord, en tout cas, merci beaucoup pour ta disponibilité !

Gaspard : Merci à toi, c'était vachement bien, ça m'a beaucoup plu.

Deuxième soir

Henri : Mais c'était une expérience dangereuse [rires] ! Vous n'aviez pas dit que c'était une expérimentation scientifique aussi dangereuse !

Judith : Ah [rires] !

Natalya : Une expérience « dangereuse » ? En quel sens ?

Henri : C'était… très expérimental !

Marie : Et moi, j'ai bien aimé.

Judith : Bon, ben on n'en parle pas trop là, j'ai envie de sortir, j'ai envie de voir le jour, j'ai envie de marcher... On peut se voir à un autre moment pour en parler, non ?

Michael : Et c'est tout, tu vas partir comme ça… « Au revoir » ?

Judith : Et mais non… Mais j'ai envie de me changer des idées, c'était long…

Henri : Et nous, on doit dire quelque chose là, non ? Je ne sais pas trop quoi dire, je ne sais pas si j'ai envie d'en parler tout de suite moi non plus.

Marie : Je ne sais pas, je crois que c'était chouette, ce sont des pros.

Henri : Vous aviez dit que c'était « facile » [rires].

Natalya : Non ! Je n'avais pas dit ça [rires]. Vous aviez voulu savoir si je considère cette pièce « facile d'accès » et je n'ai pas voulu répondre. Mais vous aviez insisté et j'ai seulement dit qu'il n'y avait pas dans ce spectacle de choses « choquantes ». Effectivement, c'était peut-être assez difficile, mais au moins, c'était de la danse. Ça dansait, quoi, ils n'étaient pas immobiles.

Henri : Oui, mais ça ne suffit pas pour être « facile »…

Natalya : Il n'en était pas question dans ma réponse [rires].

Judith : Oui, là, je peux dire aussi… Non, ce n'est pas un spectacle assez facile à appréhender.

Marie : Je ne trouve pas que c'était trop compliqué quand même. C'était assez abstrait, mais c'était un spectacle de danse, on ne peut pas dire que c'était de la performance… Ou le théâtre. Là, pour le coup…

Judith : Si, c'est quand même un peu difficile à comprendre. C'est assez hermétique comme expérience.

Marie : Et moi, ça m'a bien plu, moi, j'ai trouvé ça intéressant.

[Pause]

Henri : Bon, je vais devoir y aller-là. On se retrouve pour des entretiens individuels, c'est ça ?

Natalya : Oui, je vais vous tenir au courant. On va voir les vidéos…

Judith : Oui, j'ai besoin de sortir, là, il y a trop de monde… Il fait beau dehors, j'ai envie de marche. Tu nous tiens au cours donc ?

Natalya : Oui, merci beaucoup pour votre présence et pour vos témoignages, on se voit dans deux semaines environ.

b. Scool of moon

Entretien effectué le 24 janvier 2016 dans le hall du Théâtre des Mazades à Toulouse, peu après la représentation. Des personnes accompagnant les personnes invitées ont également participé à la discussion collective.

Pierre : Tu as préféré Soulier ou ça ?

Judith : Aucun des deux.

Pierre : Il y en a un qui était moins difficile que l'autre, non ?

Judith : Celui-là peut-être parce qu'il y avait les enfants, c'était mignon.

Michael : Moi j'ai préféré celui-là. Celui-là de loin. [Inaudible]. C'était intéressant les gamins, c'est bien joué.

Judith : Oui, mais moi, j'aimerais bien poser la question aux gamins, qu'est-ce que vous avez compris de ce que vous avez dansé. C'est subtil, j'ai envie de comprendre le sens.

Pierre : Toi, le truc, c'est que tu as envie de comprendre à chaque fois. Mais qu'est-ce qu'il veut dire.

Judith : Je suis rationnelle.

Pierre : Qu'est-ce qu'il leur a expliqué et qu'est-ce qu'ils ont compris ?

Judith : La petite fille qui tient son revolver pendant une heure j'aimerais bien lui demander pourquoi ils t'ont passé un revolver.

[Installation]

Natalya : On va commencer à parler, je vais me mettre un peu comme ça parce qu'il y a pas mal de bruit.

Pierre : Vous avez commencé à travailler ?

Natalya : Oui.

Pierre : Parce que j'ai parlé de pas mal de choses qui n'avaient rien à voir. La dernière fois, il y avait des images de volley-ball masculin avec de la musique classique et Natalya elle était : « c'est dingue ».

Natalya : J'ai vécu une expérience incroyable.

Pierre : C'était en direct, c'était Poitiers Tours, c'était un match du championnat.

Judith : Pourquoi il y avait de la musique classique ?

Natalya : Et on écoutait *Tannhäuser* de Wagner.

Pierre : Ce n'était pas fait exprès.

Judith : Vous avez pensé quoi du spectacle ? [Applaudissements dans la salle].

[Henri, envers le chorégraphe qui sort de la salle : Bouuuh… Bouuuh…]

Henri : Un seul mot : obscène. Ça correspond parfaitement à mon ressenti.

Natalya : Obscène c'est ce qui ne doit pas être montré.

Henri : C'est obscène ça correspond parfaitement. Je peux développer après. Dis tes trucs avant. Toi tu vas dire fabuleux alors…

Judith : Non, mais tu m'as demandé est-ce que c'était pire ou pas que Noé Soulier et j'ai du mal à répondre. J'ai bien aimé la première partie avec les enfants, mais parce que c'était mignon. La première partie on s'ennuyait un peu et après quand il y a eu les deux danseurs j'ai trouvé ça ridicule, comme le spectacle de Noé Soulier, quand ils étaient que les deux sur scène avec leurs masques avec leurs gestes qui ne veulent rien dire, et la fin c'était long. En fait, il y avait tellement de choses à faire avec les robots que j'ai été très déçue. Il fallait qu'il se passe plus de choses avec les robots et des choses intéressantes.

Natalya : Dommage que Sophie est partie, […] donc ça aurait été intéressant…

[Pause]

Moi, j'ai adoré la pièce. J'ai vécu une expérience très chouette, esthétique.

Henri : Moi, j'ai trouvé ça obscène.

Gaspard : Pourquoi c'est obscène ?

Henri : C'est obscène parce que ça met en valeur les robots et ça détruit complètement le travail des danseurs. Ils ne sont même pas venus saluer à la fin. Il y a une femme elle a passé 20 minutes à se transformer en robot, elle a tourné comme une pirouette, j'ai trouvé ça incroyable qu'elle ne se casse pas la gueule alors que les robots sont tombés 20 fois, mais sont capables de faire deux pas sans avoir de l'aide. Ça montre peut-être notre futur et du coup c'est pour ça que c'est obscène. Les enfants ont très bien réagi, ils vont voir les robots, ils ont réagi comme on attend, ils sont intéressés par la technologie et ça détruit complètement tout le travail autour des enfants qui ont travaillé. J'avais un gamin devant moi, mais il me semble quand même avoir vu une scène de sexe entre robots. Obscène c'est vraiment le mot qui correspond parfaitement pour moi à ce spectacle.

Judith : C'est vrai que pour moi cette scène elle n'apportait rien du tout.

Michael : Parce qu'ils n'ont pas fait de petits ?

Judith : Peut-être. Ils arrivent là.

Henri : Oui, mais ils étaient déjà là avant. Je suis sûr que ça pouvait être très bien, mais je ne sais pas… Il y avait la musique, il y avait des décors, il y avait des rebondissements, il y avait des choses, mais presque ça fait aimer Soulier, sérieusement.

Natalya : Moi j'étais gênée par les spectateurs qui applaudissaient.

Judith : Au milieu ?

Natalya : Non.

Henri : Mais ce sont les robots qui commandaient et les gens réagissaient aux commandes des robots.

Judith : J'ai trouvé ça ridicule, enfin bête.

Natalya : Même s'ils faisaient comme ça les robots moi je n'avais pas envie d'applaudir.

Judith : Moi s'il y avait eu les ingénieurs sur scène j'aurais bien applaudi, mais là les robots…

Michael : C'est quelque chose de vraiment impressionnant. Ils ont fait ça et les autres ont fait comme ça.

Judith : Ce n'était pas impressionnant.

Michael : Oui, c'est ce que je veux dire. S'ils avaient fait quelque chose d'impressionnant les ingénieurs derrière.

Marie : Moi du coup je n'ai pas envie de répondre. Personnellement dans mon mémoire en fait je ne vois pas du tout les choses de la même façon.

Judith : C'est quoi ton mémoire ?

Marie : Écriture et relecture. Et du coup, il y a toute une partie sur les nouvelles technologies, c'est ce que je t'ai montré la dernière fois, je n'ai même pas regardé les enfants, c'est dommage de dire ça, mais c'est vraiment le côté robotique qui m'a attiré parce qu'en plus je suis vachement fascinée par tout ce qui est *Animatronix*. C'est plutôt ça que j'ai regardé. Après je ne sais pas, il y a peut-être autre chose qui va venir, mais pour l'instant, ce qui m'a posé beaucoup de questions par rapport à la représentation du corps du danseur sur scène, au final le danseur il est seul qu'en dansant entre guillemets les robots avec leurs représentations. Je me pose beaucoup de questions, mais du coup c'est bon pour mon mémoire. Ça va rentrer en tant qu'exemple. Il y a des signes que je n'ai pas trop compris. Le squelette on l'a vaguement évoqué tout à l'heure.

Judith : C'était quoi

Marie : La partie du tronc, les côtes, le bassin. Et la fille avec le pistolet.

Pierre : Les pistolets.

Marie : Oui, il y en avait deux sur scène, mais il y en avait qu'une qui l'avait dans la main. Je me suis dit peut-être qu'elle va tirer sur un des robots. C'est des codes, des signes qui m'ont interpellé je me demande pourquoi. Et après le seul truc que j'ai vraiment aimé, là c'est mon âme de plasticienne qui a été piquée un peu, c'est la bâche. J'avais envie de faire des choses avec. Et la source de kaléidoscope en haut qui tourne, je me suis dit j'aimerais bien le récupérer après.

Gaspard : Ces derniers temps, j'ai vu pas mal de trucs sur le transhumanisme. J'ai un peu de mal, mais c'était marrant après, l'évolution. Ça passe un petit peu d'une scène de l'espace ensuite ça évolue à la mort de l'homme, je vois un peu ça comme ça. J'ai l'impression d'avoir ni aimer ni détester.

Marie : C'est vrai que c'est particulier. Je ne m'attendais vraiment pas à ça. Après je me suis dit vu que c'était des enfants on ne peut pas leur demander grand-chose. Après les trios… il y avait les robots juste en face des danseurs derrière, il y avait des choses assez intéressantes en fait. Mais les masques je n'ai pas compris.

Henri : C'est des masques de cheveux en plus.

Judith : On aurait dit des chignons.

Michael : C'était une matière organique.

Henri : Mais après de prêt, ça faisait chignon.

Marie : Je me suis fait un petit truc à la fin, est-ce que les robots sur scène, une espèce de squelette et l'espèce de trucs de cheveux, est-ce que c'est ce qu'il va rester de nous ?

Henri : C'est un peu ça, je pense.

Marie : Un squelette et des cheveux.

Michael : C'était un spectacle très troublant. Tu l'avais dit au début. L'ambiance, la musique ce n'était pas agréable à vivre. Mais en fait, c'était les gestes des enfants, des danseurs, la musique qui étaient troublants. Ce n'était pas les robots. Pour moi le robot, c'était des petits robots mignons.

Henri : C'est eux qui sont au départ et c'est eux qui sont à la fin, et toute la partie humaine elle disparaît.

Michael : C'est troublant. Et comme j'ai dit tout à l'heure c'était très désagréable, ça ne m'a pas plu c'était un peu spécial. Pour moi le but, cette ambiance… les gosses j'aimerais savoir comment ils ont vécu leur propre performance.

Judith : Moi ça ne m'étonnerait pas qu'il y en ait un ou deux qui aient été traumatisés.

Marie : Je ne pense pas qu'ils soient traumatisés. Parce qu'on vit dans un univers où la robotique est vachement présente, maintenant les gamins de 5 ans ils sont déjà plongés dedans.

Judith : Non, mais pas par rapport aux robots, mais par rapport au fait qu'il y ait un revolver. La fille elle tient un revolver pendant une demi-heure comment tu expliques ça ? Moi j'aimerais bien demander aux gamins comment ils ont compris la pièce, comment ils ont compris ce qu'on leur demandait de faire, et pourquoi le faire comme ça. Je ne suis pas sûre qu'ils aient compris grand-chose.

Natalya : Peut-être que c'était les robots qui avaient que deux doigts. Ils étaient comme ça.

Gaspard : De faire le geste de tirer ?

Natalya : Oui, c'est ça.

Michael : IIs sont tombés eux-mêmes c'est bizarre. Ils ont tiré par terre, ils ont réagi…

Gaspard : Moi je n'ai pas vu tirer.

Judith : Si c'est vrai qu'à un moment ils ont pointé vers…

Marie : Le début, ça m'a fait limite film d'horreur. Ça m'a fait penser un peu à *iRobot* je ne sais pas si vous vous souvenez du film avec Will Smith. Le premier truc il y a les enfants partout qui dansent dans une espèce d'ambiance assez noire avec des flashs, des lumières, tout qui s'anime et les robots limite ça faisait film d'horreur. Après il y a des trucs vachement intéressants dans la pièce il faudrait creuser.

Judith : Et toi tu as aimé ?

Natalya : Ce n'est pas absolu, il y a plein de choses qui m'ont beaucoup plu, mais des choses très visuelles en fait, comment il a rassemblé certaines choses, et visuellement ça crée cette espèce de tableau. C'est la façon dont il rassemble des choses. C'est la pièce de lui que j'ai le plus appréciée, et que je trouve la plus cousue, rassemblée, pensée, parce qu'en fait ses pièces sont très décousues. On a l'impression que c'est un brouillon. Il utilise des détails, des éléments. On a l'impression que ce n'est pas rassemblé. D'habitude ses pièces il n'y a ni début ni fin.

Marie : Là, il faut dire que la fin est relativement floue quand même. Est-ce qu'il y a vraiment une fin ? Si les gens n'étaient pas descendus… quand je les ai vus descendre, je me suis dit « qu'est-ce qui se passe ? »

Natalya : Mais moi, ça m'agaçait et le mec qui arrive comme ça.

Henri : C'est les parents des gamins. Mais du coup après, ils se focalisaient sur les robots alors qu'il y avait encore des petits qui faisaient des performances, qui étaient dans leur rôle de marcher doucement, de s'occuper des robots. Et finalement, tout le monde s'en foutait.

Judith : C'était un peu irrespectueux pour les enfants.

Michael : Que les gamins descendent pour voir les robots de près ça se comprend, mais un type qui s'approche pour prendre des photos…

Henri : C'est la mère d'une danseuse, sa fille elle s'en foutait

Marie : Elle nous a dit c'est la fin.

Judith : Mais ce n'était pas sympa pour les enfants qui étaient encore sur scène.

Henri : C'est pour ça que je trouve qu'obscène et le mot adéquat parce que, effectivement, peut-être que c'est notre futur comme ils disent. Mais dans ces cas-là il faut vraiment rapidement tuer les robots avant qu'ils prennent le dessus.

Gaspard : Moi j'ai l'impression que le fait qu'il s'approche du truc, qu'il fasse la photo, que ça fait partie du spectacle. Et que maintenant c'est l'humain qui devient l'acteur.

Michael : Il n'y a pas les danseurs qui reviennent sur scène comme d'habitude.

Gaspard : Je pensais que c'était fait exprès. Je pense que le but surtout c'était de perturber le spectateur.

Marie : Ça pose la question par exemple des imprimantes 3D. C'est quelque chose de vachement intéressant, vraiment utile, mais qui bientôt vont rendre obsolètes pas mal de boulots, pas mal d'humanité. Par exemple avec une imprimante 3D tu peux imprimer un revolver qui marche, tu peux imprimer des pièces d'avion, tu peux imprimer des pièces de robotique, tu imprimes tout ce que tu veux avec et ça marche. Et c'est ça qui est le plus effrayant et c'est excitant aussi. Tu peux faire tout plus facilement, il n'y a pas besoin de grandes machines ou quoi que ce soit, mais c'est quand même effrayant en se disant qu'on est vachement remplacés par les robots.

Henri : C'est comme toute technologie. Ce n'est pas la technologie en elle-même qui est mauvaise, c'est l'usage que l'on en fait derrière. Là les petits robots ils sont gentils.

Marie : Il a été inspiré par *iRobot*, je pense.

Henri : Oui. Mais ça montre bien que si l'humanité ne garde pas ses valeurs, de mettre l'humanité avant la robotique [inaudible].

Michael : Ils ont passé le temps à tirer par terre et le reste à chanter.

Marie : Le titre de la chanson je rebondis dessus c'est vachement intéressant, c'est un truc japonais en fait ils ont créé une idole entre guillemets, mais c'est vachement virtuel, comme les dessins animés en fait. Et le truc c'est que normalement quand il y a des animés tu as l'acteur qui prête sa voix à l'idole créée entre guillemets, mais en fait là elle est générée par ordinateur. Sa voix est générée par ordinateur. Et pourtant ça a l'air vachement réel. Et du coup, elle fait des concerts à guichet fermé, c'est des projections sur scène, des hologrammes, des voix enregistrées travaillées. C'est vachement intéressant. Après j'ai fait mes recherches à côté parce que je trouvais ça un peu bizarre, mais si je n'avais pas fait mes recherches j'aurais cru qu'il y avait quelqu'un derrière.

Natalya : C'est une fille qui sautille comme ça, un hologramme ?

Marie : Oui, c'est des projections. C'est un hologramme.

Natalya : Mon frère a ramené à la maison il fait souvent des déplacements en Chine, il a ramené un petit triangle en verre où il y a une projection de cette fille qui danse. Elle a les cheveux bleus.

Marie : C'est ça oui je ne sais plus le nom. Et qui saute et du coup on peut la voir de tous les côtés.

Natalya : Et effectivement, le son est synthétique. Une idole virtuelle.

Marie : Ce qui est fou c'est qu'elle n'existe pas. Réellement, elle n'existe pas. Elle n'est pas palpable, mais pourtant elle fait des concerts à guichet fermé. En plus les arènes asiatiques elles sont immenses, c'est énorme, il y a beaucoup de gens.

Henri : Nous on a Mireille Mathieu [rires] ou Dalida. Elle vendait plus des disques morte que vivante, la pauvre. Et pour toi, c'est un spectacle de danse contemporaine ou c'est autre chose ?

Natalya : Je ne sais plus dire en fait.

Henri : Si toi tu ne sais pas dire, imagine nous.

Natalya : Oui plutôt de la danse contemporaine.

Henri : Mais qui n'est pas du tout mis en valeur, par contre, par rapport à l'histoire et à la mise en scène c'est presque marginal.

Natalya : La danse contemporaine c'est un art qui pense le mouvement. Les mouvements il y avait. Le côté organique, le côté mécanique aussi qui était plutôt informatique que technique.

Marie : Par rapport à ce que je t'avais montré la dernière fois, je te pose cette question est-ce que les danseurs ce n'est pas suffisant ? Moi je me dis que les danseurs quand même par rapport à *Pixel* de Merzouki il y a beaucoup de travail de « mapping », de lumière, de technique, mais du coup est-ce que le corps du danseur n'est pas suffisant ? Comparé à ce qui se faisait avant par rapport à avant normalement il met vachement plus de technologie, parce que ce que je t'ai montré de *Pixel* par exemple ça rajoute vachement plus d'effets, surtout le « locking » de danseur urbain autre chose. C'est une question que je te pose comme ça.

Natalya : Moi en fait je me dis que la présence des robots permet de rendre exceptionnel le mouvement même très simple. Ils font ça ce n'est pas exceptionnel, mais on ne se pose même pas la question du même geste chez les humains. C'est passé un peu à la trappe, ça n'impressionne plus personne parce que tout le monde sait le faire. Alors que les robots là tout de suite…

Judith : Alors que moi au contraire les robots, je disais à Michael et tu m'as dit pareil, ils ne m'ont pas impressionnée. En fait, on les a déjà vus.

Michael : C'est un peu trop tôt.

Judith : Il y a les deux du fond qui pouvaient faire des choses de super, je pense, mais ils n'ont rien fait à part voilà…

Natalya : À part faire l'amour.

Marie : Voilà.

Michael : Faire semblant.

Judith : Et ceux de devant, je pense qu'ils fonctionnent bien, mais pour un spectacle ils n'ont pas cherché du tout à montrer toutes les prouesses. Moi du coup d'un point de vue technologique ça ne m'a pas du tout impressionné. Moi je pense que c'était fait exprès qu'ils tombent par terre.

Henri : Quelquefois oui, quelquefois non, je pense. Dès l'entrée je pense que celui qui a fait un pas et qui s'est cassé la bobine, celui-là il ne devait pas être prévenu. Après, ils disaient que c'était touchant de voir les enfants s'occuper des robots, de materner les robots.

Judith : Ça aussi ça m'a un peu énervé, que toutes les filles portaient les robots comme des bébés. Et au tout début il y a eu un moment il y a eu le mec qui a enlevé son t-shirt en grand sauveur et qui est venu porter le robot comme s'il venait le sauver, c'est lui qui l'a allumé au début, ça m'a énervé. J'ai trouvé ça très bête même si ce n'est pas fait exprès qu'ils mettent un garçon, même si c'était bête de ne pas volontairement mettre une fille pour justement dire que les robots c'est très masculin, ils n'ont pas de cheveux, on dirait des petits garçons, on ne dirait pas des petites filles. Et si en plus on met le héros à qui on demande de porter le robot et aussi on leur demande de les porter comme un bébé, j'ai trouvé ça bête et très mal pensé.

Henri : C'est très stéréotypé.

Judith : Oui et c'est un peu dommage, alors qu'ils font faire de la danse aux filles et aux garçons, ça part d'une bonne idée. Si c'était pour finir par ça c'était décevant.

Henri : Et il fait d'autres choses qui sont un peu décousues c'est ça habituellement ?

Natalya : Oui habituellement il fait de la BD. C'est un artiste. Il travaille surtout sur le dessin, la BD et il a aussi fait une pièce, mais je pense qu'on va avoir l'occasion de voir après. Il a fait des choses je te l'ai montré justement, des projections…

Marie : Avec l'ocre ?

Natalya : Oui, c'est ça. En fait, il y a des caméras qui permettent de détecter le mouvement et en fait il a créé… tout est fait sur la scène blanche, il y a un danseur qui fait des mouvements qui sont inspirés du hip-hop et il y a une ombre qui est projetée vraiment sur le danseur et qui part comme ça dans tous les sens, ça crée des ombres comme ça.

Henri : Je pense qu'il est plus dans la lumière effectivement que dans d'autres choses. Son phare avec juste le truc qui tournait c'était pénible pour nous, mais l'idée était bonne. L'ombre aussi projetée quand elle faisait la toupie. C'est vrai qu'il y avait beaucoup plus de côtés graphiques et lumineux je trouvais.

Natalya : C'est pour ça que je n'ai pas pu tout de suite répondre parce que la danse contemporaine aujourd'hui elle est empreinte de partout et évolue comme ça. Je ne sais pas demain comment elle va faire. Mais c'est de manière générale les arts en ce moment non ?

Henri : Lui il doit vite penser, je pense, aux hologrammes et aux danseurs virtuels, ça serait logique. Et la dame qui tourne, elle a tourné je ne sais pas pendant combien de temps.

Judith : C'était fou, moi c'est ça qui m'a impressionné plus que les robots.

Henri : Elle est sortie des vestiaires.

Marie : Quand elle a fini, moi je dis ça, je ne sors pas de là.

Henri : Et les expressions quand elle tournait elle faisait des « A », ça j'ai trouvé que c'était impressionnant.

Judith : C'était très gracieux.

Henri : Oui.

Natalya : On n'a pas vu les robots faire ça.

Henri : C'est comme tout, il y a des belles choses et des belles idées, mais le spectacle en lui-même… c'en est dommage même je pense pour les... si. Ça va avoir appris l'humilité aux petits danseurs parce que vraiment ils sont au service d'autres choses.

Michael : C'était un peu tout le spectacle, il y avait une mise en scène, c'était chouette, il y avait une femme qui tournait. Le reste bon…

Henri : Si. Mais les enfants aussi ils font des choses de chouettes. Il y en a une qui la reproduit à la fin la toupie à moindre niveau quand tout le monde était là. Mais je ne sais pas ce n'est pas un spectacle que je trouve…

Judith : Moi j'aurais aimé voir les enfants plus avec les robots, alors que là il y a eu les enfants, après il y a eu les deux danseurs.

Henri : Il y a eu le robot au départ.

Judith : Oui, mais finalement il n'y a pas eu tellement de passages où c'était vraiment une communication interactive. À part au moment où le robot dansait avec les trois filles, je crois, il y a eu quelques mouvements.

Henri : Les gens reproduisaient ce que faisaient les robots ou le robot reproduisait ce que faisaient les gens.

Judith : C'était très limité quand même.

Henri : On sentait qu'ils n'étaient pas sur le même plan.

Natalya : Très bien. Du coup, je vous tiens au courant pour regarder la vidéo comme la dernière fois dans 2 semaines ou 3 à peu près. Je vous écrirai la semaine prochaine. Merci d'être venus.

Judith : Merci pour l'invitation.

Annexe V : Entretiens en « reviviscence » stimulée

Les données que nous avons récoltées dans le cadre des entretiens en « reviviscence » stimulée – montages vidéo et retranscriptions – sont toutes disponibles à l'adresse suivante : https://inspectable.org/p/4596b0/

a. Gaspard

Removing : Entretien individuel effectué le 5 février 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

School of moon : Entretien individuel effectué le 6 mai 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

b. Marie

Removing : Entretien individuel effectué le 10 février 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

School of moon : Entretien individuel effectué le 6 mai 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

c. Judith

Removing : Entretien individuel effectué le 9 février 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

School of moon : Entretien individuel effectué le 23 juin 2016 à l'Esquirol bar.

d. Henri

Removing : Entretien individuel effectué le 5 février 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

School of moon : Entretien individuel effectué le 6 mai 2016 à la Maison de la Recherche de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

e. Sophie

Removing : Entretien individuel effectué le 27 février 2016 au CDCN de Toulouse.

School of moon : Entretien individuel effectué le 23 juin 2016 au restaurant L'Estaminet à Toulouse.

a. Carnet d'observations 2014

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Cette semaine [pendant un festival de la danse contemporaine], j'ai plusieurs fois entendu la phrase : "Dans la danse, il n'y a rien à comprendre, mais juste à ressentir" de la part de différents professionnels du domaine chorégraphiques – [une programmatrice] et [une chargée de communication]. Ces répliques ont été prononcées en réponse aux interrogations des spectateurs qui ne parvenaient pas à "comprendre" — ils le formulaient ainsi – les spectacles contemporains. »

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Après une représentation dans [une structure soutenant l'art chorégraphique], j'ai mené une conversation avec [l'un de ses représentants]. Nous sommes alors venus à parler des tenants et aboutissants "communicationnels" de l'acte de la création chorégraphique. Ma posture a toutefois provoqué un rire chez [la personne en face de moi]. [Elle] m'a indiqué que les artistes, selon son point de vue, étaient éloignés de "ce type" de préoccupations : "Non, ils ne créent pas leurs œuvres pour qui que ce soit, ils ne sont pas dans une démarche marketing." »

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Dans le cadre de mon Master I, j'ai interrogé [un chorégraphe contemporain] au sujet de sa posture vis-à-vis de la "communication" dans l'activité chorégraphique : "Comment pouvez-vous caractériser ce qui se produit sur le plateau entre vous et votre public ? Est-ce qu'on peut appeler cela 'communication' ?" Il a alors prononcé la phrase suivante : "Ce que je fais, je ne le fais pas pour les chargés de la production ni pour un quelconque autre public, sinon, je ne le ferais pas." » Visiblement, le terme de « communication » concernait, dans sa conception, l'adaptation aux attentes des décideurs de ce domaine artistique.

