

# CN D

Centre national de la danse

**Atelier des doctorants en danse**

*Lire, écrire, danser*

26 et 27 juin 2018

Actes dirigés par Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert et Karine Montabord, comité de l'Atelier des doctorants.  
Octobre 2019.

Pour citer ce document : Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), octobre 2019, *Lire, écrire, danser*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <https://docdanse.hypotheses.org>.

Remerciements à :

Chaque auteur de ces actes, à Agnès Callu, chercheur à l'Institut Acte (Arts, Créations, Théories, Esthétiques), Paris I-Panthéon-Sorbonne/CNRS, et à Agathe Dumont, enseignante-chercheuse indépendante, qui ont communiqué lors de ces matinées.

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

L'Atelier des doctorants en danse vise à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les savoir-faire, les pratiques diverses rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse. Il s'agit ainsi de poser des jalons communs, nécessaires pour promouvoir la recherche en danse au niveau national, et au-delà, en fédérant et en mettant en réseau les doctorants dispersés dans les diverses universités. Cet espace d'échanges et de recherche met l'accent sur les diverses méthodes employées par les doctorants dont l'objet d'étude concerne la danse. Il est organisé par un comité constitué de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact du comité : [doctorantsendanse@gmail.com](mailto:doctorantsendanse@gmail.com)

Contact au Centre national de la danse : [recherche.repertoires@cnd.fr](mailto:recherche.repertoires@cnd.fr)

Informations sur l'Atelier : <https://docdanse.hypotheses.org>

Avant-propos..... 5

### *Communications*

#### **D'un langage à l'autre**

Marie-Marie Philipart

Expli-citations / impli-citations ou les effets citationnels  
dans les œuvres de la compagnie Maguy Marin ..... 11

Karthika Naïr

Metamorphosis: Switching Languages in Akram Khan's *DESH* ..... 17

Magali Goubert

Comment danse un dessin ? ..... 22

Patrick Germain-Thomas

Focus sur deux projets éditoriaux. La vocation de la collection  
« Culture Danse » aux éditions de l'Attribut et le contexte de sa création ..... 27

Marion Fournier

Focus sur deux projets éditoriaux. Micro-collections et micro-utopies ..... 30

Stéphanie Pichon et Agnès Benoit

Books on the Move, une librairie sans libraires. Une discussion  
entre Stéphanie Pichon, journaliste et Agnès Benoit, danseuse-pédagogue ..... 32

#### **Quel statut de l'écrit aujourd'hui en danse ?**

Céline Gauthier

Statuts et enjeux de la pratique de l'écriture chez les danseurs :  
l'expression d'une parole en quête de reconnaissance ? ..... 39

Mathilde Puech-Bauer

De l'auteur au lecteur : regards croisés. « Danse avec le texte » ..... 45

Laurence Leibreich

De l'auteur au lecteur : regards croisés. La médiathèque du CND ..... 49

Laure Guilbert et Roland Huesca

Conversation autour de l'acte d'écrire ..... 53

Biographies du comité de l'Atelier des doctorants..... 62



## Avant-propos

Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert  
et Karine Montabord

### Lire, écrire, danser : trajets et pratiques

Camping est un temps annuel de rencontres au CND entre les différentes écoles de formation des danseurs, de France et du monde entier. Les journées sont rythmées par les va-et-vient des acteurs du monde de la danse, professionnels ou amateurs, qui investissent les lieux. Pour s'inscrire dans cette dynamique, l'Atelier propose un format centré qui réunit doctorants, chercheurs et professionnels. À l'occasion de cette édition, les 26 et 27 juin 2018, nous avons choisi de placer cette rencontre sous le signe de trois verbes d'action : *danser*, toujours objet central de l'atelier des doctorants, s'articule avec *lire* et *écrire*.

En invitant la lecture et l'écriture à accompagner la danse, nous avons souhaité parler des mots, mais aussi des lieux et des objets qui naissent de la rencontre de ces trois pratiques. Les matinées organisent deux axes de discussion : le premier, « D'un langage à l'autre », nous a emmenés sur les chemins qui relient l'écrit au corps, le corps à l'écrit et le corps au dessin ; et le second « Quel statut de l'écrit aujourd'hui ? » nous a permis de discuter de l'engagement – à la portée politique et sociale – que suppose l'écriture, que celle-ci soit pratiquée en danseurs ou en chercheurs.

### D'un langage à l'autre

Les deux premières interventions se sont proposé de circonscrire quelques usages du support textuel et de l'imaginaire langagier dans les pratiques des chorégraphes et des danseurs. Tour à tour matière première de la création, outils d'affinage de la perception et de la

réception des œuvres, ils peuvent être empruntés à des auteurs et cités sur la scène de manière plus ou moins reconnaissable pour le spectateur comme l'explique Marie-Marie Philipart à propos du travail de Maguy Marin. Les textes peuvent également être composés en aval de la création d'une pièce chorégraphique, comme le sont les notes d'intention, programmes et outils de diffusion et d'explication du travail du chorégraphe. Ils font alors souvent écho à d'autres pratiques d'écriture, plus souterraines parce qu'incorporées au travail du geste : des textes créés en amont et pour la danse dont Karthika Nair est venue nous parler à travers son activité de « scriptwriter ». Compositions, transformations, appropriations, métamorphoses, allers-retours entre écrivain et chorégraphe permettent aux mots de passer du papier à la scène. Dans les deux cas, la pratique d'une lecture sensible par le danseur se situe en amont de la mise en mouvement du corps et la conditionne.

Ces modalités de lecture sensible peuvent aussi essaimer vers d'autres contextes que ceux de la composition chorégraphique : ils constituent par exemple de précieuses alternatives pour nourrir un travail d'atelier avec des enfants en situation de handicap mental, pour lesquels les gestes de danse se mêlent à la pratique du dessin. Dans le prolongement de ses séances d'art thérapie, Magali Goubert propose d'étudier les dessins des enfants qu'elle accompagne à l'aide des outils de la *Laban Movement Analysis*, afin de se détacher d'une étude figurale et de faire émerger les gestes qui les initient. Suivant ce pas de côté, Agnès Callu a présenté le programme de recherche DDD – Dessin, dessin et design – dont elle est à l'initiative au sein de l'École des Chartes. Elle a partagé avec nous quelques fondements épistémologiques utiles pour étudier la pratique du dessin chez les danseurs, un médium qu'ils convoquent pour accompagner le processus créatif et prolonger le geste dansé dans un geste graphique. À propos de ce dialogue amorcé entre plusieurs disciplines, l'historienne est revenue sur les principes mêmes de la puissance imaginative du trait. Les signes, les lignes, les codes et les graphiques en deux ou trois dimensions sont autant de moyens d'écrire le mouvement.

Les pratiques graphiques interrogent leurs modes et leurs supports de consignation et de diffusion. Aussi, un autre aspect de la relation entre la danse et les mots ayant également occupé nos discussions fut celui de l'écrit sur la danse et sa diffusion. Comment lire, comment écrire et pour quels lecteurs ? Quel langage, quelle parole choisir pour toucher un public en particulier ? En praticien ou en spectateur de danse, comment et pourquoi vient-on aux mots et aux livres et dans certains cas, comment viennent-ils à soi ? Trois initiatives nous ont été présentées lors de cette matinée avec chacune pour point de départ un constat similaire : le manque. Manque d'ouvrage dans les rayons des bibliothèques ou des librairies, manque de soutien institutionnel, d'espace d'écriture sur la danse. Patrick Germain-Thomas

décrit ce phénomène en quelques chiffres dans l'idée de combler de manière pérenne une partie de ce manque. Il s'attache, dans sa collection « Culture Danse » aux éditions de l'Attribut, à transmettre l'actualité et la recherche en danse à un large public dans un souci de rigueur et d'accessibilité. En écho à cette expérience, Marion Fournier revient sur la création des micro-collections « Les Cahiers Java » et « L'Accordéon » au sein de Java éditions, des espaces d'expérimentation et de dialogue avec des chercheurs, artistes et professionnels, à travers divers moyens d'expression qui ont pour objet la danse. Elle souligne la durée prédéterminée de la préparation d'une micro-collection et en dégage les bienfaits comme les limites.

Si une littérature en danse qui rassemble textes sur la danse, écrits de danseurs, manuels et grammaires, trouve espaces et moyens pour exister, il n'est pas toujours aisé d'assurer toutes les étapes de la chaîne du livre. La diffusion d'éditions indépendantes aux tirages restreints et aux lectorats de niche rencontre souvent des étapes qui ralentissent la trajectoire qui relie l'auteur au lecteur. C'est pour y remédier qu'Agnès Benoit et Stéphanie Pichon sillonnent théâtres, musées et événements culturels avec leur librairie nomade Books on the Move, inversant le processus habituel en amenant les livres aux lecteurs. C'est là encore le travail de relation, de collaboration, d'échanges avec les acteurs des métiers du livre et du monde de la danse qui donne vie au projet.

### **Quel statut de l'écrit aujourd'hui ?**

La deuxième matinée avait comme thèmes les pratiques d'écriture et de lecture par les danseurs ou sur la danse. Mettre en mots une recherche universitaire ou une pratique chorégraphique revient souvent à inventer un langage auquel le lecteur devra s'initier. La pratique de l'écriture permet de soutenir et parfois de motiver la pratique de la danse. Céline Gauthier s'appuie sur plusieurs exemples pour interroger la quête de reconnaissance chez les danseurs à travers l'acte d'écrire. Elle développe comment le livre se fait outil de visibilité de pratiques chorégraphiques dans la perspective d'une légitimation artistique et d'une propagation d'un discours travaillé par l'expérience dansée. L'article expose différents statuts de l'écrit : poétique, politique, militant, institutionnalisé, etc. Ceux-ci se juxtaposent parfois, qu'il s'agisse d'écrits de danseurs ou d'écrits universitaires. À ce propos, Agathe Dumont a témoigné de sa double posture d'auteure-chercheuse et a posé les écarts que supposent une écriture en auteure et une autre en chercheuse, rappelant cadres et rituels dans lesquelles elles se réalisent. Écrire une thèse, a-t-elle rappelé, demanderait par exemple de suivre les prérogatives du Conseil national des universités (CNU). Pourtant, beaucoup de chercheurs s'en détachent et actualisent ainsi le statut de l'écrit que constitue une thèse en visant d'abord la publication de celle-ci chez un éditeur.

La question a ouvert une discussion animée qui s'est vue prolongée à travers une conversation entre Laure Guilbert et Roland Huesca. L'historienne raconte la genèse de sa thèse de doctorat étape par étape et revient sur le façonnement de son propre engagement d'auteure et de chercheure. Le tournant de sa thèse tient dans la déconstruction de la figure idéalisée du passé qu'a pu représenter Mary Wigman. Entre écriture libre et « écriture tenue », Laure Guilbert a replacé la chorégraphe au centre de l'histoire collective, ce qui a valu une réception violente de sa thèse. À son tour, elle demande à l'historien d'expliquer comment il a ouvert le champ de ses investigations, bâtissant une méthode pour explorer le mode d'existence des œuvres. Roland Huesca revient sur son parcours et partage sa vision architecturale de l'écriture. Il détaille les défis et paris théoriques qu'un livre représente. Les deux chercheurs ont conclu en soulignant l'immersion sur le terrain, ici celui des archives, nécessaire à la fabrique de texte et, en guise d'ouverture, ils ont rappelé leur engagement comme éditeurs dans l'espace social.

La conscience des représentations auxquelles les écrits donnent lieu et l'impact qu'ils ont dans le milieu de leur divulgation ayant été soulignée, ainsi que l'importance du rôle des institutions, il était intéressant de se tourner vers celle qui nous accueille, le CND. En effet, la médiathèque et le pôle édition jouent un rôle majeur dans l'accomplissement de ses multiples missions, de la valorisation du patrimoine artistique – par sa conservation notamment – au soutien à la production d'écrits en danse. Il s'agit autant de le faire correspondre à la politique éditoriale de l'établissement que de lui permettre de trouver son public. Mathilde Puech-Bauer, responsable éditoriale au sein du pôle édition, est ainsi intervenue pour nous présenter le long processus d'édition d'un texte de danse, depuis la main de son auteur jusqu'à celles du lecteur. Le patrimoine chorégraphique prend, pour sa part, des formes très différentes – captations vidéo, esquisses et carnets de notes, documentation sur une œuvre, archives des chorégraphes –, auxquelles correspondent des stratégies de conservation et de présentation spécifiques, comme le souligne Laurence Leibreich, responsable du pôle Services aux publics et méthodes. En valorisant et en veillant à l'accessibilité des documents, la médiathèque assure la dernière étape de médiation entre l'écrit et son lecteur. Il ne pouvait avoir de lieu plus adéquat pour accueillir nos échanges, tant ce lieu est représentatif des enjeux abordés par l'ensemble des participants. Les pages suivantes constituent sous la forme de synthèses écrites la trace des communications.



*D'un langage à l'autre*



## Expli-citations/ impli-citations ou les effets citationnels dans les œuvres de la compagnie Maguy Marin

Marie-Marie Philipart, doctorante

La citation *stricto sensu* revient à prélever dans un texte une unité de discours pour l'intégrer dans un autre. Sa reconnaissance est favorisée par l'usage de signaux visuels ou discursifs qui permettent au lecteur de revenir vers son lieu d'origine et d'en apprécier le nouvel ancrage. Une telle appellation dans le champ chorégraphique interpelle puisqu'elle regroupe des pratiques multiples. Cette forme élémentaire de l'inter-textualité ne peut en effet être translatée telle quelle de la littérature à la danse en raison de leurs différences sémiotiques.

La première question que pose la pratique citationnelle est celle de son marquage dans l'œuvre, gage d'exactitude et de reconnaissance. Or, cette caractéristique est souvent biaisée dans le champ chorégraphique puisque les guillemets n'ont pas d'équivalents en danse qui permettraient le renvoi immédiat de la citation vers sa source. Antoine Compagnon définit la citation comme la répétition d'un énoncé dont le sens est activé par la réécriture<sup>1</sup>. À l'inverse, le processus citationnel dans le champ chorégraphique n'est pas un déplacement ou une transcription, mais une re-création dans la mesure où l'énergie déclenchée par la lecture intègre un réseau complexe de relations visuelles, sonores, et kinésiques. Les citations retenues et éprouvées au stade préparatoire de l'œuvre apparaîtront conséquemment de manière implicite dans la représentation. Comme le remarque Pierre Beylot, les formes multiples de la citation et la récurrence de ce terme dans les discours sur les œuvres font de cette notion « un espace de problématisation qui permet de mettre en perspective la diversité de ces pratiques<sup>2</sup>. »

La palette variée des jeux de réflexion et les modalités de leur mise en œuvre dans le travail de la chorégraphe Maguy Marin

1  
Antoine Compagnon, 1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 34.

2  
Pierre Beylot, 2004, « La citation, un espace de problématisation des pratiques artistiques », in Pierre Beylot (coord.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, p. 10.

3  
Katia Berger, 2017, Entretien avec Maguy Marin.  
<https://www.tdg.ch/culture/maguy-marin-danser-c-agencer-paysage/story/16404508>

4  
Antoine Compagnon, *op.cit.*, p. 45.

5  
Ma thèse en cours, sous la direction de Marina Nordera et codirection de Sylvie Ballestra-Puech, s'intitule « La littérature comme palimpseste de la danse, analyse du processus citationnel dans les œuvres de la compagnie Maguy Marin depuis *Points de fuite* (2001) ».

6  
Michèle Febvre, 1995, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, p. 94.

7  
Michel Bernard, 1980, « La Stratégie vocale ou la "transvocalisation" », *Esprit*, n°7-8, juillet-août 1980, p. 56.

font du processus créatif de la compagnie un exemple particulièrement pertinent quant à l'analyse de cet acte dynamique *lato sensu* dans le champ chorégraphique. Plus qu'une source d'inspiration qui jouerait le rôle de détonateur, la lecture guide et stimule sa recherche au point d'en devenir l'une des caractéristiques majeures. D'après la chorégraphe, la lecture d'un texte « [met] dans un état de vibration. Ça affecte, ça bouleverse quelque chose – on ne sait pas bien quoi. Ça donne en tout cas envie de creuser cet état de transformation<sup>3</sup> ». Rappelons que l'étymologie du mot « citer », du latin *citare*, traduit une mise en mouvement ; la citation est « une force motrice<sup>4</sup> » qui, lorsqu'elle est reprise par la danse, est capable de générer des formes inouïes.

Comme nous l'avons déjà évoqué, si les citations sont déterminées par l'identification d'un tiers, les notes d'intention rédigées par la chorégraphe ont une valeur indicielle qui permet au spectateur-lecteur de remonter vers leurs lieux d'origine. Toutefois, ce seul témoignage semble insuffisant pour relever chacune des occurrences citationnelles dans les œuvres tant elles sont protéiformes et contaminent tous les niveaux de la composition. En supposant qu'un spectateur ait les compétences culturelles pour en débusquer certaines, d'autres seront sciemment gardées secrètes et les marques de leur importation estompées par l'épreuve de la création.

Cette synthèse<sup>5</sup> tente d'analyser les occurrences citationnelles qui apparaissent dans les créations de la compagnie Maguy Marin. Il s'agit de s'appuyer sur l'observation de deux phénomènes correspondant aux degrés de présence de l'intertexte que nous nommons « expli-citation » et « impli-citation » et de questionner ainsi la relation variable qui lie la danse au texte à partir de *Points de fuite* (2001), *Turba* (2007), et *Salves* (2011).

### L'expli-citation ou la citation par différenciation

Nous appelons expli-citations les citations qui sont verbalisées explicitement sur scène par une énonciation claire et articulée du texte. L'expli-citation est identifiable par le spectateur qui, seul, est en mesure d'intégrer la création chorégraphique dans un réseau intertextuel. De la même manière que l'œil du lecteur se heurte aux saillies de la citation, les modalités perceptives du spectateur sont sollicitées par ces occurrences. Le mécanisme de l'expli-citation provoque une « mutation du visible<sup>6</sup> ». La parole articulée dénote et marque une nuance stylistique dans l'ensemble de la création. L'énergie du corps est doublée par l'énergie signifiante du langage pour agir directement sur la perception du spectateur ; la parole « reveille, ressuscite réanime le frayage neuromusculaire de sa propre production vocale à laquelle s'associent telle ou telle sonorité et telle ou telle résonance corporelle.<sup>7</sup> »

Cet effet est notoire dans *Points de fuite* où viennent s'ajouter à la danse et à la musique, composée par Denis Mariotte, des extraits de *Un poète l'a dit*<sup>8</sup> de Charles Péguy énoncés intelligiblement par les danseurs. La distance entre l'espace d'oralisation du texte, déterminé par la place du micro en fond de scène, et l'espace gestuel, plus étendu et central, oblige l'interprète-locuteur à opérer un écart vis-à-vis du mouvement collectif. La stabilité de ses appuis et de son regard lorsqu'il s'adresse au public tempère l'impatience que le mouvement collectif traduit : va-et-vient, courses, piétinements, bousculades et chutes. La prose de Péguy semble infléchir la dynamique collective ; l'entre-deux qui sépare la danse du texte devient le lieu de significations virtuelles, c'est un trait d'union qui incite le spectateur à en inventer le dialogue.