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « J'ai participé à [un spectacle] chorégraphique d'[un créateur français]. Ce dernier, lors d'une répétition ordinaire a lancé

nonchalamment la phrase : “Je me moque de ce que les spectateurs pourraient penser de ma création” Il se positionnait comme un “peintre” procédant à des expérimentations plastiques dépourvues de la finalité d’être perçues publiquement. »

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « A l’ouverture de la nouvelle saison culturelle en septembre, j’ai eu l’occasion de converser avec [une danseuse contemporaine]. Elle faisait partie d’[une compagnie de danse “jeune public”] et participait aux spectacles destinés aux enfants de trois à six ans. Elle s’apprêtait également à mettre en scène sa propre création chorégraphique “jeune public”. Impliquée dans des programmes de la médiation culturelle pour enfants, elle constatait qu’il convenait d’anticiper les réactions de ce public et de s’y adapter : “En nous adressant aux enfants, nous avons compris que l’exigence consistait pour nous justement dans la simplicité de ce qu’on proposait et non pas dans la complexité de nos propos”. »

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « Dans le cadre d’[un festival de danse contemporaine], j’ai eu l’occasion de lire la présentation d’[une œuvre chorégraphique] qui a attiré mon attention. J’ai particulièrement fait attention à une phrase écrite par [les artistes], accompagnant leur création : “Nous avons travaillé sur l’expérience du spectateur. Nous voulions l’amener à traverser avec nous les mêmes états corporels.” Les créateurs mettaient en scène différentes expérimentations corporelles – blocage de respiration, chutes, déséquilibres – qui devaient inciter les spectateurs à ressentir, du moins partiellement, les mêmes sensations que les danseurs. »

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « [Une professionnelle] du spectacle vivant, après [une représentation chorégraphique], a entendu des spectateurs dire qu’ils n’ont pas compris “ce que les auteurs [de la pièce] ont voulu leur faire vivre pendant le spectacle.” À ce moment, elle discutait avec d’autres collègues. Elle leur a exprimé, à cet effet, son point de vue sur la volonté des publics de connaître les intentions exactes des artistes, au lieu de se laisser “surprendre par l’inconnu”. »

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « [Un chercheur en danse], pendant [une journée d'étude sur l'art chorégraphique] à laquelle j'assistais comme une spectatrice, m'a interrogé sur mon champ d'investigation. Je lui ai répondu que mes recherches portaient sur la réception de la danse contemporaine et que ma démarche s'inscrivait dans les sciences de l'information et de la communication. Il m'a alors suggéré des lectures se rapportant aux logiques de la promotion des biens culturels dans des réseaux sociaux, que certains créateurs chorégraphiques empruntaient. Je lui ai alors répondu que mon intention n'était pas d'étudier spécifiquement ce volet communicationnel, mais, plus précisément, des phénomènes transversaux régissant l'activité chorégraphique : sa production et sa réception. Il m'a alors répondu que la perspective d'envisager le travail artistique des créateurs du point de vue de la "communication" lui semblait difficile, car la création des contenus artistiques était, à ses yeux, relativement "désintéressée". Je lui ai indiqué que je n'envisageais pas la "communication" à travers la question d'"intérêt" ; je me rapportais à la conception académique de ce concept le définissant comme un aspect inhérent à tout type d'activité humaine. »

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « Lors d'[une manifestation scientifique portant sur les arts du spectacle], [un chercheur] a exprimé ses difficultés méthodologiques de mener des entretiens avec des spectateurs effectifs. D'après lui, la perspective d'étudier la réception des spectacles était difficile : "On ne peut pas étudier l'expérience de la danse à travers une approche quantitative… On ne va pas faire des statistiques : combien de personnes ont identifié telle ou telle thématique, combien se sont sentis déstabilisés ? Déjà, il faut savoir ce que ça veut dire, d''être déstabilisés »… À mon avis, aller discuter avec des spectateurs, mener une démarche qualitative, ce n'est pas non plus une réponse adéquate. On va interroger cinq ou dix spectateurs, et alors ? Aucune possibilité de généraliser… Du coup, je ne trouve pas qu'un échange avec des spectateurs réels soit nécessaire pour comprendre comment les œuvres peuvent être reçues. Afin d'identifier ce qu'un spectacle fait vivre, je préfère adopter une posture d'un spectateur 'abstrait'." »

Extrait du « Carnet d'observations 2014 » : « j'ai eu l'occasion d'assister à une discussion entre [une programmatrice du spectacle vivant] et une spectatrice visiblement

“avertie” avant [un spectacle] à Toulouse en octobre 2014. Les deux protagonistes de la discussion étaient d’accord sur l’idée que la danse était accessible à tous “à condition que les spectateurs mettent davantage leur ‘sensibilité’ au profit de la réception de l’art”. »

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « J’ai assisté à [une journée d’étude portant sur la danse]. [Une communicante] a organisé un quiz auprès du public qui, apparemment, n’était pas constitué de personnes côtoyant la danse contemporaine. La communicante a demandé aux spectateurs d’évoquer les noms des femmes ayant marqué l’histoire de la danse contemporaine en France au XX^{e} siècle, puis de les reconnaître sur des photos. Lorsqu’il était question de nommer Carolyn Carlson, peu de personnes semblaient la connaître, la chercheure a alors dit “Ah, vous ne connaissez pas Carolyn Carlson, c’est bien ennuyeux” ». Même s’il s’agit d’une réplique qui peut avoir sa légitimité lors d’une journée d’étude, ce type d’énonciation est à proscrire lors des entretiens individuels avec les spectateurs participant à l’enquête, même s’il s’agit de personnes familières de cette forme d’art.

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « En 2016, j’ai participé à [un projet chorégraphique] qui devait être filmé. [L’opérateur] qui devait effectuer une captation du spectacle connaissait très peu l’art chorégraphique. La caméra qu’il utilisait s’est éteinte au cours du spectacle à cause d’un problème technique ; quelques instants de la pièce n’ont donc pas été enregistrés. Alors, par la suite, il a réalisé un montage vidéo pour rassembler les deux extraits en m’assurant que “les artistes ne remarqueront pas” la coupure au milieu du spectacle : “Ils bougent sans arrêt. On ne remarque pas trop qu’il manque un petit bout”. »

Extrait du « Carnet d’observations 2014 » : « Cette semaine [pendant un festival de la danse contemporaine], j’ai plusieurs fois entendu la phrase : “Dans la danse, il n’y a rien à comprendre, mais juste à ressentir” de la part de différents professionnels du domaine chorégraphiques – [une programmatrice] et [une chargée de communication]. Ces répliques ont été prononcées en réponse aux interrogations des spectateurs qui ne parvenaient pas à “comprendre” — ils le formulaient ainsi – les spectacles contemporains. »

b. Carnet d'observations 2015

Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « J'ai assisté à [une représentation] contemporaine [d'un ensemble d'artistes] solidement "installés" dans le paysage chorégraphique français. Au sortir de la pièce, j'ai entamé une conversation avec [une chercheuse] dont les travaux portent sur [les arts du spectacle]. Cette dernière s'est interrogée à propos de mes recherches et a voulu en savoir plus sur ma démarche scientifique. J'ai alors précisé que je me saisissais de la danse contemporaine dans le cadre des sciences de l'information et de la communication. Cette perspective a paru étonnante à cette personne, et elle m'a exprimé son point de vue : "Ah bon ? Vous étudiez comment les artistes essayent de promouvoir leurs spectacles, par exemple sur des réseaux sociaux ? […] Non ? Alors votre posture me paraît un peu étrange, parce que la création artistique est normalement désintéressée ; il n'est pas question de la communication". Je lui ai alors indiqué que je trouvais quelquefois difficile la posture des arts du spectacle vis-à-vis des approches communicationnelles : "L'acte créatif est aussi un acte communicationnel, même si on le conçoit comme une activité dépourvue d'intérêt immédiat, et donc potentiellement non-communicationnelle. Cette communication peut être volontaire ou involontaire, explicite ou implicite, mais les artistes ne peuvent pas ne pas communiquer avec leur public." La personne m'a alors exprimé son désaccord et m'a précisé que, selon son point de vue, "[les] artistes ne communiquent rien du tout, ils créent leurs œuvres sans forcément se fixer des objectifs. Parfois, ils ne veulent même pas savoir ce que pensent les spectateurs de leurs créations." Après cette brève discussion relative à nos postures théoriques respectives, nous avons changé le sujet de notre conversation. »

Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « J'ai assisté à [une représentation] contemporaine [d'un ensemble d'artistes] solidement "installés" dans le paysage chorégraphique français. Au sortir de la pièce, j'ai entamé une conversation avec [une chercheuse] dont les travaux portent sur [les arts du spectacle]. Cette dernière s'est interrogée à propos de mes recherches et a voulu en savoir plus sur ma démarche scientifique. J'ai alors précisé que je me saisissais de la danse contemporaine dans le cadre des sciences de l'information et de la communication. Cette perspective a paru étonnante à cette personne, et elle m'a exprimé son point de vue : "Ah bon ? Vous étudiez comment les artistes essayent de

promouvoir leurs spectacles, par exemple sur des réseaux sociaux ? […] Non ? Alors votre posture me paraît un peu étrange, parce que la création artistique est normalement désintéressée ; il n'est pas question de la communication". Je lui ai alors indiqué que je trouvais quelquefois difficile la posture des arts du spectacle vis-à-vis des approches communicationnelles : "L'acte créatif est aussi un acte communicationnel, même si on le conçoit comme une activité dépourvue d'intérêt immédiat, et donc potentiellement non-communicationnelle. Cette communication peut être volontaire ou involontaire, explicite ou implicite, mais les artistes ne peuvent pas ne pas communiquer avec leur public." La personne m'a alors exprimé son désaccord et m'a précisé que, selon son point de vue, "[les] artistes ne communiquent rien du tout, ils créent leurs œuvres sans forcément se fixer des objectifs. Parfois, ils ne veulent même pas savoir ce que pensent les spectateurs de leurs créations." Après cette brève discussion relative à nos postures théoriques respectives, nous avons changé le sujet de notre conversation. »

Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « En février, j'ai assisté à une manifestation scientifique dont la thématique concernait, entre autres, l'analyse des spectacles de danse. L'intervenante étayait les difficultés qu'elle rencontrait fréquemment dans les analyses des œuvres des apprenants qu'elle formait. Elle a notamment mentionné les biais des postures interprétant les actes créatifs comme une démarche volontaire de communication : "Il est impossible de dire que l'auteur ait effectivement voulu transmettre quelque chose. L'œuvre n'est pas forcément le résultat de cette volonté de communiquer. C'est une exploration, une expérience." Bien que je trouve sa posture vis-à-vis du caractère volontaire des actes communicationnels juste, la "communication" concerne également les actes non-volontaires. »

Extrait du « Carnet d'observations 2015 » : « Lors d'[un festival de la photographie contemporaine], j'ai rencontré [un artiste plasticien] a qui j'ai dit que je menais une recherche en sciences de l'information et de la communication. Je lui ai également indiqué que je m'intéressais, entre autres, aux tenants et aboutissants communicationnels de l'acte de la réalisation artistique. Sensible à ce sujet, il m'a communiqué son désaccord en précisant qu'il ne trouvait pas que la communication avec soi-même – lorsqu'on estime qu'on crée des œuvres pour son propre plaisir – était un acte communicationnel à proprement

parler : “Non, on ne communique pas à soi-même, on est le créateur. On fabrique. On est présent à soi-même au moment de la prise de décisions. C’est nous qui agissons sur la matière, personne d’autre. Quand j’ai envie de faire quelque chose, je le fais.” L’artiste m’a également indiqué qu’il a longuement réfléchi à cette question après une émission – dont je n’ai pas pu obtenir les détails – de France Culture où un présentateur s’exprimait au sujet de l’existence de l’intentionnalité communicationnelle chez les artistes, une thématique qui provoquait, selon son point de vue, des débats “enflammés” dans le domaine de l’art. »

Extrait du « Carnet d’observations 2015 » : « Lors d’[un séminaire portant sur l’art du spectacle vivant], j’ai assisté à une conversation se déroulant entre [une communicante] et [une participante]. Cette dernière a posé une question après la présentation de la chercheuse, au sujet d’un volet esthétique qu’elle étudiait : “Mais votre travail concerne plutôt la création du spectacle ou plutôt sa réception ?” La communicante lui a alors répondu que la séparation entre ces deux volets conceptuels, bien qu’ils soulèvent fréquemment des débats, était à ses yeux inutile : “J’envisage les œuvres comme un ‘tout inséparable’. Les artistes prennent la posture des spectateurs ; les spectateurs s’imaginent créateurs… La séparation me paraît assez compliquée. Voire inutile.” »

Extrait du « Carnet d’observations 2015 » : « Lors d’un échange avec une chercheuse travaillant dans le cadre des arts du spectacle, au sortir d’une représentation chorégraphique, j’ai partagé mon avis selon lequel il était important de prendre en considération l’ensemble d’informations auxquelles est confronté le spectateur d’une manifestation chorégraphique, pour mieux “cartographier” son expérience : informations disponibles dans la salle — programme, livret de spectacle —, les modalités d’accueil des publics, le confort des gradins… Elle m’a alors répondu que cet ensemble de données n’était pas important dans l’analyse des œuvres : “au-delà de certains paramètres, ce n’est plus intéressant. Ce n’est plus à nous de nous poser ces questions futiles et presque commerciales.” »

c. Carnet d'observations 2016

Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Lors d'[un séminaire portant sur les arts du spectacle], [une communicante] a prononcé ses doutes quant au discours d'[une participante] qui interprétait de façon tranchante les intentions d'[un chorégraphe] : "Il a terminé sa pièce comme ça [la fin du spectacle en question était impromptue], parce qu'il voulait que son public soit perdu, voire dépité à la fin." La communicante a alors proposé de ne pas se permettre d'interpréter les intentions des artistes, mais de considérer "simplement" le résultat de ses actes créatifs, parce que, selon elle, "[on] ne peut pas savoir ce que les artistes ont effectivement voulu réaliser." »

Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « [Une chercheuse], lors d'[une journée d'étude], m'a suggéré de lire des travaux sur l'établissement d'un "plan de communication" dans le domaine théâtral : "C'est, je pense, très intéressant pour ta recherche. Ils décrivent comment ils communiquent sur leur travail, comment ils constituent des dossiers de presse, etc. Ils disent comment c'est difficile de se faire entendre dans le bruit et la surenchère des réseaux sociaux. C'est un problème que la plupart des artistes ressentent." »

Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « Lors d'[une rencontre publique] avec [une créatrice chorégraphique], cette dernière a exprimé son désamour pour des propositions scéniques "où l'on amène les spectateurs par la main, leur explique ce qu'il faut penser de telle ou telle chose". Elle a dit qu'elle préférait, inversement, de laisser aux spectateurs la possibilité d'interpréter librement les actes mis en scène, même si leurs interprétations sont éloignées de celles qu'elle a mises en scène volontairement ».

Extrait du « Carnet d'observations 2016 » : « A l'occasion d'[un festival de la BD], j'ai conversé avec [un visiteur d'une exposition] rencontré spontanément sur place. Nous n'étions pas très nombreux dans les lieux d'exposition et il m'a interpellée pour me demander mon avis sur une œuvre qu'il jugeait "élitiste". Je lui ai répondu que je n'appréciais par particulièrement la création en question et lui a fourni un certain nombre d'arguments

justifiant mon point de vue. La personne a alors trouvé mon discours “bien rôdé” et m’a demandé de lui raconter ce que je faisais dans ma vie. Après avoir écouté ma présentation de parcours en grandes lignes, il m’a dit : “Ah, tu travailles sur la danse contemporaine, c’est un truc complétement bizarre ! J’ai vu un jour sur YouTube une vidéo où il les danseurs avaient des béquilles, ils se déplaçaient comme des araignées.” Cette personne faisait bien référence au spectacle *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* de Marie Chouinard, facilement accessible en ligne sur des sites de vidéos communautaires. »

Extrait du « Carnet d’observations 2016 » : « Lorsque je faisais mes études en Master, j’avais souvent l’occasion de présenter publiquement les avancements de mes recherches. Au début de l’année, lorsque nous rencontrions d’autres étudiants, nombreux sont ceux qui m’exprimaient leurs avis au sujet de la danse contemporaine. Par exemple, une étudiante, après avoir connu le sujet de mon travail, m’a déclaré : “Lorsque je pense à la ‘danse contemporaine’ j’ai tout de suite en tête l’image d’un mec qui a une béquille à la place du sexe et qui frappe contre une barre en métal.” Elle faisait référence au spectacle *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* de Marie Chouinard. »

Extrait du « Carnet d’observations 2016 » : « Au sortir d’[un spectacle chorégraphique], j’ai entendu [une spectatrice] – semblant aux faits des tendances esthétiques de cette forme d’art – critiquer la démarche [du chorégraphe] : “Je ne comprends pas l’intérêt de ce qu’il a fait”. »

Extrait du « Carnet d’observations 2016 » : « À la différence des premiers instants après la fin des spectacles, lors desquels certains spectateurs “ne [savent] pas trop quoi en penser”, ils expriment, après un temps de réflexion, un avis plus convaincu et décidé. Un temps de réflexion leur permet d’identifier les valeurs soutenues par les acteurs de l’art chorégraphique et de décider s’ils y adhèrent. Toutefois, il convient de souligner le caractère provisoire de cette construction subjective, car, en effet, elle est amenée à évoluer sous l’influence de l’enquête et des événements que les enquêtes traversent personnellement. »

d. Carnet d'observations 2017

Extrait du « Carnet d'observations 2017 » : « [Une chercheuse], au cours d'[un séminaire portant sur le théâtre] a exprimé ses critiques vis-à-vis des spectateurs qui ont "peur de mal interpréter les œuvres" : "Ils me disent 'j'ai imaginé des personnages, mais je sais qu'il n'y en avait pas. J'étais un mauvais spectateur.' Je leur dis qu'ils ont le droit d'imaginer tout ce qu'ils veulent et que personne ne les jugera sur la 'validité' de leurs interprétations." Après un temps de réflexion, elle a rajouté : "Nous, non plus, [on] ne peut pas s'autoriser de juger si les spectateurs ont bien ou mal compris le spectacle". »

e. Carnet d'observations 2018

Extrait du « Carnet d'observations 2018 » : « Dans le hall d'[un petit théâtre], avant d'entrer dans la salle pour voir [une représentation chorégraphique], j'ai eu l'occasion de converser avec [un chorégraphe] qui m'a parlé de sa démarche artistique. Il m'a indiqué qu'il était préoccupé par la "paraisse des spectateurs d'aujourd'hui" qui ne cherchaient qu'à "satisfaire leur confort intellectuel". À travers ses créations, il souhaitait extraire le public de son fonctionnement semblant habituel. Lorsqu'il travaillait sur ses œuvres, il anticipait mentalement ses réactions potentielles et aspirait à lui faire traverser des expériences "inconfortables" : "Je travaille sur le regard du spectateur. Je ne voudrais pas qu'il s'endorme dans son siège. J'essaye de le stimuler, le réveiller, le bousculer. Je ne voudrais pas qu'il soit passif." »

Extrait du « Carnet d'observations 2018 » : « Dans le cadre d'une rencontre culturelle autour d'[un spectacle chorégraphique], j'ai discuté avec [un régisseur de lumières] qui m'a indiqué que [le chorégraphe avec qui il travaillait] ne semblait pas faire attention à ses collaborateurs ni, surtout, à son public : "Ce chorégraphe ne pense pas à son spectateur une seule seconde. Il est totalement égoïste." Il trouvait que le créateur "partait tout le temps dans des délires conceptuels opaques" et que ses créations étaient "trop intellos". Il m'a également indiqué que désormais, il ne souhaitait plus travailler avec cet artiste et que c'était la dernière de ses représentations qu'il assurait techniquement. »

a. Sylvain HUC et Cécile GRASSIN

Entretien effectué le 28 octobre 2014 au domicile des artistes.

Sylvain : Comment tu veux procéder ?

Natalya : J'ai quelques questions. Alors ces questions, en fait, peuvent vous paraître quelquefois un petit peu banales mais, en fait, mon approche n'est pas vraiment journalistique, donc poser des questions basiques qui peuvent paraître banales parfois, c'est justement pour chasser le bon sens. Les idées qui se sont installées, qui ne sont pas vraiment remises en question, c'est comme en mathématiques faire la recherche sur 1 + 1 = 2, est-ce que c'est correct ou pas. Des questions de ce type. Donc, voilà, je vais poser des questions. Après, si vous avez des choses à dire, à ajouter, si vous débordez, vous allez plus loin, c'est assez ouvert.

Sylvain : Bien sûr, ça marche.

Natalya : Sur la compréhension du spectacle vivant, qu'est-ce que c'est, en fait, pour vous, à partir de quel moment est-ce qu'on peut dire qu'il est compris ? Parce que, souvent, les spectacles de danse contemporaine sont confrontés à cette incompréhension du public et le public en sortant dit « je n'ai rien compris » et les programmateurs qui entendent ce propos disent qu'« il n'y a rien à comprendre » et en rajoutent une couche. Moi, j'ai l'impression qu'il y a quand même quelque chose à comprendre. Il faut choisir un angle. Il y a souvent beaucoup plus de manières de comprendre un spectacle qu'une seule direction. Que pensez-vous par rapport à cette compréhension ?

Sylvain : En tant que spectateur ?

Natalya : En tant que spectateur.

Sylvain : Moi, en tant que spectateur, c'est vrai que je ne suis pas forcément attaché au sens, en tout cas à la nécessité de comprendre ce que je vois dans le sens signification, qu'est-ce que ça signifie ; pour moi, je comprends le spectacle, je pense, si je ressors différent de la manière dont je suis entré dans le théâtre. Si ça m'a affecté d'une quelconque manière, j'ai l'impression que je l'ai compris. Si ça me laisse indifférent totalement, non, c'est faux ce que je dis, il y a des spectacles que je comprends et qui me laissent totalement indifférent, ça, c'est vrai. Ce n'est pas si banal ta question.

Cécile : Moi je crois qu'il peut y avoir plusieurs façons de le recevoir, le spectacle. Quelquefois ça peut être très brut et ça va provoquer des émotions, et j'ai l'impression que quelquefois ça peut suffire et qu'effectivement ça ne va pas plus loin que juste des émotions brutes qui, peut-être, sont dans un ordre aléatoire. Je ne vais pas forcément comprendre mais, effectivement, je vais ressortir, peut-être, changée et

déjà rien que si le spectacle avait cette ambition-là, de créer des émotions particulières, en tout cas ça va me « satisfaire ». Même si, effectivement, ma compréhension peut-être ne va pas entrer en jeu, peut-être que je ne vais pas exactement comprendre de quoi il s'agit, mais parce que j'aurais vécu un truc très clair d'émotion, alors j'estime que, en tant que public, ça me va et, d'une certaine manière, j'ai compris parce que j'ai ressenti quelque chose. Et, après, d'autres fois, j'aime bien aussi des spectacles où je vais comprendre de quoi il s'agit, quel est le jeu, à quel endroit le jeu se situe parce que parfois c'est conceptuel. Parfois, c'est comprendre le concept et se régaler à comprendre la règle du jeu qui est fixée, à essayer de voir jusqu'où ils se seront amusés avec cette règle-là et, du coup, en tant que public, je m'amuse avec eux sur cette même règle. C'est quelque chose que j'aime bien aussi. Et puis, après, il y a le truc classique de la narration, de comprendre de façon très narrative comment ça a avancé dramaturgiquement du début à la fin ou bien de façon plus symbolique. Des fois aussi, il y a des façons… je ne sais pas, par exemple Castellucci, il travaille vachement sur la symbolique. Ça ne raconte pas une histoire mais, pour autant, le sens est relativement classique je trouve parce que ça fait appel à des codes. Je peux comprendre ces codes avec ma culture et peut-être que pour tout le monde ça ne va pas être interprété de la même manière. Un peu comme un poème ou un truc comme ça. Du coup, ce sont des métaphores et à nous de les mettre dans l'ordre.

Sylvain : Disons qu'à chaque spectacle c'est cette question-là qui se pose. À part si c'est vraiment du théâtre très classique où c'est une narration chronologique, on suit une histoire effectivement, un personnage, une psychologie. Quand on s'arrête plutôt à la danse, ce qui fait sens, pour moi, effectivement, c'est la dramaturgie, je comprends un spectacle quand la dramaturgie m'embarque d'une quelconque manière. Après, c'est propre à chaque spectacle.

Cécile : Après, en danse, il y a aussi beaucoup de choses qui se font virtuoses et belles juste pour être virtuoses et belles, je ne suis pas sûre que… ce qu'il y a à comprendre c'est ça, la virtuosité du corps, et peut-être qu'il n'y a pas à chercher plus loin que ça. Moi, ce n'est pas ce que je préfère. J'aime bien quand le mouvement a été traité de manière spécifique par rapport à une thématique ou quelque chose de spécifique. Il peut y avoir de la virtuosité et de la beauté quand même. Pour moi, ça ne me suffit pas en tant que spectateur.

Natalya : Et ce mouvement, tu dis qu'il doit être traité par rapport à une certaine thématique, de quelle façon ?

Cécile : Par exemple, là, nous, on travaille sur *Kaputt* et, du coup, on essaie de trouver quel est ce corps spécifique de l'échec, de quelle manière le corps va être déformé, on va trouver une logique en fonction de cette thématique, on essaie de déconstruire et de reconstruire une nouvelle façon de bouger ou d'envisager le corps, l'image du corps, le mouvement du corps, peu importe en fonction de cette thématique-là. Et, pour un autre spectacle, on définira tout depuis le début en fonction de ça. J'aime bien quand je vois un spectacle et que je sens qu'il y a eu un travail, effectivement… vraiment reconsidérer le corps en fonction de ce sur quoi on travaille.

Sylvain : J'ai souvent l'impression aussi que c'est un écueil dans la création contemporaine de penser qu'il faut crypter les choses, qu'il faut que le spectateur ait des choses à décoder, que l'intérêt du spectacle réside dans le fait que les choses lui sont inaccessibles, qu'il devrait fournir un effort par rapport à ça. Moi, quand je suis spectateur, ça, ça me gonfle. Même si c'est quelque chose d'extrêmement abstrait, moi je veux pouvoir mettre ce que je vois en rapport avec ce que je suis, ça peut être de l'ordre de l'enquête effectivement, où ce que je vois ce sont des indices et après je les raccorde, et je recompose quelque chose, moi, en tant que spectateur avec ce que je vois et ce que je suis, c'est ce rapport-là. Si je peux faire ça pour moi, ça fait sens. Si en tant que spectateur j'ai l'impression qu'on me fait comprendre qu'il y a un savoir que je n'ai pas, il y a des pièces que je n'ai pas pour accéder à ce qui est fait, j'ai l'impression que je n'ai pas ma place, donc qu'ils font leur truc tout seuls et que je n'ai pas à assister à ça dans la mesure où c'est un peu masturbatoire. Moi, ce qui m'intéresse, que ce soit en tant que spectateur ou en tant que chorégraphe, c'est quel rapport je crée avec le public. Qu'est-ce qui se joue entre moi et le public ? Je pense que c'est la question, c'est ça qui m'intéresse. Si je fais ça, je le fais dans une salle de spectacle, dans un théâtre, avec le dispositif théâtral, avec l'histoire de qu'est-ce que c'est le théâtre, ça remonte à 3000 ans ou pas tout à fait, voilà, le dispositif de la présentation c'est qu'on fasse de la danse, du théâtre ou quoi que ce soit, on est, j'ai envie de dire, assujettis à ce dispositif-là. Après, qu'est-ce qu'on en fait ? Qu'est-ce qu'on fait avec ce dispositif-là ? Et ce dispositif implique, effectivement, des spectateurs et des « acteurs ». Après, la frontière est plus ou moins imperméable, on s'amuse avec cette frontière-là, on l'annule, chacun travaille sur ça.

Cécile : Ça me fait penser au fait qu'on ait fait un spectacle jeune public pour commencer. Du coup, nous, on s'est bien rendus compte que notre exigence, par rapport à ce que tu dis, je vais essayer d'être clair, ce n'est pas : plus on fait un spectacle compliqué à comprendre, plus on est exigeants, moi, je pense que c'est le contraire. En s'adressant aux enfants, je pense que ça nous a permis de préciser que, pour nous, l'exigence est justement peut-être dans la spécificité de ce qu'on va proposer et pas d'en rendre compliqué ce qu'on propose, au contraire. Et pourtant il y a plein de symboles.

Sylvain : Oui. Ce que je voulais dire par rapport à ça, c'est que... Mince qu'est-ce que je voulais dire ? Qu'est-ce que tu disais ?

Cécile : Spectacle jeune public, facile à comprendre. Tu ne voulais pas en venir aux spectateurs émancipés ? Tu ne voulais pas parler de ça ?

Sylvain : Non. Mince j'avais une idée mais je l'ai laissée passer. C'est par rapport au jeune public. Oui, c'est ça. C'est que, même si on propose des choses très simples, c'est qu'est-ce qu'on peut proposer de très simple mais qui, malgré tout, ne va pas infantiliser le spectateur ? Comment est-ce qu'au contraire on peut lui laisser un espace immense pour qu'il recompose et se remettre au travail. Quand je disais tout à l'heure que je n'aime pas, que j'ai l'impression qu'il faut que je fournisse un effort, attention ça ne veut pas dire qu'en tant que spectateur je m'assois juste et je suis juste dans la réception de ce que je vois, j'ai l'impression que mon imaginaire se met au travail presque malgré moi et que, ce que je vois, forcément,

ça résonne, ça fait écho à des choses personnelles, j'ai l'impression que le spectacle est… si je sens que j'ai un rapport privilégié avec ce que je vois, pour moi, oui, ça a un intérêt. Et quand, moi chorégraphe, je propose des choses, c'est pareil, moi, j'ai besoin de sentir les spectateurs, on « travaille », je ne sais pas si c'est le bon mot. Mais, en tout cas, j'ai ouvert une brèche dans leur imaginaire et que, là, ils sont en train de tout recomposer, en l'occurrence pour les enfants, puisque *Le petit chaperon rouge* c'est pour les enfants, mais c'est pareil.

Cécile : Et c'est cette dimension du jeu aussi. En fait, finalement, moi, je ne cherche pas forcément à comprendre le spectacle, je cherche à jouer même en tant que public. Il y a une circulation qui se passe entre le public et l'interprète.

Sylvain : Mais c'est vrai que cette question de la compréhension d'un spectacle, du sens d'un spectacle, c'est compliqué. Mon père, par exemple, de son propre aveu, quand il vient voir ce que je fais, il n'y a pas assez. Il me dit « c'est parce que je suis vieux, c'est une question de génération », il a très bien conscience que la manière de regarder les choses ce n'est pas la même aujourd'hui qu'il y a trente ans forcément.

Cécile : Et, a contrario, il y a aussi plein de gens qui sont venus nous voir après les spectacles et nous ont dit qu'en général, en danse contemporaine, on ne comprend rien et « avec vos spectacles je comprends ». Donc, en fait, ce ne doit pas être juste une histoire de public préparé à la danse, ce sont peut-être effectivement des codes, pour nous, ce qu'on propose, il va y avoir certaines personnes pour qui ça va être plus recevable que pour d'autres.

Sylvain : Mais ça tient aussi au contexte. Effectivement, quand on va voir de la danse dans un théâtre, le spectacle est chargé du dispositif du théâtre, c'est ce que je disais, c'est que jusqu'à il n'y a pas tant de temps que ça, on allait au théâtre pour voir « une histoire », que ce soit le théâtre antique, la cité qui se raconte à elle-même, qui s'adresse à elle-même, qui a rendez-vous avec elle-même au théâtre. Quand il y a 20 ans, je ne sais pas, quand les premiers mecs faisaient du hip-hop sur la dalle de la Défense, personne ne se posait la question du sens, on s'en fout. Ce sont des corps, ils font ça, voilà. Maintenant, en revanche, tu mets des hip-hoppers dans un théâtre, du coup la question du sens se pose. La question du sens, elle, se pose aussi parce qu'on la pose dans un théâtre. Ce n'est pas la danse qui m'intéresse c'est le corps. Quel regard je peux porter sur le corps aujourd'hui ? Comment je l'interroge ? Qu'est-ce que j'en montre ? La danse, moi, j'y suis venu super tard, je n'ai pas de fantasme de la danse comme a pu en avoir Cécile quand elle était petite fille ou comme peuvent en avoir plein de gens qui commencent très tôt la danse, parce qu'ils ont une vision de ce qu'est la danse mais, moi, ce n'est pas le cas. Moi, assez directement, c'est l'approche physique, le corps.

Natalya : Tu as commencé quand la danse ?

Sylvain : J'ai commencé à danser à 23 ans.

Natalya : Et quel âge as-tu aujourd'hui si ce n'est pas indiscret ?

Sylvain : 35. J'ai découvert la danse à 23 ans. Il m'a fallu quelque temps avant d'oser prendre des cours. Et puis, après, j'ai rapidement intégré le CDCN de Toulouse. Mais je n'étais pas chargé de plein de choses liées à la danse et à la culture de la danse, en revanche, j'ai été chargé d'autres choses, de littérature, de cinéma, de concert, de rock indépendant, de plein de trucs. Mais, après, je vois bien que je ne suis pas non plus... J'ai beau dire ça, je suis quand même assujetti à la signification et au mot danse. J'ai quand même à faire avec. Je ne peux pas m'en défaire comme ça, ce n'est pas aussi facile que ça. Je dis ça mais, en même temps, la danse je suis bien obligé, ne serait-ce qu'institutionnellement, c'est un réseau la danse, il y a un public pour ça, il y a un réseau, il y a des programmateurs, il y a des lieux conventionnés danse. Tu ne peux pas t'en défaire comme ça.

Natalya : Et toi, ton parcours ? Tu as commencé quand ?

Cécile : Moi, j'ai voulu être danseuse quand j'étais petite parce que j'ai vu une émission à la télé sur le *Lido*. Donc j'ai dit à mes parents que je voulais être danseuse au *Lido*. Après, j'ai fait du classique tôt, j'ai été au conservatoire. Et j'ai fait une formation assez académique. J'ai vraiment commencé toute petite. Et, du coup, je danse en compagnie depuis que j'ai 22 ans. Je suis passée par plein de trucs différents.

Natalya : Et quel âge as-tu ?

Cécile : 32. Et, du coup, j'ai commencé depuis toute petite, c'est un peu compliqué à dire. Ça a commencé par les cours du mercredi après-midi et de plus en plus.

Natalya : Et, du coup, par rapport aux spectateurs avertis, qui ne connaissent pas vraiment ces codes de la danse et qui ont un petit peu de mal à se situer par rapport à un spectacle, il existe beaucoup de dispositifs de médiation culturelle, ça se développe. Depuis les années 1950 c'est un gros travail de démocratisation culturelle et, du coup, de plus en plus, j'ai l'impression que les programmateurs sont confrontés à cette incompréhension souvent des spectacles, des personnes qui arrivent quand même à franchir la porte du théâtre pour voir un spectacle et, après, ils sortent, ils disent que c'était bizarre, que « ce n'était pas accessible pour moi ». Donc, ils mettent en place tous ces programmes de médiation et qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que la médiation est nécessaire ? La médiation c'est un lien qui se crée entre l'œuvre et le spectateur mais l'œuvre, en elle-même, est un médium, c'est quelque chose qui lie l'acteur et le spectateur, pourquoi ajouter encore un maillon ? Qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que vous êtes d'accord avec cette idée ou bien c'est juste la médiation qui permet aux personnes de vous rencontrer, de comprendre l'œuvre à partir de votre caractère, vous connaître plus ?

Cécile : Nous, on fait beaucoup de médiation aussi parce qu'on a commencé par un spectacle jeune public et que, souvent, autour du jeune public, il y a beaucoup d'ateliers. Donc, on a très vite mis les deux pieds dans la médiation qui accompagnait des spectacles et on aime beaucoup ça. On adore, on aime bien inventer des dispositifs de médiation. En fait, moi, je trouve que ça fait partie presque de notre boulot de création puisqu'on essaie d'être créatifs à l'intérieur de ces propositions de médiation. D'un côté, il y a ça, donc j'adore et je trouve que c'est super et c'est vrai que ça crée un rapport plus proche avec le public, quelquefois la médiation a lieu avant le spectacle, quelquefois elle a lieu après, en règle générale c'est

toujours positif. En revanche, je trouve que, enfin moi, je me suis déjà posée cette question, je me dis que ça veut dire que le spectacle ne se suffit pas à lui-même, qu'il faut en plus du spectacle une notice d'explication et, ça, ça m'embête. Ça nous arrive aussi de jouer les spectacles et qu'il n'y ait pas de médiation et ça se passe aussi souvent très bien et c'est chouette parce que, effectivement, moi, j'ai quand même envie de me dire que c'est possible de pouvoir jouer comme ça, de façon « sèche » sans médiation au préalable. Je pense qu'effectivement le fonctionnement « normal » du spectacle ça devrait être ça. Et peut-être que l'objectif de la médiation c'est que, sur du long terme, on n'ait plus besoin de la médiation. Mais, bon, je n'y crois pas trop. Je ne sais pas trop comment me situer par rapport à ça. D'un côté, j'adore le faire, j'envisage même peut-être de me réorienter vers des métiers de la médiation mais d'en tirer vraiment le côté artistique et créatif et, en même temps, on parlait l'autre fois avec une programmatrice qui nous parlait d'un artiste qui n'aime pas du tout la médiation, qui est pratiquement contre, et je comprends vraiment son point de vue. Je me dis qu'en tout cas il ne faut pas que ce soit obligatoire. Il faut pouvoir accéder au spectacle directement si on en a envie, si le public a envie, si les artistes ont envie, si les programmateurs ont envie. J'ai un point de vue un peu partagé.

Sylvain : Moi aussi je suis partagé avec cette question-là. Il y a quelque chose dans cette posture-là, d'affirmer qu'une œuvre ou quelqu'un qui crée quelque chose aurait besoin d'un intercesseur, en tout cas que le spectateur aurait besoin d'un intercesseur, d'un intermédiaire pour accéder et apprécier ce qu'il va voir, ce qu'il va écouter, peu importe, il y a quelque chose d'un peu condescendant quelque part, une hauteur de vue qui, moi, me laisse parfois un peu sceptique, d'une part, et, en même temps, on en fait beaucoup de la médiation, on est vraiment dedans, on le fait, et je peux voir à quel point, parfois, ça change les choses vraiment.

Cécile : Ne serait-ce que parce que les gens se déplacent parce que sinon ils ne se seraient peut-être pas déplacés. Des fois, c'est juste par rapport à ça. Une sorte de pub.

Sylvain : Après, ça recoupe la question d'avant quand, effectivement, les spectateurs renvoient qu'ils n'ont pas compris ce qu'ils ont vu, moi, ça me renvoie aussi à qu'est-ce qu'ils attendent dans un spectacle. Or, moi, je fais des liens, tu disais que dans les années 1950 il y avait des efforts qui étaient faits de plus en plus, la politique française culturelle par exemple elle a vraiment pris de l'ampleur avec Mitterrand, Jack Lang et, tout ça, pour moi c'est un échec. La démocratisation culturelle c'est un échec. On voit qui va au théâtre aujourd'hui. Il y a eu dans les années 1980 une multiplication des lieux, beaucoup d'argent pour construire des lieux, pour aider les compagnies, aujourd'hui la situation c'est l'inverse. C'est-à-dire qu'il y a plein de lieux et les lieux en eux-mêmes n'ont plus l'argent pour fonctionner. Donc, c'est le monde à l'envers si tu veux. Cette politique culturelle s'est vidée de son propre sens elle-même parce que les lieux, en eux-mêmes, n'ont plus d'argent pour faire venir des artistes. Et, en revanche, il y a de plus en plus d'argent pour l'éducation. Pour des dispositifs, effectivement, qui appréhendent l'art, la création par le biais de l'éducation. Et, là, il y a quelque chose qui me dérange, je ne sais pas quel est ton point de vue là-dessus, moi je considère que les spectateurs ne sont pas à éduquer, on n'a pas à éduquer les spectateurs, on peut leur permettre de nous rencontrer parce qu'effectivement l'artiste a cette espèce d'aura, qu'on

sacralise comme ça, on se crée des espèces de figures, de gens un peu inaccessibles, des créateurs. C'est formidable ce qu'ils font parce que, de toute façon, ils sont artistes. De toute façon, on a ce statut-là. Là aussi, cette chose-là, où on est sacrés, intouchables pour certains, détestables pour d'autres évidemment, mais, quoi qu'il en soit, si effectivement tout le travail de médiation culturelle a, ne serait-ce que pour vertu, de faire découvrir d'autres choses a des gens, ça, c'est très bien. Après, on n'est pas là pour éduquer le spectateur. Le spectateur c'est un spectateur tout simplement. Ce n'est pas un spectateur amoindri, ce que je dis souvent quand on discute de ça, c'est qu'il n'y a pas de sous-spectateurs et il y a des spectateurs accomplis. Il n'y aurait pas des spectateurs accomplis d'un côté et des sous-spectateurs qu'il faudrait faire progresser vers un point final qui serait un spectateur qui peut aller voir des spectacles.

Cécile : D'ailleurs, par rapport à ça, je fais juste un aparté. Souvent dans les théâtres, il y a ce qu'ils appellent l'école des spectateurs, je ne sais pas si tu en as entendu parler, on a eu cette discussion avec Céline l'autre jour, c'est un terme que je trouve… c'est un peu compliqué parce que, justement, ça veut dire qu'il faut éduquer des gens à être spectateur. À l'*Usine* c'est un peu la même chose, mais ils n'ont pas appelé ça comme ça, ils appellent ça « l'œil en coulisse », c'est différent. Ce sont des gens qui viennent observer les artistes en dehors du spectacle. Ça peut être après le spectacle, ça peut consister à observer des répétitions, ce n'est pas tout à fait la même chose que de dire qu'on fait une école des spectateurs.

Sylvain : Moi, j'ai fait des études d'histoire, j'ai fait un peu d'histoire de l'art, malgré tout je me souviens que j'ai pu accéder à certaines choses par le biais de l'analyse, par le biais de la critique, l'architecture romane par exemple, a priori ce n'était pas quelque chose qui m'intéressait, or, le fait d'y plonger d'une manière analytique, méthodique, critique, m'a fait effectivement apprécier, découvrir des choses qu'immédiatement je ne percevais pas physiquement. Alors que l'art de la Renaissance, je n'avais pas forcément besoin, la peinture de la Renaissance par exemple, je n'avais pas forcément besoin de passer par de l'analyse. Ce sont des choses directement qui m'intéressaient. De la même manière qu'en littérature certainement je rate beaucoup de choses, parce qu'il me manque des choses. Alors, c'est vrai que j'aurais des efforts à fournir, c'est compliqué cette question.

Cécile : Oui, mais après c'est aussi peut-être savoir à qui revient la mission de cette médiation. Est-ce que c'est que, en fait, on essaie de pallier un manque qu'il y aurait peut-être à l'école, est-ce que c'est que ça ne doit pas être les théâtres, ça ne doit pas être les artistes, ça ne doit pas être collé au spectacle, mais ça doit être un travail fait bien plus sur du long terme, en profondeur. Je ne sais pas, je me pose la question.

Natalya : Moi, j'ai l'impression que faire des ateliers pour les spectateurs, l'école des spectateurs, dans certains cas, par exemple il y a un chercheur qui a mis en place des ateliers de spectateurs, il s'appelle « atelier du sensible » quelque chose comme ça… et il fait très attention, il a publié justement quelques articles sur sa démarche et ce qu'il veut, en gros, c'est faire parler les spectateurs, faire entendre des mots, poser des mots sur ce qu'ils voient. Et, en fait, pour lui, c'est justement cette verbalisation de ces sentiments, de ces sensations, c'est ça qui permet de comprendre, comme dans la gastronomie. Quand on nous apprend à ressentir des goûts, le fait de le verbaliser ça permet de le ressentir, mais ça permet

d'accroître encore plus des sensations, des sentiments. Moi, j'ai parlé l'année dernière avec une banquière qui est une spectatrice de spectacle vivant très occasionnelle, et elle m'a dit « un jour, je suis venue voir un spectacle et je n'ai rien compris, il n'y avait pas d'histoire, il n'y avait pas de personnage, c'était abstrait, je n'ai rien compris. Par contre, après, quand on a commencé à expliquer les ressentis qu'on peut avoir nous, en tant que spectateurs, j'ai compris, j'ai trouvé ça très intéressant alors que je n'avais pas de clés pour ça et j'étais très contente de ce dispositif de médiation ».

Cécile : Moi, je pense aussi que ça sert parfois pas tellement à expliquer ou à éduquer, des fois c'est simplement à décomplexer, parce que j'ai souvent des discussions après les spectacles avec des adultes, il y a ce truc d'abord de « je n'ai pas compris » et, en fait, en discutant, je me rends compte qu'ils ont reçu plein de choses, c'est juste qu'il y a quelques questions en suspens, quelques trucs qui les ont déroutés mais, sur l'ensemble du spectacle, ils peuvent dire, ça, ça m'a fait penser à… ça, ça m'a fait ça… donc, en fait, c'est juste qu'il y a en suspens quelques questions et, ça, c'est insupportable. Et, du coup, le fait de discuter avec eux, c'est juste de leur dire ce n'est pas grave. Ce n'est pas grave s'il y a des interrogations.

Sylvain : Il y a plusieurs choses par rapport à ça. Ça revient à ce que je disais tout à l'heure. Qu'est-ce que les gens attendent quand ils vont voir un spectacle ? Parce qu'effectivement, ils en ressortent forcément avec des choses, ils ont vu des choses, ils ont entendu des choses, ce n'est pas possible qu'ils n'aient rien reçu. Et, quand on discute avec eux, comme dit Cécile, effectivement, il s'est passé quelque chose. Ils ont traversé une expérience, bonne ou mauvaise peu importe, mais en tout cas ce n'est pas comme s'ils étaient restés en dehors du théâtre. Ils sont rentrés dans le théâtre et voilà. Mais ils ont l'impression de ne pas avoir compris et, ça, je pense que c'est lié à l'attente qu'ils ont, ou en tout cas à la représentation qu'ils se font d'un spectacle. Et il y a aussi quelque chose de l'ordre de la culpabilité je pense chez certains spectateurs. Moi-même, au départ, quand j'ai commencé à danser, en fait j'ai commencé à danser quasi simultanément en même temps que j'ai commencé à aller au théâtre, au départ j'allais voir des choses, j'étais presque inquiet d'aller voir des choses. Parce que je me disais, il faut que je puisse comprendre sinon ça veut dire que je suis nul. Et je pense que je ne suis pas le seul à ressentir ça. Donc, j'ai l'impression qu'il y a aussi une pression de la culture aujourd'hui et d'un certain monde culturel vis-à-vis de cette question-là, et qui permet à certains, clairement, d'asseoir un pouvoir, d'avoir un pouvoir sur le spectateur. Ça biaise forcément les choses. Tu ne peux pas aller voir un spectacle tout simplement. J'ai l'impression qu'aujourd'hui on débat tellement de ça, il y a des magazines, il y a des livres, des études, des thèses, c'est énorme tout ce que l'on dit. Il y a une multiplication des compagnies, des propositions artistiques, ça se multiplie. Donc, aujourd'hui, proposer un spectacle c'est à la fois tellement chargé de tout ça et à la fois il ne faut pas s'embarrasser de ça, sinon tu ne fais rien. Ce n'est pas possible.

Cécile : Il y a un dernier truc par rapport à la médiation aussi, c'est dans l'autre sens, c'est-à-dire que, moi, je trouve hyper intéressant pour nous, pour les artistes, de recevoir ce que les spectateurs ont à dire parfois parce qu'ils nous apprennent des choses sur la manière dont on peut recevoir ce spectacle. Là, du coup, c'est autre chose que l'école du spectateur où, nous, on est au-dessus et on leur apprend quelque chose d'un spectacle, qu'il faut le voir comme ça. Je trouve ça intéressant, c'est constructif pour tout le monde.

Natalya : D'après vous, qui sont les spectateurs de spectacle ? Qui sont ces gens qui viennent ? C'est plus par rapport à des spectacles adultes, parce que parmi les enfants il y a les parents des spectateurs avertis qui connaissent déjà les codes de la danse contemporaine, c'est plus par rapport au spectacle adulte. Qui vient nous voir au spectacle ? Et, du coup, toutes les questions liées au public, est-ce qu'il est nécessaire d'élargir le public de la danse contemporaine aujourd'hui ? Est-ce que c'est possible de l'élargir ? Qu'en pensez-vous ?

Cécile : Ça dépend vraiment du contexte dans lequel on va jouer. Quand on joue dans des festivals de danse par exemple et dans de plus grandes villes, dans des lieux plus spécialisés danse, j'ai l'impression qu'on va avoir un public d'habitués qui vient souvent voir de la danse ou, sinon, je ne sais pas si ça répond à ta question ? Des instits, des gens qui sont déjà assez sensibilisés à ça. Et, par contre, quand on joue dans de plus petites villes, ça nous arrive assez souvent de jouer dans de plus petites villes, où l'on joue au cours de la saison du théâtre, et pas pendant le festival, ce n'est pas un lieu spécialisé danse, là on peut avoir un public plus varié, un public qui va venir voir peut-être son premier spectacle de danse contemporaine, ça nous arrive aussi. Et, ça, entre autres grâce au *Petit chaperon rouge* qui nous donne une entrée dans ces salles-là qui, normalement, ne programment pas tellement de spectacles de danse contemporaine de ce type-là. Et c'était quoi la suite de ta question ? Est-ce qu'il y a besoin d'ouvrir, c'est ça ? Oui, moi, je n'ai pas envie de danser que pour des danseurs. Moi, je n'aime pas trop danser au festival de danse parce que j'ai l'impression de danser devant mes pairs. C'est intéressant, mais je ne fais pas ça pour ça. Moi, j'ai envie de danser pour tout le monde. Mais, bon, quand on va voir des spectacles, quand, nous, on est public et qu'on va voir des spectacles, que ce soit théâtre ou danse à Toulouse, on reconnaît les gens. Quand on va au théâtre, on voit les types de spectateurs, quand on va à la danse on voit tel type de spectateurs. Il y en a assez peu qui vont aux deux déjà. C'est assez triste en fait. En tout cas à Toulouse je trouve que c'est assez réduit.

Sylvain : Les gens qui vont voir nos spectacles sont les mêmes que les gens qui vont voir… ça dépend vraiment des lieux, c'est sûr que de jouer dans un théâtre municipal, c'est totalement différent que de jouer dans une scène nationale par exemple. Je schématise mais, grosso modo, les gens qui vont au spectacle, ce sont les lecteurs de *Télérama*, c'est toute cette frange effectivement de gens intéressés par la culture, plutôt bien-pensante, il ne faut pas que ça déborde trop. Ce qui a tendance à m'emmerder. C'est dommage que ce soit toujours les mêmes qui aillent voir du spectacle, qui se déplacent, après il y a des gens qui vont voir des spectacles au *Casino Barrière* où c'est du divertissement, ça ne vole pas très haut, mais c'est du spectacle. Après, je ne sais pas, je ne suis pas du tout spécialiste, c'est la sociologie du spectateur qui a certainement été faite, déjà pour aller voir un spectacle il faut de l'argent, de fait je pense que ça exclut pas mal de gens.

Cécile : Mais, souvent, ce n'est pas cher quand même.

Sylvain : Non, ce n'est pas cher, c'est beaucoup plus cher au *Casino Barrière* d'ailleurs.

Cécile : Souvent, on joue, les places elles sont au maximum à 12 €. Ce n'est pas très cher.

Sylvain : Ça c'est le service public. Ce n'est pas la même chose que le *Casino Barrière* qui sont des théâtres privés. Ce que je voulais dire, ça rejoint ce que je disais tout à l'heure, c'est quelles sont les attentes des gens ? Les lecteurs de *Télérama* vont au spectacle pour se sentir inclus dans la réflexion sur le monde d'aujourd'hui. Après, tu as les lecteurs de *Mouvement* qui, eux, vont au spectacle pour se faire remuer carrément, il faut que ce soit subversif sinon ça ne les intéresse pas. Une espèce de surenchère comme ça… là, je rentre dans une autre question. Quand tu nous demandes si on pense qu'il faudrait élargir le public, oui, comme je te disais tout à l'heure…

Cécile : Comme il n'y a pas de sous-spectateur…

Sylvain : Ça ne m'intéresse pas de jouer devant des instits qui lisent *Télérama* et regardent *Arte*, je m'en fous.

Cécile : Par exemple, nous, la compagnie, elle est basée dans le Lot et on voit bien qui vient nous voir quand on propose des manifestations, on voit bien que c'est toujours un peu les mêmes qui viennent nous voir, on les connaît vraiment. Ce sont des gens un peu baba cool qui s'intéressent de toute façon à la culture, qui mangent bio. C'est vraiment une catégorie et on les connaît. On les aime bien mais, des fois, on aimerait bien, nous, sur notre territoire, essayer de drainer un autre public. C'est petit mais il y a quand même d'autres gens. Et, notamment, il y a un public un peu « rock'n'roll » on va dire que, nous, on connaît un peu parce que en tant que public on va à des concerts derrière l'*Usine*, ce sont des assos plus musique et rock. Le public a plutôt notre âge et on essaie de faire se croiser ces deux publics parce qu'on est dans des propositions qui peuvent être, parfois, un peu rock aussi, où il y a des musiciens qui font partie justement de ce milieu-là et, déjà à notre échelle, c'est très compliqué. On n'arrive pas. Il y a eu quelques personnes qui sont venues.

Sylvain : Souvent, les gens de ces milieux-là ont une image de la danse un peu poussiéreuse, ils se disent que ça va être chiant, ça va être ennuyeux, ça va être plan-plan. Ça ne va pas bouger. Et quand par bonheur certains viennent, je pense à Mathilde, elle était à fond. Elle a vu le spectacle et elle a trouvé ça génial.

Cécile : On ne l'a pas encore fait mais, nous, on veut essayer d'aller jouer là où ils font leur concert d'habitude, quitte à les inviter là où, nous, on fait des trucs de danse, c'est pour dire que rien qu'à notre petite échelle, où on se connaît et où ça pourrait être facile de le faire, déjà c'est compliqué.

Sylvain : Après, chacun son job aussi. Tu demandais si, nous, on pense qu'il faut élargir le public, dans l'absolu oui, mais je crois qu'on n'a pas à soumettre ce que l'on fait, tu as des critères comme ça sinon, là, on fait de l'éducation. Et, clairement, nous, on n'a pas à faire de l'éducation. On a à chercher avec ce que l'on fait, on a à regarder les choses d'une manière toujours renouvelée.

Cécile : Et à ne pas adresser nos spectacles à une catégorie socioprofessionnelle particulière.

Sylvain : Oui, pour moi c'est la même chose.

Cécile : Recevable par tout le monde.

Natalya : Vous avez quand même cette conscience que votre spectacle sera regardé par un spectateur, cette exigence aussi d'apporter votre point de vue, votre démarche, vraiment l'amener au spectateur. Pendant la création, comment cette question de public s'articule-t-elle dans la tête ? Est-ce que vous vous positionnez en tant que spectateurs ? Est-ce que vous essayez de sortir un peu de la création pour évaluer un peu qu'est-ce que ça nous fait ? Moi, je me positionne comme quelqu'un de neutre ou comment… ?

Sylvain : Je ne crois pas, je n'arrive pas à être à une place neutre et à regarder ce que l'on fait.

Cécile : Tu essayes de le faire quand même. De temps en temps, tu te mets à l'extérieur.

Sylvain : Oui.

Cécile : Déjà, comme il est dans les pièces, il y a un regard extérieur, soit moi ou Laurent Chereau qui est notre assistant qui, depuis le début, à partir du moment où Sylvain est… non, mais pas dans *Le petit chaperon rouge*. Dans *Le petit chaperon rouge* on a filmé, on a regardé les vidéos. Et, après, à partir du moment où il y a eu Laurent, oui, il y a toujours un regard extérieur, et Laurent est quand même assez… il ne dit pas le public « na na na »… il dit, ça, ça me fait chier par exemple. Il essaie d'avoir un regard assez neutre sur la proposition. Et, après, moi, souvent quand je dis ça, quand je regarde, je dis, moi, si j'étais le public, franchement je ne comprendrais pas ou ça serait trop long. Et je sais qu'il y a un des danseurs avec qui on bosse sur *Kaputt* qui me dit, « moi, je ne veux pas me mettre à la place du public », ça lui pose problème que je fasse ça de temps en temps, que je m'extrais et que je m'imagine. C'est faux de toute façon. C'est sûr, je n'ai pas un regard neutre sur ce que l'on fait. Mais, pour moi, c'est vachement important de, régulièrement, revoir, de revenir à ça.

Sylvain : Moi, je m'en soucie moins que Cécile. Mais, en même temps, particulièrement sur *Kaputt* où j'étais beaucoup dehors, clairement quand je me faisais chier, c'est qu'il y a quelque chose qui cloche. J'étais aussi spectateur de ce que je voyais, donc quand je décroche c'est que ça ne va pas.

Cécile : Mais tu ne penses pas au public au moment où tu fais ça. Tu le fais avec tes propres sensations.

Sylvain : Oui, voilà. Après, pour revenir sur ta question, je pense le public mais d'une autre manière. Par exemple, là, on a commencé une autre création qui est un peu plus modeste, c'est un trio de garçons avec un batteur sur scène, un danseur et moi sur le plateau et on bosse sur l'identité masculine. Et, là, pour le coup, oui, je pense aux spectateurs et à comment je vais pouvoir aller les titiller et aller les interroger sur ce qu'ils voient.

Cécile : Et tu ne penses pas à ça pour *Kaputt* ?

Sylvain : Pas de la même manière je pense.

Cécile : Moi par exemple, je ne vois pas pourquoi tu fais une différence.

Sylvain : C'est peut-être le sujet, c'est peut-être la thématique. La chose commune, c'est que je me pose la question de quelle expérience le spectateur, que ce soit avec *Kaputt* ou avec ce trio, quelle expérience le spectateur va traverser et qu'est-ce qui va participer à cette expérience ? La musique, le corps, la

scénographie, l'engagement physique dans l'espace, la construction, la dramaturgie ? Dans *Kaputt*, oui, je me pose des questions.

Cécile : La dimension de ton travail c'est quand même que c'est hyper frontal en général. Par rapport à l'histoire de la danse contemporaine où il y a plein de chorégraphes qui ont cassé la frontalité, toi, tu es plutôt de façon assez assumée, il y a une adresse quand même, une frontalité qui est évidente. Et, ça, dès le départ. Ça veut dire que déjà il y a une adresse au public, de fait.

Sylvain : Moi, je suis assez peu intéressé pour aller faire les choses dans la rue, à l'extérieur. Ce n'est pas quelque chose qui m'intéresse. Ce n'est pas parce qu'on s'extrait du théâtre qu'on se défait des codes. Pour moi, ce n'est pas parce que l'on va jouer dans la rue que l'on se défait des codes de la présentation. Au contraire, j'ai envie de dire. Et, du coup, j'ai envie de me coltiner à ça dans le théâtre vraiment, le lieu par excellence de la présentation. Moi, ça m'intéresse d'aller interroger ça vraiment dans un théâtre. Alors, oui, je pense aux spectateurs bien sûr. Par exemple, je pense aux spectateurs, dans *Kaputt* il y a un moment où il y a un danseur au sol, vraiment pendant 7 ou 8 minutes, qui va respirer au sol, c'est long, c'est très long. Et, par exemple, typiquement avec ce genre de chose, on se pose la question de l'ennui, est-ce que le spectateur va s'ennuyer ? Est-ce qu'il va rapidement lâcher son attention parce que c'est long ? Un danseur qui respire 8 minutes au sol. J'ai pensé à ça et, en même temps, moi, ça me plaît. Moi, en tant que spectateur, quand je le vois ça me plaît. Et, parfois, c'est aussi des choix à assumer effectivement, cette durée-là, le fait que ça puisse ennuyer, que ça puisse être pénible, agaçant.

Cécile : On a conscience qu'on va provoquer quelque chose, d'assumer une durée ou des fois des répétitions comme dans *Rotkäppchen*, c'est qu'on sait que ça va devenir hypnotique puis insupportable. Moi, je pense qu'il y a toujours l'expérience du public qui plane. On sent que ça va être une donnée de la proposition.

Sylvain : Oui, clairement avec ce genre de chose. Je le fais même pour éprouver le spectateur, lui faire éprouver cette durée-là. Et je trouve ça intéressant, non pas d'ennuyer le spectateur, mais en tout cas aller à la limite de ça. À partir de quand on s'ennuie ? Une fois passé l'ennui, est-ce qu'il y a quelque chose d'autre qui émerge ? Ce sont des questions qui restent sur le plateau, ce sont des questions physiquement. Quand tu crées, de toute façon, tu ne peux pas qu'être afféré à la danse, à la technique. Forcément avec ce qui se passe au plateau et, en même temps, avec… même si c'est artificiel, passer par un regard du public.

Cécile : Moi j'ai l'impression que par rapport à d'autres compagnies, moi, je pense que c'est hyper présent le travail, le public potentiel.

Natalya : Et, du coup, dans des lieux de création, est-ce que ça vous arrive d'être influencés par l'institution dans laquelle vous vous produisez ? Par exemple, j'ai discuté il n'y a pas très longtemps avec Jérôme Brabant, qui était invité à Lyon, il a dit : « Ça y est, je suis dans une grande institution, alors je dois faire de la danse vraiment ». Et, du coup, il me parlait des positions de la danse post-moderne et de la danse classique, en dehors et en dedans, en disant que, pour lui, il fallait quand même se rattacher d'une certaine manière à une institution, à une certaine convention de cette institution et au public qu'il va y

avoir ainsi que des programmateurs. Il fallait y penser. Mais il a essayé de se détacher un peu de cette question, n'empêche que ça a joué aussi un rôle dans la création.

Cécile : Là, il était en situation de création ?

Natalya : Oui.

Sylvain : Oui, moi je pense à ça. Ça affecte forcément ce que tu fais. Je dirais même en amont de ça, tout le montage du projet, toute la préparation de la production, tout le travail de production d'une création, ça fait déjà partie de la création aujourd'hui en tout cas. Parce qu'il fallait rencontrer les gens, tu as des rendez-vous pour clairement demander des productions, des soutiens, de l'argent. Parler de ton travail c'est omniprésent aujourd'hui. Je passe autant de temps à faire ça qu'à travailler clairement dans un studio ou sur un plateau. Ça affecte ce que tu fais. Et, ensuite, oui, travailler dans une salle des fêtes au fin fond de l'Aveyron parce que tu as eu une résidence là-bas…

Cécile : C'est arrivé.

Sylvain : Voilà. Ce n'est pas du tout la même chose que travailler dans une salle conventionnée danse.