Contrairement à *Points de fuite* qui convoque intermittamment cette prise de parole, dans *Turba* les interprètes citent plusieurs passages de *De rerum natura*<sup>9</sup> de Lucrèce de manière continue. L'amplitude spatiale qui sépare le geste dansé du texte énoncé dans *Points de fuite* disparaît dans *Turba* pour faire du corps de l'interprète le siège de ce jeu de contraste. La différenciation est cette fois remarquable entre la pérennité du texte que le geste quotidien accompagne, souvent limitée à quelques actions simples – boutonner une chemise, enfiler une robe, marcher ou courir – et la profusion de costumes et accessoires en tout genre qui surchargent la scène et accablent progressivement les danseurs. Les toges, robes, armures, faux nez, couronnes de laurier ou de fleurs, casques et postiches, souvent mal ajustés et mal associés, créent des personnages et des situations incongrues, tout à la fois burlesques et invraisemblables. La ligne continue du texte énoncé avec clarté apparaît comme unique repère sonore, fil rouge ténu qui permet au spectateur de naviguer dans le fatras que devient finalement l'espace scénique. Bien que ce texte ne soit pas toujours compris par le spectateur en raison d'une prononciation en plusieurs langues, les facteurs prosodiques communs, comme l'intensité sonore du crescendo, les accents toniques ou la durée des silences, permettent de connecter les différentes versions vers une même source. Dans *Points de fuite* comme dans *Turba*, la démarcation du texte par disjonction ou antagonisme produit un contraste qui a une valeur ponctuelle ; il permet de circonscrire la citation et d'en délimiter les contours.

Danse et texte ne cessent donc de se renvoyer l'un vers l'autre : dans *Points de fuite*, Jean Paul Manganaro relève le caractère injonctif de la prose de Péguy qui retentit sur le corps du danseur : des fragments qui selon lui « s'intègrent à la tessiture musicale et à la texture physique, en se nouant avec elles et en laissant surgir un support d'où naissent les postures et les gestes des corps<sup>10</sup> ». De la même manière, le poème versifié de Lucrèce affecte les déplacements des interprètes dans *Turba* qui, en plus de l'énoncer, vont en extraire une mobilité singulière.

8  
Charles Péguy, 1953, *Un poète l'a dit*, Gallimard.

9  
Lucrèce, 1998, *De la nature / De rerum natura*, texte latin édité par Alfred Ernout, trad. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion GF.

10  
Jean-Paul Manganaro, 2011, *Confusion des genres, articles et études (1975-2010)*, Paris, P.O.L., p. 574.

11

George Perec, 2010, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Fayard.

12

Bernard Magné, 1989, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, p. 74.

13

Ces expressions jalonnent les entretiens menés par Olivier Neveux, « Six rencontres avec Maguy Marin », *Théâtre/Public* n° 226, octobre-décembre 2017, p. 38-97.

14

Maguy Marin, note d'intention de *Points de fuite* (2001). <https://ramdamcda.org/creation/points-de-fuite>

### L'impli-citation ou la citation masquée

Dans les œuvres de Maguy Marin, le texte n'agit pas seulement sur la parole du danseur qui l'explique en retour, mais se répercute sur les corporéités dansantes au terme d'un processus qui le fragmente. La genèse des œuvres de la chorégraphe nous permet de discerner un second niveau d'effets citationnels implicites que nous nommons impli-citations en référence à Bernard Magné. Cette forme camouflée que l'auteur distingue dans *La Vie mode d'emploi*<sup>11</sup> de Georges Perec, nous permet d'affirmer l'impli-citation dans les œuvres chorégraphiques comme une citation au second degré : « La caractéristique majeure d'une impli-citation, c'est... son implicitation, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative : une suture invisible, voilà l'opération que doit réussir le scripteur<sup>12</sup> ». Ce parti-pris artistique révèle une transformation du texte source au fil des différentes phases du processus de création de la compagnie : les quelques textes et fragments relevés par la chorégraphe seront transmis aux danseurs lors du « travail à la table » à l'issue duquel une somme de mots ou phrases matrices serviront de rudiments aux vignettes chorégraphiques proposées au fils du « travail du plateau<sup>13</sup> ». Les fragments textuels retenus au préalable par la chorégraphe seront donc de nouveau réduits à un mot ou groupe de mots par les membres de la compagnie ; cette double brisure du texte condense la sensorialité de la lecture pour en faire éclater le sens. Ainsi, le mot transmission que porte *Points de fuite* a émergé du mouvement refluant qui caractérise la prose de Péguy :

Ce qui a été déterminant dans le choix d'articuler la pièce chorégraphique *Points de fuite* autour d'extraits du texte posthume de Charles Péguy, « un poète l'a dit », c'est le constant repositionnement des mots, l'ajustement, la recherche de précision d'une pensée qui ne se veut pas figée, qui cherche à rester en mouvement, qui n'existe que par ce mouvement même.

Le caractère du texte proche de l'écriture de la composition fuguée à laquelle j'avais le désir de me confronter, faisait écho au développement chorégraphique qui s'était mis en marche depuis déjà quelques mois.

Dans ce travail nous avons été amenés à partir des constituants de la composition fuguée, à concevoir l'idée du « point de fuite » : positionnement indispensable pour toute perspective, toute transmission<sup>14</sup>.

Dès lors, l'acte citationnel réalisé par la chorégraphe et les interprètes permet de transfigurer la matière textuelle en un langage gestuel et fonctionne de manière synecdochique. Le pouvoir imageant du mot appelle la citation, voire le texte, par extension.

Reprenons l'exemple de *Turba* : à l'explicitation du texte de Lucrèce vient s'ajouter une impli-citation qui la renforce. Le titre-même révèle le rayonnement du poème dans la pièce : les occurrences de ce terme dans *De rerum natura* décrivent une perturbation – dans laquelle nous retrouvons la racine *turba* – provoquée par le mouvement d'une quantité excessive d'atomes par rapport à l'espace disponible. Dans la physique épicurienne, le clinamen – cité dans la note d'intention de la pièce – définit la déviation fortuite de l'atome par rapport à sa chute verticale dans le vide. Cet écart est à l'origine d'une collision en chaîne et d'un désordre fécond. Dans la pièce chorégraphique, les déplacements des danseurs tracent les lignes de ce phénomène. Le dispositif scénographique de *Turba* est constitué de plateformes mobiles disposées sur la scène de manière géométrique qui laissent entre elles un espace suffisant pour que les interprètes puissent s'y introduire. Au cours de la représentation, ils dévient de leurs trajectoires et déplacent en même temps les plateformes jusqu'à désorganiser la symétrie du dispositif initial. À l'instar de Bernard Magné qui mentionne la nature « polymimétique<sup>15</sup> » des impli-citations, la prise de parole combinée à la métaphorisation du texte par le geste<sup>16</sup> relève d'un double discours : elles permettent à la fois de revenir au texte source et d'éprouver l'expérience subjective d'une lecture.

Mais cette forme doublée de la citation n'est pas le fait de toutes les créations chorégraphiques de Maguy Marin. Ainsi, dans *Salves*, la figure symbolique de la luciole issue de *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman, persiste dans l'œuvre sous la forme de lueurs « pulsatiles, passagères, fragiles<sup>17</sup> », qui éclairent latéralement la scène et dissimulent une partie des actions des danseurs. Pour l'auteur, cette figure de contre-pouvoir – dont la disparition avait été annoncée par Pier Paolo Pasolini dans « l'article des lucioles » (*L'articolo delle lucciole*<sup>18</sup>) – subsiste pour ceux qui se donnent la peine de les observer : « Il y a tout lieu d'être pessimiste, mais il est d'autant plus nécessaire d'ouvrir les yeux dans la nuit, de se placer sans relâche, de se mettre en quête des lucioles<sup>19</sup> ». Si la pénombre de *Salves* affecte la visibilité du spectateur, elle ne le plonge pas dans une obscurité totale : les fuites et moments d'humanité – aider quelqu'un à se relever, à se vêtir, à se nourrir – sont saisis au vol, dans la fulgurance de leurs apparitions. La force opiniâtre des personnages de *Salves* rejoint la pensée de Georges Didi-Huberman qui récuse le pessimisme destructif au profit d'un pessimisme organisé<sup>20</sup>. L'analogie gestuelle ouvre une voie interprétative et la citation, dépourvue de béquille locutoire qui faciliterait sa reconnaissance, s'offre malicieusement à la sagacité du spectateur.

Le parcours du texte dans le processus de création de la compagnie Maguy Marin permet de d'affirmer l'existence d'un acte citationnel volontaire, déterminant et dialogique, qui le différencie de la réminiscence ou de l'emprunt. Comme indiqué en introduction,

15  
Bernard Magné, *op. cit.*, p. 77.

16  
La question des gestualités contenues dans la métaphore et leur usage en danse est abordée par Alice Godfroy dans « Les gestes des textes » sur le site pourunatlasdesfigures.net (dir. Mathieu Bouvier), Lausanne, La Manufacture, (Hes-so), 2018.  
<http://www.pourunatlasdesfigures.net>

17  
Georges Didi-Huberman, 2009, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, p. 38.

18  
Pier Paolo Pasolini, 2005, [1976], « L'Article des lucioles », *Écrits corsaires*, trad. Philippe Guillhon, Paris, Flammarion, p. 180-189.

19  
Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 41.

20  
La phrase « Organiser le pessimisme » qui agit comme un leitmotiv dans la pièce est empruntée à Walter Benjamin, 1991, [1940] « Paralipomènes et variantes des *Thèses sur le concept d'histoire* », *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 350.

bien que les notes d'intention de la chorégraphe laissent dans leurs trames quelques-unes des références textuelles utilisées pour ses créations, elles ne suffisent pas à leur reconnaissance ; les ponctures du texte agissent comme des catalyseurs qui permettent, à l'intérieur de l'œuvre, de pressentir la force de l'impli-citation.

L'acte citationnel dans la recherche chorégraphique de la compagnie ne produit pas qu'un déplacement, il met en relation et permet au spectateur de s'appuyer sur les repères irréfragables des œuvres pour combler les failles d'un parcours intertextuel donné à demi-mot. Ainsi, la citation agit moins par connivence culturelle que par connivence textuelle puisque la lecture elle-même ricoche par faits d'intertextualité. La multiplication des entrées intertextuelles maintient donc le spectateur en état d'éveil : en traçant les nervures de l'œuvre il devient complice de sa cohérence et concourt à en construire le sens.

---

Marie-Marie Philipart est doctorante en danse au sein du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL) de l'université Côte d'Azur. Après une première recherche menée sur l'œuvre *Salves* de Maguy Marin dans le cadre de son mémoire de master 2, sa thèse, dirigée par Marina Nordera et Sylvie Ballestra Puech, porte désormais sur les effets citationnels dans les créations de la compagnie depuis *Points de fuite* (2001).



## Metamorphosis: Switching Languages in Akram Khan's *DESH*

Karthika Naïr, poet and dance producer

### Context

The preliminary disclaimer given before the oral version of this paper during the 2018 edition of *Camping* at Centre national de la danse in Pantin still holds good: Since I am neither an academician nor a researcher in dance, the experiences shared here fall purely within the purview of practice, and a practice that, moreover, is adopted only in one current of contemporary dance, that rooted in the narrative. It is not altogether common in the field of dance for choreographers to seek the services of writers, especially in pieces that might not involve spoken word sequences, or a full-fledged, linear plot. However, several contemporary choreographers do collaborate with writers (Rachid Ouramdane's long association with Sonia Chiambretto springs to mind), and, indeed, in situations that can require a contribution very different to that of the traditional libretto in ballet (which adumbrates the story and primarily provides the dramaturgical structure for the score).

When text and writers are mentioned, the obvious association would be with either dialogues in dance productions, or with a voice-over as narration. These devices are not infrequent in contemporary dance, but writers are also sought for scenarios. There are choreographers who prefer to have scripts, or scenarios, for their work, especially perspectival, or multi-narrative, ones. Now, such scenarios in dance would need to provide an inherent limberness, and the freedom—to the choreographers and their associates—to move away from a straightforward narrative. This is often achieved through the transmutation of the 'story' into one (or several) of the various other media that constitute the staging: lighting, animation,

1  
*DESH*, world premiere on 15 September 2011 at the Curve in Leicester (UK).

2  
*Chotto Desh*, world premiere on 23 October 2015, DanceEast, Ipswich (UK).

3  
 Rosita Boisseau, 2012, « En un solo magique, Akram Khan remonte le fil originel de sa danse », *Le Monde*, 27 décembre 2012.

4  
 And by “our”, I refer to all those people whose first, second and third-hand experiences shaped the narrative: mine, since many of the stories were once I gathered from Bangladeshi and Indian friends, acquaintances and colleagues (primarily the photographer and human right’s activist, Shahidul Alam). There is a story Akram had heard in the extended family, that of the Bangladeshi soldier whose soles were skinned by Pakistani soliders during the Liberation War of 1971: in *DESH*, that chronicle is fictionalised to form the experience of his father. Another story was one that he had read in a BBC report, of a Bangladeshi soldier who had served the British in World War II and migrated to England: these last two were fused to into one narrative strand.

virtual or augmented reality, puppetry, spoken word—or the chant—and, of course, the sets themselves, which can be made to mutate to reflect the developments in plot. Stories could be conveyed, or rendered, in strands, with movement providing the kinetic and emotional thrust, and *without* the (conventional) theatrical necessity of continuity, conclusion or closure.

This, then, is a set of reflections based on my role as principal scriptwriter for several dance pieces, and librettist on a dance opera, an adaptation of one of my books. In other words, I live—almost literally—off this rather nebulous link between word and movement.

### Case Study

It would be difficult to dissect the metamorphosis that text has to undergo in order to become one of the components of a contemporary dance piece without offering specific examples from existing productions. This paper, however, focusses—through the example of *DESH*<sup>1</sup>, British-Bangladeshi choreographer Akram Khan’s solo, and to an extent, through its spinoff for young audiences, *Chotto Desh*<sup>2</sup>—on how text, in the form of story and script, forms the skeletal system for a dance piece, but a modular skeletal system on which the muscles, ligament, nerves and skin—movement, staging, lights, sets and music—then add shape and form and cosmetics to create a full-fledged creature.

*DESH* is a solo but while Akram Khan is the only performer (an often-changing character, switching between adult and adolescent and older adult) seen on stage, the show is populated by several other characters whom the viewers only perceive as voices (recorded during the production period by several professional actors, both adult and minor). So, it was clear from the outset there would be dialogues to write for these “spoken” sequences. However, the scenes that were most carefully, precisely, defined and written and that required the most attention and inventiveness from the creative collaborators where the audience would not hear a single spoken word, where the script had been transmuted into other *media*: music, sets, even lighting, and, of course, choreography.

### History

But, before moving further into the process of writing, a word about *DESH*: this is a piece that was—accurately—described by critic Rosita Boisseau as an “autofiction”<sup>3</sup>. It is, indeed, a tapestry of the stories that coloured our selves<sup>4</sup>, at different stages of live—shared primarily through a myriad of non-verbal media, of which, most

eloquently, the human body. The stories of *DESH* range from personal anecdotes of strangers, inherited memories from kith and kin, invented tales hinging on historical incidents, people or myths, and written specifically to convey a specific *emotional* truth, which was the only verity we were interested in mining. The factually “autobiographical” part would be the portrayal of the tensions in a son’s relationship with his father, when a teenager (even that, more imagined than real as Akram Khan’s father was quite supportive of his son’s desire to be a dancer). This became a metaphor for the archetypal relationship between a second-generation immigrant and the country of his ancestors, a melange of both love and resistance powering the bond. The other narratives are woven together as a rediscovery of sorts, by the adult-Akram, of that country, through the experiences of various characters, among whom that of Noor Hossain, a young martyr to the cause of democracy, a 23-year-old activist killed during the infamous Dhaka Blockade in 1987.

The Noor Hossain sequence might help deconstruct the process of scripting dance that has been — this far — only referenced in rather abstract terms. For Akram, interestingly enough, Noor Hossain was the first clear strand in the piece. Noor Hossain was one of the tens of thousands of people in the streets that day, but he stood out because he had painted *free democracy* on his back, and *down with tyranny* on his chest—in Bangla, of course. The police shot him dead for that. His murder, ironically, triggered a mass movement and accelerated the end of General Ershad’s military dictatorship. Akram was fascinated by this story, the first we discussed (for, serendipitously, I had discovered this ‘footnote’ in Bangladesh’s history just a few weeks before being invited to write *DESH*, and shared with the creative team). For a choreographer, this historical instance of the body being used as banner and target, both at once, of the body being a veritable medium of protest, resonated deeply. The other link came from a small detail Mariam Begum, Noor Hossain’s mother, revealed during an interview in a Bangladeshi newspaper: the name of Noor’s best friend, the young man who had painted those memorable—and, for Noor, deadly—words on the martyr’s chest and back. Akram Khan. Life has a strange way of reaching out, across time and space.

### An Excerpt

Noor’s story was the first I wrote for *DESH*. Inspired by an incident Mariam Begum mentioned in the aforementioned interview, I imagined the young man’s final meeting with his mother, and devised a monologue, a short summary of which is reproduced below (the script used for the creative process is roughly thrice the length):

No, Amma, I am not being reckless. There will be thousands of us on the streets today. We need to act. How long can things go on this way?

It's not just for the politicians, the professors. It's up to me, too. All we are asking is fresh, fair elections and a neutral, caretaker government. Military rule was not meant to last.

It isn't enough that your brothers fought for this country sixteen years ago; we have to do it again today.

Don't say that, Amma. It does matter.

We live in fear everyday. Everyday you wonder whether Abba will reach home. Everyday you wake up scared of arrests.

It shouldn't be that way, Amma. Fear should not be the language you speak. Not in your land, the land you helped build.

Look around, Amma. It is a time for beginnings. Look: around us earth rises again, green and ripe and firm.