Cécile : Moi, je ne suis pas d'accord. Moi, comme je ne suis pas chorégraphe et que je n'ai pas justement tous les rendez-vous… monte le dossier de prod, moi, je suis un peu plus distante par rapport à ça alors, du coup, je suis peut-être moins polluée par ces trucs-là. Par exemple pour *Rotkäppche*, effectivement, dans une salle des fêtes au fin fond de l'Aveyron pour une des résidences et par exemple au ballet du Rhin à Mulhouse dans un endroit justement où il y a un ballet donc, là, c'est vraiment presque académique comme danse, je n'ai pas eu l'impression que notre façon de travailler au studio avait vraiment changé. Je n'ai pas l'impression. Après, quand on joue dans un festival de danse où on sait qu'il va y avoir des danseurs, oui, il y a une petite pression, on se dit qu'il faut que je sois bien sur mes appuis parce que sinon ça va se voir, peut-être plus qu'ailleurs. Mais, franchement, je dirais que pour moi, ça ne joue pas. Ça n'influence pas. On était à Ramdam, qui est un lieu danse et théâtre, est-ce que ça change quelque chose par rapport à quand on était au foyer à Amiens, je n'ai pas l'impression que ça change notre façon de créer.

Sylvain : Ramdam, ce n'est pas pour moi le lieu où l'institution est très pesante.

Cécile : Non, c'est sûr. Après, pour moi, ce qui va plus changer ce sont les conditions matérielles. Si l'espace est grand, si le sol est souple, s'il y a des accroches. Par exemple *Kaputt*, on a fait une partie de la création dans un théâtre, ce n'est pas pareil que quand on travaille dans un studio, moi, je sens plus ça. La différence entre le studio et le théâtre, le lieu du spectacle qui est hyper sacré pour moi. Après, institution ou pas… grosse machine de danse, ça ne change pas.

Sylvain : Par exemple, l'an dernier, on a joué à Metz à l'*Arsenal* qui est une salle immense, c'est monstrueux, c'est vraiment immense, moi, je n'étais pas bien là-dedans. Clairement, je n'étais pas bien. Après, je ne sais pas si, justement, c'est parce que je sentais le poids de ça…

Cécile : Parce que c'est trop grand pour nous, le plateau…

Sylvain : Oui, c'est immense. C'est trop grand pour nous, c'est trop gros, c'est trop lourd. Ça tenait à plein de choses aussi. En même temps, ça en fait partie mais c'était une pression technique aussi, c'est-à-dire par rapport à la technique du spectacle, il y a une équipe technique qui est très nombreuse, ils savent très bien ce qu'ils font donc ça trace donc, toi, tu te dis, le montage technique ça se passe comme ça, ça veut dire qu'il faut assurer. Moi, j'avais beaucoup de pression par rapport à ce lieu, j'ai tout de suite senti que, quelque part, tu es attendu au tournant. Ce n'est pas le cas partout, il y a vraiment des équipes techniques qui sont très carrées, des équipes techniques et des équipes en général qui sont très carrées mais qui sont là pour toi, qui sont à ton service. Mais, là par exemple, à Metz, j'avais l'impression que c'était piégé.

Cécile : Mais ça a modifié ton jeu en spectacle ?

Sylvain : Oui, ça a affecté le truc. Je pense que j'étais plus comme ça… j'étais un peu stressé. Je vois à Tournefeuille la semaine dernière c'était relax. On est toujours stressés de jouer mais en tout cas, Metz, la salle était plus à notre échelle. Peut-être que je ne suis pas en mesure de répondre à ta question parce qu'on n'a pas été réellement confrontés peut-être à vraiment des lieux très institutionnels, historiques de la danse comme ton Jérôme parle.

Cécile : Il y a eu pôle Sud, le CDCN de Toulouse, mais c'est toujours quand même assez détendu.

Sylvain : Moi, je le ressens plus en tout cas dans mon expérience, dans tout le travail en amont. Tout le travail de production, tout le travail de rendez-vous, de contacts, de relations où, effectivement, tu sens que tu crées mais dans un cadre d'État, dans un cadre institutionnel. Avec, effectivement, ses conventions, ses règles, ses manières de faire et tu dois naviguer là-dedans. Pourquoi pas ? Moi, je ne suis pas du tout dans le fantasme de l'artiste totalement libre, qu'il faudrait laisser libre, délirer dans son coin, non, moi, j'estime que je fais partie de ce monde-là, celui-là, il n'y en a qu'un d'ailleurs il n'y en a pas 15 et il faut faire avec. Et si j'ai envie de créer, si j'ai envie d'être chorégraphe, il faut que je fasse avec ça. Donc, plutôt que de me sentir victime de ça, victime de l'institution, victime du système, en tout cas contraint par l'institution, j'aimerais bien trouver comment utiliser ça aussi à mon avantage. Il me semble qu'aujourd'hui il faut plutôt chercher comment faire ça parce que les gens instrumentalisent. Les directeurs de salle, les programmateurs, ils ne vont pas hésiter à le faire. Je ne dis pas que tous le font mais, eux, non, ils ne vont pas hésiter à le faire, ne serait-ce que pour des enjeux, on l'a dit tout à l'heure, d'éducation, de mission, tu te fais instrumentaliser clairement. D'une part, il ne faut pas se laisser faire mais aussi il faut essayer de tourner les choses, en tout cas trouver la manière pour mener tes projets et arriver à les mener malgré tout. Ça demande de rentrer dans des choses pas très romantiques, de calcul, de stratégie, d'enjeux politiques qui sont à la fois détestables et à la fois intéressants. Ce n'est pas que dégoûtant. C'est aussi intéressant de voir comment ça fonctionne. Et voir aussi qu'il y a des gens comme toi, il y a des directeurs de salle, des responsables de salle qui, comme toi, sont pris entre le marteau et l'enclume, sont contraints eux-mêmes par d'autres institutions mais à un niveau hiérarchique beaucoup plus élevé et qui essaient de se démerder. Mettre le pied là-dedans c'est aussi se rendre compte de ça, on connaît pas mal « d'artistes »,

de chorégraphes qui sont un peu paranoïaques avec ça, qui se disent toujours victimes de ce qui se passe, mais c'est beaucoup plus complexe que ça. Je me suis un peu égaré.

Natalya : Et, du coup, tu parles du travail en amont, est-ce que tu pourrais me dire plus du côté esthétique, créatif, tout le travail de source, de documentation, d'informations avant ? Comment la création émerge-t-elle petit à petit ?

Cécile : *Kaputt* c'est quand même né de ça, ce que tu viens de dire, tu peux commencer par ça.

Sylvain : *Kaputt* a commencé à émerger quand je commençais à me poser des questions sur tout ça, sur le fait que créer aujourd'hui ce n'est pas que rentrer dans un studio et travailler et hop ! On fait le spectacle. Une création, c'est fait de ça, mais c'est aussi fait de toutes les applications institutionnelles, administratives, financières qui viennent se raccrocher à ça. *Kaputt*, au départ, c'était traiter un peu de cette question-là. En tout cas c'est parti de ça.

Cécile : Et du fait que *Le petit chaperon rouge* a été un franc succès, il l'est toujours, et du coup ça foutait une pression qui faisait qu'après c'était pas mal de partir d'un postulat, de dire qu'est-ce que ça fait maintenant si on fait un spectacle qui échoue en gros.

Sylvain : Oui, même si on voulait réussir.

Cécile : Comme on disait tout à l'heure, on voulait trouver le corps de l'échec et trouver le corps qu'on pouvait bouger spécifiquement par rapport à l'échec.

Sylvain : Après, je me suis documenté. Je lis pas mal. Je me nourris de manière presque perpétuelle, c'est-à-dire de la photo, du cinéma, je regarde aussi pas mal de vidéos de ce qui se fait d'autre, des gens dont j'ai vu un spectacle, après j'essaie de voir un petit peu ce qu'ils font, je me nourris pas mal de ça. On va voir aussi pas mal de spectacles. À mon goût je ne lis pas assez, j'aimerais avoir plus de temps pour me documenter plus, pour lire plus, malheureusement j'ai l'impression de ne pas avoir le temps de le faire.

Cécile : Tu peux peut-être citer des trucs par rapport au *Petit chaperon rouge*. Par exemple, il y avait ce film de Grandrieux qui s'appelle *Sombre*, il y avait *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, ce sont des sources qui ont servi.

Sylvain : Oui ce sont des choses qui m'ont nourri. Je n'ai pas de méthode de travail préalable, souvent je pars vraiment de quelque chose de très basique, quand je vais voir dans le dico un mot qui m'intéresse, je cherche à partir de ce mot, l'étymologie du mot, à quoi ça se rapporte. Tel mot me renvoie à tel autre. Je fonctionne comme ça, un peu de manière rhizomique, c'est-à-dire par réseau, je rebondis sur autre chose et autre chose. Parfois c'est vraiment une image, une photo qui m'intéresse, parfois c'est de la musique. Je suis un gros consommateur de musique, souvent il y a des désirs qui émergent avec du son, avec la musique. Pour *Kaputt* par exemple, pour *Rotkäppchen* et *Le petit chaperon rouge*, c'est clairement des envies de son qui ont amené des choses, des envies de musique, des envies de son. Pour *Kaputt* c'est Beethoven, puisque, là, on bosse avec la *3e symphonie* de Beethoven.

Cécile : Pour *Rotkäppchen*, il y a eu aussi ce photographe qui prend des photos de scène, de meurtre ou d'accident ou de cadavres. Je ne sais plus comment il s'appelle.

Sylvain : Un Japonais. Je me nourris de tout ce dont je peux me nourrir.

Cécile : Et il transmet certains de ses trucs aux interprètes.

Sylvain : Mais pas tant que ça. Après, je suis jeune chorégraphe. Sur *Rotkäppchen*, j'ai quand même essayé de passer des articles de textes qui m'intéressaient, je n'ai pas l'impression que ça a eu un quelconque impact sur les musiciens par exemple. Sur *Kaputt,* je n'ai absolument pas cherché à parler aux interprètes de mes obsessions. Pas du tout.

Cécile : C'était plus empirique sur *Kaputt*. On essaie d'inventer une pédagogie de l'échec. Il y avait ce truc des spécialistes de l'échec. On essayait d'inventer une science de l'échec. C'est peut-être plus fondé sur notre imaginaire à nous. Après, il y avait plus d'interprètes aussi, donc c'était nourri aussi de plus de discussions, ce qui n'est pas toujours évident d'ailleurs.

Sylvain : Par exemple sur ce futur trio, dans le cadre du travail sur l'identité masculine, clairement j'essaie de me documenter sur ça, sur les notions de genre, sur la masculinité, sur la virilité. J'essaie de lire là-dessus. C'est marrant parce qu'il y a quinze jours, on a eu une grosse réunion d'équipe avec notre administrateur chargé de la diffusion de Cécile et moi, une réunion plutôt sur les perspectives, c'est moi qui ai un peu convoqué tout le monde, je voulais qu'on parle justement, que je leur fasse état de où j'en étais dans mes réflexions, dans mon parcours, et ça justement c'est une chose qui me pose problème, j'ai l'impression de toujours courir après ce que l'on fait, c'est-à-dire de ne pas avoir le temps de me documenter, de chercher, de laisser résonner les choses, que certains éléments se mettent en rapport et du coup fassent émerger des idées, des envies, des désirs, ça fait quatre ans qu'on tourne à un rythme d'enfer, qu'on bosse beaucoup, soit on tourne soit on crée, mais il y a jamais de période de recul, de travail je parle vraiment, je parle de travail, qui serait dédié vraiment, j'allais dire à du laboratoire. Quelque chose de l'ordre du laboratoire.

Cécile : On en a fait, cette année, mais c'était trop pris entre deux trucs pour vraiment bouleverser nos méthodes et pour essayer aussi d'avoir d'autres méthodes.

Sylvain : Là, j'essaie de répondre à ta question et, en même temps, en ce moment je suis en pleine remise en question par rapport à ça parce que ça ne me convient pas… ma manière de faire. Je ne sais pas s'il faut qu'on trouve une méthode, je ne pense pas à chaque fois inventer une méthode. Mais, en tout cas, tel que ça se passe là, ça ne me convient pas. C'est une vraie question.

Cécile : Il y a peut-être un truc qui peut être dit. C'est que pour *Boys don't cry*, le trio avec la batterie, je ne suis qu'assistante sur ce projet, on va travailler à l'ENAC, l'École nationale de l'Aviation civile, c'est assez intéressant puisque beaucoup d'hommes, il y aura un temps de recherche plus traditionnel en studio entre eux. Et il y aura aussi un temps de rencontre avec les étudiants sur place et peut-être de collecte d'informations, on va sûrement poser des questions, essayer de voir aussi comment on peut se nourrir de

ça. On ne sait pas encore comment on va s'y prendre. Ça, c'est un truc qu'on n'a jamais fait, mais on peut voir si ça peut aussi nourrir les choses autrement que des photos, un texte, un film. Là, du coup, la rencontre avec les gens ça revient à cette histoire du public parce que, là, c'est rencontrer le public avant la création. Mais ça se fait déjà de toute façon parce qu'avant qu'on rentre dans le studio, on a déjà commencé à monter le dossier de prod et fait des demandes de subventions. Il y a le titre de la création qui a changé. Au début, c'était *Le fiasco* après ça a été *Kaputt*. Et déjà rien que sur le titre moi je trouve ça hyper important le titre. Il y a déjà des réactions des gens. On ne peut pas ne pas s'en soucier. Les gens, déjà, même avant que ce soit créé, ils disent : Ah ! *Kaputt* ça va encore ne pas être très gai votre histoire. Ou alors, au contraire, des fois ils s'imaginent un truc de clowns. Je pense que, déjà, on part avec ça, la réaction des gens par rapport au titre. Et, du coup, on est soit en lutte, il ne faudra pas que ce soit ça, parce que les gens, ils s'attendent à ça, donc il ne faudra pas que ce soit ça, il ne faudra pas qu'on fasse les clowns. Déjà, ça oriente.

Natalya : J'ai encore trois petites questions à vous poser. Ce sont effectivement des petites questions parce que je vais devoir partir bientôt.

Cécile : Nous, on parle beaucoup parce que ça nous intéresse vachement. C'est très riche, c'est très chouette, merci.

Natalya : Par rapport aux idées, pendant tout ce temps de documentation, de recherche, il y a des idées qui émergent mais qui ne sont pas adaptables à la danse, qui ne sont pas compatibles avec la danse ? Est-ce que ça vous arrive d'abandonner des idées parce qu'en matière chorégraphique, en matière de mouvements, ce n'est pas traductible ?

Sylvain : Oui, je pense.

Cécile : Notamment sur *Kaputt*. On n'a toujours pas notre solution sur les chutes inversées.

Sylvain : Oui bien sûr. Dans *Kaputt* par exemple, un jour je suis arrivé avec une lubie, je voulais qu'on travaille sur des chutes inversées. C'est-à-dire imaginer qu'on parte du sol et qu'on chute vers le haut. Comment physiquement explorer ça ? Transformer comme si on était debout, mais au sol et chuter, et se vautrer vers le haut et que d'être debout, ce soit comme si tu étais éclaté au sol. Et, ça, on n'y arrive pas. C'est compliqué.

Cécile : On n'a toujours pas vraiment laissé tomber, enfin si, par moment on a laissé tomber et puis on y est revenus.

Sylvain : Oui, ça arrive.

Cécile : Ça arrive à chaque fois en fait parce que pour, *Rotkäppchen*, tu voulais commencer par une scène de meurtre, que ce soit très violent et, finalement on a changé. L'image est violente mais, après, dans les corps, c'est très posé.

Sylvain. : Après, pour plein de raisons, parce que tu te rends compte que les interprètes ça va pas le faire, parce que tu te rends compte que c'est trop compliqué, c'est trop complexe. Pour plein de raisons. Donc, oui, il y a des choses que tu abandonnes.

Cécile : Ou qui se transforment. Ce qui est difficile c'est de savoir si on laisse tomber ou si en le travaillant ça va le faire. Des fois, on travaille longtemps et on finit quand même par laisser tomber et, dans ces cas-là, on a l'impression d'avoir perdu beaucoup de temps mais ça fait partie du jeu.

Sylvain : Ce n'est jamais du temps perdu parce que tu transformes les choses toujours, parce qu'en travaillant telle idée même si tu ne l'utilises pas, peut-être tu vas la réutiliser autrement dans le projet d'après. J'ai l'impression que chaque projet prépare celui d'après aussi.

Cécile : Et sur les chutes inversées, c'est marrant, j'en reviens encore à cette histoire du sens, du public ; nous, on appelle ça les chutes inversées et Laurent, notre assistant, est arrivé quelques jours après, on travaillait sur ça et on lui disait ce sont les chutes inversées et, lui, il n'aime pas trop ce truc-là, ça lui pose problème parce que, lui, il ne voit pas du tout des chutes inversées. Il dit « si c'est ça que vous voulez faire, ça ne se voit pas, donc ça ne marche pas ». Peut-être qu'on va arriver à un résultat qui n'évoque pas du tout des chutes inversées, qui est un point de départ pour nous. Peut-être que le sens qui va en ressortir ne va pas du tout être le même sens que, nous, on y met en fait. Mais ce n'est pas pour ça que ce n'est pas valable.

Sylvain : Peu importe, ce n'est pas grave ça. Après, des fois oui, c'est frustrant. C'est vraiment frustrant de devoir lâcher une idée parce que tu n'arrives pas à la mettre en œuvre. C'est un peu embêtant. D'où la nécessité aussi… parce que des idées par exemple un peu compliquées comme ces histoires de chutes inversées, quand tu es en création, c'est là où le contexte influe, quand tu es en création tu es souvent ailleurs, pendant quinze jours tu dois payer les gens, les nourrir, les loger, les défrayer. Tu dois avancer sur la construction de ta pièce et quand tu es chorégraphe, des fois, parce que je suis jeune aussi, c'est difficile de se dire « ok pendant trois jours je m'autorise à chercher la même chose et on verra, quitte à ce que ça ne marche pas ». C'est difficile d'accepter que pendant trois jours tu vas faire que des trucs nuls, au final ça ne va rien donner, c'est difficile à accepter pour plein de raisons. Alors que si tu t'accordes du temps pour du laboratoire, pour de la recherche, c'est ce genre d'idées que tu pourrais chercher, user et puis, si ça donne rien, ça ne donne rien, voilà. Tu n'as pas de d'enjeux derrière qui impliquent une production, qui impliquent de la réussite justement.

Natalya : Et par rapport à votre présence sur le plateau, ce qui m'intéresse bien c'est cette histoire de fiction, histoire plutôt de personnage, en fait le lien ou la frontière entre la personne et le personnage, vous avez quand même emprunté une histoire pour *Le petit chaperon rouge*, j'ai l'impression que ça suit quand même dans votre cheminement, ce questionnement sur le personnage, sur l'histoire, peut-être la fiction, et je rapporte cette histoire au débat qui existe aussi dans la peinture par exemple, la peinture abstraite, la peinture figurative, cette question de personne, de personnage.

Cécile : Moi, c'est vraiment un truc qui me passionne en tant qu'interprète, quand on dit qu'on va jouer, « ce soir, je vais jouer », pour moi c'est ça, donc il s'agit… en tout cas, moi, je le situe à cet endroit-là, cet aller-retour permanent entre « je fais semblant d'être, je suis, je suis sincère en vous racontant une histoire et puis, non, je fais semblant », d'être tout le temps comme ça en aller-retour, je regarde le public mais en fait, non, c'est mon personnage qui regarde le public, mais c'est moi, je me sens en train de regarder, mais non. En fait, j'aime cet aller-retour-là. De mon côté, j'ai aussi quelques performances que j'ai créées sur ce truc-là, d'être interprète. Qu'est-ce que c'est interpréter et jouer ? Pour moi, c'est jouer avec le public. Et je pense que dans *Le petit chaperon rouge*, puisqu'on a beaucoup joué, j'ai beaucoup joué à ça aussi à l'intérieur, donc ça aussi dans *Rotkäppchen* et je pense que ça y est aussi dans *Kaputt* d'une certaine manière, c'est un truc de distance aussi avec ce qu'on met en place, le spectacle qu'on est en train de fabriquer sous les yeux du spectateur, et de ne pas faire comme si ça n'existait pas que là, sur le plateau, il y a juste des gens qui sont en train de faire un spectacle devant des spectateurs et, en même temps, on est aussi ensemble en train de construire une fiction et il y a en permanence des allers-retours entre eux. On se laisse aller dans la fiction puis on revient à la réalité. Pour moi, cette dimension du jeu, elle est là-dedans. Moi, c'est ce qui me plaît le plus et j'en ai marre un peu d'être danseuse presque, le mouvement ça ne m'intéresse plus trop, par contre ce mouvement-là d'aller-retour, de jeux, d'interprète entre ce que je dois représenter, ce que je suis, le public, ça, ça me passionne et c'est un mouvement.

Sylvain : Dans *Le petit chaperon rouge*, je ne parle pas de personnage, j'utilise un autre mot, j'utilise le mot figure. Dans *Le petit chaperon rouge*, on n'a pas… parce que dans le conte, pour moi, c'est le cas, il ne s'agit pas de personnages, pour moi, il s'agit plus de figures, c'est-à-dire effectivement d'entités comme ça, que ce soit ce loup ou ce petit chaperon rouge, pour moi, il n'y a pas de psychologie chez eux. On ne sait pas d'où ils viennent, on ne sait pas où ils vont, il n'y a pas de passé. C'est pour ça que le conte m'intéresse. C'est pour ça que *Le petit chaperon rouge* m'intéresse. C'est que, justement, on était débarrassés de tout le côté personnage et théâtral qui, moi, ne m'intéresse pas et que je ne maîtrise pas d'ailleurs. C'est là où le corps nous protège de ça aussi. C'est là où le travail du corps nous renvoie, nous remet toujours à un endroit beaucoup plus basique, beaucoup plus immédiat, beaucoup plus direct. Après, même si *Le petit chaperon rouge* ce n'est pas du théâtre, même si on ne raconte pas l'histoire stricto sensu, même s'il n'y a pas de narration chronologique, je crois que ce qui m'intéresse c'est quand même la notion de récit, de récit physique. Alors c'est là où ça devient compliqué et difficile à expliquer. Malgré tout, ça raconte quelque chose. Mais, alors, ça raconte quoi ? On en revient à la première question presque. Qu'est-ce que ça raconte ?

Cécile : Si on le dit avec des mots, c'est une petite fille qui se fait manger, c'est très court, mais si on le dit avec le corps il y a beaucoup de choses. Il y a la dévoration, la mort.

Sylvain : Tu as utilisé un mot que, oui, j'utilise aussi, le terme de fiction, il y a quelque chose de fictionnel même si, moi, sur scène je me refuse à me définir comme un personnage et apporter quelque chose de l'ordre du personnage, il n'empêche que Cécile et moi dans *Le petit chaperon rouge* on est dans une fiction, même si cette fiction est propre au plateau, elle est propre au théâtre, au plateau avec les tapis de

danse, avec les câbles, avec les platines, avec la lumière, il y a une fiction qui est à l'œuvre, qui est en marche.

Cécile : Mais on permet au spectateur de projeter sur nous ces fameux personnages je pense. Même s'il y a peut-être comme un appel de par certaines images et puis une forme de neutralité, consciemment ou inconsciemment je pense qu'on appelle ce truc-là.

Sylvain : Oui, certes. Après, ça rejoint ce que dit Cécile, ce que j'aime en tant qu'interprète et ce que j'attends des interprètes, c'est qu'ils aient un rapport ludique à eux-mêmes, c'est qu'ils soient toujours en capacité de jouer avec ce qu'ils font, c'est qu'ils soient toujours capables, à n'importe quel moment, de pouvoir adhérer complètement à ce qu'ils font ou, au contraire, de s'en détacher complètement et de jouer avec cette tension-là, de s'amuser vraiment, c'est du jeu. Il faut que ce soit ludique pour l'interprète lui-même. Effectivement, des fois, c'est rigolo pour moi au plateau parfois d'être juste moi qui fait ça, moi, Sylvain, qui suis en train de rouler au sol pour faire ceci, et c'est rigolo aussi de me faire croire que je fais semblant de faire le loup. À aucun moment je me fais déborder, à aucun moment je ne me sens le loup, ça ne m'est jamais arrivé. Mais, par contre, des fois, je me fais embarquer par le jeu, par vraiment le truc ludique à me dire c'est trop jubilatoire de faire ça, c'est trop jubilatoire de faire le grand méchant loup, de foncer sur les enfants, ça, oui. Mais je n'ai jamais eu l'impression de complètement me perdre dans cette figure du loup. Mais c'est beaucoup plus rigolo pour moi. Si je me perdais complètement là-dedans j'ai l'impression que je ne pourrais pas en apprécier la saveur. Alors que, là, avec le loup, je parle pour moi, parce que je fais le loup dans *Le petit chaperon* et dans *Rotkäppchen*, c'est vraiment ça, être spectateur moi-même sur le plateau de comment les spectateurs dans le public me voient par moment. Dans *Le petit chaperon rouge* la plupart du temps quand même je suis habillé en noir, j'arrive, ils savent que je suis le loup donc pour eux je suis le loup. Ça, c'est posé.

Cécile : Ce sont eux qui le créent ?

Sylvain : Oui. Moi je n'ai plus qu'à faire ma partition. En étant habillé en noir, en ayant la capuche, en ayant la barbe de toute façon je suis le loup. Que je le veuille ou non je fais le loup. Après je le suis. Après, j'ai juste à m'amuser avec ça, à m'amuser avec ce qu'ils attendent de ça et aller surprendre peut-être avec ceux qui n'attendent pas. En tant qu'interprète, c'est ça qui m'amuse. C'est plus de pouvoir m'observer parfois. Après c'est toujours remis en jeu à chaque fois.

Cécile : Parce que tu ferais que t'observer ce serait chiant.

Sylvain : Oui. Je pourrais résumer ça en disant il faut que l'interprète ait un rapport ludique avec lui-même. Il faut qu'il ait un rapport de jeu avec ce qu'il fait.

Cécile : Nous, on est vraiment d'accord sur ce truc-là. J'entends souvent les interprètes, que ce soit les comédiens, les acteurs connus aussi qui ont ce désir, pour moi qu'il y ait un désir de la sincérité absolu en tant qu'interprète, moi, je n'y crois pas du tout à ce truc-là.

Sylvain : On assume qu'on fait que du faux.

Cécile : C'est faux. Parfois, ça vient titiller, je trouve, une forme de réalité, peut-être que le personnage ou la figure, des fois, prend le pas sur nous-mêmes un peu, moi, je ne pense pas qu'on puisse être absolument sincère dans un spectacle dans la mesure où c'est une fabrication, c'est du faux. Ou alors être sincère c'est justement ça. C'est ne pas faire croire que c'est sincère alors que ça ne l'est pas.

Sylvain : Je ne sais pas si on répond à ta question.

Natalya : Si. J'ai oublié le mot. C'est dans la psychiatrie. Schizophrène. C'est quand tu dis : « Je ne mens pas ». Tout de suite, tout se met en boucle.

Sylvain : Après, je crois que chaque danseur, chaque interprète a une manière aussi personnelle de vivre le truc. Moi je le vis comme ça. Il n'y a pas de règles là-dessus.

Cécile : Par contre, pour travailler ensemble c'est quand même bien d'être à peu près sur le même point de vue là-dessus, je crois.

Sylvain : Par exemple Laurent, qui est mon assistant, il était danseur avant ; lui, clairement, il ne fonctionnait pas comme moi. Lui, quand il dansait il se racontait des films. Mais vraiment. Il s'imaginait ceci, il s'imaginait cela. Il délirait à imaginer qu'il était dans tel film à faire ça, il fonctionnait comme ça, alors que moi je ne suis pas du tout comme ça. Moi, je suis ras de terre, très concret, très basique. Lui-même quand il avait sa partition et qu'il rejouait, il partait. Il faisait son truc, mais il partait tout en ayant conscience qu'il partait, il partait dans ce côté film dans sa tête.

Cécile : Il est devenu réalisateur.

Natalya : Moi, il m'est arrivée de travailler avec [une chorégraphe] et, effectivement, on n'était pas du tout sur la même longueur d'onde, parce que j'ai commencé justement à découvrir un peu cette notion de théâtralité si je peux dire ça, plutôt fiction, parce que théâtralité c'est parfois du cinéma aussi, laisser un peu de côté le moi pour devenir elle, pour revenir vers moi, c'est quelque chose que j'ai découvert petit à petit parce que, en fait, je suis une danseuse classique à la base, écrit, aucune psychologie. Après, au niveau de la partition corporelle, une partition où tu es à fond dans les mouvements et, en fait, même si tu me mets des choses, tu restes quand même toi-même. Moi, je n'avais pas l'impression d'avoir joué, j'étais consciente, totalement, de mon corps, de mes mouvements et c'est vrai que petit à petit, quand je suis arrivée en France, j'ai commencé à découvrir cette métamorphose au moment où on est quand même éveillé sur ce qui se passe à l'intérieur, mais aussi sur ce qui se passe à l'extérieur, et cet aller-retour avec le public. Et comme j'ai travaillé avec [cette chorégraphe], c'était l'enfer, parce qu'elle était trop dans les personnages, dans les histoires, dans les fictions qu'on s'est inventés sans vraiment être dans le corps. Et je me souviens, je faisais des propositions plutôt abstraites, elle me regardait : « Oui et alors… ce n'est pas vraiment ce que je vous demandais ». Alors qu'après on a travaillé avec Christian Rizzo, juste après, et lui aucune théâtralité, très abstrait. C'est vrai que j'ai pris conscience de ça à ce moment-là, de cette différence. C'est une grosse question que je me pose justement en ce moment. Ça participe aussi à la création du sens du spectacle.

Cécile : Rizzo c'est abstrait mais, pour moi, c'est plein de sens. J'avais vu un spectacle de [la chorégraphe en question] par exemple, en tout cas il ne m'avait pas plu, je ne sais pas si c'est parce que ça n'avait pas de sens.

Natalya : Je pense que ce n'est pas loin de ne pas avoir de sens même s'il y a des personnages.

Cécile : Oui, il peut y avoir une histoire des personnages ou des références, des codes que tout le monde comprenne. Tu l'as vu le spectacle de Rizzo *D'après une histoire vraie* ? Tu vois, pour moi, il y a un sens c'est très simple en fait, il y a une chose et, moi, j'aime bien quand c'est comme ça. J'ai beaucoup aimé ce spectacle. Il y a beaucoup de mouvements, c'est très virtuose. Pour moi, ça m'a vraiment parlé.

Sylvain : Par exemple est-ce que tu as vu des spectacles d'[un chorégraphe] ?

Natalya : Oui un de ses derniers spectacles qui s'est passé au théâtre Garonne sur le hip-hop, avec des danseurs de hip-hop.

Sylvain : Par exemple, moi […], ça n'a aucun sens, alors qu'il fait jouer ces gens, il fait jouer ses danseurs. Il les fait jouer des personnages.

Natalya : D'accord, je ne savais pas. Ça ne se voit pas en tout cas.

Sylvain : Moi, c'est ce que j'y vois. Je ne sais pas comment il travaille. Moi, je vois qu'il leur fait jouer des personnages, il leur fait jouer des espèces de… c'est difficile à expliquer. Je vois sa volonté de nous raconter une histoire et, moi, je n'y vois aucun sens. C'est peut-être ce que tu voulais dire avec [la chorégraphe] aussi peut-être.

Natalya : […], je pense qu'elle est très chaotique dans sa tête. Elle ne sait jamais ce qu'elle veut. Elle attend tout des interprètes. Je comprends aussi que les interprètes doivent fournir des matériaux mais, elle, elle déléguait toutes ses responsabilités de chorégraphe. C'est ce que j'ai ressenti. C'était difficile parce qu'on faisait des propositions mais ce n'était, en même temps, pas ce qu'elle voulait. Et, un jour, elle m'a dit : « fais quelque chose de bien ». Je pense que c'est la pire consigne qu'on peut donner. « Fais quelque chose d'intéressant ». Je n'ai pas eu une très bonne expérience avec elle, on était au [théâtre], elle s'était dit que ce serait intéressant qu'il y ait une présence avant que les spectateurs entrent dans [l'établissement]. […] Et elle nous a dit : « Faites quelque chose de bien ».

Sylvain : Tu ne lui as pas dit « propose nous une consigne bien alors » ?

Natalya : On a fait quelque chose, j'ai fait le premier truc qui m'est venu dans la tête, parce qu'une pression aussi importante, « fais quelque chose de bien », alors j'ai fait quelque chose de super mal, enfin inintéressant. Et elle me dit « fais comme Azusa ». Je regarde, je ne vois absolument pas Azusa, « fais comme elle », elle commençait à s'énerver. C'était difficile.

Cécile : Vu ce que tu racontes, je me dis que c'est plus un problème de direction parce que, quel que soit le metteur en scène, quels que soient ses goûts ou sa façon de travailler, parce que là c'est un problème de

direction s'il ne sait pas diriger ses interprètes. Je ne dis pas que [la chorégraphe] ne sait pas diriger ses interprètes. Mais en tout cas, là, oui. Ce n'est pas la façon de diriger quelqu'un. Ce n'est pas possible.

Natalya : Ce n'est pas vraiment ce qu'elle veut, mais c'est quand même quelque chose, elle a déjà des idées qui émergent mais elle laisse les danseurs se démerder, c'est ce que j'ai ressenti pour trouver ce qu'elle veut en fait. Je n'arrive pas à l'expliquer.

Cécile : Il y en a pas mal comme ça.

Natalya : C'est après ça que je me suis dit je ne vais pas me lancer dans la danse, là tout de suite.

Sylvain : Il y en a beaucoup qui ne savent pas diriger. Je ne dis pas que je sais diriger, je n'en sais rien.

Cécile : Ou en tout cas qui estiment que c'est comme ça. Benoît, tu sais, qui travaille à la *Needcompany*, on a un copain qui travaille à la *Needcompany*, il m'a expliqué comment ça se passait avec Jan Lauwers et Grace Ellen Barkey, c'est un peu comme ça : « Là, c'est non, c'est ça, fais », et après ils s'en vont et ils te laissent travailler dans le studio plusieurs heures et ils reviennent. Et puis ils disent, « ça, on garde, ça, on ne garde pas ». Apparemment en Belgique c'est plus comme ça.

Sylvain : Je ne sais pas si c'est qu'en Belgique, on n'en sait rien.

Cécile : Benoît me disait : « Mais, vous, les Français, vous n'êtes pas habitués à ce genre de direction ». Donc je ne sais pas.

Natalya : Après, laisser du temps pourquoi pas. Justement, ça permet de se poser des questions, de trouver certaines choses, de les proposer ensuite mais quand il faut, là tout de suite, faire un truc bien…

Sylvain : Ça ne veut rien dire « faire un truc bien ».

Natalya : Oui, bien sûr. Ça ne veut absolument rien dire. Et c'est tellement subjectif.

Cécile : Nous, on a fait ça pour *Kaputt*, et d'ailleurs ça n'a pas marché. On a essayé de faire des impros, mais c'était avec distance, c'était pour rire justement, c'était par rapport à l'échec. On s'est dit, on va faire une impro réussie. Et on est partis en impro pour voir ce qui se passait, si on faisait une impro et on se dit « il faut que ce soit réussi ». Ce n'était pas une piste intéressante. Mais pour l'expérience on a eu envie d'essayer. Mais, forcément, on savait que se donner ça comme consigne, ce n'était pas très nourrissant.

Sylvain : À côté de ça, elle faisait travailler le corps malgré tout ?

Natalya : Le corps, j'avais l'impression qu'il y avait… le matin, d'autres chorégraphes sont venus donner des cours donc, elle, ce n'était absolument pas dans le corps, c'était totalement dans le personnage.

Sylvain : C'était de la mise en scène ?

Natalya : Oui un peu. Elle nous a demandé de raconter des histoires, de les mettre un peu en forme, visible. Et, du coup, je n'ai pas capté dès le début que j'étais plus dans le corps. Elle nous a dit de nous raconter des histoires d'enfance, de se mettre à deux et de raconter des histoires.

Cécile : Avec la parole ?

Natalya : Oui, les raconter et après les transformer en matière dansante. Ce que j'avais l'impression d'avoir fait mais c'était très abstrait, mais je n'étais pas du tout dans cette recherche, j'étais totalement moi.

Cécile : Elle avait envie que vous vous mettiez dans des états particuliers.

Natalya : Oui, c'est ça.

Cécile : Et tu avais eu Perez et Boussiron ?

Natalya : Oui.

Cécile : Et avec eux, comment ça s'est passé ?

Natalya : C'était clair dès le début.

Cécile : Parce que, moi, j'avais fait un stage avec eux […] mais en tout cas, pour moi, c'était une bonne expérience et il y avait du « corps ». Après, eux, le matin, je ne sais pas si vous avez fait pareil, le matin on voyait des films.

Natalya : Oui aussi.

Cécile : Mais c'est intéressant aussi de prendre les choses autrement. Mais dans les films qu'ils nous avaient montrés il y avait beaucoup de corps.

Natalya : Moi, c'était une chouette expérience avec eux. C'était clair dès le début. Ils n'ont pas peur de dire les choses.

Cécile : « C'est de la merde ! »

Natalya : Très clairement, lorsqu'ils sentent quelque chose ils ne vont pas te laisser deviner des sous-entendus, c'était assez clair. Je vais vous laisser sinon je vais rater mon train. Merci beaucoup c'était très intéressant.

Sylvain : Après, il ne faut pas que tu te laisses traumatiser par [la chorégraphe].

Natalya : Non, ce n'est pas que ça. En général, beaucoup trop de questions.

Sylvain : Tu as le temps de danser et de pratiquer quand même ?

Natalya : Non, je fais du sport. Pour l'instant, j'ai besoin de silence un peu. Après, ça va peut-être venir ou ça ne va peut-être pas venir, parce que j'ai découvert un peu le monde théorique et, finalement, ça me plaît et parce que j'ai été éduquée dans la pratique. C'était la danse classique tout le temps. En fait, j'ai fait une école de danse classique au Kazakhstan, je suis entrée au Théâtre national du ballet, Théâtre national de l'Opéra et du ballet. « Abaï » ça s'appelle, j'ai traduit mot à mot. J'ai commencé à danser là-bas mais je me suis dit que, finalement, ce n'est pas très intéressant, un truc très mathématique. Donc, je

suis venue ici pour plus explorer, ça me manquait ce côté un peu théorique, donc j'espère faire une thèse. Après, peut-être qu'un jour je me lancerais, on va voir.

Cécile : Sylvain donne des ateliers à la fac cette année, je ne sais pas si tu l'as vu.

Natalya : Oui, il y en a beaucoup qui m'en ont parlé.

Cécile : Je ne sais pas si toi tu peux y aller. Il y a trop de monde déjà ?

Sylvain : Non. Enfin, ce n'est pas moi qui gère les inscriptions.

Natalya : Et tu fais des cours chaque semaine ?

Sylvain : Non, c'est un laboratoire. Ça dépend c'est un peu irrégulier. Sur le premier semestre j'ai vingt-quatre heures en tout de laboratoire à mener et je dois en entamer un autre au deuxième semestre. C'est un labo, on fait des choses que j'ai déjà approuvées, je vais essayer de chercher avec les gens qu'il y a. Si tu veux venir, viens.

Natalya : Oui, avec plaisir si j'ai le temps de me distraire un peu. Ce serait chouette. Mais, du coup, je vous tiens au courant par rapport à mon travail. Ça me plairait bien d'avoir votre avis aussi.

Cécile : Oui, moi ça m'intéresse beaucoup.

Sylvain : Du coup, tu connais le boulot de Jacques Rancière j'imagine ?

Natalya : Oui, je connais mais pas encore très profondément. J'ai lu un peu. J'ai commencé *Le spectateur émancipé*. Je sais que l'idée principale c'est de dire qu'en fait, le spectateur, il est assez affranchi, qu'il n'y a pas besoin de l'amener, il n'est pas bête, il crée son spectacle à lui.

Sylvain : Oui, c'est un mec intéressant. Je pense que tu pourrais essayer de le rencontrer.

Cécile : Nous, on essaye.

Sylvain : Tu devrais essayer de le rencontrer, c'est un mec intéressant.

Cécile : Il aime bien la danse apparemment, la danse l'intéresse beaucoup. Sûrement qu'il sera sensible à ton axe de travail.

Sylvain : Il est très accessible paraît-il. Je connais quelqu'un qui a bossé avec lui qui va essayer de nous faire nous rencontrer et peut-être imaginer des choses. Mais ça peut être quelqu'un d'intéressant pour tes recherches je pense.

Cécile : Si tu as besoin qu'on se revoie, c'est avec plaisir.

Natalya : Merci, je vous tiens au courant de tout ça. Peut-être que je vais poser des petites questions.

Sylvain : Tu peux nous solliciter.

Natalya : Merci.

Cécile : Si tu veux venir voir des périodes de travail.

Natalya : Oui, je veux bien. D'ailleurs, je sais que vous passez au festival, c'est moi qui fais la vidéo, j'ai regardé votre teaser une trentaine de fois.

Cécile : Ah, c'est toi !

Natalya : Oui, c'est moi qui me charge de faire la vidéo de présentation pour le festival et le teaser, donc j'ai pris votre vidéo *Kaputt* que je trouve très réussie d'ailleurs, très chouette. C'est assez sympa.

Cécile : Et du coup la dernière résidence pour *Kaputt* on est à Toulouse.

Natalya : C'est quand ?

Sylvain : Mi-janvier puisqu'on joue fin janvier à *La Fabrique*.

Cécile : Là, on est au « 48 ».

Natalya : Ok. Bonne soirée et merci encore.

b. Vincent DUPONT

Entretien effectué le 10 avril 2015 par *Skype*.

Natalya : Après ces quelques soucis techniques, tu vas bien ?

Vincent : Ça va plutôt bien, oui. On était à Nîmes la semaine dernière pour jouer *Stéréoscopia*. Et c'était bien.

Natalya : Et du coup, cette semaine, c'est un peu plus de repos ?

Vincent : Cette semaine, c'est repos. Et on enchaîne la semaine prochaine avec *La Cartoucherie* à Vincennes.

Natalya : Je voulais te poser quelques questions par rapport à ton travail sur le spectacle *Souffles*. Je l'avais pris au début de l'année comme corpus de mon mémoire avec d'autres pièces aussi, et le thème de mon mémoire c'est : « La danse contemporaine et la production du sens ». Après le CDCN de Toulouse, j'ai enchaîné les études sur des études, d'abord plus administrative, dans le spectacle vivant parce que j'avais envie de voir d'autres choses que la pratique de la danse et, depuis deux ans, je fais des recherches plus théoriques sur la réception du spectacle de danse, sur la manière dont les spectateurs perçoivent le sens du spectacle. Et j'avais choisi de travailler sur l'une de tes pièces, déjà je l'ai beaucoup aimée et, d'autre part, j'ai entendu beaucoup de retour de spectateurs et ça m'a intrigué. J'ai parlé avec Chloé par exemple, qui avait déjà vu ta pièce, et je me souviens l'avoir vue dans la salle il y a trois ans au *Théâtre Garonne*, du coup je lui ai posé des questions sur ce qui lui reste de ta pièce *Souffles* trois ans plus tard. Et c'est intéressant. J'ai parlé aussi avec Pierre et c'est vrai que cette pièce laisse des traces, elle ne s'efface pas. C'est très intéressant.

Vincent : C'est super. C'est la question fondamentale en fait, c'est à partir de quel moment une image entre en mémoire. Je dis « une image » mais ça peut être aussi du mouvement, de la lumière, du son, du vivant. Je dis image parce que c'est ça aussi. Pourquoi à un moment il y a des choses qui s'impriment ? Et, moi, je me bats carrément pour ça, je cherche ces images, à toucher la mémoire dans des spectacles vivants, c'est un truc particulier parce que d'abord c'est du direct, il y a la force du direct quand même pour pouvoir profiter de ça et puis, le spectacle vivant, c'est aussi un endroit où tu reçois physiquement quelque chose en tant que spectateur. Évidemment, tu travailles aussi avec ta tête, mais aussi physiquement tu attends quelque chose. Moi, quand je vois un spectacle, j'attends quelque chose. Et, souvent, la mémoire je pense ne s'imprime pas que dans la tête. Elle s'imprime aussi dans le corps. Et la danse c'est ça. Je pense que la force de la danse c'est que tu peux arriver à toucher le corps des gens en inscrivant parfois, en travaillant en tout cas pour y arriver, un mouvement qui fait que ce mouvement-là a plus de chance de s'imprimer que les autres.

Natalya : C'est intéressant que chez chaque spectateur ça s'imprime différemment. Par exemple pour Chloé, c'était très visuel et ça renvoyait à d'autres références littéraires, je suppose que tu n'as pas utilisé toutes les mêmes.

Vincent : Comme quoi par exemple ? Elle a pensé à quoi ?

Natalya : Elle a pensé à Haruki Murakami et une autre romancière japonaise, je ne me souviens pas son nom. Elle parle des vies un peu parallèles, des mondes. La thématique reste un peu, c'est le questionnement sur la mort mais, pour elle, c'était plus fantastique. Pour elle, c'est resté très visuel. Elle dit c'est marrant parce que je ne me souviens pas de mouvements. Moi, c'est l'inverse. Je me souviens de mouvements dès que je visualise cette pièce, là, tout de suite, je me souviens de ce qui m'a fait aussi mouvoir. Et Pierre par exemple, qui d'ailleurs te passe le bonjour, j'ai oublié de te dire…

Vincent : Tu le remercieras pour les photos, elles sont super.

Natalya : Ok ça marche. Donc, lui, c'est très visuel aussi parce qu'il est photographe. Il m'a parlé aussi de l'énergie. Et à un moment donné tu as dit « on s'attend à des choses quand on voit un spectacle », à quoi est-ce qu'on peut s'attendre ?

Vincent : On vient chercher quelque chose qu'on ne peut pas trouver ailleurs. C'est pour ça que les gens qui commencent à aller voir des spectacles, souvent, après, ils ne peuvent pas s'arrêter parce qu'il y a quelque chose dedans qui a une saveur unique et qui, dans certaines conditions, peuvent être des moments extrêmement forts, extrêmement inoubliables.

Natalya : C'est ça que je cherchais en fait. Parce que je travaille parfois sur des questions où les spectateurs ne comprennent pas certaines choses et ils n'arrivent pas à vraiment actualiser, à voir l'œuvre dans sa plénitude parce qu'ils s'attendent à des choses qu'ils ont déjà eues quelque part, ils s'attendent non pas à quelque chose de nouveau, mais à quelque chose qu'ils ont déjà vu ou entendu et, du coup, c'est ça qui les empêche des fois. Mais c'est vrai, comme tu le formules, « chercher des choses inédites », c'est vrai que c'est ça. Je me souviens, je ne sais pas si tu le connais, Bruno Tackels, un dramaturge, je me souviens qu'il a dit un jour : « Moi, j'essaie de ne pas rater les pièces parce que les pièces peuvent me changer la vie ». Et c'est exactement ça.

Vincent : Bien sûr. C'est ça ce qu'on attend. On attend peut-être ça. On attend qu'il se passe quelque chose qui bouleverse notre vie complètement. On rentre dans une pièce noire, on regarde quelque chose pendant une heure ou deux heures, des fois trois heures, on ressort et après ça ne peut plus être pareil. Et, ça, c'est le diamant. C'est aussi une utopie et en même temps on la sent quand même, je veux dire ce n'est pas une utopie inatteignable. Il faut qu'il y ait une transformation, que le corps soit transformé, que l'expérience qui a été proposée permette au corps dans l'espace la volonté de presque se transformer. Alors, après, par rapport à ce que tu disais, qu'il y a des gens qui ne rentrent pas dans les trucs, souvent quand tu discutes avec eux, tu te rends compte qu'ils ont pigé plein de trucs, sauf qu'ils pensent qu'ils n'ont rien compris. Certains parce que le fait que ce soit que de la danse, que du mouvement ou un

spectacle qu'il y a très peu de texte, ça oblige à quelque chose qui n'est pas narratif habituellement comme on nous sert partout. La grande soupe tu vois. Avec une histoire, on raconte tout, tout est clair, tout est très précis. Et, dès qu'on laisse le choix d'une ouverture, d'un truc, où l'on pourrait simplement essayer de… faire confiance à ce qu'on entend, à ce qu'on voit tout simplement.

Natalya : Et par rapport à la narration, est-ce que dans tes spectacles tu utilises certains procédés narratifs ou tu essaies de t'en débarrasser ? Comment est-ce que tu conçois tes spectacles ?

Vincent : Je les conçois, en fait, comme un déroulé, une sorte de déroulé. Il y a une narration, non ce n'est pas une narration, il y a quelque chose qui va s'écrire, on écrit, quelque chose se lit mais, par contre, il y a quelque chose qui est dans la compréhension on va dire, de ce qui se passe, qui est lié aussi à une écoute sensible de ce qui se passe, pas que la tête en fait. Il faut que les choses restent aussi… moi j'ai beaucoup de mal, c'est une lutte en fait pour éviter toute tentative d'une explication, de rationalisation. On n'est pas du tout dans ce genre-là en sachant que c'est beaucoup plus complexe et que ça demande une attention différente. Et, par contre, il y a un déroulé parce qu'effectivement on est obligatoirement dans un déroulé. On est dans un temps qui avance, donc il y a un déroulé, mais il n'y a pas quelque chose qui veut s'inscrire comme une histoire qui dirait c'est ça ce qui se passe, c'est ça qu'il faut comprendre, c'est ça qu'il faut faire. Non. C'est beaucoup plus complexe que ça. Par exemple pour *Souffles*, on s'est très vite plongés dans un thème. Et ce thème est repéré assez vite, ça permet on va dire, une fois presque le thème repéré, de pouvoir passer à autre chose d'une certaine manière. Vivre pleinement cette question et, après, essayer de partir ailleurs. Après, avec un autre personnage qui arrive, avec quelque chose qui devient plus festif on va dire, plus joyeusement physique. Et si tu travailles sur *Souffles*, il faut partir du départ de *Souffles* en fait. C'est un parcours très particulier. Ça a commencé par une invitation d'Yves Godin pour une performance dans les 1000 bougies qui s'éteignaient progressivement pendant 45 minutes et, donc, j'ai fait cette performance dans cette lumière, ça allait quand même jusqu'à la lévitation, je passais dessous celle-ci et après j'allais m'écraser un peu dans un coin du mur, et puis c'était la fin. Après j'ai vraiment eu envie de continuer parce que j'ai eu l'impression que c'était le début de quelque chose. Vraiment le début, ce n'était pas possible de s'arrêter là, il fallait aller plus loin parce que c'était intenable de ne pas comprendre ce qu'il y avait derrière. Et, du coup, on a carrément un peu reconstruit *La Ménagerie de Verre* parce qu'on s'est dit vraiment que cet espace-là nous a permis d'arriver là où on est, dans ce questionnement peut-être, mais en tout cas il faut qu'on parte de cet espace-là. Donc, on a fabriqué trois poutres, comme à la *Ménagerie de Verre*, trois poutres blanches et puis on a fait des sortes de murs, là on a utilisé des matelas gonflables, moi j'avais eu envie en plus de travailler sur le côté capitonné et c'était le principe, en tout cas de pouvoir faire des murs blancs sur un espace assez grand, que ce ne soit pas trop compliqué à installer et les matelas étaient la solution idéale. Et puis, du coup, après, on a fait une partie et puis les deux ensemble. Et j'ai fait la même performance avec Yves Godin justement où il a refait une installation lumineuse à Pau à l'espace *Pluriels* et, en fait, on a refait le début de *Souffles*. Alors on l'a fait avec une autre installation, ce n'étaient pas des bougies mais de la fumée en fait. Beaucoup de fumée avec beaucoup de couleurs. Et on a refait tout le début de *Souffles* avec ça.

Natalya : D'accord, c'est intéressant. Pour cette performance, qu'est-ce qui a poussé à cette création ? Qu'est-ce qui a donné envie, inspiré ? Quelles sont, peut-être, les références ?

Vincent : Au départ, je ne pense pas qu'il y ait eu de référence particulière, il y avait cette volonté de questionner la représentation de la mort. Le truc, en fait, on va dire un peu ancestral, presque du théâtre, des questions de fond. Mais le questionner d'une façon physique, c'était un peu le but, pouvoir questionner ça, mais d'une façon physique. Donc, c'est pour ça qu'il y a d'abord un exemple de premier rituel quand je commence d'abord à venir jouer du son avec la lumière qui change dans l'espace progressivement et puis ça commence directement par ce que, moi, j'appelle les chiens de l'enfer, c'est là où je me retourne face au public et où je commence à dire un texte avant de me lever et d'aller sur le plateau. Je suis encore sur le [inaudible] en fait, je suis vraiment dans un espace qui est un espace de charge et qui permet le passage de la salle au plateau. C'est un espace que j'ai déjà travaillé dans d'autres spectacles, notamment dans *Incantus*, ce sont des espaces qui m'intéressent énormément parce que ces espaces ont des qualités physiques, pourrait-on dire, particulières.

Natalya : Une question plus technique. Comment la création se fait-elle ? Est-ce que ça part des improvisations comme on avait fait je me souviens au CDCN de Toulouse, ça part des improvisations et après ça se construit ? Ça évolue, ça grandit, ça prend des formes ou tu as essayé d'autres procédés ?

Vincent : Pour *Souffles*, comment je pourrais dire ? Pour tout ce qui est début du parcours, en fait, j'avais une idée un peu de l'espace dans lequel ça devait se passer après la lévitation. Du moment où elle se relève, j'avais l'idée que ça se passerait comme ça, de l'espace. Après, on a travaillé en improvisation mais sur des thèmes qui étaient liés à ce temps-là, c'est-à-dire le travail aussi sur la voix, une voix qui pourrait aider un autre corps à se relever par exemple, l'aider à se remettre debout alors qu'on sait qu'il était mort, et puis des histoires d'attirance, d'impulsion aussi dans les déplacements. Donc, oui, il y a une part d'improvisation, après on construit tout mais, en fait, dans la danse on fait tout. On fait tout. On fait la musique, on fait le son, on fait la lumière, on fait les déroulés, on fait tout. Tout ça, c'est neuf. Je dis ça, je pense par rapport au théâtre. Mais du coup, c'est une force mais c'est aussi une fragilité, parce que quand on a un texte, pour s'appuyer sur un texte évidemment, c'est déjà une structure quand tu as un projet. Quand il n'y a pas de texte, quand le texte est créé avec le corps des danseurs, avec la lumière, avec le son avec tout ça, là, ça devient vraiment une écriture, il faut dire ce qui est.

Natalya : Et pendant la création est-ce qu'il t'arrive de penser à ce que pourrait voir le spectateur ? Est-ce que tu te places parfois en position de spectateur ou est-ce que tu endosses les visions des autres personnes que tu connais que tu supposes qu'elles vont voir ce spectacle ?

Vincent : C'est très compliqué de répondre à cette question. Bien sûr, on pense tout le temps, on imagine tout le temps, c'est tout le travail de répétition, qu'est-ce qui se passe là, maintenant ? J'ai envie qu'il se passe ça et ça mais, réellement, qu'est-ce qui se passe ? Tu vois ce que je veux dire ? C'est une position assez rude, pas évidente mais, en même temps, des fois, il ne faut pas du tout en tenir compte. C'est ça qui est très bizarre. C'est-à-dire qu'il faut que je pense à un endroit, faire confiance au fait qu'il n'y a pas de

raison que ça ne marche pas. On est sincère, on essaie d'avancer, de trouver ce qui se passe. Après, il y a toujours un risque. Il y a toujours un risque, c'est évident. Il faut prendre ce risque-là aussi parce que sinon ça va être un peu, comment dire, prévisible. Et si tout est prévisible, tu es foutu, ça c'est sûr. Et même, tu vois, c'est ça qui est très compliqué, c'est qu'on a des intuitions par rapport à des choses et c'est vrai que, moi, je travaille aussi pas mal on va dire des choses liées aux états de rêve on pourrait dire, des états de concentration particulière et si je travaillais sur un projet où je pouvais dire en trois phrases exactement ce que c'est le projet, si je pouvais trouver trois phrases qui pourraient résumer le projet et dire c'est magnifique, c'est exactement l'endroit où je veux travailler et c'est ça ce que je veux faire, ça ne serait pas trop bon signe je crois. Parce que si c'est déjà résolu avant de commencer à travailler… je pense que la force du spectacle vivant c'est que c'est en perpétuelle évolution à chaque représentation et que j'ai la chance d'avoir des spectacles qui tournent depuis plusieurs années et que je vois comment ça évolue, comment ça trouve presque une autonomie, c'est surprenant des fois. Les spectacles sont faits pour être tournés. Les spectacles, plus tu as la chance de les tourner, plus ça progresse. Plus c'est affûté, plus c'est proche des questionnements de base par rapport à ce qu'on veut faire. Les articulations aussi. Comprendre comment ça s'articule ce spectacle-là. Il y a toujours des articulations qui sont, des fois, très claires et d'autres qui sont plus complexes à repérer. Et, des fois, il faut du temps pour les repérer, des fois il faut éprouver le spectacle avec le spectateur. Il y a des choses qui s'ajustent encore.

Natalya : Et tu avais parlé aussi au sortir de votre représentation *Air* la dernière fois, tu disais que tu avais parfois des réceptions un peu… je ne me souviens pas le mot que tu as utilisé, pas difficile, mais particulière. Est-ce que tu peux m'en dire plus sur comment les spectateurs reçoivent des spectacles ? Qu'est-ce que tu as comme retours ?

Vincent : Les retours que j'en ai la plupart du temps sont des émotions liées à une expérience. Je pense que quand ça se passe bien, cette expérience peut être éprouvée. Donc, elle touche chacun à des endroits différents, parce que l'expérience de ce qu'on questionne est aussi toujours liée à son propre corps, ce qu'on a vécu en fait. Donc les réceptions sont différentes, mais elles ne sont pas forcément toutes éloignées les unes des autres. Il y a des recoupements, des choses qui sont quand même un peu questionnées toujours au même endroit, c'est plus large. Et, après, souvent, ils veulent me demander si c'est bien ce qu'ils ont compris, si c'est bien ce que je voulais dire. Parce que, eux, ils ont ressenti quelque chose de très précis. Et, en fait, ce que j'ai dit ce n'est pas très précis et, eux, ils ont vécu quelque chose de très précis. Ils ont vécu l'expérience je pense pleinement, ils ont été presque intéressés à cette expérience. Et, du coup, évidemment, comme il n'y a pas de texte si tu veux ou qu'il y en a très peu, le truc c'est toujours : « est-ce que j'ai bien compris ce que vous vouliez dire ? ». Moi, je n'ai aucun souci par rapport à ça. Ce serait étonnant que chaque personne comprenne les choses complètement à l'opposé des autres. En fait, c'est une question de confiance peut-être à un endroit. C'est que tu fais confiance à des choses qui ne sont pas des choses rationnelles. Tu fais confiance à des choses qui t'échappent. Donc, tu sais que tu prends des risques mais tu sais que tu les prends pour quelque chose. Et puis, dans *Souffles*, il y a aussi du texte au début, on ne comprend pas c'est un peu brouillé.

Natalya : Oui, quand tu expliques ce que c'est qu'une faux. Je crois que ça s'appelle comme ça, l'instrument ?

Vincent : La faux, oui une faux. Déjà le texte c'est : « je ne résiste pas, ô plaisir », c'est un texte qui est sur le site, si tu veux le trouver sur le site : vincentdupont.org. C'est le site de la compagnie où tu peux trouver ce texte : « Je ne résiste pas / Ô plaisir / D'annoncer / Que rien / Plus jamais / Comme avant / Rien / Ni même un sentiment / Rien / Quelque chose vous guette en cet instant / L'oubli ». Ça, c'est le chien de l'enfer qui dit ça avant de commencer. Sauf qu'on ne comprend pas très bien ce qu'il dit. Parce qu'il a une voix un peu de chèvre mais on comprend quand même un peu que ça parle d'amorcer quelque chose qui va être plutôt de l'ordre de l'oubli. Et, après, je vais sur le plateau, puis je vais chercher cette faux dans les cintres ; ça, c'était vraiment important pour moi et, après, je la ramène et je fais une explication de la faux de base. Comment ça marche, comment ça fonctionne, comment c'est équilibré, des choses à savoir pour ne pas se blesser. Et, après le fauchage, avec des voix qui viennent dans le bruit de la faux. Ce bruit d'air, en fait, qui est écouté, dans ce bruit d'air, couper les rêves des bois carrés, des voix qui remontent un peu comme ça et qui dialoguent avec la faux, une sorte de dialogue de différentes voix qui viennent d'un peu partout, qui ressortent d'en dessous. Et puis, petit à petit, il y a ce corps qui va se soulever. Et puis après ça, c'est parti. On pourrait dire qu'il y a eu un rituel. C'est notre rituel, c'est un rituel qu'on invente, un rituel, c'est fait pour être inventé et pour pouvoir arriver à un certain endroit et, là, on arrive à cet endroit-là et donc maintenant on est comme dans un autre espace. Le corps se soulève je passe dessous, un troisième personnage arrive, je me redresse, je me relève, je me dirige et m'emmène vers ce corps en lévitation pour le poser sur le sol, le faire revenir pour redescendre pour pouvoir évacuer d'abord les tripes de ce corps, pour sortir les viscères et puis, après, le cœur. Et après, une fois que ce corps, on va dire, est éviscéré, je ne sais pas comment dire, oui, il est éviscéré, là il peut se relever et il peut repartir un dernier moment.