The Buriganga becomes younger; all the rivers return, tame—the monsoon is over. Even the flowers dare to bloom. It is autumn, Amma. In our country, autumn belongs to the youth.

We will win. If not tomorrow, soon.  
Now, go home before the protests begin. Allah Hafiz.

### From Page to Stage

Nowhere in the piece do these actual words appear: yet the sequence is located at the heart of *DESH* where the thorny adolescent Akram, after being unforgivably obnoxious to his 'cook father' (whose role he also plays), transforms into a rebel *with* a cause, a young blue-collared activist who fights the tyranny of his own government and pays for his actions with his life. The segment is, to me, one of the most cogent examples of story, text—specifically—being completely transmuted into other media: protest songs and slogans from the 1987 Dhaka blockade (recreated by Jocelyn Pook's musicians and singers, with the help of actress Leesa Gazi, who had been a part of the protests in Bangladesh in 1987); a giant animated projection of a crowd of fiery protesters holding banners and growing nearer and nearer; and Akram's own hybrid movement—that are more immediate and fluid

than words, and locate with great accuracy the dramatic pulse of the scene. The segueing of identities—the push-and-pull of forces between lippy teenager and resolute, young worker—is embodied with urgent power by Akram’s body, seesawing between the breaking, popping movement of the former, and the kathak-driven spins and footwork as well as the folkdance-inspired relaxed, springy hops and half-spirals with the arms.

Not every story found its place, of course, of the twelve odd narratives that were sketched initially. And the writing, like the movement, evolved in various phases. In the first fortnight of R&D, we imagined and wrote constantly—both together and alone, Akram Khan and I<sup>5</sup>. Later, performance poet PolarBear and I edited them, and added one more story, which became the connective thread holding together disparate narratives and timelines. Akram, in the next stage, took the stories as raw material, clay, so to say, shaped and moulded them for dance, for stage; he undertook—with the design team—the alchemical process of making it more, much more, than the sum of its parts. And in the final phase of production, he invited me back to sharpen and whittle them so anything extraneous, anything that did not ring true was further edited.

PolarBear and I, both keen to have movement fuel *DESH* rather than wordy sequences, worked with one principle in mind, almost a mantra: that only those words should remain words that couldn’t be transformed into other media. Stated simply, text would be retained in its own skin only if it were absolutely essential to the larger beast, that is, the piece itself.

*Disclaimer: A small fragment of this paper references text written by the author for “Transculturalité(s): Arts du spectacle vivant et littératures de l’Inde contemporaine”, a symposium organised by Paris 8 in 2013.*

5

The strand about Akram’s father having his soles sliced by Pakistani soldiers is one that he developed in the studio and was initially unscripted.

---

Karthika Naïr est poète, productrice et programmatrice de danse, française de nationalité et indienne de naissance et auteur de plusieurs ouvrages. Dans le domaine de la danse, elle a collaboré principalement avec Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet, en qualité de productrice depuis 2006. Elle a également été scénariste principale de trois spectacles d’Akram Khan : *DESH* (2011), *Chotto Desh* (2015) et *Until the Lions* (2016), une adaptation partielle de son dernier livre.

## Comment danse un dessin ?

Magali Goubert, doctorante

1

D'après les ouvrages de Rudolf Laban : 1994, [1950], *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud ; 1974, [1947], *Effort*, Londres, MacDonald & Evans ; 2003, [1948], *Danse moderne éducative*, Bruxelles/Pantin, Editions Complexe/Centre national de la danse ; 2003, [1966], *Espace dynamique. Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse.

### Une recherche transversale

Pour ma recherche comme dans ma pratique d'art-thérapeute, j'associe la danse au dessin. Ma réflexion s'articule autour du mouvement expressif à la croisée de l'art chorégraphique et des arts graphiques. Loin du traditionnel clivage des arts, j'interroge *comment danse un dessin ?* Ce questionnement est apparu lors de mes interventions en tant que danse-thérapeute en unités de soins psychiques pour enfants. Pour pallier les difficultés psychiques ou d'apprentissages, les professionnels recourent fréquemment au média dessin. Quelles que soient leurs références et leurs fonctions, psychologues, pédiatres, psychiatres, orthophonistes, enseignants, éducateurs, interrogent avant tout ce que dit le dessin et ce qu'en dit leur auteur. Leur regard est focalisé sur la figuration, la représentation, la vraisemblance des éléments.

En m'appuyant sur les concepts du théoricien de la danse Rudolf Laban (1897-1958)<sup>1</sup>, mon étude invite à regarder autrement un dessin. Dans une approche qualitative et subjective, cette étude se situe du côté de l'observateur, qu'il soit thérapeute, enseignant, éducateur ou spectateur.

### L'expression artistique en thérapie : entre danse et dessin

L'art-thérapie recourt à l'expression artistique dans une visée d'aide et d'accompagnement à la personne dans un cadre thérapeutique, éducatif ou de développement personnel. Elle est notamment proposée aux personnes qui rencontrent des difficultés à s'exprimer verbalement. Le dessin, la peinture, le modelage, la danse, la musique, etc., offrent un détour, une alternative.

Ma pratique du dessin m'a tôt convaincue de l'intégrer dans mon dispositif de danse-thérapeute<sup>2</sup>. Quelles que soient les difficultés des personnes que j'accompagne, mon objectif vise à enrichir leurs vocabulaires expressifs, à augmenter leur « puissance d'agir » chère à Spinoza<sup>3</sup> pour les aider à mieux habiter le monde. Entre danse et dessin, mes consignes les invitent à mettre du lien entre lignes, formes, volumes et symboles, entre l'espace de leurs danses et la surface de leurs dessins.

En plus de soutenir les effets bénéfiques de la danse<sup>4</sup>, le dessin offre au thérapeute des traces tangibles du passage de ses patients que l'évanescence de la danse ne permet pas. Le danse-thérapeute dispose ainsi de supports d'observation complémentaires à ce qu'il peut observer dans les mouvements dansés des personnes qu'il accompagne.

### Regarder autrement un dessin

Comme bon nombre de danse-thérapeutes, je recour à la *Laban Movement Analysis* (LMA) pour notamment repérer les qualités des mouvements des patients et leurs transformations au fil des séances. C'est ce même regard que je souhaite porter sur leurs dessins, être à l'écoute de l'expression de leurs mouvements graphiques. Sous son apparente immobilité, le dessin est lui aussi agencement de traces aux qualités variables de mouvements, tantôt généreuses, tantôt retenues, parfois circulaires, d'autres fois angulaires, plus ou moins centripètes ou centrifuges, etc. Mon projet vise à élaborer une méthode d'analyse du dessin inspirée de la LMA.

Si cette approche de l'expression dans la trace s'apparente à la graphologie, système d'analyse de l'écriture créé par Ludwig Klages (1872-1956), elle s'en distingue dans la mesure où il ne s'agit pas d'établir la psychologie d'un sujet sinon de rester à l'écoute des qualités expressives du mouvement de ses traces.

L'analyse du mouvement d'un dessin que je propose, fortement inspirée des théories sur la danse de Laban et enrichie de celles de Paul Klee<sup>5</sup> et de Wassily Kandinsky<sup>6</sup> sur l'art pictural, est essentiellement artistique.

### De l'art du mouvement au mouvement dans l'art

Initialement formé aux beaux-arts, Rudolf Laban, danseur, chorégraphe, pionnier de la danse moderne, de la danse éducative et de la danse-thérapie est reconnu comme théoricien majeur de la danse. Considérant le mouvement comme l'essence de la vie, pour lui, « toute expression utilise le mouvement comme véhicule, que ce soit en parlant, en écrivant, en chantant, en peignant ou en dansant<sup>7</sup> ».

2

La danse-thérapie consiste à utiliser les vertus de la danse en vue de l'intégration psychique, physique, mentale et sociale de l'individu. Elle favorise l'expression d'un impensé et/ou d'un indicible auxquels doivent souvent faire face les personnes en difficultés.

3

Dans son ouvrage *Éthique*, Spinoza voit la puissance d'agir d'un corps augmenter ou diminuer selon les affects positifs ou négatifs qu'il traverse. Baruch Spinoza, 1988, [1661], *Éthique*, III, Paris, Seuil.

4

Magali Goubert, 2017, « Thérapie : entre corps & graphie », *Enfances & Psy*, vol. 76, no. 4, p. 186-198. <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2017-4-page-186.htm>  
DOI : 10.3917/ep.076.0186

5

Paul Klee, 1998, *Théorie de l'art Moderne*, Paris, Gallimard ; 2004, *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, Paris, Hazan.

6

Kandinsky, 1989, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard ; 1991, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard.

7

Rudolf Laban, *Espace dynamique, op.cit.*, p. 123.

8

Paul Klee, 1998, *op.cit.*, p. 38.

9

Henri Michaux, 2012, *Paul Klee*, Montpellier, Fata Morgana, p. 16-20.

10

Voir Anne Boissière, 2015, « Le pouvoir du jeu ou la force créatrice de la Gestaltung » in Lucia Angelino (dir.), 2015, *Quand le geste fait sens*, Paris, Mimésis France, « Philosophie », p. 117.

Son contemporain Paul Klee (1879-1940), artiste et théoricien de l'art pictural qu'il voit avant tout comme art du mouvement, affirme que « l'œuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement<sup>8</sup> ». Comme Laban, Klee fut praticien de deux arts (la musique et l'art pictural) et pionnier de la révolution dans l'art cherchant à en finir avec la logique de figuration et d'imitation.

Le peintre et poète Henri Michaux (1899-1984), marqué par les œuvres de Paul Klee, écrit à leur propos : « une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes. Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Poudre de points [...]. Ces voyageuses, celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours<sup>9</sup> ».

Si artistes, danseurs, poètes, musiciens s'accordent à considérer leurs arts comme expression du mouvement, les méthodes d'analyses du dessin, notamment en psychiatrie de l'enfant, portent davantage sur ce que figure et représente la forme picturale plutôt que sur l'incarnation et l'incorporation de ses mouvements.

Or, ma sensibilité à la danse m'invite à voir la forme picturale comme décrite par le philosophe Henri Maldiney (1912-2013) : « innervée par la vie du rythme<sup>10</sup> ». Mon projet vise à observer le dessin dans ce qu'il donne à voir de son rapport au monde. D'orientation phénoménologique, je questionne la forme picturale non pas dans sa fonction imitative du monde ou comme effet de son rapport à lui, ni comme expression d'une intériorité de l'auteur mais dans sa façon d'habiter le monde, dans sa façon d'exister.

### Comment voir danser un dessin

Pour voir *comment danser un dessin*, je recours à l'outil typologique de la forme que j'ai préalablement conçu à partir des théories sur la danse de Laban. Ce référentiel présenté sous forme de tableau permet de repérer les qualités expressives des mouvements des formes et des lignes, à condition de prendre en compte ce qui distingue la danse du dessin : leur rapport au temps.

Pour Laban, le mouvement ne peut par essence pas être analysé isolément de ce qui le précède et ce qui lui succède. Par conséquent, l'analyse labanienne de formes picturales ne peut se faire depuis un seul et unique dessin mais à partir de plusieurs, dans une approche comparative permettant de repérer les changements, mutations, différences et transformations. Pour voir la danse d'un dessin, il est donc nécessaire de le comparer à d'autres.



## Champs d'études, entre psychiatrie, éducatif et artistique

J'applique mon dispositif bimodal danse-dessin sur trois terrains : le champ psychiatrique, le champ éducatif et le champ artistique. J'ai ainsi conduit plus d'une centaine de séances *Corps et mouvement, entre danse et dessin* auprès d'enfants de 5 à 12 ans en centres médico-psychologiques (CMP) et centres d'accueil thérapeutiques à temps partiels (CATTP) de Seine-Saint-Denis.

J'ai également conduit des séances *Calligraphie, entre danse et dessin* dans le cadre du Programme de réussite éducative (PRE)<sup>11</sup> auprès d'enfants de 7 ans en difficultés d'apprentissage au sein même de leur école située dans le Val-de-Marne. Enfin, depuis 2015, j'organise les rencontres mensuelles du *Labo danse-dessinée* où des danseurs deviennent modèles mouvants de dessinateurs. Les dessins issus de ces séances constituent les données principales de mon étude.

### Exemple de ce que donne à voir la danse de dessins

De janvier à juin 2018, j'ai accompagné chaque semaine un jeune garçon en CMP. Âgé de 7/8 ans, en grandes difficultés d'apprentissage, Raouf s'avère être dans un rapport très léger au poids tant dans son corps que dans ses interactions sociales et ses dessins. Il cherche comme à se soustraire aux autres, comme s'il ne voulait être ni vu ni entendu, fuyant les regards et restant mutique les premières séances. Je lui propose des jeux dansés où le rapport combattif au poids, l'investissement de la force et de la lourdeur sont nécessaires, l'invitant par exemple à déplacer une montagne imaginaire en concentrant son mouvement sur son bassin.

Au fil des séances, sa relation au poids s'est révélée de plus en plus forte, et lui de plus en plus affirmé. Acquérant plus de confiance en lui, il prend plus facilement et fréquemment la parole, regarde ses interlocuteurs dans les yeux et prend des initiatives jusqu'alors inédites dans ses mouvements. Son corps, disposé à acquérir de nouvelles qualités expressives de mouvements avait, semble-t-il, intégré celles relevant de la présence et de l'affirmation de soi.

À la rentrée 2018, la psychomotricienne de l'équipe prend la relève du suivi thérapeutique de Raouf. Pour garantir une certaine continuité, elle lui propose des séances construites sur la même combinaison de la danse et du dessin.

Quelques mois plus tard, elle revient vers moi, inquiète, voyant dans les dessins de Raouf une « régression ». Ils redevenaient, selon elle, aussi informes qu'au tout début de sa prise en charge dans l'institution. Lorsque je découvris les dessins qui l'inquiétaient, je perçus certes le chaos des formes mais le filtre labanien de mon regard

11

Le Programme de réussite éducative (PRE) est un programme national qui s'adresse aux enfants et aux adolescents en difficultés scolarisés dans des établissements de zones d'éducation prioritaire.

me permit aussi de constater qu'elles étaient bien plus dynamiques et habitées que jamais. Les tracés occupaient davantage de surfaces de façon rythmée et organisée, s'adaptant les uns aux autres dans un rapport plus direct au temps et plus affirmé au poids qu'à la dernière séance que nous avons partagée.

Le cas de Yannick, également âgé de 7 ans, confronté à des difficultés d'apprentissage est intéressant à mettre en regard. Les dessins des premières séances de Yannick sont plus figuratifs que ceux de Raouf, densément encrés, révélant ce qui est également perceptible dans ses gestes et mouvements corporels : un rapport au poids très fort. Au terme de douze séances, les dessins de Yannick sont plus abstraits et plus légers. Si les dessins de Raouf se densifient au fil des séances, ceux de Yannick se sont, quant à eux, libérés d'un poids.

Porter attention aux mouvements expressifs des lignes et des formes en deçà de ce qu'elles sont supposées représenter permet de percevoir les mutations et transformations de l'expressivité de l'auteur indépendamment de ces capacités ou difficultés à figurer. En outre, puisqu'il n'existe ni de bons ni de mauvais mouvements, l'approche labanienne de la forme picturale n'est pas normative. Elle vise non pas à établir une grille d'analyse d'un dessin mais proposer de décaler le regard naturellement porté sur son réalisme, à le voir autrement, dans une sensibilité phénoménologique du mouvement.

---

Doctorante rattachée au Centre d'étude des arts contemporains (CEAC) de l'université de Lille sous la direction d'Anne Boissière, Magali Goubert, danse-thérapeute, graphiste et dessinatrice, intervient à la fois en pédopsychiatrie, dans un cadre éducatif et dans un espace de rencontres d'artistes, le *Labo danse-dessinée*, avec pour dispositif commun la pratique conjugulée de la danse et du dessin.

## Focus sur deux projets éditoriaux

### La vocation de la collection « Culture Danse » aux éditions de l'Attribut et le contexte de sa création

Patrick Germain-Thomas, enseignant-chercheur et directeur de collection

Depuis les années 1970 en France, la création chorégraphique contemporaine connaît un développement d'une vitalité et d'une diversité remarquables. Mais, malgré les multiples programmes d'action culturelle portés par les acteurs du monde professionnel, l'histoire et l'actualité de l'art chorégraphique restent encore mal connus du grand public et une question de fond demeure quant aux possibilités d'accroître la pénétration de cette forme d'art au sein de l'ensemble du corps social. Comme le fait remarquer le sociologue Howard Becker, le développement pérenne d'un monde artistique suppose qu'il soit en mesure de se doter « d'une histoire tendant à démontrer que, depuis le début, il produit des œuvres de valeur et qu'une évolution logique a conduit à sa physionomie actuelle, qui le place sans conteste au rang de grand art<sup>1</sup> ». La reconnaissance par les pouvoirs publics du caractère encore limité du corpus de ressources disponibles sur l'histoire et les enjeux du monde chorégraphique a entraîné l'élaboration d'une politique de soutien dans ce domaine. La création du Centre national de la danse (CND) peut être considérée comme l'une des réponses apportées au déficit de culture chorégraphique constaté en France. En 2004, lors de l'inauguration du bâtiment actuellement occupé par le CND à Pantin, le ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres rappelle clairement les missions du nouvel organisme :

Je tiens à vous exprimer mon soutien ferme et déterminé. Je tiens à vous dire ma confiance dans l'avenir de la danse, de toutes les formes de danse. Le Centre national de la danse va devenir le centre de ressources, l'outil de recherche, de culture et de développement dont la danse a besoin. Il a vocation à devenir une institution de référence au niveau

<sup>1</sup> Howard Saul Becker, 1988, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, p. 343.

2

Allocution de Renaud Donnedieu de Vabres, inauguration du nouveau bâtiment du Centre national de la danse à Pantin, 18 juin 2004.

3

Laurent Sebillotte, 2010, « Le cas de l'édition en danse », journée de réflexion et journée de l'édition en danse, octobre et décembre 2010.  
<http://editiondanse.com>

national et international, une institution singulière, un véritable creuset. Former, accompagner les professionnels dans l'exercice de leurs métiers, créer et diffuser, conserver, développer et valoriser la culture chorégraphique : telles sont ses missions<sup>2</sup>.