Natalya : Tu as dit plusieurs fois « le personnage », comment est-ce que tu pourrais qualifier justement la présence des personnages ? L'incarnation des personnages est-ce que ce sont des sortes de figures ? Comment ces personnages sont-ils construits ?

Vincent : Ils sont construits par le rêve. C'est un peu bizarre. Il faut toujours que je précise un petit peu parce que quand on dit « par le rêve », on dit « pendant que je dors, ça travaille ». Non c'est plus compliqué que ça en fait. C'est plus des rêves qui me manquent et que je fais. Peut-être que ça se mélange avec des vrais rêves mais, en tout cas, ce sont peut-être des rêves ou des cauchemars d'ailleurs, que je voudrais mieux comprendre peut-être. C'est vrai que par exemple, ce personnage qui arrive dans *Souffles* avec son chapeau et ses paillettes brillantes, ça, c'est venu d'un truc que j'ai trouvé dans un bouquin, une image qui m'a poursuivi un peu. En fait, c'est ça aussi, les spectacles sont faits des fois avec des choses qui nous poursuivent, c'est-à-dire qu'il y a des choses qui marquent plus que d'autres, les choses continuent d'avancer avec nous, on ne sait pas trop pourquoi. Je me rappelle quand j'avais vu cette sorte de personnage folklorique autrichien en fait, je trouvais que ça ressemblait aussi vachement à l'Amérique du Sud et puis, surtout, je trouvais ça à la fois joyeux et en même temps complètement macabre, la position

des deux m'intéressait beaucoup, à la fois quelque chose de très joyeux et en même temps qui te regarde en face, tu vois, je ne veux pas rester trop longtemps. C'est un peu étrange. Et, du coup, des fois, les choses se croisent, se mélangent c'est comme ça que finalement on en arrive à avoir des personnages mais, après, je n'ai pas cherché à avoir un personnage particulier, ça se construit comme ça.

Natalya : Est-ce que ça t'arrive aussi de te positionner un petit peu par rapport à, globalement, l'histoire de la danse ? Disons, ça évolue comme ça, d'avoir parfois des clins d'œil d'autres chorégraphes ou, au contraire, s'opposer à des propositions ?

Vincent : C'est une bonne question. Non je ne me pose pas tellement ce genre de questions en fait, je ne crois pas. Je ne suis pas un conceptuel. Je ne peux pas préméditer quoi que ce soit réellement par rapport à ce qu'il faudrait faire. Où devrait aller la danse ? Je n'ai pas ces connaissances-là. La seule connaissance que j'ai, en fait, c'est que je sais qu'un mouvement unique peut arriver à n'importe quel moment, ça, j'en suis sûr. Il y a un mouvement qui reste en mémoire, quelque chose qui imprime. Et, ça, tout le monde peut le faire, mais il faut le faire, il faut y arriver, ce n'est pas facile. Mais, a priori, tout le monde peut le faire.

Natalya : C'est à peu près tout ce que je voulais te demander. Et, moi, je voulais te raconter un peu ce qui s'est passé pendant le spectacle *Air*. Justement, je ne m'attendais pas à beaucoup de choses, notamment comme je t'avais raconté que je fais des recherches sur la réception et j'ai toute une typologie de réception. Comment est-ce que le spectateur peut créer une histoire, s'approprier l'œuvre ? Et c'est vrai que, pendant que je regardais et contemplais ton spectacle, ça ne rentrait pas du tout dans des cases que j'avais établies avant. C'est vrai que je n'ai pas compris ce qui s'est passé. Pendant tout le spectacle, j'imaginais des plans de coupe, comme si c'était au cinéma, j'ai totalement imaginé des paysages, des choses derrière, ça ne m'arrive jamais de faire ce genre de choses. Mais c'est vrai que, à la fin, il m'a vraiment beaucoup émue ton spectacle à un tel point que je n'arrivais pas à m'arrêter de pleurer. Ça m'a beaucoup touchée.

Vincent : Ce spectacle l'a déjà fait sur plusieurs personnes. Par exemple à la *Cité Internationale*, il y a trois ou quatre personnes qui sont sorties en larmes, mais vraiment en larmes. Je pense émues, mais par quelque chose qu'elles ne maîtrisaient pas, qui les dépassait un peu je crois, d'après ce que j'ai compris, comme quelque chose qui les submergeait, mais qu'elles ne savaient pas trop d'où ça venait.

Natalya : C'était ça oui.

Vincent : C'est super, moi je suis trop content parce qu'il y a un endroit dans la trans qui est vraiment lié à ça. C'est un lâcher un peu. Donc si tu ne sais plus trop ce qui se passe pour un spectateur, c'est pas mal, c'est bon signe.

Natalya : Oui, c'est ça. Quand on laisse de côté toute l'analyse, je ne sais pas pour les autres spectateurs qui sont plus ou moins initiés à la danse contemporaine, mais il y a vraiment une analyse. Moi, j'enclenche comme ça, j'analyse tout, comment, qu'est-ce qui est fait, alors que là j'étais submergée, j'ai tout lâché. Par contre, j'imaginais plein de choses qui n'étaient pas sur le plateau. À un moment donné, j'ai lu un livre qui parlait justement des expériences théâtrales où on met un petit bateau sur le plateau, il n'y a pas d'eau

et les personnages discutent et ils bougent les rames, on a l'impression qu'ils font un voyage, qu'ils se déplacent, on invente totalement le paysage autour, c'est un peu ça ce qui s'est produit. Il y avait donc des cubes mais, pour moi, c'était une montagne, c'est marrant.

Vincent : Le cube, en fait, un truc important le cube, il vient d'un tableau de Van Eyck qui s'appelle *Le sacrifice de l'Agneau mystique*. En fait, c'est un tableau magnifique du Moyen Âge et l'agneau est posé en pleine nature, la nature est super belle, luxuriante, il y a des gens qui viennent de partout, du monde entier pour assister au sacrifice et il est posé sur un cube blanc avec une sorte de drap rouge dessus mais, en tout cas, il est posé sur un cube blanc. En fait, en voyant le tableau la première fois je me suis dit, on est au Moyen Âge et c'est un cube blanc au milieu de la nature, mais c'est complètement moderne. C'est hallucinant comme c'est moderne. Un cube blanc ce n'était pas du tout naturel. C'est déjà un cube et puis blanc en pleine nature tu vois, c'est vraiment un truc… et, du coup, je suis parti de là, d'abord par rapport à la trans, par rapport à l'idée d'arriver sur un espace de sacrifice, on vient sacrifier quelque chose et puis, après, j'ai eu envie de le couper en deux pour pouvoir imaginer qu'au début c'est un vrai cube. Un vrai cube carré dans tous les sens. Donc on peut le couper et, après, créer un espace, un espace dans ce qui a été coupé. Tu vois, simplement ça remonte ce qui se passe à l'intérieur de ce qui a été coupé au milieu du cube. Cet espace-là grandit et, après, moi, j'apparais et c'est le spectacle comme si ça avait été coupé.

Natalya : Et les costumes, d'où viennent-ils ?

Vincent : Les costumes c'est un gros truc. On les a taillés comme des robes de chambre mais, en fait, ce sont des couvertures de l'armée. Un truc incroyable, en fait, c'est qu'au début j'en voulais plutôt des marrons, mais vraiment la robe de chambre pourrie de chez pourrie, marron moche, et il y avait très peu de marrons, il y avait des oranges un peu comme ça, mais quand tu les regardes à la lumière du jour elles ne font pas orange, elles font marron/orange. Alors qu'en lumière, elles deviennent carrément orange. Et on ne le savait pas du tout au départ. Et dans le film de Jean Rouch, il y a une femme qui commence une trans avec une couverture sur le dos, une sorte de couverture et, du coup, moi, je voulais partir de la couverture aussi, je voulais partir de la même position. Et, après, sortir de la couverture mais en tout cas déjà partir de dessous pour faire la même chose.

Natalya : Parce que, moi, ça me fait penser… pendant tout le spectacle je pensais que c'était un mélange entre la robe de chambre et les habits des moines du Tibet.

Vincent : Oui. De dos aussi ça fait un peu militaire, de dos il y a un truc un peu soldat. Ça joue à plusieurs endroits, j'aime bien où ils jouent ces costumes en fait.

Natalya : Et ce film de Jean Rouch, ça s'appelle comment ?

Vincent : *Les Tambours d'avant* et je crois qu'il porte aussi un autre nom *Tourou et Biti*. Si tu as l'occasion de le voir c'est super c'est un film qui dure huit minutes. Ils vont dans un village du Niger avec une caméra à l'épaule dans les années 1960. C'est un homme qui a influencé toute la nouvelle vague Jean Rouch, Godard le premier. Tu regardes le film tu verras c'est super.

Natalya : Ok, super. Moi, j'aimerais beaucoup travailler sur *Air*, je laisse cette pièce pour l'année prochaine parce que cette année je dois rendre mon mémoire dans un mois mais j'aimerais beaucoup travailler sur *Air* pour ma thèse. J'aimerais bien continuer à travailler en thèse, continuer mes recherches parce que c'est passionnant. Du coup, merci beaucoup, tu m'as beaucoup aidée cette année pour *Souffles*, ton témoignage est très précieux. Merci beaucoup.

Vincent : Super Natalya, tant mieux. N'hésite pas à me rappeler, quand tu as besoin d'autres infos tu me passes un coup de fil, on peut se refaire un *Skype* puisque ça marche, en tout cas sur l'ordinateur de Myriam.

Natalya : Ok, merci beaucoup et bisous à Myriam. Bonne journée.

c. Jérôme BRABANT

Entretien effectué le 12 octobre 2014 par *Skype*.

Jérôme : Alors qu'est-ce que tu voulais me demander ?

Natalya : Merci beaucoup que tu aies accepté. En fait, c'est par rapport à ton travail artistique, je vais parler un petit peu de ce que je fais cette année à l'université et pourquoi cette recherche, je travaille cette année sur des mécanismes de production de sens dans les spectacles de danse. Les histoires de public qui ne comprend pas ce qu'il voit, ça nous pose une question, mais qu'est-ce qu'il faut comprendre dans le spectacle de danse, à partir de quel moment on peut dire que l'on ne comprend pas ? Qu'est-ce que comprendre ? Pourquoi, par exemple, un sens plastique, que l'artiste danse, mais ça ne compte pas forcément et ce qui compte, c'est une certaine histoire peut-être, la démarche du chorégraphe.

Jérôme : D'accord. Tu veux que je te raconte tout de suite, moi, ce que je pense de ça ?

Natalya : Oui.

Jérôme : Moi, dans mes pièces, j'en ai fait trois déjà, je ne cherche pas à ce que le spectateur comprenne quelque chose, moi, ce n'est pas du tout fondé là-dessus. C'est fondé sur la sensation.

Natalya : Mais la sensation ce n'est pas la compréhension ?

Jérôme : C'est la compréhension de ces sensations. Pour moi, ce n'est pas du tout la même chose parce que, tout de suite, pour moi, la compréhension c'est de l'ordre du mental, c'est cérébral tout de suite. Bien sûr, la sensation c'est un travail du cerveau, évidemment, mais j'ai l'impression que tout le corps participe quand c'est la sensation. Tu vois, on fait appel à autre chose qu'à la réflexion, en fait, c'est proche de l'instinct.

Natalya : Et, du coup, le cérébral pour toi, c'est quelque chose d'inconscient ?

Jérôme : Non, pour moi, c'est conscient le cérébral.

Natalya : Ce que tu cherches c'est à transmettre quelque chose de l'inconscient ?

Jérôme : Oui. Plutôt, oui.

Natalya : Et, du coup, le fait de verbaliser les choses que tu vois dans le spectacle, ce n'est pas ça que tu cherches à transmettre ?

Jérôme : Non. Déjà, je trouve que c'est très difficile de verbaliser ce qu'on voit dans un spectacle ou ce que, moi, j'aimerais traiter ou j'aime traiter dans un spectacle, c'est très difficile à verbaliser. Quand on me demande, j'ai souvent du mal. Mais, après, il le faut pour la presse ou pour les dossiers, il faut rattacher ça à quelque chose de concret. Mais, ensuite, tu peux en effet écrire un texte, dire oui, la pièce va parler

de tel sujet mais, finalement, ce n'est qu'une couche de ce que l'on perçoit dans un spectacle. Enfin, chez moi en tout cas et chez certaines personnes que je connais. C'est qu'une couche.

Natalya : Et, pour toi, tous les éléments scénographiques, la musique et tout ça, ça joue un rôle qui permet à cette sensibilité d'être plus lisible et visible ?

Jérôme : Oui, complétement. Moi, j'aime bien quand ces objets… par exemple, les objets ou la musique ont plusieurs sens. Comment on dit déjà, qu'ils sont polysémiques.

Natalya : C'est-à-dire ?

Jérôme : C'est-à-dire qu'il y a plusieurs sens. Par exemple, tu vois, dans mon premier solo, dans *Heimat*, il y a des cônes, donc les cônes peuvent représenter des dents, la montagne, les pics d'un dinosaure, un oursin. Tu vois, c'est polysémique, je pense qu'il y a plusieurs sens. Moi, souvent, les objets servent à ça aussi.

Natalya : Et par rapport à la musique et la scénographie, c'est pour évoquer certaines ambiances aussi ?

Jérôme : Oui. Ça participe à l'ambiance. De toute façon, pour moi, ce sont des choses interdépendantes. Par exemple, trois éléments comme la scénographie, la musique et la danse amènent un troisième objet, ça amène un troisième objet chorégraphique. C'est comme quand tu prends trois mélodies différentes et quand tu les mets ensemble, ça fait un autre morceau.

Natalya : Ça crée un sens entre les deux. C'est comme si on prend 1 et 2 et si on les met ensemble, ça fait 12.

Jérôme : Oui, voilà. C'est exactement ça.

Natalya : Qu'est-ce que tu penses de tous ces ateliers qui sont donnés, pour enseigner au spectateur à voir un spectacle ? Est-ce que tu connais des cas qui sont plutôt réussis ou est-ce que tu penses que c'est trop : « moi, le maître, je te dis comment il faut comprendre le spectacle » ?

Jérôme : Je n'ai pas vraiment de réponse parce que je n'en ai pas vu vraiment. Ça peut être bien parce qu'il y a des gens qui ont besoin de se rattacher à un sens, qui ne sont pas forcément ouverts à leurs sensations, c'est aussi un travail, ça ne se fait pas tout seul. Je pense que pour certaines personnes ça peut être bien. C'est un support pour elles, elles ont peut-être besoin de ça, je ne sais pas. J'ai du mal à répondre à cette question vraiment. Moi, je trouve ça difficile de dire « voilà comment regarder un spectacle », c'est un peu rébarbatif, on emmène les gens dans une seule direction, je n'aime pas ça. J'aime bien que ce soit ouvert un peu. Par contre, si c'est pour leur expliquer des choses, oui, ça peut être intéressant.

Natalya : Il y a plusieurs types, plusieurs expériences qui ont été faites sur les ateliers de spectateurs et j'ai vu comment ça se passe parfois, justement on essaie d'amener le spectateur à cette vision un peu unidirectionnelle et, souvent, comme tu dis, ils ont besoin de se rattacher à un sens, souvent les spectateurs un peu néophytes essaient de créer une histoire alors qu'il n'y en a pas, créer un monde, créer des personnages, se rattacher au futur et au passé des personnages alors que, dans les spectacles de danse, c'est

beaucoup plus énergétique, ça se joue sur les contrastes, les énergies, les déplacements et, du coup, les ateliers pour les spectateurs, c'est plus pour les amener un petit peu à voir autre chose, à trouver un autre chemin à l'intérieur de ce spectacle. Je connais un chercheur qui s'appelle Philippe Guisgand, je ne sais pas si tu connais.

Jérôme : Non, je ne connais pas.

Natalya : Il s'interroge sur comment le transmettre sans paraître voilà : « Moi, je sais comment il faut regarder, alors je vous apprends ». Là, c'est plus l'échange et, lui, il apprend aussi.

Jérôme : Après, dans mon cas, ça m'est arrivé de donner des ateliers. On n'appelait pas ça des ateliers du spectateur, mais ce sont des ateliers qui suivent la pièce que j'ai jouée, ou avant ou après du moins. C'est un peu ça aussi, c'est un peu l'atelier du spectateur. Mais, du coup, moi, plutôt que de leur dire regardez la pièce, regardez comme ça, où elle se ressent, où elle se comprend, je leur fais partager les matériaux. Donc, c'est pareil, ça passe encore par la sensation, ça passe par le corps. Et je me dis, comme ça ils se feront une idée, une vision des choses, leur compréhension, s'il y en a une mais c'est vrai que je n'ai jamais vu l'atelier du spectateur vraiment, où tu leur dis comment regarder une pièce. Je n'ai jamais vu ça. Je sais que Patricia Ferrara, elle, en fait, mais je n'ai jamais assisté. Je ne sais pas comment ça se passe. Peut-être que tu devrais la contacter et parler de ça un peu avec elle, parce qu'elle en a fait longtemps.

Natalya : Oui. Moi ça me questionne tous ces ateliers, toutes ces pratiques qui sont menées auprès des spectateurs mais, franchement, je pense que la médiation culturelle principalement c'est un truc un peu qui se rajoute en plus. Pour moi, entre l'artiste et le spectateur, l'œuvre joue un rôle de médium. C'est-à-dire à quoi sert la médiation culturelle si ce n'est d'éloigner l'auteur, éloigner l'œuvre, mettre encore un médium entre les deux et le spectateur, pour lui expliquer ce que c'était alors que l'œuvre c'est déjà quelque chose.

Jérôme : Alors c'est marrant parce que, toi, tu le vois comme ça mais, moi, je ne le vois pas du tout de la même façon. Je pense qu'à un moment les gens ont envie de rencontrer l'artiste. Je ne dis pas que ça se rapproche du phénomène de starification mais je pense qu'à un moment ils ont envie de rencontrer l'artiste, il y a de la curiosité. Ils ont envie de partager peut-être un peu plus de son univers. C'est souvent ce qui est arrivé. Je l'ai souvent vu comme ça. C'est un partage aussi qu'ils ont envie d'avoir et, justement, peut-être d'enlever cette barrière de l'œuvre entre les spectateurs et l'artiste. Ils veulent voir le côté humain de la personne.

Natalya : Enlever, pour une fois, tout le cadre qu'impose l'institution aussi, la salle et tout ça, le cadre. Oui, c'est vrai.

Jérôme : Quand on donne les ateliers, c'est à nous aussi de faire tomber les barrières. Quand je donne des ateliers, je parle normalement aux gens, je leur dis que je suis humain, je mange, je bois et que, la danse, ça fait partie de la vie. C'est normal. C'est mon quotidien. Je pense que c'est ça qu'ils recherchent aussi, voir aussi comment est le quotidien de l'artiste peut-être. Je pense qu'il y a de ça. Et peut-être vivre ce

quotidien de danseur pendant deux heures, peut-être qu'ils ont envie de ça aussi. Tout ça, ce sont des suppositions.

Natalya : Moi, je pense que les suppositions on peut espérer avoir que ça. On ne peut pas dire quelque chose de très juste, de très arrêté sur le spectacle vivant parce que c'est tellement vague. C'est tout le temps en train de changer. C'est horrible pour les sciences humaines de travailler sur le sujet.

Jérôme : Mais tout ce que je viens de te dire, ça se voit dans le regard des gens, dans leur comportement. Ils sont un peu à vide. C'est un peu vampirique parfois, c'est étonnant. Après il y a aussi souvent dans ce genre d'atelier, que ce soit atelier du spectateur ou de partage sur le travail de l'artiste, ce sont souvent des enseignants, donc ils ont envie d'apprendre aussi. C'est l'envie d'apprendre tout simplement.

Natalya : D'apprendre quoi ?

Jérôme : D'apprendre une nouvelle technique, une nouvelle façon d'aborder la danse, aussi des clés qu'ils enseigneront à leurs propres élèves quand ils font des ateliers de danse, ce genre de choses. C'est l'une des choses que j'ai faites il n'y a pas longtemps. Je leur ai donné des clés pour appréhender la danse avec leurs élèves. Il y a de ça aussi, je pense. Après, il faut avoir le sens de la pédagogie aussi. Ce n'est pas évident.

Natalya : Pourquoi ?

Jérôme : Ça se fait avec le temps. Je pense que l'on doit avoir comme une notion de pédagogie si on a bien été formé. Mais, après, ça se fait avec le temps. C'est en pratiquant qu'on devient pédagogue. Ce n'est pas après avoir passé le DE. Tu ne l'es pas tout de suite, ce n'est pas possible. Moi, je l'ai vu, tous mes copains l'ont vu, on a tous vu qu'il fallait deux ou trois ans avant de pouvoir bien enseigner. C'est comme danser. Pour bien danser, il faut dix ans.

Natalya : Dix ans de danse ?

Jérôme : Oui, il faut dix ans de pratique au moins. Il faut dix ans de travail, de cours, de travail sur scène pour bien danser, pour que ça circule bien dans le corps.

Natalya : Moi aussi, je suis d'accord avec toi. Je ne me sens pas encore prête. Moi, j'ai pris un autre chemin aussi. Je ne sais pas si je t'avais raconté un petit peu. Je me posais beaucoup de questions et comme je faisais beaucoup de pratique de danse classique et comme j'en avais un peu marre...

Jérôme : En Moldavie, c'est ça ? Non c'est quoi ton pays ?

Natalya : Le Kazakhstan.

Jérôme : Excuse-moi parce que tout à l'heure j'ai cherché ton nom sur *Skype* et il y avait des gens de Moldavie, d'Ukraine, de plusieurs pays. Il y a beaucoup de Natalya Kolesnik.

Natalya : Oui, c'est une famille pas très exclusive. Il y a une ville où ils s'appellent tous Kolesnik.

Jérôme : Mais, après, c'est normal que tu te poses des questions. C'est vrai que tu as fait beaucoup de danse d'une façon très difficile, très dure pour le corps. Après, on est fait ou on n'est pas fait pour être

interprète. Il y a plusieurs chemins dans la danse, il faut accepter. Moi, je trouve que c'est très bien de le prendre par le biais par lequel tu le prends aussi. Écrire sur la danse c'est très important. On en a besoin.

Natalya : Oui parce que, justement, j'ai l'impression depuis que je suis toute petite qu'on me force à ressentir, ressentir, ressentir, ressentir… mais, en fait, ne pas mettre des mots dessus. Donc, je pense que ce sont des chemins un peu parallèles où il faut aussi parler de ce que tu fais aussi, verbaliser ce que tu es en train de faire, parce que tu arrives à comprendre certaines choses et puis t'appuyer sur ça et puis aller plus loin. Et, du coup, en ce moment je comprends que la recherche me donne tellement de ressources, tellement de réponses, je ne sais pas où ça va m'emmener ensuite mais c'est vrai que c'est assez riche.

Jérôme : Moi, je suis tout à fait d'accord quand tu dis mettre des mots dessus, je te donne des exemples encore par rapport à mon expérience, c'est vrai que quand je donne des cours, des ateliers, bien sûr je fais travailler sur la sensation mais je mets des mots dessus, j'explique comment ça circule dans le corps, par où ça passe de façon anatomique, c'est hyper important. Après, je parle aussi de qualités, ce qu'on veut y mettre, comment on peut imaginer le corps quand on fait telle ou telle danse, par exemple je leur dis « quand tu fais cette danse, quand tu fais cette phrase il faut être animal ou végétal ou minéral ». Après, je leur dis « maintenant tu mélanges les trois. Ça part du bout des doigts et ça traverse jusqu'à l'épaule, donc là-dedans on pourrait voir les trois qualités en même temps ». Bien sûr, il faut mettre des mots dessus c'est hyper important. De toute façon, je pense qu'il faut toujours travailler avec l'imaginaire, la sensation et quelque chose de concret sur le travail du corps. Mais Natalya, je pense que tu devrais passer ton DE, que tu l'aies ou pas.

Natalya : Je ne sais pas. Je n'ai pas très envie de donner des cours de danse en ce moment. Le fait de mettre des mots… moi je ne mets pas des mots, de l'ordre comme tu dis anatomique et tout ça, j'ai appris un petit peu l'anatomie, pour l'instant je n'ai pas envie de danser, ni enseigner sur la danse, en fait je verrais bien des cours ensuite, des conférences, c'est plus en fait ce qui m'intéresse, la recherche, ce sont les sciences de l'information et de la communication. C'est très loin de ce que l'on imagine en danse, on pense que ce sont les médias tout de suite, la télé, en fait, non pas du tout, c'est comment considérer un spectacle de danse, comme un média aussi qui essaie de transmettre de l'information. Peu importe de quel ordre, l'ordre énergétique comme je t'avais dit, sensationnel ou plastique.

Jérôme : Par rapport au DE par exemple, ça t'aide à mettre des mots sur ta danse ou sur la danse. Tu comprends mieux de quoi tu parles, par où tu passes quand tu danses, moi, je pense que ça renforcerait ton propos. Après que tu aies ton DE ou pas on s'en fout.

Natalya : Je pense que je suis en train de faire…

Jérôme : Mais la formation est intéressante par contre, vraiment.

Natalya : La formation je connais un petit peu, je pensais y rentrer en fait il y a trois ans et ça ne s'est pas passé comme ça et j'ai atterri au CDCN de Toulouse.

Jérôme : Mieux. Au lieu de passer le DE pourquoi ne pas faire des stages d'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement, l'AFCMD.

Natalya : Oui, les stages… mais, en fait, la formation ça complète un peu. J'ai l'impression que de faire les études, de pousser les études et d'écrire sur la danse, ça t'oblige un peu à mettre des mots justement sur tes questionnements, on danse sur ce que tu fais, sur comment ça se passe. Je pense que, justement, je suis en train de combler le vide. Mettre tes réflexions en mots et de les dire, de les prononcer.

Jérôme : C'est normal. Quand on n'a commencé que par la danse, c'est normal d'en arriver là. Moi aussi j'en suis arrivé là à un moment. Par exemple, nous, on est à l'école sauf que l'on nous apprend pas l'histoire de la danse, on nous apprend pas à mettre des mots dessus, à analyser ce qu'on fait. Du coup, tu apprends à être une machine, à être un corps qui danse tout le temps. Ça fait un cerveau un peu vide, mais ce n'est pas intéressant. C'est pour ça qu'il y a beaucoup de gens qui, à un moment, se sont arrêtés parce qu'ils ne sont pas nourris. Et on a besoin de nourriture, de mots, de compréhension, de comprendre sa sensation, comprendre les sens pour pouvoir avancer dans la danse. C'est là où ça devient intéressant la danse.

Natalya : Je vois. En fait, ça me fait penser à quelque chose. J'ai pensé à ça il n'y a pas très longtemps, « être une machine » tu as dit tout à l'heure, c'était un peu ça avant pour moi, c'est-à-dire que je réfléchissais peut-être à comment effectuer un mouvement avec ses différentes difficultés, toutes ces questions techniques de danse, ça me passionnait toujours et j'aimais bien ça, et je pense que j'essayais d'imaginer par exemple un courant d'énergie qui passe de l'épaule au coude. Cette imagination, je pense que c'est très important mais ça ne doit pas s'arrêter qu'aux mouvements. J'ai l'impression qu'il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'extérieur, se rattacher à tout ce qui se passe dehors.

Jérôme : Oui, c'est hyper important.

Natalya : Ouvrir un peu tous les sens. En fait, ce que je cherche depuis quelques temps, c'est un peu confus, comment dire… il y a des danses assez abstraites mais il y en a aussi d'assez théâtralisées et d'autres qui sont entre les deux. J'ai un peu de mal avec ce côté théâtralisé, c'est-à-dire que j'étais toujours en train de faire un mouvement, d'être à fond dans le mouvement, d'être moi à fond, parce que tu es tellement comblée par tout ce qui se passe dans ton corps, que tu ne vas pas représenter autre chose que toi. Sauf qu'en danse contemporaine, de plus en plus, je remarque qu'il y a cette espèce de théâtralité où, toi, tu deviens « il », tu deviens quelque chose d'autre en plus avec un autre caractère, avec un petit peu une autre psychologie et, effectivement, il y a parfois des moments où tu es dans deux états en même temps. C'est-à-dire qu'il y a une espèce de circulation où tu n'es pas vraiment toi-même et tu es toi-même parce que tu es à fond dans ce que tu fais.

Jérôme : Moi, je vois la danse plutôt comme ça quand ce n'est pas théâtral. C'est un peu schizophrénique. C'est toi qui danses mais tu n'es pas complètement toi-même. Et, selon la pièce, tu es encore un autre toi-même. Pour moi, c'est assez schizophrénique comme travail. Mais après le truc de la danse théâtralisée, je ne t'apprends rien, ça existe depuis longtemps déjà. Les années 1980. Mais peut-être que tu es plus

sensible à ça en ce moment ou que tu en as plus vu, je n'en sais rien. Après, c'est vrai que j'ai du mal avec ça aussi, je n'aime pas du tout quand c'est théâtralisé.

Natalya : Je me souviens à un moment donné tu me disais que tu adorais le travail d'[une chorégraphe], parce qu'[elle] c'est très « personnage », très « théâtre ».

Jérôme : Ah bon ? Je t'ai dit ça ? Je t'ai dit que j'adorais son travail ?

Natalya : Oui.

Jérôme : En fait, je suis un peu revenu dessus. C'est vrai que j'avais vu une ou deux pièces qui étaient très bien. Entre parenthèses après il y a des spectacles de danse qui sont théâtralisés et qui sont très bien, où c'est très fin, où c'est très bien fait. […] Même si la dernière fois que je l'ai vue elle m'a dit « on n'était pas prêts ». Je lui ai dit que moi je ne connaissais pas la pièce donc ça allait. Moi, le processus que j'aimais bien ce sont les fonctionnements, comment c'était composé. Est-ce que tu as d'autres questions à me poser ?

Natalya : Oui. Tu m'as parlé d'Ambra Senatore, est-ce que tu peux me dire ce qui te passionne en ce moment, ce qu'il développe en danse, ce qui te plaît ou ce qui te déplaît ?

Jérôme : D'une part, c'est vrai que j'aime l'intelligence dans la danse, j'aime quand on voit que c'est quelque chose d'intelligent. Je n'aime pas trop le mot intelligent, mais quand c'est pensé, réfléchi, composé, structuré, je vais te parler de Mié Coquempot. Je travaille avec elle donc c'est facile. Mais c'est vrai que Mié, c'est pensé, c'est sensible, c'est réfléchi, c'est hyper construit. Marco Berrettini c'est pareil, Ambra Senatore, c'est pareil, c'est très bien pensé. J'adore ça parce que c'est quelque chose que je ne fais pas forcément. Je ne fais pas comme eux en fait. C'est ce côté que, moi, je n'ai pas forcément, même si je réfléchis à mes pièces, mais ça va être plus instinctif. Mié, elle, est instinctive aussi il ne faut pas croire.

Natalya : C'est-à-dire instinctive ?

Jérôme : Moi j'aime quand on voit l'intelligence du propos et la sensibilité, quand les deux sont liées. C'est penser, mais avec de la sensibilité, je ne sais pas si je suis clair. Comme Radhouane El Meddeb. Emmanuelle Vo-Dinh aussi. C'est la directrice du CCN du phare au Havre.

Natalya : Je ne connais pas son travail. Moi, j'ai un petit peu étudié ce que fait Myriam Gourfink.

Jérôme : Je ne connais pas son travail. Je ne l'ai jamais vue en fait. Ça a l'air difficile à exécuter en tout cas.

Natalya : Oui, mais c'est génial.

Jérôme : Sûrement.

Natalya : Par génial, je veux dire niveau sensationnel parce que j'ai fait un stage avec une de ses danseuses et j'ai trouvé ça juste incroyable. Incroyablement agréable. Mais, physiquement, c'est très épuisant c'est

sûr. L'état dans lequel tu es, c'est incroyable. Tu es extrêmement éveillée par rapport à tout et tu sens, chaque cellule de ton corps presque, c'est incroyable.

Jérôme : C'est le genre de danse que j'aime aussi, tu es éveillé, une fonction que j'aime beaucoup c'est l'exigence, l'exigence dans le travail quand on voit qu'il y a cette exigence haut placée c'est très important. J'aime bien ça chez certains chorégraphes qui donnent un travail de qualité où tu dis « waouh » il y a du travail derrière, il y a beaucoup de travail derrière. On voit qu'il y a eu de la répétition, qu'ils se sont appropriés le mouvement, la pièce. Quand l'objet chorégraphique vraiment fait corps avec le corps du danseur, quand c'est un tout, quand le tout forme un seul corps, c'est ce genre de pièce que j'aime. Et je pense que Myriam Gourfink, c'est pareil. Je pense qu'elle doit faire des pièces un peu comme ça.

Natalya : Oui, c'est sûr qu'elle est très exigeante par rapport à [inaudible] et puis le propos est aussi intéressant. En fait, tout part du corps, tout part du mouvement, tout part de l'énergie.

Jérôme : Moi, c'est la danse comme j'aime. J'aime vraiment qu'elle parle avant tout du corps. Pour nourrir ton propos, il faut partir de certains thèmes évidemment, parce qu'il faut partir de quelque chose. Mais le corps est tellement riche, il est tellement riche de sensations, de sensibilité et de sens qu'il y a de quoi faire avec.

Natalya : Oui, c'est sûr. Je voulais te poser une autre question. Qu'est-ce qui te pousse à commencer à créer ? Qu'est-ce qui te donne l'élan ?

Jérôme : C'est un besoin qui me ronge. Il faut que ça explose. Il y a un truc. C'est plus fort que moi, pour moi il y a des thèmes, il faut que j'en parle. Il faut que ça sorte. Après, c'est aussi une envie de le divulguer, de le partager. C'est une envie de partager parce que mes deux premières pièces, ça parle beaucoup de la culture réunionnaise, ça parle de ça aussi et c'est une envie de le partager et d'en parler, que certaines choses du patrimoine ne se perdent pas, c'est un peu prétentieux mais c'est pour dire aux gens on a ça dans notre culture, ne l'oublions pas, il ne faut pas le perdre. C'est aussi une envie de montrer une interprétation des choses. Mais à la base, moi, c'est quelque chose qui.... ce n'est pas explicable, c'est dans le corps tu vois, ça fait ça. Je ne sais pas si tu peux comprendre, il faut que ça sorte, c'est comme des picotements, c'est comme une maladie, comme une éruption cutanée… tu peux sortir. Ça fait vraiment ça. Et, après, quand c'est comme ça, j'y pense tout le temps avant de commencer le travail. J'y pense tout le temps, je ne dors pas, je ne pense qu'à ça.

Natalya : C'est pour ça que tu ne dors pas en ce moment aussi ?

Jérôme : Oui en ce moment il y a un peu de ça. Du coup, j'y pense tellement que si je ne vais pas en studio faire quelque chose j'explose, je deviens fou.

Natalya : Est-ce qu'il t'arrive parfois d'avoir quelque chose comme tu dis de l'ordre de très fort à l'intérieur qui te pousse, mais que tu ne peux pas traduire en danse ?

Jérôme : Oui. Oui, c'est arrivé, parce qu'on voit que ce n'est pas possible et que, finalement, le fait d'essayer telle chose c'est pas forcément ça que je voulais dire ou que je voulais essayer, et ça m'amène à

autre chose qui est plus proche de ce que je suis ou de ce que je peux faire avec mon corps, ou par rapport au thème de la pièce. Oui, c'est arrivé plein de fois. Ce sont des choses qui sont tellement impossibles, des fois je rêve de danse en apesanteur et, du coup, en pensant à ça, on se dit comment rendre l'apesanteur dans le mouvement tout en ayant les pieds au sol. C'est donc un travail sur la qualité. C'est en essayant. Et, du coup, souvent, ça m'arrive. Du coup, on revoit les choses à la baisse, finalement ça c'est plus simple et c'est aussi bien.

Natalya : Mais tu penses quand même à partir de la danse toujours, c'est quand même ton univers. Par exemple, tu ne te mettrais pas à écrire ou à composer quelque chose devant toi ? C'est plus un mouvement, le corps ? Un des premiers questionnements c'est ça ?

Jérôme : Déjà, ça part du corps parce qu'avant de commencer quoi que ce soit c'est dans mon corps, le thème est dans mon corps, mais vraiment. C'est comme mon objet, il est là. La façon dont je le fais sortir, c'est que j'écris des choses sur le papier. J'écris des choses, je regarde des films, je regarde des vidéos, je vais voir des paysages, je marche. En fait, je le nourris et le nourris encore. Après, il y a un moment où je passe en studio et ça part. Donc je regarde ce que j'ai écrit et, là, ça part du corps, je me dis avec tout ça qu'est-ce que je ressens ? Qu'est-ce que ça peut être ? Mais il y a toujours un travail à la table avant où j'écris des choses. C'est répertorié en fait ce que j'aimerais, ce que ça donne comme impression de ce que moi j'aimerais ressentir, surtout ça. Après, les gens perçoivent peut-être autre chose. Parce que ce que l'on ressent et ce qu'on aimerait faire percevoir, ce n'est pas toujours ce que les gens perçoivent ou voient. Souvent, c'est différent. Et il y a plein de choses dont on n'a pas conscience de toute façon.

Natalya : Et, du coup, à propos des collaborateurs plutôt institutionnels, est-ce que dans le travail créatif tu les as quelque part dans un des coins de ton cerveau ? Est-ce que tu penses de temps en temps ou pas du tout dans un cadre institutionnel ?

Jérôme : Ça s'est plus fait sur la deuxième pièce parce que, vraiment, là, c'était la première fois que j'avais des coproducteurs, par exemple sur *Impair* j'ai beaucoup travaillé au CND, c'est le Centre national de la Danse, c'est donc une grosse institution, c'est quelque chose de la danse vraiment assez, comment dire, pas conventionnel, mais « la danse ». Tu trouveras le mot.

Natalya : Le mot convention va très bien, je pense. Pour définir ça avec cette notion de code aussi.

Jérôme : Oui, voilà de code. Et c'est vrai que quand j'ai travaillé au CND ça m'a influencé. Parce que je me suis dit, ils vont s'attendre à quelque chose d'hyper lisible mais, après, je me suis dit non. Ne te laisse pas impressionner par ça et, du coup, je me suis écouté. Je me suis écouté et, du coup, ce côté conventionnel de code, je l'ai transformé.

Natalya : De quelle manière ? C'est-à-dire transformer ça sous quelle forme ?

Jérôme : Par exemple, je ne sais pas où toi tu as vu un filage d'*Impair*, mais c'est vrai que dans la danse j'utilise des fentes, j'utilise l'en-dehors et l'en-dedans. Mais ce sont des passages, je ne montre pas que, là, je suis en train de faire une fente, que je suis en train de faire un en-dehors, puis il y a le travail de bras.

Je me suis dit que ça va passer par cette forme classique, ou de danse moderne, mais c'est une évocation. Donc ça a aidé aussi mes propos.

Natalya : C'est marrant parce que je pensais que tu parlais plus de forme assez globale de ton spectacle et non pas des petites composantes.

Jérôme : Moi ça va être toujours les composantes, parce que c'est ça qui m'intéresse avant tout. Non seulement je pense bien sûr aux institutions, mais j'ai une façon de construire les pièces pour que ce aussi regardable. Certes, ça emmène le spectateur quelque part ou pas, ça lui propose un univers, on se demande un peu où on est parfois, mais j'essaie toujours de faire une forme qui est regardable et qui est sur un temps donné.

Natalya : Mais ça veut dire quoi pour toi regardable ? Qu'est-ce que la pièce doit avoir pour qu'elle soit regardable ? Et qu'est-ce qui n'est pas regardable ?

Jérôme : Ça passe quelque part par… comment je peux dire ça… ça passe par le fait de mettre quand même le spectateur à l'aise. C'est un peu consensuel. Moi, j'ai envie que le spectateur se sente bien quand il voit mes pièces, même s'il y a des choses qui le dérangent, qui peuvent le déranger ou qui le surprennent. J'aime bien qu'il soit dans une situation de confort quand même quelque part. Mais tu vois, c'est encore une histoire de partage. J'aime bien emmener les gens dans une espèce de spirale. Donc, du coup, c'est pour ça que je réfléchis beaucoup sur le temps pour faire des pièces. La première, trente minutes, ça suffit, quarante minutes c'est bien. Les amener où moi j'approche de la transe, qu'eux le vivent aussi par, comment dire… je ne trouve pas le mot… qu'ils le vivent d'une certaine façon avec moi, mais sur un temps donné. Aller au bord, mais pas complètement dedans. C'est pour ça que je dis être regardable. Il ne faut pas arriver non plus au moment où les gens sont irrités ou ennuyés. Il faut que ça reste quelque chose de plaisant, que ça reste de l'ordre du plaisir. C'est comme un massage. C'est de l'ordre du massage.

Natalya : Il n'y a pas longtemps j'ai réfléchi à ça parce que je suis allée voir un spectacle de théâtre cette fois-ci, et c'était un [une compagnie de théâtre] qui donnait un spectacle. C'était juste horrible. Horrible pour le spectateur. C'était une catastrophe, j'ai souffert. En fait, ils réfléchissent beaucoup aux spectateurs en disant le spectateur est trop paresseux donc il faut le secouer un petit peu, il faut lui indiquer qu'est-ce qu'il faut voir, qu'est-ce qu'il faut penser dans un spectacle, je ne suis pas du tout d'accord avec cette vision-là. Ils ont installé les gradins autour du plateau et ils nous ont fait asseoir sur des chaises rétractables en tissu. Les deux premiers rangs, c'étaient les chaises pour les enfants, le troisième rang, les chaises pour les adultes. Moi, j'étais assise dans un coin super loin du plateau, donc je voyais des têtes devant, j'étais assise sur des chaises d'enfants et, en fait, ils ne nous ont pas permis de choisir par nous-mêmes les places parce qu'ils nous ont fait entrer dans la salle, on a entouré les gradins. Les techniciens nous ont fait rentrer dans les gradins, juste quelques secondes avant que le spectacle commence. On était assis, on ne pouvait plus bouger, on ne pouvait plus rien faire, c'était assez irritant pour un spectateur. Mais après, du coup, ils ont dit, ça, ça permet de tenir le spectateur un petit peu éveillé. Moi, je pense que, justement, tu es éveillée, mais que tu penses à tes problèmes en fait, tu n'arrives pas à intégrer et à comprendre.

Jérôme : Ça met dans un état de stress.

Natalya : Oui, un état de stress. Je pensais à mes genoux pendant tout le spectacle parce que je n'arrivais pas à un petit peu éloigner mes genoux. Mes genoux étaient presque au niveau des oreilles.

Jérôme : Tu vois, moi, ce genre de pièce, c'est de la prise en otage et c'est ça que je n'aime pas dans certains spectacles. C'est surtout ça. Par exemple, quand je te dis regardable c'est ça. Je ne veux pas que ce soit une prise en otage. Je veux bien emmener les gens dans un état où ils voient que je suis proche de la transe mais pas non plus que ça devienne insupportable. Par contre, il y a des gens, il y a une femme qui a vu ma pièce qui m'a dit : « ça semble douloureux ce que vous faites ». Mais ça a été une personne sur je ne sais pas combien. Moi, c'est ça que je n'aime pas, c'est la prise d'otage. Et c'est vrai que j'en ai vu comme ça, des pièces, tu as envie de sortir et ce n'est pas possible. Dans le mot regardable, il y a aussi le fait que si tu fais une pièce, c'est que tu as envie d'emmener les gens ailleurs aussi de ce qu'ils ont l'habitude de vivre au quotidien et, quelque part, c'est simple comme idée, un peu loin de leurs problèmes. Ou alors dans ce cas on les fait réfléchir, on peut les faire aussi réfléchir sur les problèmes actuels du monde, mais sans prise d'otage.

Natalya : Je suis tout à fait d'accord avec toi.

Jérôme : Ça, c'est insupportable surtout quand tu es mal assis c'est horrible. Tu as envie que ça se termine.

Natalya : Pour toi, en fait, en général, c'est quelque chose qui doit être un petit peu plaisant ou c'est quelque chose qui t'amène à vraiment réfléchir ? Qu'est-ce qu'il y a pour toi ? C'est idéologique ?

Jérôme : Pour moi, c'est une vision sur le monde. C'est comme un témoin du monde, mais dans le temps qui marque les époques, les moments que l'on vit, ce qui se passe à chaque moment dans la vie, dans le temps. Pour moi, c'est ça l'art. C'est comme un témoin. L'art ne doit pas toujours être plaisant, pas toujours que beau à voir en général, non. Moi dans mes pièces c'est ça, mais il y a des choses qui peuvent être dérangeantes. J'aime bien voir des choses qui me choquent aussi. C'est important parce que ça fait partie du monde, de la vie. Et c'est important de les voir. Moi, ce que j'aime, c'est la poésie que l'on peut trouver dans l'art. Ça, c'est très important.

Natalya : Ok, je vais te laisser, merci beaucoup. Ça va bien m'aider pour tous mes travaux de recherche. Et après, si tu veux, je peux t'envoyer ensuite mon mémoire.

Jérôme : Avec plaisir. Et si tu as d'autres questions, si tu veux, tu m'envoies un petit mot et puis je te réponds. La semaine prochaine, je serais un peu plus cool, je pense.

Natalya : Moi c'est l'inverse. Enfin, ce n'est pas vraiment l'inverse. Moi j'ai plein de boulot. J'ai plein de rendez-vous parce que je vais analyser quelques pièces, pas seulement la tienne. Je vais essayer de prendre un registre vraiment différent. Des pièces assez différentes, des pièces parfois spectaculaires, des pièces un peu théâtralisées. J'ai pris une pièce de théâtre même, du théâtre chorégraphié. J'ai aussi pas mal de trucs à faire, les cours qui commencent parce que cette semaine c'étaient les vacances. Je vais travailler jusqu'à dimanche soir, je pense.

Jérôme : En tout cas si tu as encore des questions, tu m'envoies un petit message et je te réponds. Si tu as oublié quelque chose, il n'y a pas de problème.

Natalya : D'accord, ça marche, merci beaucoup. Ça va bien m'aider.

BIBLIOGRAPHIE

I – OUVRAGES THÉORIQUES

ANCEL Pascale et PESSIN Alain, *Les Non-publics : Les Arts en réceptions*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, nº 1, 274 p.

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 113, 1989, 384 p.

AUBENAS Jacqueline, *Filmer la danse*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Ministère de la communauté française, 2006, 280 p.

BARBARAS Renaud, *Vie et intentionnalité : Recherches phénoménologiques*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & controverses », 2003, 228 p.

BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse : Le Danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2015, 320 p.

BENJAMIN Walter et DUVOY Lionel, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2e éd., Paris, Allia, 2013, 96 p.

BENJAMIN Walter, GANDILLAC Maurice de, ROCHLITZ Rainer et RUSCH Pierre, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 372, 2000, 400 p.

BERTHOZ Alain et JORLAND Gérard (dir.), *L'Empathie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2004, 308 p.

BEYAERT-GESLIN Anne, *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2006, 230 p.

BOUGNOUX Daniel, *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, 1993, 809 p.

BOURDIEU Pierre (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Points, 2015, 1472 p.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, 670 p.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art : Les Musées d'art européens et leur public*, 2e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1969, 251 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998, 128 p.

BOUTIER Jean, PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Les Éditions de l'EHESS, coll. « Enquête », 2006, nº 5, 260 p.

CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Dijon, Centre National de la Danse, 2003, 196 p.

CHARPENTIER Isabelle, *Comment sont reçues les œuvres*, Paris, Créaphis, 2006, 288 p.

DEONNA Julien A., TIEFFENBACH Emma et FONDATION ERNST ET LUCIE SCHMIDHEINY (dir.), *Petit traité des valeurs*, Paris, Genève, Ithaque ; Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny, coll. « Science & métaphysique », 2018, 335 p.

DEWEY John, SHUSTERMAN Richard, BUETTNER Stewart et COMETTI Jean-Pierre, *L'Art comme expérience*, Saint-Amand, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, 608 p.

DILTHEY Wilhelm et MESURE Sylvie, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, Les Édtions du Cerf, coll. « Œuvres de Dilthey », n° 3, 1988, 138 p.

DOGUET Jean-Paul, *L'Art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, 263 p.

DOLTO Françoise, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points série essais », 1992, 375 p.

DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français : Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.

DUPUY Françoise et DUPUY Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre National de la Danse, Scène nationale — La Roche-sur-Yon, coll. « Parcours d'artistes », 2002, 312 p.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio », n° 4192, 1994, 415 p.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965, 313 p.

ECO Umberto et GAYRARD Julien, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001, 636 p.

ELIE Maurice, *Aux origines de l'empathie : Fondements & fondateurs*, Nice, Ovadia, 2009, 223 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, 232 p.

EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Interpréter l'art contemporain : La Sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & communication », 2006, 318 p.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art nomade », 1995, 163 p.

FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps : Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2004, 270 p.

FRÉTARD Dominique, *Danse contemporaine : Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Paris, Cercle d'Art, 2004, 174 p.

FRIMAT François, *Qu'est-ce que la Danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2011, 152 p.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode : Les Grandes Lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1996, 533 p.

GARFINKEL Harold, BARTHÉLEMY Michel, DUPRET Baudouin, QUEIROZ Jean-Manuel de et QUÉRÉ Louis, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, Presses Universitaires de France — PUF, 2007, 473 p.

GIOFFREDI Paule, *À la rencontre de la danse contemporaine : Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le Corps en question », 2009, 304 p.

GONON Anne, *In vivo : Les Figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Carnets de rue », n° 13, 2011, 224 p.

GUISGAND Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : La Danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », n° 1074, 2008, 342 p.

GUY Jean-Michel, *Les Publics de la danse*, Paris, Documentation française, 1991, 490 p.

HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, 373 p.

HERBILLON-MOUBAYED Thilda et VIGARELLO Georges, *La Danse, conscience du vivant : Étude anthropologique et esthétique*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2005, 280 p.

HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 302 p.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité : Au mépris des usages*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2012, 263 p.

HUSSERL Edmund, *L'Idée de la phénoménologie : Cinq leçons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 136 p.

JACOBI Daniel, *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ?*, Paris, MkF éditions, 2017, 288 p.

JAUSS Hans Robert, MAILLARD Claude et STAROBINSKI Jean, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 169, 1990, 336 p.

JAVEAU Claude, *Petit manuel d'épistémologie des sciences du social*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Essais », n° 44, 2003, 63 p.

KANT Emmanuel et RENAUT Alain, *Critique de la raison pure*, 3e éd., Paris, Flammarion, 2006, 749 p.

LABAN Rudolf von et SCHWARTZ-RÉMY Elisabeth, *Espace dynamique : Textes inédits choreutique vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, 302 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973, 253 p.

LAHIRE Bernard, *Portraits sociologiques : Dispositions et variations individuelles*, Paris, Armand Colin, coll. « Essais & Recherches », 2005, 434 p.

LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, UNIVERSITÉ DE PARIS VIII-VINCENNES À SAINT-DENIS et UNIVERSITÉ DE PARIS VIII-VINCENNES À SAINT-DENIS (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mobiles », n° no 2, 2011, 454 p.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La Pensée du mouvement », 2004, 392 p.

MALRAUX André et MOSSUZ-LAVAU Janine, *La Politique, la culture*, Paris, Gallimard, 1996, 409 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 4, 2009, 537 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, 360 p.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2007, 210 p.

MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998, 272 p.

MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc et DENIS Claire, *Allitérations : Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, 149 p.

MORIN Edgar, *Penser global*, Paris, Robert Laffont, 2015, 180 p.

ODIN Roger, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La Communication en plus », 2011, 159 p.

OLIVESI Stéphane, *L'Expérience esthétique : Une archéologie des arts et de la communication*, Paris, H. Champion, coll. « Champion Essais », n° 14, 2012, 456 p.

PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, 322 p.

PASQUIER Dominique, *La Culture des sentiments : L'Expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Les Éditions de la MSH, 1999, 436 p.

PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles : théâtre, Mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, 432 p.

PEIRCE Charles Sanders, *Textes anticartésiens*, Paris, Aubier, 1984, 318 p.

PETITOT Jean et BARBARAS Renaud (dir.), *Naturaliser la phénoménologie : Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Communication », 2002, 796 p.

POPELARD Marie-Dominique, *Moments d'incompréhension : Une approche pragmatique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 200 p.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique : Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, 432 p.

RANCIÈRE Jacques, *La Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.

RICŒUR Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, nº 2, 452 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2015, 384 p.

SCHILDER Paul et GANTHERET François, *L'Image du corps : Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 2009, 352 p.

SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Cnd Pantin, 2016, 160 p.

STRAUS Erwin W., THINÈS Georges et LEGRAND Jean-Pierre, *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, 2e éd., Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2000, 477 p.

THURIES Aude, *L'Apparition de la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2016, 376 p.

URRUTIAGUER Daniel, *Les Professions du spectacle vivant : Entre les logiques du marché et du service public*, Paris, Armand Colin, 2012, 127 p.

VALÉRY Paul et LAUNAY Claude-Jean, *Vues*, Paris, La Table Ronde, 1993, 408 p.

VAN LENNEP Jacques et RICHIR Luc, *Alchimie du sens : Ouvrage comportant une contribution à la défense de l'esthétique relationnelle*, Bruxelles, La Part de l'œil, coll. « Diptyque », n° 2, 1999, 238 p.

VARELA Francisco et LAVOIE Pierre, *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor et HAVELANGE Véronique, *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1993, 377 p.

VAUGHAN David, *Merce Cunningham : Un demi-siècle de danse*, Paris, Éditions Plume, 1997, 315 p.

ZARADER Jean-Pierre, *Les Grandes Notions de la philosophie*, Paris, Ellipses Marketing, 2015, 1100 p.

II – CHAPITRES D'OUVRAGES

BARBARAS Renaud, « Affectivité et mouvement, le sens du sentir chez Erwin Straus », *in Vie et intentionnalité : Recherches phénoménologiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & controverses », 2003, pp. 65-80.

BARRÉ Laurent et DÉCOUFLÉ Philippe, « Entretien avec Philippe Découflé, Mars 2012 », *in* Stéphane BOUQUET (dir.), *Danse-Cinéma*, Pantin, Paris, Capricci, Centre national de la danse, 2012, pp. 85-99.

BERGSON Henri, « La perception du changement », *in La Pensée et le mouvant : Essais et conférences*, Paris, F. Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1934, pp. 143-177.

CARROLL Noël et MOORE Margaret, « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », *in* Julia BEAUQUEL et Roger POUIVET (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2010, pp. 99-114.

CHAREIX Fabien, « Sensation », *in* Michel BLAY (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS, 2013, pp. 739-741.

CHAREYRE-MÉJAN Alain, « Préface », *in* Catherine REBOIS (dir.), *De l'expérience en art à la re-connaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, pp. 5-7.

DARRAS Bernard, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images : Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », *in* Anne BEYAERT-GESLIN (dir.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2006, pp. 15-34.

DUPUY Dominique, « L'homme qui danse entre ciel et terre... », *in* Françoise DUPUY et Dominique DUPUY (dir.), *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre National de la Danse, Scène nationale — La Roche-sur-Yon, coll. « Parcours d'artistes », 2002, pp. 70-76.

GADAMER Hans-Georg, « Préface à la seconde édition de Vérité et méthode », *in Herméneutique contemporaine : Comprendre, interpréter, connaître*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés », 2011, pp. 113-131.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *in La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998, pp. 236-241.

HEINICH Nathalie, « Des chercheurs aux décideurs : Une Interaction problématique », *in* Claude FOURTEAU (dir.), *Les Institutions culturelles au plus près du public*, Paris, Musée du Louvre, La Documentation Française, coll. « Louvre Conférences et Colloques », 2002, pp. 158-159.

HELIE Thomas et CHAMPY Florent, « Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels », *in* Olivier DONNAT et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2003, pp. 227-240.

JOURDAN Robert, « Méthodes et méthodologies », *in* Claire BÉLISLE, Jean BIANCHI et Robert JOURDAN (dir.), *Pratiques médiatiques : 50 mots-clés*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Communication », 1999, pp. 207-214.

JULIEN Marie-Pierre, « Techniques corporelles, cultures matérielles et identifications en situation », *in L'Apprentissage des techniques corporelles*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Apprendre », 2015, pp. 171-182.

KOLESNIK Natalya, « Conversions audiovisuelles de la danse contemporaine : Autour du concept d'éphémérité des formes chorégraphiques », *in* Julia BONACCORSI, Laurent COLLET et Daniel RAICHVARG (dir.), *Les Temps des arts et des cultures*, Paris, L'Harmattan, coll. « SFSIC », 2017, pp. 69-80.

MARCHIVE Alain, « Introduction : Les pratiques de l'enquête ethnographique », *in* Alain MARCHIVE (dir.), *L'Enquête ethnographique du terrain à l'éthique*, Caen, CERSE, 2012, pp. 7-14.

MARQUIÉ Hélène, « Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin », *in* Maurice DUMAS et Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (dir.), *Misogynie : Enjeux politiques et culturels*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, pp. 101-115.

PERRIN Julie, « Against the erosion of gesture and gaze », *in* Fernando QUESADA et Amparo ECIJA (dir.), *Cairon : Journal of dance studies*, Madrid, Universidad de Alcalá, coll. « Body and Architecture », n° 12, 2009, pp. 272-282.

SCHOLZ Olivier R., « Compréhension et interprétation », *in* Christian BERNER et Denis THOUARD (dir.), *L'Interprétation : Un dictionnaire philosophique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Varia », 2015, pp. 88-102.

THEUREAU Jacques, « Anthropologie cognitive et analyse des compétences », *in* Jean-Marie BARBIER (dir.), *L'Analyse de la singularité de l'action*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Éducation et formation », 2000, pp. 171-211.

VALÉRY Paul, « Pièces sur l'art : L'infini esthétique », *in* Paul VALÉRY et Jean HYTIER (dir.), *Œuvres : tome II*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 148, 2000, pp. 1342-1344.

VALÉRY Paul, « Notion générale de l'art », *in* Paul VALÉRY et Jean HYTIER (dir.), *Œuvres : tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 127, 1997, pp. 1404-1412.

III – NUMÉROS DE REVUES

GERMAIN-THOMAS Patrick (dir.), *Quaderni. Le Public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Communication, technologies, pouvoir », 2014, nº 83, 130 p.

GUISGAND Philippe et SCHILLER Gretchen (dir.), *Recherches en danse. La Place des pratiques dans la recherche en danse*, Association des Chercheurs en Danse (aCD), 2017, nº 6, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1651.

LE MAREC Joëlle, MOLINIER Pierre et LE FORESTIER Mélanie (dir.), *Sciences de la société. L'Entretien, l'expérience et la pratique : La Créativité méthodologique en communication*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, consulté le 17 novembre 2018, URL : http://journals.openedition.org/sds/913.

IV – ARTICLES DE REVUES

ALLARD Laurence, « Dire la réception : Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux : Communication — Technologie — Société*, 1994, vol. 12, nº 68, pp. 65-84.

ANGOT Laëtitia et HAGEL Zoé, « Danser pour explorer l'habiter : L'exemple de la permanence chorégraphique Porte de la Chapelle à Paris. », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, consulté le 16 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1655.

BASSELIER Laetitia, « Dance Studies et création contemporaine : Le concept de "Theory" en question », *Recherches en danse*, 5 septembre 2014, consulté le 24 juillet 2017, URL : http://danse.revues.org/822.

BERGER Estelle, « La démarche design, entre projet et expérience : Une poïétique qui hybride penser et faire », *Communication et organisation*, 1 décembre 2014, nº 46, pp. 33-42.

BERLAND Aurélie, « Chorégraphier au second degré dans Pavane », *Recherches en danse*, 18 décembre 2019, nº 7, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/2658.

BIENAISE Johanna, « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : Démarche méthodologique d'une recherche-création heuristique », *Recherches en danse*, 15 décembre 2016, nº 5, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1435.