Parallèlement, dès le milieu des années 1990, des aides spécifiques sont instaurées pour favoriser l'écriture, la publication et la diffusion d'ouvrages relatifs à la danse. Une première « Librairie de la danse », financée à parité par le Centre national du livre (CNL) et la Direction de la musique de la danse est ainsi mise en place en 1994, puis remplacée en 2002 par une « Nouvelle Librairie de la danse », dont les décisions de financements s'appuient notamment sur une liste de « lacunes » à combler par les éditeurs, en matière de traduction, de réédition et de nouvelles éditions critiques d'ouvrages sur la danse, établie par le CND. Entre 1994 et 2012, le dispositif a permis de soutenir environ soixante ouvrages, principalement sous formes d'aides à la publication versées aux éditeurs. Plus généralement, une étude réalisée par Laurent Sebillotte, actuellement directeur du patrimoine, de l'audiovisuel et des éditions au CND, fournit un ensemble de données significatives sur les tendances de l'activité éditoriale<sup>3</sup>. Malgré les lacunes constatées, le nombre de publications sur la danse en langue française progresse fortement depuis les années 1970 : 150 publications dans la décennie 1970-1979 ; 350 dans la décennie 1980-1989 ; 640 dans la décennie 1990-1999 et 850 dans la décennie 2000-2009. Sur la décennie 2000, les biographies d'artistes représentent une part importante des publications (27%) ainsi que les ouvrages traitant de différentes esthétiques chorégraphiques (27%). Plusieurs autres thèmes ont un poids significatif : les monographies consacrées à des œuvres, ainsi que les livres traitant d'enjeux professionnels et de pédagogie. L'étude révèle aussi une forte dispersion des publications entre les maisons d'éditions durant les années 2000 : les deux principaux d'éditeurs représentés (le CND et L'Harmattan) ne totalisent que 12% des ouvrages, huit autres maisons ont publié entre 7 et 15 ouvrages en dix ans, et le reste de l'offre émane d'éditeurs ne publiant des livres sur la danse que de façon occasionnelle, voire exceptionnelle. Ces conclusions ont joué un rôle important pour définir de nouvelles modalités d'action dans la décennie 2010.

Des journées de l'édition en danse sont organisées conjointement par la Briqueterie et par Micadanses tous les deux ans. Trois nouvelles collections ont ainsi été présentées en 2016 à Micadanses, répondant aux préconisations issues d'un comité de réflexion animé par le CNL et la Délégation à la danse. Ces démarches, portées par les éditions de l'Attribut, les éditions l'Entretemps et Riveneuve éditions, constituent effectivement des réponses au constat d'une forte dispersion des publications et de l'absence de collections pérennes consacrées

à l'art chorégraphique. Pour ma part, j'ai participé à l'élaboration du projet de la collection « Culture Danse », que je dirige aux éditions de l'Attribut, aux côtés d'Éric Fourreau, l'éditeur.

Dans l'esprit des autres ouvrages des éditions de l'Attribut, spécialisées dans les domaines de l'art et de la culture, la collection « Culture Danse » vise un public relativement étendu et aspire à dépasser le lectorat hyperspécialisé. Elle s'adresse de façon très large à des lecteurs intéressés et concernés par la danse, les raisons de cet intérêt pouvant être fort diverses : pratique amateur, semi-professionnelle ou professionnelle ; cursus scolaire ou universitaire (option danse au lycée, départements danse des universités), intérêt provoqué par des croisements avec d'autres domaines artistiques (arts plastiques, théâtre, musique, arts numériques, etc.), besoin d'information lié à un investissement professionnel ou associatif dans le domaine de l'action culturelle (milieu de la médiation, de l'éducation populaire).

La ligne éditoriale de la collection « Culture Danse » s'affirme dès la mise en chantier des premiers livres : les titres publiés sont des ouvrages de fond, non dénués d'ambition théorique et apportant une information rigoureuse et fiable sur des enjeux fondamentaux du secteur chorégraphique, des techniques, des œuvres ou des personnalités artistiques jouant ou ayant joué un rôle important au sein du monde de la danse national ou international. Cette ambition théorique et le haut degré d'exigence dans les différents champs disciplinaires impliqués (histoire, sociologie, anthropologie, techniques du corps, sciences politiques, économie, etc.) va toujours de pair avec un impératif d'accessibilité, de simplicité et de clarté de l'expression (mais non de simplification ou de facilité) : les styles jargonneux ou trop compliqués et les gloses peu compréhensibles (qui masquent souvent des lacunes en termes d'information et de raisonnement) sont radicalement bannis.

Naturellement, pour atteindre le double objectif d'une grande exigence sur la rigueur et l'approfondissement du contenu des ouvrages et d'une réelle accessibilité pour l'ensemble des lecteurs potentiels, un travail d'accompagnement des auteurs est une priorité absolue. C'est avec une telle vigilance qu'on a été élaborés les trois premiers titres parus depuis 2016 : *Non la dans n'est pas un truc de fille* (Hélène Marquié), *Que fait la danse à l'école ? Enquête au cœur d'une utopie possible* (Patrick Germain-Thomas) et *Never Stop Moving* (Peter Goss). Enfin, la collection comporte plusieurs entrées permettant de couvrir différents aspects du monde chorégraphiques : les artistes, les esthétiques (les styles de danse), les pratiques, les enjeux de société, les références (rééditions d'ouvrages essentiels épuisés) et les institutions. Plusieurs projets en cours nous permettront d'inaugurer chacune de ces entrées.

---

Patrick Germain-Thomas est enseignant-chercheur à la Chambre de commerce et d'industrie de Paris Île-de-France. Il a conduit une étude socioéconomique du secteur chorégraphique parue en 2012 sous le titre *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?* aux éditions de l'Attribut, où il dirige la collection « Culture Danse ». Cette collection compte parmi ses volumes un ouvrage de l'enseignant-chercheur intitulé *Que fait la danse à l'école, enquête au cœur d'une utopie possible ?* (2016) ainsi qu'une étude de Hélène Marquié (2016) et une autobiographie de Peter Goss (2018).

## Focus sur deux projets éditoriaux

### Micro-collections et micro-utopies

Marion Fournier, doctorante et directrice de collection

Plusieurs étudiants, réunis par le hasard des rencontres, ont fait naître l'ambition d'interroger la danse et ce qui l'environne à travers l'édition papier. Le postulat de départ venait d'une curiosité et sans doute d'une envie de répondre ensemble et d'une façon autodidacte à une question que nous nous posions : comment des approches différentes de la danse feraient-elles dialoguer des savoirs et des expériences ? L'ambition de coucher sur le papier quelques tentatives de réponses était à l'évidence une grande part de nos motivations tant les rayons concernant la danse en bibliothèques ou en librairies nous semblaient timides et tant nous avions envie de découvrir les rouages, à notre échelle, des métiers du livre.

Pour une proposition plurielle sur l'objet danse, nous étions alors attentif au bon mixte du groupe de travail. Aussi, le regard des photographes se mêlait à celui des graphistes, le point de vue des étudiants en arts du spectacle s'enrichissait à la vue de danseurs et danseuses pendant que les architectes collaboraient avec nos amis plasticiens. Les supports de lecture que nous nous apprêtions à concevoir, du choix des auteurs et de leurs sujets à celui du papier et son grammage, devaient répondre à cet impératif de pluralité. Aussi, nous décidions dès les premières heures que le texte scientifique côtoie autant le poème et l'entretien que la photographie le dessin. Grâce à une entrée thématique, cette juxtaposition se verrait en quelque sorte rationalisée. Conscients de nous créer un espace en marge des lieux institutionnels, qui pour nous étaient représentés par les théâtres et les universités, nous étions prêts à serrer nos réflexions au sein d'un cahier peu épais. Comme nous l'avions écrit dans un premier éditorial, en oiseaux libres, nous préférions nous rapprocher comme nous l'aurions fait dans un dancing encombré sur une danse en trois temps. C'est ainsi que nous décidions d'appeler notre

affaire Java. Après avoir trouvé notre nom bref et métaphorique d'un espace de mouvement et d'une danse dandinée, nous ouvrons une première collection de courts cahiers d'une vingtaine de pages, après quoi nous éditons une collection composée de quatre livres allant d'une soixantaine à cent vingt pages chacun.

À la sortie de la première collection, nous présentions dans une sorte de micro-événement le temps de quelques heures, notre cahier fraîchement imprimé et reçu dans ses trois cent exemplaires. Ces célébrations étaient rendues possibles grâce à l'accueil de galeries d'art et de salles de théâtres, par exemple, qui mettaient à notre disposition un espace le temps d'une soirée.

Pour intégrer chacun, tant auteur que lecteur, nous voulions la danse dans une dimension élargie. Lorsque nous appelions les uns et les autres à contribuer, nous avions pour habitude d'apposer au mot danse la mention « et arts chorégraphiques ». La préparation de chaque sujet était l'occasion idéale pour nous faufiler dans les coulisses de compagnies, aller voir des spectacles à l'issue desquels nous posions nos questions préparées et contacter un ou une spécialiste qui accepterait d'écrire quelques pages pour notre rédaction. Au démarrage, nous avons pisté la lecture avec six rubriques. Celles-ci orientaient également nos pas, à tâtons, dans les différentes étapes de l'édition : la commande, la lecture, la préparation de copie, la correction, la révision, la mise en pages... Ces étapes traçaient peu à peu les contours d'un espace que nous nous étions créé et nous l'arpentions en effectuant d'innombrables allers-retours.

Une règle s'imposait d'elle-même parce que nous étions tous étudiants ou jeunes diplômés, et nous avions une visibilité sur notre avenir seulement à moyen terme. Chaque projet d'édition sera court. Sa durée est déterminée avant même que les préparatifs ne démarrent. De cette façon, chacun s'engage le temps d'une micro-collection. Cette idée d'une collection papier comme un micro-événement plonge dans une activité dont on connaît la fin. Il n'est pas question d'une édition illimitée, mais bien de commencer la course en apercevant à l'horizon la ligne d'arrivée. Ces engagements éphémères permettent également l'éventuel recommencement. Aussitôt que le projet se termine, l'envie d'en débiter un autre peut nous prendre. La conception et la fabrication d'un ouvrage demandent du travail et l'activité que suppose sa diffusion est lente. Dès lors, faire le choix de micro-collections restreignait légèrement le problème. Sans le savoir, nous prenions le problème à l'envers. Au risque de se voir interrompre une collection, nous préférons concevoir l'édition dans un espace-temps confiné à quatre volumes. À l'issue de leur réalisation se pose la question de rouvrir une collection, de quitter l'aventure ou de se laisser du temps. Cette question se veut ouverte et laisse présager la possibilité d'une activité que l'on décide de recommencer éternellement.

---

Marion Fournier est doctorante à l'école doctorale Fernand Braudel sous la codirection des Professeurs Roland Huesca (université de Lorraine) et Inge Baxmann (Universität Leipzig). Elle élabore une géoesthétique de la réception depuis l'étude du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat. Avec la danse pour objet d'étude, son travail invoque une approche culturaliste de l'Esthétique et de l'Histoire.

## Books on the Move, une librairie sans libraires

Une discussion entre Stéphanie Pichon, journaliste et Agnès Benoit, danseuse-pédagogue

*Stéphanie Pichon* : Books on the Move est une librairie spécialisée en danse contemporaine, performance et pratiques somatiques, mais le projet Books on the Move n'est pas qu'une librairie et nous ne nous définissons absolument pas comme libraires. Au regard de la définition économique d'une librairie en France, nous n'avons pas assez de références et pas de magasin.

*Agnès Benoit* : La librairie a été créée à Berlin en 2008. Je suis à l'origine de ce projet et Stéphanie m'a rejointe très rapidement. Nous nous sommes rencontrées lors du festival *TanzimAugust*, que Stéphanie couvrait en tant que journaliste et lors duquel elle avait écrit un article sur Books on the Move. Ce projet s'est développé à partir du constat que les livres sur la danse existent, mais n'étaient pas visibles. Après avoir vécu plus de dix ans aux États-Unis et en évoluant dans le milieu universitaire, j'avais pour habitude de trouver les livres de danse dans les bibliothèques universitaires. À mon arrivée à Berlin, je m'amusais toujours à chercher le rayon danse dans les librairies généralistes, pour ne les trouver que très rarement, juste cinq ou six livres, pas forcément sur la danse contemporaine et toujours autour des mêmes artistes.

Lors d'une édition du festival *TanzimAugust* j'ai vu une pièce appelée *Choreographing Books* (2005) de Peter Pleyer dans laquelle il y avait une cinquantaine de livres éparpillés sur scène. Il racontait l'histoire de la danse et son histoire de la danse à travers ces livres. J'ai vu cette pièce plusieurs fois et je me suis aperçue que beaucoup de jeunes danseurs demandaient où trouver ces livres. Après avoir fait ce constat et peut-être par désir de vouloir partager les livres et montrer qu'ils existaient, j'ai débuté le projet de Books on the Move



avec une trentaine de livres anglophones, présentés sur une petite table. Je me déplaçais à vélo de théâtre en théâtre berlinois. De fil en aiguille, en rencontrant des auteurs, des artistes, des danseurs, le catalogue de la librairie s'est étoffé. Aujourd'hui, nous avons à peu près six cents titres... Je dis toujours six cents, mais c'est peut-être plus. En dix ans d'existence, nous sommes passées de vingt, à presque sept cents ou huit cents titres. La librairie existe par les lecteurs, les artistes, c'est eux qui créent son foisonnement. C'est par les rencontres qu'elle s'enrichit.

### **Le nomadisme enrichit le fonds**

*Stéphanie Pichon* : Cette question du nomadisme est primordiale dans ce projet. Il n'a jamais été question de s'installer quelque part, même si les institutions nous y poussent. La librairie s'est constituée en association en arrivant à Bordeaux. Nous sommes allées frapper aux portes des institutions du livre et de la danse, on nous a expliqué que si l'on voulait des aides il fallait s'installer quelque part. Agnès et moi avons toujours considéré qu'avoir une boutique aussi spécialisée, puisque nous sommes sur une niche extrêmement précise, n'aurait aucun sens. Il y a toujours eu cette idée que Books on the Move était nomade, se déplaçait, était mobile, allait vers les autres, allait où les gens pourraient être intéressés, donc dans les théâtres, mais parfois aussi dans des musées, dans des colloques... Il est hors de question de se sédentariser si l'on veut conserver la plasticité de ce projet. Car on s'adapte à chacun des lieux. À chaque déplacement, on arrive avec vingt livres ou avec six cents ; pour une durée de deux heures ou de quinze jours ; on fait deux kilomètres à vélo avec deux boîtes, deux mille kilomètres en avion avec deux valises remplies de quarante livres chacune, ou avec un camion qui transporte tout le stock...

C'est uniquement par ce nomadisme et ce déplacement que notre fonds possède sa richesse actuelle. Si nous étions restées dans une boutique, nous ne serions en contact qu'avec des éditeurs... Bien sûr, nous travaillons avec eux et nous enrichissons le fonds de cette façon, mais ce sont aussi des rencontres qui nous permettent de remplir ce fonds... Par exemple, hier Miguel Gutierrez est venu à notre table, il a apporté son dernier livre vu nulle part ailleurs...

C'est parce que nous nous déplaçons que nous connaissons bien les artistes, les professionnels de la culture et que nous rencontrons de nouveaux éditeurs... Sans cela, le fonds serait différent de ce qu'il est aujourd'hui.

Ce nomadisme nous oblige à garder une légèreté. Cette obligation en France de mille cinq cents références pour faire librairie n'aurait aucun sens puisque nous déplaçons ces livres constamment. Nous les portons véritablement. Nous faisons des cartons et des caisses...

Nous n'avons pas intérêt à accumuler un stock trop important. Books on The Move n'est pas un fonds de documentation, ni une médiathèque. Nous essayons d'avoir les nouveautés, mais sans nous encombrer, donc le fonds s'est enrichi sans être exhaustif. Il y a une subjectivité assumée, qui était encore plus forte au départ puisqu'Agnès avait sélectionné des livres qui lui plaisaient.

*Agnès Benoit* : Nous n'avons pas forcément élargi le fonds, nous l'avons spécialisé. Au départ je m'étais dit que j'allais commencer avec la danse contemporaine puisque c'est ce que je connaissais, et qu'après j'irais peut-être vers d'autres styles de danses, d'autres esthétiques. Toujours en dialogue avec les artistes, qui ne lisent pas que des livres de danse, nous nous sommes tournées vers une sélection en danse « et autre chose » ; danse et philosophie, danse et architecture, ou encore danse et environnement. Dans cette sphère de la danse contemporaine et de la performance, nous sommes allées un peu plus en profondeur. Bien sûr il y a quelques titres sur la danse classique, le tango, etc., mais très peu et si c'est le cas, il s'agit toujours de pratiques contemporaines.

#### La librairie comme espace d'échanges et de pratiques

*Stéphanie Pichon* : Au fur et à mesure de ces années, nous nous rendons compte qu'installer la librairie quelque part, ne serait-ce que pour une soirée, crée un îlot de permanence où les gens ne vont pas seulement regarder les livres, mais aussi discuter du spectacle qu'ils viennent de voir. C'est un lieu de convergences et d'échanges, au-delà du lieu de vente. C'est pour cette raison notamment que nous ne nous définissons pas comme libraires. Évidemment quand nous nous installons quinze jours, cet îlot de permanence est beaucoup plus fort que pendant deux heures. À Camping, nous sommes là de 11h du matin à 23h le soir. Il y a des chaises longues... Les gens viennent lire, même s'il n'y a pas d'achat... Ils se rendent compte que cette littérature existe et qu'ils peuvent y avoir accès. La médiathèque du CND possède un fonds plus important, mais dans notre coin librairie, ce qui surprend les gens et leur fait plaisir c'est que tous ces titres sont rassemblés physiquement au même endroit. C'est rare. Il y a peut-être d'autres expériences dans le monde, mais pour l'instant nous n'en avons pas connaissance. Cette idée de la permanence nous a travaillées et nous nous sommes demandé ce que nous pouvions faire de toutes ces heures de présence. De plus en plus, quand nous arrivons dans les festivals, dans les théâtres, nous proposons une *librairie augmentée*, c'est-à-dire avec une déclinaison d'activités autour des livres.

*Agnès Benoit* : Par exemple, à Brest pour le festival *DansFabrik*, nous proposons des siestes lectures. Entre 13h et 13h30, nous invitons les gens à s'asseoir, à s'allonger, pour une lecture d'un livre. Le lecteur

du jour choisit un ouvrage de notre catalogue, il y a une lecture de dix minutes suivie d'un silence de dix minutes, puis une reprise de dix minutes de lecture. Les ronflements sont acceptés ! On dit aux gens que s'ils ont un spectacle à aller voir, on les réveillera. C'est un petit sas de décompression... Du coup, il y a un autre public. Il y a les danseurs, les artistes, mais aussi les spectateurs. Les gens restent plus longtemps et prennent le temps de regarder les livres. On propose aussi des expositions de livres ouverts. Nous avons un collègue à Bordeaux qui a inventé un support pour que le livre puisse se tenir ouvert avec des aimants, accroché au mur. Nous proposons des expositions qui dansent, qui bougent, puisqu'on change les pages tous les jours. Et nous proposons de plus en plus d'ateliers.

*Stéphanie Pichon* : On les appelle les « lectures mouvementées ». Ça me faisait penser à ce qui a été dit ce matin dans l'intervention de Marie-Marie Philipart sur Maguy Marin, qui sépare le travail intellectuel à la table du travail au plateau. Nous faisons le pari que ce travail autour du livre peut aussi s'aborder par le corps et non par un travail qui serait intellectuel au préalable. Nous arrivons en atelier avec une cinquantaine de livres, et nous les approchons par le mouvement, purement par la forme. Il y a environ trois quarts d'heure de travail autour du livre en tant qu'objet.

*Agnès Benoit* : ... peser le livre, le sentir, bouger avec...

*Stéphanie Pichon* : ... le poids, la couleur, un rapport visuel, un rapport de gravité... En deux ou trois heures nous arrivons à des phases de lectures à voix haute ou pour soi, toujours en mouvement, puis à des phases d'écriture autour de partitions. C'est un atelier que nous avons proposé à des danseurs professionnels ou en formation, des amateurs, des lycéens, des lecteurs de bibliothèque, pas du tout danseurs. Ça fonctionne différemment, mais à tous les coups. Il y a toujours à la fin un immense espace de discussion qui s'ouvre autour de ces livres en danse. Évidemment, quand on arrive à la lecture, on arrive à un travail de pensée, d'échange sur le fond, mais on essaie de séparer le moins possible la forme et le fond, le mouvement et la lecture. Il y a tout à coup une curiosité qui s'éveille chez les personnes, mêmes chez celles desquelles on aurait pu penser que les livres de danse ne les intéressaient pas. Des textes qui pourraient ne paraître intéresser que des danseurs, finalement se révèlent intéressants pour d'autres, et c'est quelque chose de surprenant.

### **Un projet fragile économiquement**

*Agnès Benoit* : Books on the Move fonctionne sous forme associative depuis cinq ans, depuis que nous sommes installées à Bordeaux, où se trouve tout le stock de livres. Stéphanie est bénévole et je suis la seule salariée, à vingt-cinq heures par semaine. Quand nous sommes

présentes de 11h le matin à 23h le soir, cela représente beaucoup d'heures. Nous avons aussi un petit groupe de bénévoles que nous appelons les *BOM libraires* et qui se déplacent avec les livres sur Bordeaux et dans la région de la Nouvelle-Aquitaine. Par exemple en mars, il y a une effervescence de festivals de danse un peu partout en France et deux personnes ne suffisent pas. Sur l'année, nous sommes évidemment plus présentes à Bordeaux où nous sommes partenaires avec pratiquement tous les lieux de danse, mais aussi dans la région. Ces lieux partenaires, en France ou en Europe, nous invitent. C'est-à-dire qu'ils prennent en charge tous nos frais : frais de déplacement, logement, nourriture et une adhésion à l'association. Nous ne faisons pas payer notre temps de présence.

### L'effervescence de l'édition en danse et la difficulté de sa diffusion

*Stéphanie Pichon* : On voit bien que dans l'édition en danse, quelque chose se réveille, en tout cas en France. Il y a une production, je pense, de plus en plus importante. Les danseurs lisent de plus en plus, écrivent... Pourtant cette production n'est plus visible une fois qu'elle a été éditée. Elle se retrouve dans les rayons des bibliothèques spécialisées, mais elle est extrêmement difficile à trouver en librairie. Il manque peut-être un maillon. Il y a eu des aides du ministère concernant l'édition en danse pour pousser à la création et à la production d'ouvrages, mais il y a toujours le problème de la diffusion. Où ces livres vont-ils ? Dans quelles mains tombent-ils ? À notre avis, cette question n'est pas saisie par les pouvoirs publics. Lorsque nous rencontrons les structures institutionnelles de danse ou du livre pour le projet de Books on the Move, celles-ci se renvoient la balle car nous ne rentrons dans aucune case des aides existantes.

### L'appétit des jeunes danseurs de Camping pour les livres

*Agnès Benoit* : Cette année à Camping, au CND, il y a vingt-sept écoles, sept cents campeurs, et beaucoup de jeunes danseurs. Nous avons pu vendre beaucoup de livres cette semaine et c'est très réjouissant de se rendre compte que les jeunes danseurs lecteurs sont avides et curieux. Comme les campeurs sont obligés de traverser la librairie pour aller manger le midi, la plupart d'entre eux a au moins regardé un livre, en a pris un dans les mains, a engagé une discussion ne serait-ce qu'au sujet d'une couverture. Hier un petit groupe de danseurs montrait une couverture et s'est mis à danser spontanément à partir de celle-ci.

*Stéphanie Pichon* : Ajoutons que ce fonds est multilingue. C'est ce qui fait la particularité du projet. Nous avons des livres en français, en anglais, au départ beaucoup étaient en allemand (il y en a un peu moins maintenant) et à l'occasion nous avons des titres en portugais, en espagnol et en suédois.

---

Danseuse, pédagogue, Agnès Benoit est diplômée du Bennington College, aux États-Unis, en danse et biologie (1991, 2000). Elle poursuit sa formation en danse auprès de différents chorégraphes (Mark Tompkins, Julyen Hamilton, Simone Forti), ce qui donne lieu à la publication *On the Edge/Créateurs de l'Imprévu* (Contredanse, 1997). Agnès Benoit a enseigné dans le département de danse à l'université de Rochester, NY, États-Unis (2000-2006). En 2006, elle s'installe à Berlin et y crée la librairie nomade Books on the Move. Elle vit actuellement à Bordeaux.

---

Stéphanie Pichon a longtemps travaillé pour la presse quotidienne nationale et régionale, avant de devenir journaliste indépendante, spécialisée dans le champ culturel et plus particulièrement celui des arts vivants. Installée à Bordeaux, elle collabore avec des magazines (*Junkpage*, *Le Festin...*), et des institutions culturelles (théâtres et lieux dédiés à la danse contemporaine). Co-fondatrice de la librairie nomade spécialisée en danse Books on the Move, elle y développe des projets et interventions entre mouvement et écriture.

*Quel statut de l'écrit aujourd'hui en danse ?*



## Statuts et enjeux de la pratique de l'écriture chez les danseurs : l'expression d'une parole en quête de reconnaissance ?

Céline Gauthier, doctorante

J'ai [...] l'impression d'écrire pour continuer à danser ou d'écrire parce que je danse encore et qu'autour de moi, je vois danseurs et danseuses « se reconvertir » pour sortir des difficultés, surtout financières, de ce métier...

Et que si je n'écris plus cela voudra dire que je ne suis plus dans la danse ou que je ne trouve plus de travail dans le secteur spectacles vivants. Je suis convaincu qu'il y a une écriture à travailler sur notre métier et cette écriture ne peut pas se faire sans le danseur, le chorégraphe<sup>1</sup>.

« Écrire pour continuer à danser » ; dans les mots de Frédéric Werlé, danseur et chorégraphe, affleure la nécessité d'une pratique du langage pour soutenir et motiver celle du geste. Les textes composés par les danseurs constituent un vaste corpus, à valeur autant poétique que documentaire ou politique : sous la forme de blogs, de revues ou d'ouvrages, ils s'insèrent dans un réseau de diffusion, *via* des maisons d'éditions spécialisées<sup>2</sup> et des librairies qui leur sont dédiées<sup>3</sup>. Comment ces ouvrages permettent-ils aux danseurs qui les écrivent de revendiquer leur appartenance au monde chorégraphique, d'asseoir leur légitimité artistique et d'accéder à la reconnaissance de leur profession et de leurs pratiques ?

Le processus de reconnaissance s'établit par la confirmation de la valeur artistique et esthétique d'un danseur et la valorisation de ses capacités créatives et techniques<sup>5</sup>. Accordée par l'environnement social – les pairs, c'est-à-dire ici les autres artistes, mais aussi les institutions culturelles et scientifiques – elle se manifeste de manière immatérielle. Cependant, pour un danseur, elle se concrétise par des indices tangibles – l'accession à des subventions ou la programmation

1  
Frédéric Werlé, 2008, « Le blog est un outil », *Repères, cahier de danse*, n° 21, p. 22-23.

2  
Les éditions Contredanse à Bruxelles, celles du Centre national de la danse à Pantin – notamment la collection « Parcours d'artistes » et d'autres maisons d'éditions non spécialisées qui dédient des collections à la danse : L'Harmattan ou L'Œil d'or, par exemple.

3  
Par exemple la librairie itinérante Books on the Move, créée par Agnès Benoît en 2008 à Berlin, qui intervient régulièrement dans le cadre de manifestations artistiques.

4  
Voir Pascale Bédard, 2014, « L'art en pratique. Ethos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone », thèse de doctorat de l'université du Québec à Montréal/université libre de Bruxelles, novembre 2014.

5

L'artiste peut provoquer ce processus de reconnaissance, par exemple *via* la publication de tribunes ou de manifestes – qui sont l'occasion d'une prise de parole souvent collective, publique et politique.

6

Stephen Hugh-Jones et Hildegard Diemberger, 2012, « L'objet livre », *Terrain*, n° 59.  
<http://journals.openedition.org/terrain/14877>

7

Par exemple dans l'ouvrage *Quelque chose suit son cours...* consacré à Christian Rizzo et sous-titré « une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme », écrivaine, qui a probablement œuvré par ses questions et le travail de reformulation à la mise en forme de la pensée de l'artiste. Christian Rizzo, Marie-Thérèse Champesme, 2010, *Quelque chose suit son cours...*, Pantin, Centre national de la danse, « Parcours d'artistes ».

8

La Ribot, André Lepecki, Laurent Goumarre, Adrian Heathfield, José A. Sánchez, Gerald Siegmund, Claire Rousier (dir.), 2004, *La Ribot*, Pantin, Centre national de la danse, « Parcours d'artistes ».

9

*Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique* (1987-1997). Dominique Dupuy y participe entre 1991 et 1995.

10

Dominique Dupuy, Philippe Ivernel, Isabelle Launay, 2012, Grand entretien avec Dominique Dupuy, coll. « Mémoire de la danse », Ina.  
<https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuydominique/dominique-dupuy>.

de ses pièces – autant que symboliques et artistiques – la fidélisation d'un public et l'affirmation de la singularité de sa pratique chorégraphique. Les critiques et articles dans la presse, les monographies qui peuvent leur être dédiées témoignent aussi de l'importance du support écrit pour valoriser un travail artistique<sup>5</sup>. Afin de soutenir et d'alimenter ce processus de reconnaissance, parfois pour en contourner les écueils, les danseurs investissent ce mode de discours en publiant leurs propres textes. Comment les pratiques d'écriture des danseurs – alors même qu'elles ne sont pas précisément au cœur de leur travail artistique –, pourraient être un support de légitimation ? Quel serait le rôle du processus éditorial pour accéder à la visibilité et asseoir la notoriété ?

### Écrire et s'écrire : le livre comme outil de visibilité

La publication d'ouvrages par les danseurs leur offre un espace d'exposition et de diffusion de leur parole autant que de mise en valeur de leur pensée. Le livre est à ce titre un objet emblématique, qui cristallise la réciprocité de valeur entre les capacités de pouvoir et de savoir, ici intellectuel<sup>6</sup>. De ce point de vue, les pratiques d'écriture des danseurs sont – pour une part importante d'entre elles – réalisées avec le soutien d'intercesseurs ; critiques, curateurs ou chercheurs qui procurent à l'artiste une caution savante et participent à la mise en forme de sa pensée<sup>7</sup>. De même, lorsque les danseurs assument et signent seuls un ouvrage, ils l'encadrent régulièrement d'introductions ou de postfaces qui appuient et étayent leur propos. Selon ce principe, le livre *La Ribot* est composé de deux volumes : le premier est organisé par la chorégraphe, le second propose une lecture critique et analytique de sa production chorégraphique, en vue de « donner une nouvelle lecture » de ses œuvres et de « documenter le travail de l'artiste<sup>8</sup> ». Cet exemple souligne que l'écriture et la publication d'un ouvrage par un danseur atteste de sa présence déjà établie dans les circuits artistiques et éditoriaux, à travers le soutien accordé par l'intellectuel avec qui il partage la plume, éventuellement les institutions qui financent la résidence d'écriture et la maison d'édition qui publie l'ouvrage.

En concurrence de ce phénomène, les danseurs investissent d'autres supports textuels – soumis à des configurations éditoriales différentes – afin d'endosser le processus de reconnaissance, c'est-à-dire d'en fabriquer les conditions par le travail d'écriture. Dominique Dupuy explique avoir intégré le comité éditorial de la revue *Marsyas*<sup>9</sup> pour y revendiquer l'importance d'une parole de danseur : « c'était un moyen de nous défendre et de défendre les choses que l'on voulait faire : c'est la partie militante de l'écriture<sup>10</sup> ». Le choix de consacrer un espace d'écriture à la danse au sein de la revue permettait, selon lui, de « marquer la place de la danse dans cet organisme » et donc dans les discours de pédagogie artistique.



Dupuy a poursuivi cette éthique de défense de la parole des danseurs jusque dans ses propres ouvrages : dans la préface du recueil *Une danse à l'œuvre*<sup>11</sup>, il revendique la valeur « testimoniale<sup>12</sup> » de son écriture, par laquelle sont rebattues les cartes des hiérarchies mémorielles pour rendre hommage à ceux qu'il nomme « des oubliés vivants », notamment le danseur Deryck Mendel. Il lui consacre ensuite deux pleines pages dans lesquelles il rappelle : « Qui connaît ne serait-ce que son nom ? Ni lui ni son œuvre ne figurent dans le récent *Dictionnaire de la danse*, et pourtant...<sup>13</sup> ». Le fait de dédier un espace d'écriture à un danseur – surtout lorsque cette écriture est assumée par un autre danseur – lui assurerait une reconnaissance posthume, du moins par ses pairs.

De la sorte, les danseurs mobilisent les ressources de l'expression écrite pour qualifier et mettre en mots la spécificité de leurs propres pratiques chorégraphiques, afin de les légitimer et de les rendre visibles. La chorégraphe Myriam Lefkowitz propose des « balades », sous forme de déambulations perceptives dans des villes : ceux qui y participent ont les yeux clos et la danse prend la forme d'une marche qui ne laisse aucune trace visuelle de ce qui a été éprouvé. La chorégraphe a publié en 2015 un ouvrage dans lequel sont consignés les partitions et les récits qui produisent ou qui résultent de ces expériences<sup>14</sup>. L'écriture de ce recueil était motivée par la constatation suivante : « comme ça ne se voit pas et que ça s'éprouve, il faut insister sur le fait que c'est un savoir et que donc on pourrait essayer de l'identifier, de le nommer<sup>15</sup> ». L'écriture permet de documenter une pratique, elle acquiert ici une fonction de support et de fixation de la pensée qui organise la postérité de l'œuvre.

### Composer les discours qui soutiennent la production chorégraphique

En conséquence de l'institutionnalisation progressive du discours des danseurs, ces derniers en viennent à suppléer le critique ou le chercheur et à assumer une posture d'exégète de leurs propres œuvres<sup>16</sup>. Par exemple, le chorégraphe Noé Soulier publie en 2016 *Actions, mouvements et gestes*<sup>17</sup>, un texte théorique dans lequel il propose des cadrages conceptuels pour guider le regard d'un spectateur de danse. Les « focales d'attention » qu'il y développe sont aussi destinées à fournir des outils de compréhension de ses propres pièces : les critiques et commentateurs de son œuvre se sont saisis de son discours comme des éléments de langage pour communiquer autour de ses œuvres chorégraphiques. Ils réinvestissent des termes issus de son ouvrage<sup>18</sup> ou lui proposent de reproduire les arguments développés dans son livre sur les feuilles de salle de ses propres pièces : sous la forme d'un entretien, le chorégraphe reprend, presque mot pour mot, certaines phrases de son essai<sup>19</sup>. Ce phénomène d'appropriation des mots du danseur

11 Dominique Dupuy, Françoise Dupuy, 2002, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, « Parcours d'artistes ».

12 Cette citation et la suivante : entretien avec l'artiste réalisé le 14 juin 2018, inédit.

13 Dominique Dupuy, Françoise Dupuy, *op. cit.*, p. 223-224. Ces deux pages dévolues à un artiste font figure d'exception au sein de l'ouvrage, qui ne consacre ailleurs qu'un bref paragraphe à chaque danseur.

14 Myriam Lefkowitz, 2015, *Walks, Hands, Eyes (a city)*, Paris/ Aubervilliers, Beaux-arts de Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers. La chorégraphe assume la responsabilité auctoriale de son récit, bien que les expériences qui y sont consignées proviennent d'entretiens réalisés avec les participants à l'expérience.

15 Entretien avec l'artiste réalisé le 3 mars 2017, inédit.

16 Isabelle Ginot, 2003, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n° 11, p. 2-9. <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801020>

17 Noé Soulier, 2016, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, « Carnets ».

18 Notamment les expressions de « focales d'attention », de « contrainte de mouvement » ou de « réification ». Florian Gaité, 2017, « Performing Art - Noé Soulier », *Art Press* n° 448, 2<sup>e</sup> cahier, p. 25-28.

19 Programme de salle de *Faits et Gestes*, 2016. La définition qu'il y propose des « buts pratiques » est presque strictement identique à celle que l'on trouve dans son ouvrage, *Actions, mouvements et gestes, op.cit.*, p. 71. <https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/SoulierBD.pdf>

20

Gérard Mayen, 2015, « “Removing” de Noé Soulier », *Danser Canal Historique*.  
<https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/removing-de-noe-soulier>

21

Bernard Sève, 2014, « Écrits d'artistes avant le xx<sup>e</sup> siècle », *Les lundis de la philosophie*, ENS Ulm.  
<http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661>

22

Énora Rivière, 2017, « Écrire du dedans de la danse », *Recherches en scène*, n° 136, Paris, ministère de la Culture, p. 90.  
<http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Scenes-de-recherche>

24

Énora Rivière, 2013, *Ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, « Parcours d'artiste ».

pour façonner le cadre de réception de son œuvre chorégraphique peut conduire, comme l'évoque le critique Gérard Mayen, à la crainte d'une « surdétermination du regard, exagérément dirigé par la lecture préalable d'une feuille de salle qui expose parfaitement les principes d'écriture mis en œuvre dans cette pièce<sup>20</sup> ».