BIGÉ Romain, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse : Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse*, 15 décembre 2016, nº 5, consulté le 19 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1394.

BONFILS Philippe, « Immersion et environnements numériques : Une approche méthodologique par l'expérience vécue », *Questions de communication*, 27 octobre 2015, n° 27, nº 1, pp. 261-277.

BONNIOL Céline et POLI Marie-Sylvie, « Un monde particulier de réception : Les effets de la familiarisation avec l'œuvre à travers le discours du spectateur », *Sociologie de l'art*, 2008, OPuS 13, nº 3, pp. 49-68.

BORDEAUX Marie-Christine, « Une médiation paradoxale : "La danse, une histoire à ma façon" », *Médiations et médiateurs*, 2004, nº 19, pp. 97-107.

BOURDON Jérôme, « L'interdisciplinarité n'existe pas », *Questions de communication*, 30 juin 2011, nº 19, pp. 155-170.

BRETON Philippe et PROULX Serge, « Approches de la réception », *Reperes*, 2012, pp. 235-261.

CAUHAPÉ Anne-Claire, « (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : La recherche au cœur de la création », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1696.

CAUNE Jean, « Pratiques culturelles et processus de communication : Quels savoirs scientifiques ? », *La Revue Hermès*, 4 juin 2015, n° 71, nº 1, pp. 272-280.

CHARAUDEAU Patrick, « Pour une interdisciplinarité "focalisée" dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, 30 juin 2010, nº 17, pp. 195-222.

CLAIRE Elizabeth, « Dance Studies, genre et enjeux de l'histoire », *Clio*, 2017, nº 46, pp. 161-188.

CLAVEL Joanne, JACOTOT Sophie, LAUNAY Isabelle, PROUTEAU-STEINHAUSSER Ninon et SALVATIERRA Violeta, « Devenir chercheuses en danse : Entretien à plusieurs voix », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/516.

COAVOUX Samuel, « Compétence artistique, réception et démocratisation », *Marges : Revue d'art contemporain*, 15 octobre 2012, nº 15, pp. 69-80.

COURTIAL Jean-Pierre, « Connaissance et conscience par couplage biocognitif », *Bulletin de psychologie*, 2009, Numéro 500, nº 2, pp. 149-159.

DARRAS Bernard et BELKHAMSA Sarah, « Faire corps avec le monde : Étude comparée des concepts d'affordance, d'énaction et d'habitude d'action », *Recherches en communication*, 2008, nº 29, pp. 125–146.

DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *La Revue Hermès*, 2011, n° 61, nº 3, pp. 38-44.

DAVALLON Jean, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *La Revue Hermès*, 2004, nº 38, pp. 30-37.

DELAPORTE Marie-Laure, « Traquer le corps et l'espace : Les résonances du spectaculaire à travers les œuvres participatives et relationnelles de Rafael Lozano-Hemmer », *Revue Ad hoc*, 2 juillet 2012, nº 1, « Le spectaculaire », consulté le 12 juillet 2017, URL : http://www.cellam.fr/?page_id=841.

DUVOUX Nicolas, « L'expérience vécue par les publics des politiques d'insertion », *Informations sociales*, 7 mai 2012, n° 169, nº 1, pp. 108-115.

GARCIA Marie-Carmen, COGÉRINO Geneviève et FOUILHOUX Biliana, « Regards sur le sensible... », *Staps*, 2013, nº 102, pp. 7-13.

GAUTHIER Céline, « Focales d'attention et récit d'un regard à l'œuvre : À propos de Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes, Pantin, Centre national de la danse, 2016 », *Recherches en danse*, 17 février 2019, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1962.

GERMAIN-THOMAS Patrick, « Avant-propos », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 5-10.

GERMAIN-THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France, une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 11-28.

GERMAIN-THOMAS Patrick et PAGÈS Dominique, « Médiatisation et médiation en danse contemporaine : Quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 41-58.

GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, octobre 2002, Spécial « Médium : danse », nº 23, pp. 106-111.

GIOFFREDI Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine : Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, consulté le 16 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/596.

GIVORS Martin, « À l'écoute des forces.. Excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse*, 15 novembre 2017, nº 6, consulté le 16 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1675.

GONTHIER Frédéric, « Weber et la notion de "compréhension" », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004, n° 116, nº 1, pp. 35-54.

GUELLOUZ Mariem, « Danser n'est pas dire », *Chimères*, 2007, vol. 64, nº 2, pp. 103-114.

GUILBERT Laure, GUISGAND Philippe, HARBONNIER-TOPIN Nicole, NORDERA Marina et VELLET Joëlle, « Éditorial », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, consulté le 16 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/496.

GUISGAND Philippe, « Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 59-72.

GUISGAND Philippe, « Un travail en cours : Réception esthétique et pratique dévolutive », *Recherches en danse*, 2014, nº 1, consulté le 29 juin 2017, URL : http://danse.revues.org/580.

GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *Staps*, 24 octobre 2010, nº 89, pp. 85-89.

GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : D'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, 1er novembre 2006, no 74, nº 4, pp. 117-130.

HALL Stuart, CCCS, ALBARET Michèle et GAMBERINI Marie-Christine, « Codage/décodage », *Réseaux : Communication — Technologie — Société*, 1994, vol. 12, nº 68, pp. 27-39.

HARBONNIER-TOPIN Nicole, DUSSAULT Geneviève et FERRI Catherine, « Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement : L'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », *Recherches en*

danse, 15 décembre 2016, nº 5, consulté le 19 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1404.

HEINICH Nathalie, « Les rejets de l'art contemporain », *Culture & Musées*, 1999, vol. 16, nº 1, pp. 151-162.

HELBO André, BOUKO Catherine et VERLINDEN Elodie, « Théâtre et spectacle vivant : Mutations contemporaines », *Revue internationale de philosophie*, 2011, nº 1, pp. 85–101.

HOLZEM Maryvonne et LABICHE Jacques, « Questionnement sur le couplage énactif comme dualité sémiotique », *Intellectica — La Revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition (ARCo)*, 2017, p. 31.

JOLA Corinne, EHRENBERG Shantel et REYNOLDS Dee, « The experience of watching dance : Phenomenological–neuroscience duets », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2012, vol. 11, nº 1, pp. 17–37.

JORLAND Gérard et THIRIOUX Bérangère, « Note sur l'origine de l'empathie », *Revue de métaphysique et de morale*, 19 mai 2008, nº 58, pp. 269-280.

JULLIER Laurent, « Cinéma et psychologie cognitive : Le "tournant corporel" des études audiovisuelles », *Ekphrasis : Images, Cinema, Theory, Media*, 20 novembre 2018, vol. 20, nº 2, pp. 20-34.

LE BLANC Benoît, « Sciences de la communication et sciences de la cognition », *La Revue Hermès*, 4 juin 2015, n° 71, nº 1, pp. 67-69.

LE BLANC Benoît, « Francisco Varela : Des systèmes et des boucles », *La Revue Hermès*, 24 avril 2014, n° 68, nº 1, pp. 106-107.

LE COQ Sophie, « Des traces du public dans la création ? », *Actes du Premier Forum de l'AIS : Recherche sociologique et débat public*, 5 septembre 2008, consulté le 17 novembre 2020, URL : https://perso.univ-rennes2.fr/sophie.lecoq.

LEROY Christine, « La fabrique de la danse classique : Une pratique performative », *Recherches en danse*, 15 mars 2018, consulté le 19 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/1775.

LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, 2013, nº 102, pp. 75-88.

MAÏSETTI Arnaud, « En délivrance de sens », *Théâtre/Public*, juin 2015, Scènes contemporaines : comment pense le théâtre, nº 216, pp. 105-112.

MEISSONIER Régis, « Légitimer sa recherche en donnant du sens à des paradoxes », *Systèmes d'information & management*, 2016, vol. 21, nº 4, pp. 1-3.

MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, consulté le 13 juillet 2017, URL : https://journals.openedition.org/danse/1017.

OLIVESI Stéphane, « Note de lecture : Georges Didi-Huberman, Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1 », *Questions de communication*, 1 décembre 2009, nº 16, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/165.

PÉQUIGNOT Bruno, « Jean-Pierre Esquenazi, Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, 2008, OPuS 13, nº 3, pp. 113-119.

PLANCHE Jean-Christophe, « Entretien avec Jean-Claude Gallotta : Le geste naturel », *Les Cahiers du Channel*, 10 janvier 2004, nº 3, coll. « Le Chanel », pp. 1-4.

ROUVE Marie-Estelle et RIA Luc, « Analyse de l'activité professionnelle d'enseignants néo-titulaires en réseau "ambition réussite" : Études de cas », *Travail et formation en éducation*, 11 septembre 2008, nº 1, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/tfe/565.

SCHMITT Daniel, « L'énaction, un cadre épistémologique fécond pour la recherche en SIC », *Les Cahiers du numerique*, 18 mai 2018, Vol. 14, nº 2, pp. 93-112.

SCHMITT Daniel et AUBERT Olivier, « REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées (RIHM)*, 2017, vol. 17, nº 2, pp. 43–70.

TRÉMEAU Tristan, « A quoi pense l'art contemporain ? », *Critique d'art : Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 avril 2011, nº 37, consulté le 14 juillet 2018, URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/1342.

URRUTIAGUER Daniel, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *Quaderni*, 2014, nº 83, coll. « Communication, technologies, pouvoir », pp. 29-40.

VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse : L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, 13 février 2014, nº 1, consulté le 19 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/607.

VANPOULLE Yannick, « Expérience vécue, intelligence motrice, phénoménologie et renouveaux paradigmatiques », *Movement & Sport Sciences*, 30 octobre 2013, n° 81, nº 3, pp. 57-66.

VELLET Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse*, 5 mars 2014, nº 2, consulté le 16 novembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/danse/353.

V – TRAVAUX UNIVERSITAIRES

AUPEIX Anaïs, *Expositions de soi : Journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet*, Toulouse — Jean Jaurès, 2013, consulté le 17 novembre 2020, URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01159877.

CHRISTOPHE Thibault, *Les Pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique*, Toulouse — Jean Jaurès, 2015, consulté le 17 novembre 2020, URL : http://www.theses.fr/2015TOU20122.

GONON Anne, *Ethnographie du spectateur : Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, Dijon, Université de Bourgogne, 2007, consulté le 11 juillet 2018, URL : http://www.theses.fr/2007DIJOL006.

LE MAREC Joëlle, *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites*, Paris, Université Paris 7, 2002, consulté le 28 novembre 2020, URL : http://science.societe.free.fr/documents/pdf/HDR_Le_Marec.pdf.

MARRO Francine, *Les Images scéniques de Romeo Castellucci : Expérience d'un théâtre plastique*, Aix-Marseille Université, 2016, consulté le 24 juillet 2017, URL : http://www.theses.fr/s110755.

MOATTI Florence, *Culture et patrimoine dans les municipalités : Une communication politique en quête de consensus ?*, Bourgogne Franche-Comté, 2017.

SCHMITT Daniel, *Expérience de visite et construction des connaissances : Le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique*, Strasbourg, 2012, consulté le 12 juillet 2017, URL : http://www.theses.fr/2012STRAC030.

VI – ACTES DE COLLOQUE

AMBROGGIANI Sara Touiza, « Le paradigme communicationnel : De Wiener à Habermas », *in* Dominique CARRÉ et Françoise PAQUIENSÉGUY (dir.), *Actes des journées doctorales de la SFSIC*, Lille, SFSIC, 2015, pp. 17-28, consulté le 8 janvier 2019, URL : https://sfsicdoct15.sciencesconf.org.

DELLEAUX Océane, « L'étude de la place du spectateur au sein de dispositifs artistiques et numériques : Cadre historiographique et enjeux », *in* Vincent TIFFON et Romain BRICOUT (dirs.), *Les Dispositifs artistiques contemporains : Les Enjeux d'une nouvelle organologie*, Lille, Déméter : Revue électronique du Centre d'Étude des Arts Contemporains — Université Lille 3, 2011, consulté le 20 juillet 2017, URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=278.

VII – WEBOGRAPHIE

BACHRACH Asaf, GOURFINK Myriam, BEVILACQUA Frédéric, DE VICO FALLANI Fabrizio et PALLIER Christophe, « L'équipe », *Labodanse*, 24 mars 2013, consulté le 17 novembre 2020, URL : https://labodanse.org/lequipe/.

GALLOTTA Jean-Claude et JOSSE Vincent, « L'atelier du chorégraphe Jean-Claude Gallotta du 12 octobre 2013 », consulté le 17 novembre 2020, URL : https://www.franceinter.fr/emissions/l-atelier/l-atelier-12-octobre-2013.

JULLIEN François, *Seule l'expérience nous permet d'avancer* [Image], France Culture, 2017, consulté le 10 juillet 2017, URL : https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-nationale-de-france/experience-nous-permet-d-avancer.

KÉROUANTON Joël et CESBRON Carine, « Le Dico du spectateur », *Le dico du spectateur*, 2015, consulté le 19 juillet 2017, URL : http://ledicoduspectateur.net/.

MAYEN Gérard, « La danse contemporaine : Pour une chorégraphie des regards. », consulté le 10 juillet 2017, URL : www.centrepompidou.fr/education.

VAN DYK Katharina, « Sentir, s'extasier, danser : L'Implication chorégraphique selon Erwin Straus », *Nonfiction.fr*, 2010, consulté le 3 janvier 2019, URL : https://www.nonfiction.fr/article-3999-sentir-sextasier-danser-limplication-choregraphique-selon-erwin-straus.htm.

TABLE DES FIGURES ET DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Heimat de Jérôme BRABANT. © Pierre RICCI – Photolosa. 81

Figure 2 : Photogrammes du spectacle bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG de Marie Chouinard..... 138

Figure 3 : Présentation des lunettes-caméra. 152

Figure 4 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paolo s'arrêtent en même temps..... 161

Figure 5 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : les « tableaux vivants ». 170

Figure 6 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : souvenirs imprécis du spectacle..... 176

Figure 7 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : Marie incline brusquement sa tête vers la droite. 182

Figure 8 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : les scènes mémorisées. 192

Figure 9 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la posture « démonstrative » des artistes. 194

Figure 10 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : « entre… complicité et défi ». 194

Figure 11 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paolo s'arrêtent en même temps dans la même position, de profil par rapport au public, alors qu'ils effectuaient des séquences de mouvements différentes. 196

Figure 12 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet de l'appropriation des mouvements par les danseurs. 197

Figure 13 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : « moi, je ne joue pas au tennis comme ça… »..... 198

Figure 14 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : Norbert et Jose Paulo sont les danseurs qui l'ont marqué. 199

Figure 15 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : concernant les costumes pour le spectacle. 200

Figure 16 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la séquence « jazz ». 200

Figure 17 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet du « transhumanisme ». 202

Figure 18 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos des séquences qui lui sont restées en mémoire. 202

Figure 19 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : concernant les effets lumineux mis en scène. 203

Figure 20 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : les enfants – la « tribu primitive » – plongés dans l'obscurité. 203

Figure 21 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : au sujet de la présence du pistolet. 204

Figure 22 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard et dessin de MOEBIUS. 205

Figure 23 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la coprésence des humains et des robots, la scène de copulation entre les robots. 206

Figure 24 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : remarque concernant la prise en main des robots. 206

Figure 25 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Gaspard : à propos de la fin du spectacle. 207

Figure 26 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : les scènes qui l'ont marquée. 214

Figure 27 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : au sujet des danseurs attendant près des coulisses. 215

Figure 28 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : à propos de Noé SOULIER. 217

Figure 29 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : remarque concernant l'ambiance générale du spectacle. 218

Figure 30 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : au sujet des masques de cheveux sur les visages des danseurs. 219

Figure 31 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : à propos de la lumière verte. 220

Figure 32 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : concernant la démarche classique des danseuses. 222

Figure 33 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Marie : hypothèses sur la signification de la peinture sur le torse du danseur. 222

Figure 34 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : la signification de la séquence avec le « couple ». 230

Figure 35 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet des costumes du spectacle. 231

Figure 36 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : à propos de la danseuse qu'elle n'a pas appréciée. 232

Figure 37 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet de Nans. 232

Figure 38 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : la « toupie », la danseuse qui tourne pendant longtemps. 234

Figure 39 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : au sujet de la fin du spectacle. 235

Figure 40 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Judith : concernant la démarche créative du chorégraphe. 237

Figure 41 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : « Là, il était complétement en équilibre... » 249

Figure 42 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : Noé et Norbert. 250

Figure 43 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : à propos de la présence des robots. 254

Figure 44 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : « la femme du ménage du spectacle ». 254

Figure 45 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : répartition des rôles entre les filles et les garçons. 255

Figure 46 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : la jeune femme et le pistolet. 256

Figure 47 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Henri : la fin est « au niveau du lambeau ». 256

Figure 48 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : Noé et Yumiko. 266

Figure 49 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : à propos des baskets des danseurs. 267

Figure 50 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : elle est « fascinée » par les lumières. 267

Figure 51 : Photogramme du spectacle Removing extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : au sujet de la dernière scène de « boogie-woogie ». 268

Figure 52 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : la lumière diffuse… 269

Figure 53 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : au sujet de l'arme. 271

Figure 54 : Photogramme du spectacle School of Moon extraite de l'enregistrement vidéo effectué par Sophie : « la masse ». 273

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION GÉNÉRALE 12

PARTIE I : POUR UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE 20

1. Corpus de ressources sur la « réception » de l'art chorégraphique 26

1.1. Recherches sur la « réception » de l'art chorégraphique 26

1.1.1. Mouvement dansé et empathie kinesthésique 29

1.1.2. Concevoir la « réception » dans les recherches en danse 32

1.2. Démarche d'inspiration ethnométhodologique 35

1.2.1. Observation participante 37

1.2.2. Entretiens compréhensifs avec des chorégraphes 40

2. La création et la réception des œuvres dans une perspective communicationnelle 42

2.1. Intentionnalité communicationnelle et création chorégraphique 42

2.1.1. Aptitude créative orientée vers un but 46

2.1.2. Solitude communicationnelle 51

2.1.3. Existence de « spectateurs-modèles » 53

2.1.4. Anticipation affirmée 56

2.2. Inconstances communicationnelles dans la pensée sur l'art chorégraphique 59

2.2.1. Réception chorégraphique 59

2.2.2. Considération matérialiste des œuvres d'art 60

2.2.3. Questionnements transversaux et définition disciplinaire par l'objet 62

2.2.4. Références théoriques conjointement mobilisées 64

2.2.5. Respect du « paradigme communicationnel » 66

3. « Modèle communicationnel », énaction et investigations empiriques 68

3.1. Mesurer les écarts entre ce qui est émis et ce qui est reçu 68

3.1.1. Modèle communicationnel « simplifié » 70

3.1.2. « Compréhension » et problématiques impertinentes 73

3.1.3. Le modèle énactif et les approches communicationnelles 75

3.2. De la « compréhension » dans l'acte de la réception de la danse 76

3.2.1 Cerner les intentionnalités des auteurs 78

3.2.2. Spectacle chorégraphique comme « œuvre ouverte » 81

3.3. Introduction d'une méthodologie empirique 85

3.3.1. Méthodologies sémiotiques et sémiopragmatiques 87

3.3.2. Recherches en sciences cognitives 90

3.3.3. Constitution d'une méthodologie « herméneutique-culturaliste-ethnographique » 91

3.3.4. « Utiliser » vs « recevoir » les œuvres chorégraphiques 94

4. Conduites « compréhensives » dans l'expérience de la danse 97

4.1. Introduire la « compréhension » dans les réflexions sur l'art chorégraphique 98

4.1.1. Emprise phénoménologique des recherches en danse 99

4.1.2. Évitements du concept de « compréhension » 101

4.2. La « compréhension » est étrangère à l'art 102

4.2.1. La « compréhension » et les conduites intellectuelles qu'elle présuppose 104

4.2.2. L'idée d'accessibilité « naturelle » de la danse 105

4.3. Révéler la « compréhension » dans l'expérience spectatorielle 108

4.3.1. Théories mobilisant différentes formes de signification 109

4.3.2. De l'« habitude » à la « croyance » de Peirce 111

4.3.3. Volets « dispositionnel » et « épisodique » de la compréhension des spectacles 114

PARTIE II : LE CONCEPT D'« EXPÉRIENCE » ET MÉTHODES DE RECUEIL DE DONNÉES 116

5. Envisager le concept d'« expérience » 119

5.1. L'expérience vécue et les voies de sa constitution 119

5.1.1. Repères temporels de l'expérience 120
5.1.2. Conversion d'une épreuve vécue en expérience 121
5.1.3. De l'expérience « rudimentaire » à celle « en puissance » 122
5.1.4. Dimension utilitaire de l'expérience 124
5.2. Méthodes de recueil des données 125
5.2.1. Démarche d'investigation transformatrice d'expérience 126
5.2.2. L'actualité de l'expérience 130
6. Spectateurs et constitution de leurs portraits 132
6.1. Recrutement des spectateurs 132
6.1.1. Critères de choix des enquêtés 133
6.1.2. Des spectateurs « effectifs » aux « non-spectateurs » 136
6.1.3. Démarche de recrutement des spectateurs 139
6.2. Choix des spectacles 141
6.3. Entretiens initiaux et constitution des portraits 144
6.3.1. Pratiques culturelles et artistiques récurrentes ou exceptionnelles 145
6.3.2. Rapport compréhensif aux arts 146
7. Pendant et peu après les spectacles 148
7.1. Conduite des entretiens en « reviviscence » stimulée 149
7.1.1. Champ de vision subjectif situé vs captation vidéo du spectacle 150
7.1.2. Technologie d'oculométrie 152
7.2. Entretiens en groupes de discussion peu après les spectacles 154
8. Recueil individuel de témoignages spectatoriels 156
8.1. Deux phases de recueil des discours 159
8.1.1. Entretiens non-directifs préalables 159
8.1.2. Entretiens en « reviviscence » stimulée 161
8.1.3. Conduite des entretiens : questions ouvertes et précisions 164
8.2. Stratégies de présentation auprès des enquêtés 166
8.2.1. Contribuer à l'élaboration de la pensée de l'acteur social 169
8.2.2. Confrontations possibles 172

8.3. Retour d'expérience sur l'usage des lunettes-caméra 175
8.3.1. La précision des entretiens en « reviviscence » stimulée 175
8.3.2. Compétences culturelles des individus 177
8.3.3. La non-reconnaissance des images 180
8.3.4. Retranscriptions et analyse de données 183

PARTIE III : PORTRAITS DES SPECTATEURS ET RESTITUTION DES EXPÉRIENCES 185

9. Gaspard 187
L'art permet de « se comprendre soi-même en voyant ce qu'ont fait les autres » 188
« Comment utiliser son corps pour retranscrire des sensations ? » 188
« J'avais une culture comme celle de tout le monde » 189
« Je pense que c'est aux gens de bouger, de se forger une culture… » 190
Removing 191
« Je pense m'être rendu compte qu'il y avait un sens, mais je ne savais pas lequel » 191
Posture « démonstrative » des danseurs 194
Consignes chorégraphiques 195
Présence et personnalité des danseurs 198
School of Moon 201
« Le chorégraphe pose plus de questions qu'il n'affirme quelque chose. » 201

10. Marie 208
« Le classique, c'est la base, donc il faut au moins avoir une base. » 208
« Ce n'est pas vraiment de la danse, ce n'est pas vraiment de la performance non plus. » 210
« Dans la danse, c'est vraiment un relâchement, je peux tout laisser partir. » 212
Removing 213
« C'est avec les bruits du corps qu'on comprend l'implication du danseur dans l'action chorégraphique. » 213
School of moon 217
« J'ai vu tellement de choses en art contemporain que je suis de moins en moins choquée. » 219
Interactions entre les enfants et les robots 220

Techniques chorégraphiques mises en scène 221

11. Judith 224

« OK, c'est la dernière fois que je vais voir une exposition d'art contemporain. » 224

« Ces gens qui semblent apprécier des expos nulles, je les déteste. Je les déteste [rires]. » 226

« Histoire d'occuper le moment, le samedi soir. » 227

« J'aime bien écrire des trucs scientifiques. » 227

Removing 228

« Ça faisait plus un entraînement qu'un spectacle. » 228

School of moon 233

« Si je ne comprends pas et qu'en plus il ne se passe rien, ça fait beaucoup. » 233

Présence robotique 234

Direction des enfants 236

La structure dramatique du spectacle 237

La fin du spectacle 238

12. Henri 239

« Je préfère aller voir [l'art contemporain] avec quelqu'un […] que d'y aller seul. » 239

« La danse sans musique, je trouve qu'il manque un élément. » 241

« Généralement, je résiste. Des fois, je m'énerve tout seul. » 242

« On n'y voit pas forcément toutes les intentions ou des débuts d'intentions de l'auteur. » 243

« Si j'y étais allé seul, je me serais ennuyé terriblement et j'aurai tout oublié. » 244

Removing 245

« Clés de lecture » des œuvres 246

La posture des artistes semblant « hautaine » 247

Composantes du spectacle Removing 248

Interprétation chorégraphique et qualités des danseurs 249

Distance « arrogante » des danseurs 251

School of moon 252

« C'est comme si le chorégraphe voulait mettre toutes les choses transgressives, on ne comprend pas pourquoi. » 252

13. Sophie 257

« Mon moteur, c'est la beauté. » 257

« C'était vraiment une rupture très forte, c'était violent. » 259

« La danse contemporaine, ça m'attrape par le cou, ça m'amène à des endroits… » 260

Removing 263

Spectateurs de la danse contemporaine et ceux de Removing 264

Danseurs du spectacle Removing 265

Inattention 267

School of moon 269

« Je trouve que c'est un art qui est difficile à aller voir. J'adore. » 269

Le travail d'Éric MINH CUONG CASTAING 272

Souvenirs en « reviviscence » stimulée 273

PARTIE IV : CONSIDÉRER LA COMPOSANTE COMMUNICATIONNELLE DE L'EXPÉRIENCE 275

14. « Espaces de communication » investis par les spectateurs 281

14.1. « Espace chorégraphique contemporain » 282

14.1.1. Profils des actants s'inscrivant dans des espaces de communication 283

14.1.2. Position des spectateurs dans le schéma communicationnel 284

14.2. Espaces de communication avec l'instance d'émission de l'œuvre 287

14.2.1. « Espace de communication » avec le chorégraphe 288

14.2.2. « Espace de communication » avec la compagnie de danse 295

14.3. D'autres « espaces » investis 296

14.3.1. « Espace commun » 297

14.3.2. « Espace des autres » 301

14.3.3. Espaces intimes et personnels 303

15. L'expérience advient en réponse aux sollicitations communicationnelles 306

15.1. Reconfigurer l'approche des « espaces de communication » 306

15.1.1. Déjouer les problématiques communicationnelles « simplificatrices » 307

15.1.2. Fusionner l'« espace esthétique » et l'« espace de l'art » 308
15.2. De l'« expérience en puissance » à l'« expérience partageable » 311
15.2.1. Stratification des expériences 312
15.2.2. Compréhension « épisodique » et « dispositionnelle » 315
15.2.3. L'expérience comme un acte communicationnel 317

CONCLUSION 321

ANNEXES 328

Annexe I : Autour du concept d'éphémérité des formes chorégraphiques 330
Annexe II : Grilles d'entretiens 331
Annexe III : Entretiens initiaux avec les spectateurs 333
Annexe IV : Entretiens en groupes de discussion 387
Annexe V : Entretiens en « reviviscence » stimulée 399
Annexe VI : Carnets d'observation 401
Annexe VII : Entretiens exploratoires avec des artistes chorégraphiques 411

BIBLIOGRAPHIE 458

TABLE DES FIGURES ET DES ILLUSTRATIONS 471

RÉSUMÉ 483

ABSTRACT 483

RÉSUMÉ

La danse contemporaine interpelle, irrite, suscite des interrogations, révèle des polémiques. S'opposant aux modèles normatifs imposés par les courants chorégraphiques qui la précèdent, elle questionne les notions de « virtuosité » et d'« audace » des mouvements dansés, repense la « beauté » corporelle. Elle perturbe le déroulement habituel des représentations scéniques et bouleverse la disposition traditionnelle des salles. Sur les scènes contemporaines apparaissent des nudités, des immobilités, des présences scéniques inquiétantes et, quelquefois, des matières organiques – sang, urine, salive. Il est parfois difficile de considérer les actes physiques que la danse contemporaine met en œuvre comme des « mouvements dansés » et de saisir, plus généralement, leur appartenance au domaine chorégraphique. Ces expérimentations dérangeantes, troublantes et incommodes ne permettent pas aux personnes qui les appréhendent – celles que l'on considère comme « averties », mais aussi celles que l'on croit « non-initiées » – de constituer un avis unanime sur cette pratique artistique, comme cela peut être davantage le cas pour certains autres médias. Accordant aux individus une grande liberté interprétative, la danse contemporaine reste alors souvent incomprise. Nombreux sont les spectateurs qui, au sortir des spectacles, expriment leur étonnement – voire leur mécontentement – au sujet des propositions scéniques : « Ce n'est pas de la danse », « Je n'ai rien compris... » Les expériences spectatorielles de la danse contemporaine s'avèrent donc très diversifiées : l'art chorégraphique provoque des rejets, mais aussi, fait naître des phénomènes de l'« adhésion ». Ces réceptions contrastées et hétérogènes constituent le fondement de nos interrogations théoriques.

ABSTRACT

Contemporary dance calls out, irritates, raises questions, reveals controversies. Il opposes the normative models imposed by the above choreographic trends, it questions the notions of "virtuosity" and "audaciousness" of dance movements, rethinks the "beauty" of the body. It disrupts the usual course of performances and upsets the traditional arrangement of spaces. Contemporary scenes show nudity, immobility, disturbing presences and, sometimes, organic substances - blood, urine, saliva. Sometimes it is difficult to consider the physical acts that contemporary dance uses as "dance movements" and to understand, more generally, their belonging to the choreographic domain. These disturbing and inconvenient experiments do not allow the people who receive them - those we call "informed", but also "uninitiated" - to constitute a unanimous opinion on this artistic practice. Granting individuals interpretive freedom, contemporary dance often remains misunderstood. Many spectators, at the end of the shows, express their astonishment - even their dissatisfaction - about the scenic proposals: "It's not dance", "I didn't understand anything ..." The spectator experiences of contemporary dance are therefore very diversified: choreographic art provokes rejection, but also gives rise to phenomena of "adhesion". These contrasting and heterogeneous reception forms the basis of our theoretical questions.