La publication d'un écrit par un danseur lui fournit un support de prise de parole publique, comme autant d'opportunités de défendre son propos et d'accentuer sa visibilité artistique. Dans un mouvement de va-et-vient les discours légitimés par les critiques sont ensuite réinvestis dans la pratique chorégraphique. Ce phénomène témoigne de la prégnance toujours persistante de l'imaginaire d'un parallèle entre les écritures littéraires et chorégraphiques, où la pertinence et la notoriété de l'une serait gage de la réussite de l'autre : si l'on évoquait au sujet de la Nouvelle danse française des années 1980 l'avènement d'une « danse d'auteur », serait-ce là aussi le même phénomène, où l'« auteur » se fait « écrivain » ? L'étude de cette réciprocité pourrait être affinée en prêtant attention à la manière dont est mise en scène l'écriture dans les biographies des artistes<sup>21</sup>, en amont ou en aval de leur production chorégraphique, en tant qu'œuvre autonome ou en concurrence d'autres travaux.

### Écrire en danseur : des mots façonnés par l'expérience du corps

À rebours d'une écriture qui chercherait à défendre sa légitimité par des références savantes, un surplomb analytique ou théorique, une autre stratégie de prise de parole par les danseurs pourrait être résumée par la formule qu'emploie Énora Rivière : « écrire du dedans de la danse<sup>22</sup> ». Il s'agirait de prendre comme point de départ de l'écriture l'expérience vécue du danseur et le quotidien de son métier, afin de travailler à la mise en mots des pratiques et des imaginaires qui lui sont propres. Dans son ouvrage *Ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*<sup>23</sup>, Énora Rivière met en récit les témoignages de danseurs sur la réalité de leur vie d'artiste. Ces savoir-faire singuliers, recomposés par l'auteure de manière à constituer un récit polyphonique, sont insérés dans une narration collective qui rend dicible le partage d'un ensemble de valeurs par la communauté de métier. Il convient cependant de remarquer l'ambiguïté du statut ici accordé à la parole des danseurs, puisque leurs voix sont intégrées au récit de manière anonyme. La couverture de l'ouvrage ne porte que le nom de la chorégraphe, tandis que celui des danseurs n'est mentionné qu'à la toute dernière page du livre, ce qui pourrait laisser craindre une réappropriation de leur discours.

Cette relative confiscation de la parole des danseurs par la figure de l'écrivaine-chorégraphe opère sans doute ici de manière

involontaire ; néanmoins, elle est symptomatique de la représentation collective du statut auctorial du danseur. C'est en effet principalement à la figure du chorégraphe que sont adressées les demandes d'entretien, de conférence de presse ou de témoignage d'un travail. De ce point de vue, le danseur est bien souvent *objet* plutôt que *sujet* du discours : sa pratique et le corps qu'il met en scène sont écrits par d'autres ; littéralement par le critique, métaphoriquement par le chorégraphe qui compose à partir de son corps. L'écriture, lorsqu'elle est assumée par un danseur, témoigne de l'émergence d'une voix singulière qui se propose de rejouer les hiérarchies artistiques pour s'inventer comme *sujet*. Cette motivation semble avoir été à la source d'un vaste corpus d'écrits à valeur autobiographique<sup>25</sup>, en particulier pour des danseuses comme Isadora Duncan, Loïe Fuller, Valeska Gert ou Josephine Baker. Ces dernières revendiquent le désir et la nécessité d'accéder au statut de créatrices autonomes, et ainsi de devenir narratrices, auteures et non plus personnages de leur propre vie. Il s'agit pour elles de s'inventer comme artiste et de montrer leur appartenance à un corps de métier, en réinvestissant parfois avec insistance les étapes déterminantes de la construction de cette vie de danseuse<sup>26</sup>. Leurs récits mettent en scène l'accession à la célébrité et à la reconnaissance sociale aussi bien qu'artistique, de sorte que l'écriture revêt ici une fonction performative dans la mesure où elle accompagne autant qu'elle accomplit leur quête de notoriété.

De manière plus expérimentale et sans doute plus en adéquation avec la réalité des pratiques chorégraphiques contemporaines, les danseurs tendent aujourd'hui à inventer d'autres formats d'écriture que des ouvrages strictement monographiques. Ces nouveaux modes d'expression permettent aussi de contourner d'éventuelles difficultés de publication, en pratiquant par exemple l'autoédition, sous la forme de blogs, d'auto-entretiens ou de revues<sup>27</sup> entièrement rédigées par des danseurs, de sorte que l'intégralité du processus de publication – et ainsi de reconnaissance – est assumé par des réseaux d'artistes. En prenant ainsi la parole sans intermédiaire, ils deviennent des acteurs légitimes des débats qui agitent le champ chorégraphique et acquièrent un pouvoir qui, s'il n'est décisionnel, est du moins celui d'une visibilité grandissante.

Les pratiques d'écriture assumées par les danseurs seraient ainsi une manière de réinvestir et de subvertir les formes de discours qui témoignent de l'accès à une reconnaissance tant statutaire qu'artistique. De plus, en puisant dans leur propre expérience pour enrichir la matière de cette écriture, les danseurs témoignent de la pluralité des activités qui constituent aujourd'hui leur métier, notamment dans le contexte d'une production chorégraphique largement méta-critique dans laquelle ils sont amenés à élaborer les discours qui donnent naissance aux œuvres. Cependant, il convient de remarquer que les

25

Voir notamment Isabelle Launay et Julie Perrin, « D'après moi », conférence au Théâtre de Gennevilliers le 6 mars 2009.

26

Sylvia Faure, 2003, « Le pouvoir de se raconter : Autobiographies d'artistes de la danse. », *Sociologie et sociétés*, n° 35, p. 213–231.

<http://id.erudit.org/iderudit/008532ar>

27

Ainsi la revue *Watt*, dirigée par la danseuse Charlotte Imbault, dont le 1<sup>er</sup> numéro est paru en 2017.

hiérarchies à l'œuvre dans le champ des pratiques chorégraphiques paraissent en partie se rejouer dans l'écriture : il est complexe d'identifier des écrits de danseurs qui ne seraient pas aussi chorégraphes et l'on ne peut que constater l'abondance de publications d'artistes déjà bien établis et reconnus dans leur domaine artistique. Malgré quelques tentatives, l'autonomie et le potentiel subversif des pratiques d'écriture reste encore à construire. De même, il convient de se souvenir que de nombreux textes réalisés par des danseurs ne franchissent pas la barrière éditoriale et demeurent invisibles : tout autant que l'activité d'écriture elle-même, c'est la mise en valeur du texte écrit par un danseur qui lui permet de consolider la reconnaissance artistique dont il bénéficie.

---

Céline Gauthier est doctorante contractuelle à l'université Côte d'Azur. Sa recherche, dirigée par Marina Nordera, s'intéresse aux pratiques d'écritures des danseurs et chorégraphes contemporains. Intitulée « (D)écrire l'expérience du geste – poétiques et pratiques des écrits de danseurs », elle s'interroge sur les modalités de la prise de parole des danseurs par l'écriture et sur les enjeux de ces discours qui témoignent des expériences propres au métier de danseur.

## De l'auteur au lecteur : regards croisés

### « Danse avec le texte »

Mathilde Puech-Bauer, responsable du pôle Projets éditoriaux au CND

Dès sa création en 1998, le Centre national de la danse a souhaité développer une activité d'édition. Fort d'une parution de trois à cinq livres par an, son catalogue rassemble aujourd'hui une soixantaine de titres. Au fil des années, sept collections ont été imaginées en cohérence avec les activités du CND : « Recherches », « Cahiers de la pédagogie », « Histoires », « Carnets », « Parcours d'artistes », « Expositions », « Nouvelle librairie de la danse ».

Différents enjeux sous-tendent la politique éditoriale du CND : favoriser la production d'ouvrages de référence, faire bouger les lignes, aller à l'encontre d'idées reçues sur la danse (en termes d'histoires, d'esthétiques, de personnalités évoquées), mais aussi donner leur place à des figures marquantes du milieu chorégraphique, restées pour certaines dans l'ombre. À travers nos publications, il s'agit également de soutenir la production de textes d'artistes, de pédagogues, de chercheurs dans un milieu chorégraphique où la transmission des savoirs passe traditionnellement par l'oral et/ou le corps. Le livre peut dès lors apparaître comme un moyen de s'exprimer, de partager des idées et des pratiques, de laisser une trace.

Nos ouvrages sont des livres à rotation lente qui ont besoin de temps pour trouver leur public. Ce sont des livres de fonds, et non de circonstance, dont le cycle de vie peut atteindre une dizaine d'années et dont les contenus doivent rester valides et pertinents sur une longue durée. Les tirages étant peu élevés, l'équilibre budgétaire – qui constitue l'une de nos contraintes, parmi d'autres – peut s'avérer difficile à atteindre. Dans l'écosystème de l'édition de la danse, le CND ne saurait faire concurrence à l'édition privée, il se positionne clairement en complémentarité avec cette dernière en produisant des

1  
Voir Hubert Nyssen, 2005, *Du texte au livre : les avatars du sens*, Paris, Armand Colin.

2  
Terme emprunté à Hubert Nyssen, *ibidem*, p. 11-12.

3  
Publiée en collaboration avec l'association Cemaforre. Les trois volumes qui la constituent ont reçu en 2017 le prix Handilivres dans la catégorie « Meilleur guide ».

4  
*L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870-1945)* d'Annie Suquet ; *Entre cours et jardins d'illusion : le ballet en Europe (1515-1715)* de Nathalie Lecomte et *Les Deux Corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique* de Bénédicte Jarrasse (parus en 2012, 2014 et 2018).

5  
*Poétiques et politiques des répertoires : les danses d'après, I*, paru en 2018 qui obtiendra le prix de la critique « Meilleur livre sur la danse » décerné par l'Association professionnelle de la critique de théâtre, de musique et de danse, palmarès 2017/2018. Il sera suivi d'un 2<sup>e</sup> volume, *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après, II*, 2019.

ouvrages étroitement liés à ses missions et qui ne peuvent être pris en charge par le secteur privé.

Évoquons ici – sommairement – les différentes étapes qui voient la transformation d'un écrit en objet de lecture en nous appuyant sur la pensée d'Hubert Nyssen, fondateur des éditions Actes Sud<sup>1</sup>. Dans la fabrique des livres du CND, notre travail d'éditeur consiste à provoquer une rencontre entre un auteur, dans notre cas souvent un chercheur et/ou un danseur, et son lecteur. Or celle-ci est loin d'être une évidence : d'un côté, l'écrivain a sa propre représentation mentale de son lecteur ; de l'autre, le lecteur arrive avec ses attentes. Entre les deux, entre la main qui écrit et l'œil qui lit, le texte passe donc dans une « boîte noire<sup>2</sup> ». C'est là où tout se joue, où le texte devient livre. Pour y parvenir, un certain nombre d'acteurs sont mis à contribution : directeurs de collection, éditeurs, correcteurs, maquettistes, mais aussi diffuseurs, libraires, bibliothécaires, etc.

Au CND, certains textes arrivent sous la forme d'un manuscrit déjà bien abouti. Dans d'autres cas, il s'agit au contraire de faire émerger la matière, par le biais d'une commande à un auteur ou par la mise en place d'un travail collectif d'écriture. C'est tout particulièrement le cas de nos « Cahiers de la pédagogie » qui sont souvent le fruit d'une longue mise en commun de compétences et de savoir-faire variés – la série « Danse et handicap » publiée entre 2014 et 2017 en est un exemple significatif<sup>3</sup>. Ajoutons qu'entre la commande et le manuscrit reçu, nous sommes parfois amenés à repenser entièrement le projet initial : par exemple, la richesse et la pertinence des textes reçus, suite à la commande d'une « histoire de la danse » en un volume, nous ont conduits à la création d'une collection à part entière, « Histoires », riche aujourd'hui de trois titres devenus des références<sup>4</sup>.

La relecture et la structuration des textes sont bien évidemment essentielles. Corriger la formulation, la ponctuation, l'orthographe, la syntaxe, la typographie, etc., sont les nombreuses étapes d'un « toilettage » que nous réalisons sur tous les manuscrits. Il nous faut également ménager des haltes, veiller à l'architecture du livre en le divisant si besoin en partie, en sous-partie, en ajoutant du paratexte (notes, préface, postface, index, table des matières, etc.), ou encore enrichir le propos d'une iconographie. Le travail varie selon les collections et/ou le public visé. Par exemple, dans les « Cahiers de la pédagogie », nous sommes particulièrement attentifs à la clarté des consignes, à la concision des propos, et à une structuration bien claire des contenus. Dans la collection « Recherches », nous cherchons à rendre le plus lisible possible le développement d'une pensée et d'une démonstration. Parmi les titres en cours d'édition, citons notamment *Poétiques et politiques des répertoires*<sup>5</sup> d'Isabelle Launay dont le texte est le fruit de riches échanges avec l'auteur.

Dans le cas de travaux universitaires, il s'agit pour l'auteur de s'adapter à un nouveau destinataire, non plus ses pairs ou un jury de thèse, mais à un lecteur « extérieur à son monde ». Une excellente thèse ne donne pas toujours un bon livre, et cette idée n'est pas toujours facile à faire comprendre. Car, si une part de notre public est constituée de spécialistes, nous veillons à rendre nos publications accessibles au plus grand nombre de lecteurs possible.

Chaque détail a son importance. Le titre, mais aussi la 4<sup>e</sup> de couverture résultent souvent de longues discussions avec l'auteur afin de l'emmener vers le lectorat visé. Nous sommes continuellement confrontés à des choix, que ce soit dans la conception ou dans la fabrication. Il s'agit de trouver la forme adaptée au contenu en tenant compte d'un budget : choisir un format, un volume, un poids, une mise en pages et une couverture. Le livre est un objet, il met en jeu le regard et le toucher.

Pour la collection « Carnets », qui rassemble des textes courts de danseurs sur leur pratique, nous avons privilégié un petit format (qui puisse être placé dans la poche) et un papier bouffant alliant souplesse et épaisseur. Un travail spécifique a été réalisé sur le design de couverture. Le titre s'affiche en grandes « capitales », sur un papier ivoire dont le grain, au toucher, rappelle la matérialité d'un carnet de notes (et le nom de la collection). Comme le titre, la couverture constitue le premier signal donné par le livre au lecteur. Ici, elle est « typographique » (uniquement composée de texte), l'illustration étant placée sur les versos de la couverture et de la 4<sup>e</sup> de couverture. Une façon de signaler à la fois une appartenance au format de l'essai mais aussi l'importance accordée aux mots et à leur pouvoir d'évocation.

À l'inverse, la collection « Histoires » est imprimée sur un papier bible très fin, assurant une grande légèreté. Ces ouvrages de référence doivent pouvoir être utilisés comme des outils de travail, posés sur une table, et ne pas sembler trop impressionnant malgré leur volume (près de 1 000 p.). Le placement de l'iconographie est le fruit d'un véritable parti pris avec quatre images en pleine page à bords perdus dès l'ouverture du livre (avec un principe de zoom sur l'image). Un principe reproduit pour les entrées de chapitres-tandis que les images sont reproduites en vignettes dans les cahiers iconographiques<sup>6</sup>.

Paradoxalement, dans la version numérique de nos livres, toute cette savante construction et cette matérialité volent en éclat. Avec le numérique, le lecteur est en mesure de choisir sa police, la taille du caractère, son format, son support de lecture (téléphone, ordinateur, liseuse, etc.). La structuration du texte en est d'autant plus essentielle. À côté de l'édition classique, le numérique présente aujourd'hui bien des avantages pour les lecteurs et notamment pour les chercheurs, les

6  
Les maquettes de ces deux collections ont été imaginées  
par le graphiste Jérôme Saint-Loubert Bié.

7

Voir l'« édition augmentée » de *Cultures de l'oubli et citations* d'Isabelle Launay sur la médiathèque numérique du CND.  
<http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=cultures-de-l-oubli-et-citation-danses-apres-II>

8

Hubert Nyssen, *op. cit.* C'est le titre de son premier chapitre « En amont du livre, la danse avec le texte », p. 23.

9

Albert Labarre, *Histoire du livre*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

étudiants, les danseurs : la recherche plein texte, les « copiés-collés », la possibilité d'emporter sa bibliothèque avec soi. Une nouvelle manière de lire se dessine, peut-être moins linéaire, plus analytique, fragmentaire. Il faut être à son écoute et anticiper les besoins de ces nouveaux lecteurs. C'est pourquoi, conscients de la complémentarité de ces deux versions du texte, nous avons choisi de publier toutes nos nouveautés à la fois sur support papier et en numérique.

Enfin, un livre ne saurait exister sans promotion ni commercialisation. Au CND, comme ailleurs, nous concevons différents outils de communication ou événements autour de l'ouvrage à publier : argumentaires, communiqués de presse, entretiens, rencontres avec l'auteur à l'occasion du lancement, ressources multimédias en nous appuyant sur les forces de la médiathèque numérique du CND<sup>7</sup>. Autant de dispositifs nécessaires à la visibilité de nos publications qui permettent d'accompagner et soutenir le travail mené par Pollen, notre diffuseur et distributeur auprès des libraires.

Dans *Du texte au livre*, Hubert Nyssen parle du métier d'éditeur comme d'une « danse avec le texte<sup>8</sup> » : ce peut être un slow, un rock'n'roll. C'est le plus souvent une danse de groupe, le travail de toute une équipe, où rythme et tempo varient en fonction des auteurs et de leurs manuscrits. Au final, l'ouvrage proposé au lecteur est bien souvent différent du texte initial de l'auteur. Une multitude de sens et de significations a été apportée par sa domiciliation éditoriale, sa mise en scène, sa promotion. Mais c'est aussi – et surtout – le lecteur qui lui donne son sens. L'historien du livre Albert Labarre ne disait-il pas : « Il n'y a de livre complet que le livre lu<sup>9</sup> » ? Que ce soit une nouvelle, un roman ou un livre sur la danse.

---

Après un double cursus universitaire en histoire et en édition, une expérience aux éditions Fayard, Mathilde Puech-Bauer s'est spécialisée dans les domaines du livre et de la danse. Depuis 2001, au CND, elle a activement œuvré à la publication d'une soixantaine d'ouvrages. Elle est aujourd'hui responsable du pôle Projets éditoriaux au sein du département Patrimoine, audiovisuel et éditions.



## De l'auteur au lecteur : regards croisés

### La médiathèque du CND

Laurence Leibreich, responsable du pôle Service aux publics et méthodes au CND

Depuis 1998, date de sa création, le Centre national de la danse (CND) déploie ses missions au service des acteurs du secteur chorégraphique articulant avec synergie les domaines du patrimoine, de la recherche, de la création, de la pédagogie ainsi que les services aux professionnels. Dans l'avant-propos de l'ouvrage de Philippe Le Moal *La Danse à l'épreuve de la mémoire*, Jean-Michel Guy rappelle : « Rien ne laissait [...] présager, au démarrage du programme, que s'imposerait une telle solution institutionnelle aux problèmes que posaient à la Délégation à la danse à l'automne de 1993, la mémoire, le patrimoine et la culture chorégraphiques<sup>1</sup>. » C'est dans ce cadre que le département Patrimoine, audiovisuel et éditions trouve sa place au sein du CND, à travers trois pôles – la médiathèque, le pôle image et le pôle édition – et qu'il contribue à la constitution d'un patrimoine chorégraphique et à sa valorisation.

Au-delà des mémoires intellectuelle et corporelle du chorégraphe et du danseur, du souvenir du spectateur, les marques de l'activité chorégraphique sont multiples et hétérogènes. Écrites, iconographiques ou audiovisuelles, elles existent sur une multitude de supports. La nature fragile et le caractère altérable de certaines de ces traces requièrent un traitement adapté et une mise à disposition parfois nécessairement contrôlée de ce patrimoine documentaire. Pour nourrir le patrimoine chorégraphique, il s'agit de rassembler et de préserver une documentation variée, complexe et éphémère et d'élargir l'accès aux ressources qu'elle constitue. Mon propos ne sera pas ici d'évoquer les enjeux et les problématiques posées par ces deux objectifs. Je m'attacherai plutôt, de mon point de vue de professionnelle ancrée dans le quotidien d'une médiathèque, à présenter nos collections et les modalités d'accès proposées.

1

Il s'agit d'un programme d'études conduit par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture sur la mémoire de la danse. Philippe Le Moal, 1998, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique. 1. La Danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, p. 3.

2

Laurent Sebillotte (dir.), 2002, *Catalogue de la donation Gilberte Cournand*, Pantin, Centre national de la danse.

3

Cf. la cote 3 de la classification de la médiathèque du CND : Arts du spectacle et autres arts, sciences humaines et culture.

## Constituer et conserver des collections variées

Au sein du département, la médiathèque a pour mission de constituer et de rendre accessible une large collection internationale couvrant toutes les danses et les techniques corporelles connexes, et l'art chorégraphique en particulier depuis le xx<sup>e</sup> siècle. Nous collectons aussi bien les publications du domaine que la littérature grise, sur laquelle nous reviendrons par la suite, ainsi que des fonds d'archives. Nous mettons ainsi en œuvre les « quatre C » qui structurent nos métiers : collecter, classer, conserver et communiquer.

La collection d'ouvrages, de vidéos et de périodiques trouve son origine dans deux fonds déjà existants. L'un provient de la Cité de la musique, lui-même issu de celui de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, et l'autre vient du Théâtre contemporain de la danse. L'un comme l'autre se composaient essentiellement d'ouvrages, de périodiques, de documents audiovisuels et de dossiers documentaires et couvraient surtout la fin du xx<sup>e</sup> siècle, malgré la présence de livres anciens. À ces fonds déjà constitués s'ajoute la très importante donation de Gilberte Cournand dont le détail est consultable dans le catalogue publié en 2002<sup>2</sup>.

Nous portons aussi une attention toute particulière à la collecte de la « littérature grise ». On entend par ce terme les documents produits à l'intention d'un public restreint, souvent à caractère provisoire, au format papier et numérique, en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion. Il s'agit de rapports, de travaux non publiés, d'actes de colloques, de programmes, etc. Cette production abondante, mais éphémère et à faible volumétrie est aussi celle qui disparaît le plus aisément. Enfin, le CND lui-même est producteur de sources et nous gardons ici la trace de ses activités et de ses productions : captations des cours, des spectacles et des manifestations, entretiens filmés, édition d'ouvrages, ressources documentaires éditorialisées, programmes...

La danse entretient des liens étroits avec les autres arts et, au-delà de la place prioritaire qu'elle tient ici sous tous ses aspects (l'histoire, l'esthétique, le contexte, la technique et la pédagogie), nous avons élargi notre politique documentaire à d'autres disciplines artistiques et scientifiques<sup>3</sup> afin d'offrir une approche plurielle et transversale.

Une collection devient une bibliothèque si elle est organisée. C'est ce à quoi nous nous sommes attelés : nous sommes bibliothécaires, documentalistes, archivistes et donc responsables de la transmission et de la conservation des fonds dont nous avons la charge. Pour organiser la collection de référence et ses multiples facettes évoquées plus haut, nous avons donc construit un cadre de classement adapté qui s'articule avec un vocabulaire d'indexation spécifique.

Les fonds d'archives sont attachés à l'activité d'une personne ou d'une collectivité. Ils sont des témoins précieux d'un moment de leur histoire. Ce sont différentes activités professionnelles qui sont ainsi documentées : activités artistiques, administratives, pédagogiques, activités journalistiques ou de recherche. Là encore, la nature et les supports sont variés : texte, son, vidéo, photo ; manuscrit, tapuscrit, imprimé ; papier, support analogique ou numérique. Les volumes vont de quelques unités documentaires à plusieurs centaines.

Les dossiers documentaires rassemblent cette généreuse littérature grise autour des artistes et des lieux de spectacle. Au plus proche de l'activité chorégraphique, ils sont constitués de programmes, de feuilles de salle, de dossiers de création, de diffusion, de presse... Un dossier peut être constitué d'un simple tract annonçant un spectacle comme il peut nécessiter plusieurs boîtes de conditionnement.

Les collections particulières réunissent des ensembles de documents propres au champ des arts du spectacle : les programmes de spectacles, les partitions chorégraphiques et une collection iconographique qui regroupe des gravures, des dessins, des photographies, des cartes postales et autres affiches.

### **L'accès aux ressources pour des publics variés**

La médiathèque a vocation d'accueillir un public diversifié : la communauté scientifique, les chercheurs dont les travaux viennent aussi alimenter le circuit des sources ; la communauté artistique, chorégraphique ou issue d'autres disciplines ou encore la communauté éducative et pédagogique. Et si les collections sont a priori destinées à des usagers spécialisés, l'accès à la médiathèque pour un large public reste un axe fort et repéré de notre politique. Nous avons développé, pour tous nos lecteurs, des catalogues et des inventaires d'archives détaillés, indispensables pour identifier l'ensemble des ressources disponibles et interrogeables en ligne et sur place.

Une part importante de la collection courante (au sens de collection mise à disposition pour l'usage du plus grand nombre de personnes) est consultable en accès libre ou empruntable. La vidéothèque numérique est également accessible sans condition. Au-delà de l'offre en salle de lecture, cette collection trouve son prolongement en réserve avec des documents anciens et patrimoniaux, fragiles ou édités dans d'autres langues que le français et l'anglais, ou encore les revues de recherche. Les documents sont communicables sur demande. À noter que la collection de périodiques fait actuellement l'objet d'une campagne de référencement et d'indexation des articles.

Les documents anciens, précieux, rares ou fragiles ainsi que les collections particulières et les dossiers documentaires sont consultables sur réservation. L'accès aux fonds d'archives également, parfois avec justification de la recherche. Mais de nombreux documents sont déjà numérisés (manuscrits, imprimés, photographies, vidéos) et consultables directement dans les inventaires ou dans la médiathèque numérique.

Cette médiathèque numérique et le développement des ressources en ligne en constante progression (documents numériques ou ressources composites éditorialisées) permettent un accès à distance et invitent à découvrir autrement les collections ou à explorer différents thèmes.

S'il est assez difficile d'analyser les habitudes précises de recherche et de lecture de nos usagers, on peut différencier plusieurs types de lecteurs : le spécialiste familier des bibliothèques, il sait ce qu'il cherche ou comment chercher ; le débutant, il n'est pas vraiment à l'aise et sa demande peut être très floue ; le pressé qui espère avoir ses réponses en trois clics, et, enfin, le curieux qui passe voir.

On retrouve deux types de recherche documentaire : on se promène, dans les rayons ou sur l'écran, on regarde, on prend, on feuillette ou on passe par un instrument de recherche. Chaque méthode a ses avantages et ses inconvénients.

Une partie de notre travail consiste donc à permettre au lecteur de trouver l'information pertinente soit en amont lors des acquisitions et du catalogage, soit lors de nos échanges avec lui. Sans jamais oublier de prendre soin de cet « organisme », somme toute très délicat, que sont nos collections.

Pour conclure, j'évoquerais l'idée d'un trait d'union pour ces métiers des bibliothèques : entre hier et aujourd'hui, aujourd'hui et demain ainsi qu'entre le document et le lecteur.

---

Laurence Leibreich a été danseuse et enseignante pendant une dizaine d'années, elle est bibliothécaire-documentaliste depuis 1989. D'abord au Théâtre contemporain de la danse puis à la Cité de la musique, elle participe depuis 2001 à l'aventure de la médiathèque du CND. Elle est actuellement responsable du service aux publics et méthodes au sein du département Patrimoine, audiovisuel et éditions.

## Conversation autour de l'acte d'écrire

Laure Guilbert, historienne, et Roland Huesca, professeur en Esthétique

*Roland Huesca* : Laure, peux-tu nous parler de ton processus de création de thèse, mais aussi de sa réception ?

*Laure Guilbert* : J'ai fait une thèse sur la question de l'engagement de l'avant-garde chorégraphique weimarienne sous la dictature hitlérienne. Cette thèse a été une aventure à tous points de vue : voyages en Europe de l'Est, découvertes artistiques et rencontres humaines, mais aussi questionnements graves et énigmes complexes à résoudre. Tout a commencé à Sciences Po où j'ai fait un DEA (master 2) en histoire contemporaine et où j'ai eu la chance d'étudier auprès d'une équipe de professeurs pionniers dans le développement de l'histoire culturelle – un champ alors récent en France. Mes professeurs ont ouvert l'année de ce master par une petite phrase apparemment sibylline, mais qui a profondément marqué mon parcours : « vous êtes absolument libres de travailler sur les thématiques que vous souhaitez. Nous vous demandons une seule chose, c'est de trouver de nouveaux corpus, de vous emparer, en tant que jeunes historiens, de corpus inédits ». À l'époque, après avoir fait beaucoup de danse classique, je découvrais la danse moderne avec Karin Waehner dans son studio de la Schola Cantorum, lieu merveilleux au fond d'un jardin. C'est elle qui m'a aiguillée vers la collection de la chorégraphe Mary Wigman qui avait été ouverte depuis peu à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Wigman avait été le professeur de Karin Waehner juste après la guerre. J'ai bien sûr filé à Berlin, le mur venait de tomber, et... un peu comme Obélix, je suis tombée dans la marmite ! Ce fonds d'archives consacré à la carrière de Wigman et à sa célèbre école de Dresde était passionnant, tant artistiquement que pédagogiquement. Elle comportait notamment une collection exceptionnelle de photos de danse dont l'esthétique

me parlait instinctivement, comme si je me sentais reliée à ce courant au-delà du temps. Ces danses photographiées en noir et blanc, les formes qu'elles dévoilaient, l'intensité dont elles rayonnaient me semblaient très contemporaines. Et pourtant, les correspondances de Wigman, les articles dans la presse sur ses créations, les programmes de spectacle, tout cela me plongeait dans une toute autre société et dans un temps révolu. Au cours de ce premier séjour berlinois, c'est finalement en découvrant le dialogue particulier, si vivant, qui se noue entre le chercheur et ses archives, que j'ai un peu mieux perçu ce qui tisse les temporalités de l'histoire, mais aussi ce que représentait cet « espace-temps », alors large d'un siècle, dans lequel s'inscrivait la modernité chorégraphique.

Avec cette première expérience forte, j'ai eu envie de faire une thèse et j'ai postulé à l'Institut universitaire européen de Florence, où j'ai été admise. Mon projet initial, qui était de faire une biographie culturelle de Wigman, s'est transformé, car je me suis rapidement heurtée à des aspérités que je n'arrivais pas à dépasser. Les témoignages oraux que je recueillais auprès des disciples de Wigman me nourrissaient sur les questions de transmission artistique, mais me laissaient sur ma faim sur les questions politiques. Le discours dominant était que les artistes de la danse moderne avaient été censurés par la dictature nazie, comme une grande partie des avant-gardes. Je considérais *a priori* comme vraie la parole des témoins. Mais je savais que j'avais besoin de croiser celle-ci avec des preuves documentées, écrites. Or je ne trouvais rien. J'ai compris au fil du temps que ce qui manquait dans la collection Wigman, c'étaient les archives administratives. J'ai donc cherché ailleurs dans les archives municipales, régionales et fédérales. Et j'ai fini par trouver un immense « gisement » conservé aux Archives nationales de l'ex-Allemagne de l'Est, qui n'était autre que les dossiers de la politique culturelle du Ministère de la propagande de Joseph Goebbels, qui n'avaient encore jamais été étudiés par des chercheurs de l'Ouest et à peine par ceux de l'Est... La découverte fut difficile et douloureuse. Toucher ces documents et prendre connaissance de leurs contenus me donnait véritablement la chair de poule, car ce que je découvrais sous cette poussière d'un demi-siècle était l'implication profonde, continue du milieu chorégraphique au cœur de la politique artistique et éducative de l'État nazi. Tout un monde s'est renversé, effondré pour moi, et cela m'a poussée à réviser mes représentations de l'histoire socio-culturelle de l'entre-deux-guerres et à m'interroger sur les modes d'écritures de l'histoire de l'art au xx<sup>e</sup> siècle. J'ai compris qu'il fallait me retrousser les manches et me confronter à l'histoire d'une génération d'artistes pour tenter de comprendre ses rapports à la création et aux pouvoirs. Ma thèse a donc pris un nouveau tournant, Wigman n'était plus au centre d'une biographie, mais était devenue l'une des actrices de cette histoire collective.

*Roland Huesca* : Et comment cette étude, traversant un espace-temps sensible, complexe et délicat de l'histoire, a-t-elle été reçue ?

*Laure Guilbert* : Le processus d'écriture a été particulier, car j'avais l'impression de marcher en permanence sur des œufs sachant la teneur des sources que j'avais entre les mains et comprenant combien cette question avait été refoulée depuis toujours. Ce n'était donc pas une écriture libre dans laquelle je m'engageais, mais une écriture très tenue à travers laquelle je cherchais toujours une forme de justesse en contextualisant beaucoup et en croisant et abordant de façon critique une grande diversité de sources et de lectures. Ce travail singulier de thèse fut extrêmement formateur et instructif non seulement sur le métier d'historien, mais aussi sur l'Europe d'où nous venons.

J'ai eu la chance que l'on me propose immédiatement de publier ma thèse presque en l'état. Il fallait juste la réduire un peu. Quant à la réception, elle fut violente... et je n'y étais pas préparée... Mon propos, qui déconstruisait l'image hagiographique des grandes figures de la danse moderne (Wigman, Laban, Kreutzberg, Günther, Palucca, etc.) heurtait visiblement les sensibilités de certains cercles de la danse contemporaine pour qui l'art était « par définition » à gauche. Il heurtait aussi les idées portées par les réseaux de la recherche en danse de Paris 8, alors département-phare en cours de développement. L'analyse du mouvement dansé s'élaborait comme une nouvelle discipline et était considérée, avec justesse, comme essentielle à la recherche. Mais ce développement se faisait au détriment des autres approches en sciences humaines et sociales, telles que l'histoire ou la sociologie, qui étaient considérées comme non avenues pour la recherche « en danse »... Mon travail d'histoire culturelle m'a donc placée malgré moi au carrefour de ces zones de tension. Or ce qui aurait dû déboucher sur une ouverture à la discussion s'est traduit par une « mise au ban » et des années particulièrement difficiles de « purgatoire » professionnel. J'ai donc appris à faire des pas de côté pour continuer autrement malgré un silence hostile... À l'inverse, mon livre a été très bien accueilli par le milieu des historiens en France et à l'étranger et j'ai eu la chance d'être souvent invitée à en parler dans des séminaires, à la radio et des salons d'édition. Je devais comprendre par la suite que bien des historiens du nazisme ont été confrontés à des réceptions critiques de leurs travaux, un phénomène qui dévoile en réalité la difficulté des contemporains à se confronter aux tabous de l'histoire et à revisiter leurs propres représentations. Finalement, la réception de mon livre a été un révélateur des tensions non résolues entre histoire et mémoire qui traversent les milieux de la danse et de la recherche en danse. C'est une question particulièrement sensible pour la danse, parce que son entrée à l'université est récente. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans la postface de la seconde édition de mon livre.

*Roland Huesca* : Oui, il est toujours délicat, mais salubre, de construire l'histoire en déconstruisant, si nécessaire, les figures idéalisées du passé. C'est une question éthique que tout chercheur doit se poser.

*Laure Guilbert* : C'était, en effet, un travail de déconstruction et d'analyse d'une histoire socio-politique des corps au xx<sup>e</sup> siècle, où il me semblait que la danse devait avoir sa place. Mais c'était aussi un travail visant à montrer, plus spécifiquement, que la recherche en danse avait besoin de se déployer, certes, *via* l'esthétique, mais aussi de façon interdisciplinaire en s'appuyant sur d'autres disciplines et une large diversité d'outils. Et pour moi, l'histoire était et reste fondamentale parce que la danse est une pratique portée et vécue au sein des sociétés humaines par des acteurs sociaux. Sur la question des rapports entre danse et politique dans l'entre-deux-guerres, le chantier de travail est immense, mais il reste hélas en friche, car il n'a pas pu faire école jusqu'à maintenant. À l'étranger, ce champ a également été étouffé, notamment en Allemagne, où les travaux de ma collègue Marion Kant ont connu un sort injuste et des débats infructueux. C'est une situation problématique quand on voit, par exemple, que les recherches sur la danse dans la Russie stalinienne ou sur le ballet durant la Guerre froide se multiplient et fédèrent des projets collectifs remarquables.

Et toi Roland, peux-tu décrire ton cheminement ? De quelle manière t'es-tu emparé de tes thématiques de recherche et de tes outils de travail ? Comment as-tu formulé tes problématiques ?

*Roland Huesca* : Mon parcours est plutôt baroque. Intitulé « Les stratégies d'explorations visuelles dans les activités modèles internes », mon DEA était affilié aux neurosciences. J'étais, et je suis toujours, passionné par les questions relatives à la perception, par les enjeux du regard, de ses usages, de ses qualités, de ses pourquoi et de ses comment. À l'époque, j'étais professeur agrégé à Bordeaux où il y avait un laboratoire spécialisé dans ces questions. Cependant, les articles de psychophysiologie sur le domaine ne me stimulaient guère ni sur le fond ni sur la forme. Les apports de Maurice Merleau-Ponty sur le thème étaient, pour moi, plus féconds. De plus, je me trouvais trop soumis aux dictats des appareillages et des programmes informatiques qui, de mon point de vue, réduisaient trop le champ de mes investigations. Les sciences dures sont très liées aux instruments techniques. Aussi, j'ai changé totalement d'univers et de champ théorique et j'ai décidé d'explorer un autre mode d'existence qui me tient en éveil et me passionne, celui des marges et des limites. C'est ainsi que je me suis mis à travailler sur les scandales en danse au xx<sup>e</sup> siècle.

Pour mon travail de thèse, j'ai commencé par exhumer ce qui s'était passé à la belle époque avec *L'Après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps*, *Jeux*, etc. C'est ainsi que, peu à peu, j'ai rencontré



les Ballets russes. Et le labeur a commencé. Au début, il me fallait trouver un élan, une voie pour cheminer. Très vite, deux phrases ont guidé mes recherches : celle de Michel de Certeau « Faire le texte, c'est faire la théorie » ; les différentes strates d'écriture devenaient ainsi la clé du développement de ma pensée, et celle de Roger Chartier, alors marqué par la lecture de Michel Foucault, « L'écrivain n'écrit pas de livre » ; l'idée était alors de penser l'événement spectacle comme un dispositif et de construire ces « mondes de l'art » (on pense à Howard Saul Becker) en les contextualisant. Aussi, à l'écoute du mode d'existence des œuvres et de leurs contextes sociohistoriques, je cherchais à caractériser et à comprendre les opérations qui règlent les savoirs, les savoir-faire et les mouvements de la pensée. En invitant histoire et esthétique, il ne s'agissait pas pour autant de mélanger les genres ni de confondre les points de vue, mais de trouver des territoires communs sur lesquels ériger l'analyse. Pour cela, ce penser ensemble, cherchait à mettre en scène des convergences de préoccupations entre une esthétique soucieuse de poser un regard acéré sur la part du social lovée dans l'œuvre, et une histoire culturelle rôdant sur les terres de l'anthropologie et de la philosophie. À terme, l'espoir naissait de proposer une méthode d'analyse du spectacle vivant attentive à l'esprit des époques et riche d'une interdisciplinarité judicieuse et féconde.

Pour opérationnaliser ce travail, cet élan, je décidais de ne garder pour outils que les concepts et les notions communs aux différents domaines théoriques : la question des usages, le monde comme construction, les espaces d'expérience, les horizons d'attente, etc. Enfin je décidais d'ordonner et d'organiser le récit à partir de thèmes trouvés – ou envisageables – dans ces différents lieux de savoir.

En me demandant, « Comment et pourquoi ce qui est est ? » j'avais dans mes recherches à partir de trois gestes : *Refigurer*, pour cela, je me servais des sources qui rendent compte des modes d'existence de la création et/ou de la réception au regard du thème choisi ; *Thématiser*, je construisais les titres des chapitres et sous-chapitres à l'intersection des sources et de la revue de littérature, et enfin *Interpréter*, pour cela, je tissais des liens entre les objets de mes recherches et les contextes qui leur donnaient vie, et qu'à leur mesure ils dynamisaient, en me demandant quelle était la nature et l'intensité de ces liens. Pour finir, je décidais de spatialiser de façon systématique ces trois thèmes sur la page :  $\frac{1}{4}$  d'espace pour la refiguration,  $\frac{3}{4}$  pour l'interprétation.

*Laure Guilbert* : Comment ton rapport aux archives, notamment sur les Ballets russes, mais aussi sur d'autres thématiques, a tout à la fois nourri, construit et déconstruit ta vision architecturale de l'écriture ?

*Roland Huesca* : Mon rapport aux archives est un rapport de refiguration, selon le concept qu'en propose Paul Ricœur. Dans ce contexte, il m'arrive de citer une source journaliste, un entretien, etc., qui

témoignent, à leur mesure, du mode d'existence des œuvres ou de ses mondes. Mais je me sers aussi parfois de mes expériences de danseur. Par exemple, j'ai trouvé qu'il y avait deux gestes clés dans le faune – je regarde et je désire – en apprenant la version dansée par Noureev et en la confrontant, par empathie, aux photographies de Nijinsky prises en studio par le baron Adolphe de Meyer. La gestuelle, les mimiques et surtout les dialogues toniques qu'ont engendrés ces expériences sensibles, confrontées à d'autres sources bien sûr, ont fait jaillir une structure de sens qui m'avait échappé à la seule vue de la reconstitution de la pièce. *Le corps dansant abrite des mots* qu'il s'agit de faire émerger. Un autre aspect de cette refiguration concerne plus particulièrement la forme littéraire du récit. Il s'agit de trouver, au creux des mots, les résonances affectives, émotionnelles, toniques, etc., les plus justes afin qu'elles « résonnent » au mieux chez le lecteur (cf. les travaux de Bolens, Macé ou encore Patoine). Bref, *œuvrer dans la chair des mots*.

*Laure Guilbert* : Tu m'évoquais des défis théoriques qui sous-tendent tes livres. Peux-tu nous en parler ?

*Roland Huesca* : Oui, il y a un pari théorique à la base de chaque livre. Pour les ballets russes, il était de faire de chaque chapitre une thèse et, pour finir, de tirer la thèse de ces thèses à partir des notions d'identités et de différences ; c'est pourquoi je décidais de faire émerger les scandales en les confrontant aux triomphes et de faire en sorte que les chapitres se répondent deux à deux. Pour *L'écriture du (spectacle) vivant*, qui est un essai d'épistémologie pratique, j'ai tenté de formaliser ma méthode tout en traquant, pour mieux les reconstruire, la vie des œuvres et de leurs mondes tout en m'aventurant dans les linéaments et les enjeux d'une pensée post-nietzschéenne ; pour *Danse, arts et modernité, au mépris des usages*, l'idée générale était de tenter de redéfinir – de repenser ? – les façons de construire le temps en histoire tout en théorisant, du même geste, la question de l'hétérochronie du développement des œuvres et de leur réception ; pour *La danse des orifices : étude sur la nudité*, la question sous-jacente était : qu'elle est la part de mon « je » dans cet ouvrage ? Car « je » n'aurais pu le penser et l'écrire ainsi si « je » n'avais pas créé et dansé à la fin des années quatre-vingt, une pièce nommée *L'envers de la peau...* Ainsi, chaque étude est portée par une lame de fond qui la sous-tend ; tout cela est très « archéo/logique ».

*Laure Guilbert* : Nous aurions aimé prolonger la conversation autour de la question de nos engagements respectifs comme éditeurs, car ils sont aussi un prolongement de nos recherches et un engagement dans l'espace social. Mais peut-être pouvons-nous laisser cette partie pour le temps des questions.

*Question du public* : Je me disais que vous aviez tous les deux évoqué un rapport à la pratique de la danse, Roland tu as parlé de sensation... Je me disais finalement, comment, dans le travail d'historien, la sensation rencontre l'archive, et est-ce que vous avez cette approche sensible, qui passe par l'expérience du corps et est-ce que ça change le rapport à l'archive ?

*Roland Huesca* : Je vous parlais de lecture et d'écriture empathique, c'est typiquement cela. Avec tous les dangers que cela représente ; il ne faut pas être naïf ! Une fois une amie m'a dit, lorsque tu parles des Ballets russes, on croirait que tu y étais... Je trouve que c'est élogieux, mais on peut penser le contraire... Je crois qu'il faut se poser la question du « je » dans la recherche, de ses intérêts et de ses limites. Jusqu'où est-on convaincant ? Il y a bien sûr tout un arsenal de précautions à prendre, une structure conceptuelle et théorique, etc. Le récit, c'est du texte ! Le rapport empathique aux sources fait émerger un type d'écriture (je parle ici du geste de refigurer, pour interpréter c'est autre chose). L'idée est de s'enlacer avec ce que nous avons exhumé, de chercher les mots justes, de trouver des résonnances, le souffle qui porte la danse. Pour la danse de l'Élue, par exemple, j'ai cherché à asphyxier le lecteur, pour décrire un striptease dans la danse des orifices j'ai voulu par les métaphores, la ponctuation, etc., susciter l'attente, le désir. Il y a un très bel ouvrage de Marianne Macé sur la question : *Façons de lire, manières d'être*.

*Laure Guilbert* : Je partage beaucoup cette idée d'immersion sur le terrain et de rapport empirique aux objets de recherche. Qui plus est lorsque l'on travaille sur des champs artistiques. L'observation de danseurs en studio, tout comme la contemplation d'archives en bibliothèque, sont des expériences vécues qui demandent des qualités d'écoute et d'empathie. Les sensations physiques et émotionnelles, les intuitions et associations d'idées qu'elles provoquent nourrissent le travail de maturation et de structuration de la pensée et apportent une épaisseur essentielle à l'analyse. J'ai eu la chance de vivre deux types d'expérience de terrain. La première est celle que je vis en tant qu'historienne chaque fois que je travaille avec des archives. Comment se saisir de la culture du sensible d'une époque et comprendre des pratiques et des représentations du corps qui ont disparu ? Cela passe par une forme d'immersion dans toute une constellation de traces visuelles, écrites et orales de nature et de statuts très variés. J'ai, pour ma part, besoin de ce lent processus d'infusion – et donc d'incorporation – pour pouvoir broser les grandes lignes et les détails de mon plan d'écriture, trouver les mots justes et construire un récit qui intègre différents niveaux d'information, un peu comme un peintre qui cherche les couleurs de son paysage. La seconde expérience est celle que je vis en tant qu'éditrice à l'Opéra de Paris, au cœur d'un théâtre dédié au spectacle vivant. Concevoir et réaliser les programmes du Ballet garantit un plongeon

quotidien dans un monde foisonnant digne des romans de Balzac... ! C'est une forme de recherche appliquée qui partage beaucoup de points communs avec la recherche fondamentale, notamment ces voyages dans l'espace et le temps des cultures artistiques autour de leurs traces matérielles et immatérielles. Le contexte et le terrain sont néanmoins très différents, car il s'agit ici de valoriser l'histoire du répertoire vivant d'une institution publique et de rendre compte des processus de création de ses œuvres nouvelles. Une multitude d'esthétiques de la danse se croisent en ce lieu. Comment écrire sur la densité des expériences des danseurs et des chorégraphes en se mettant à la fois au service des projets artistiques et d'une mission qui relève du service public ? Il faut suivre le tempo et les logiques des circuits de « fabrique » et de production de chaque spectacle et de chaque saison. Il faut se mettre à l'écoute des œuvres et des artistes, coordonner le travail des auteurs, des photographes et des graphistes, mener des enquêtes orales, faire des recherches pointues sur des choses oubliées, synthétiser et écrire, mais aussi tenir compte du contexte institutionnel et des politiques de communication menées par les directions successives de la Maison. C'est une belle mission que de travailler à ces mises en lien et de proposer des publications destinées à un public représentatif d'une sociologie complexe. Au-delà, les programmes sont ce qui reste après le spectacle. Il y a donc aussi, bien entendu, un enjeu d'histoire.

*Roland Huesca* : Pour rebondir sur cette question, j'ai la chance de m'occuper d'une collection qui s'appelle « La vie des œuvres !/? » aux Nouvelles Éditions Place. Ce !/? n'est pas qu'un logo, c'est du *logos*. C'est ce rapport intime entre intuition et raison. Je pense que le fondement même de cette collection réside en cette implication entre le sensible et la raison, sans magnifier l'un ou l'autre. Pour reprendre le terme d'Umberto Eco, ici l'œuvre devient une « métaphore épistémologique » en s'inscrivant dans les dispositifs historiques et sociaux qui l'organisent et qui lui donnent sens et qu'en retour elle dynamise à sa mesure.

Peux-tu nous parler Laure de la ligne éditoriale des publications que tu diriges à l'Opéra ? De ses exigences, ses enjeux, ses usages ?

*Laure Guilbert* : Les programmes de l'Opéra sont publiés par une institution nationale qui a toujours eu une image assez imposante dans la société. Les règles qui régissent leur structure et leur présentation sont assez strictes et sont redéfinies à chaque changement de direction. De façon générale, il y a dans toute institution culturelle un danger évident d'élaborer une communication qui favorise des approches canoniques, monumentalise les œuvres, flatte les artistes et nourrit un discours lénifiant sur l'institution... J'ai souvent observé une dichotomie entre l'image de l'Opéra utilisée à des fins de communication comme « institution historique » et l'histoire

réelle telle qu'elle a été vécue par ses acteurs. Dans le cadre de mes missions – qui sont plus proches d'un travail de dramaturgie que de communication –, c'est bien entendu un enjeu majeur que de résister à ce travers médiatique et de faire, au contraire, des programmes des espaces ouverts, capables – comme certaines créations d'ailleurs –, d'accueillir des approches critiques, des voix dissonantes, des propos qui montrent la vie des œuvres dans toute leur complexité, leur diversité et leur profondeur. C'est la ligne de conduite que je me suis toujours donnée en naviguant avec les contraintes de mon cadre de travail et les moyens humains, financiers et techniques qui me sont donnés ou non. Là aussi, le chantier est immense. Cela ne se fait pas sans tensions par moments sur des enjeux d'histoire et de mémoire qui resurgissent inévitablement à l'occasion de telle ou telle programmation, gala ou commémoration. J'ai connu ici aussi des formes de censures surprenantes, contre lesquelles j'ai toujours lutté et face auxquelles il m'a fallu trouver des solutions en avançant à pas de sioux, avec diplomatie, mais ténacité. L'Opéra n'est pas l'Université... C'est une maison de tradition orale, où les pratiques écrites sont minoritaires et où les urgences de la vie du spectacle sont prioritaires par rapport aux pratiques réflexives. Quoiqu'il en soit, ce sont des traversées très instructives en tant qu'historienne engagée sur le terrain de ce que l'on pourrait appeler une « histoire immédiate »...

Maintenir une ligne exigeante sur les contenus permet néanmoins de compléter et d'élaborer des connaissances, de proposer de nouveaux regards sur les œuvres, de construire du sens et de faire circuler les idées non seulement entre les différents corps de métier au sein d'un théâtre, mais aussi entre les artistes, les chercheurs et le grand public. Il y a des enjeux culturels importants à construire des ponts entre ces mondes qui auraient tout à gagner à dialoguer plus ensemble. Il serait, par exemple, essentiel que des postes d'historien-éditeur-dramaturge de ce type s'ouvrent dans d'autres institutions chorégraphiques et compagnies de danse en France. Les besoins sont réels et vastes ! Et nombreux sont les docteurs en danse qui pourraient apporter un regard, une plume de qualité et une vigilance...

---

Tout en enseignant l'histoire et les théories des arts du spectacle dans plusieurs universités en France et en Allemagne, Laure Guilbert a mené des missions culturelles pour la Cité de la musique et le CND à Paris. De 2002 à 2018, elle a été responsable éditoriale des publications de la danse à l'Opéra national de Paris. Elle a également cofondé l'aCD (Association des chercheurs en danse) et le premier journal numérique francophone, *Recherches en Danse*. Elle est actuellement chercheuse indépendante et se consacre à un projet sur l'exil des milieux chorégraphiques germanophones sous le régime nazi. Elle est l'auteur de *Danser avec le Troisième Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme* (Bruxelles, Complexe, 2000 ; André Versaille éditeur, 2011).

---

Roland Huesca est professeur d'esthétique au département « arts » de l'université de Lorraine. Il a publié *La danse des orifices : étude sur la nudité* (Jean-Michel Place, 2015), *Danse, art et modernité : au mépris des usages* (PUF, 2012), *L'Écriture du (spectacle) vivant*, (Le Portique, 2010) et *Triumphes et scandales la belle époque des Ballets russes*, (Hermann, 2001). Paraîtra prochainement un premier roman : *Le frère de l'autre*, aux Nouvelles Éditions Place. Actuellement, Roland Huesca travaille à une biographie : *André Thomazo : La vie extraordinaire d'un homme ordinaire*, Nouvelles Éditions Place, « Kaléidoscope ».

### Biographies des membres du comité de l'Atelier des doctorants qui ont dirigé les actes

Marion Fournier est doctorante à l'école doctorale Fernand Braudel sous la codirection des Professeurs Roland Huesca (université de Lorraine) et Inge Baxmann (Universität Leipzig). Elle élabore une géoesthétique de la réception depuis l'étude du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat. Avec la danse pour objet d'étude, son travail invoque une approche culturaliste de l'Esthétique et de l'Histoire.

Céline Gauthier est doctorante contractuelle à l'université Côte d'Azur. Sa recherche, dirigée par Marina Nordera, s'intéresse aux pratiques d'écritures des danseurs et chorégraphes contemporains. Intitulée « (D)écrire l'expérience du geste – poétiques et pratiques des écrits de danseurs », elle s'interroge sur les modalités de la prise de parole des danseurs par l'écriture et sur les enjeux de ces discours qui témoignent des expériences propres au métier de danseur.

Karine Montabord est doctorante en histoire de l'art à l'université de Bourgogne sous la direction d'Alain Bonnet et de Judith Delfiner. Elle travaille sur la place et le rôle de la danse dans le mouvement Dada. Après son master recherche, concrétisé par un mémoire intitulé « Forme Rythme et Espace : L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp éclairée par sa pratique de la danse », elle se dirige vers une formation professionnalisante et obtient la carte nationale de Guide-conférencière.

Oriane Maubert est doctorante à Montpellier 3 Paul-Valéry, et prépare sous la direction de Didier Plassard la thèse « La Marionnette danse : ré-activer le geste sur la scène contemporaine » où elle interroge l'émergence d'un geste chorégraphique à partir de la marionnette et son impact sur le danseur. Elle est enseignante contractuelle et chercheuse associée de l'équipe Praxis à l'université d'Artois, et enseigne également à Paris 3 et Paris 8. Elle est membre du comité éditorial de *Manip, journal de la marionnette* édité par THEMAA, et coordonne avec d'autres jeunes docteurs le groupe international *PhD in Puppetry*. Ses recherches ont été soutenues par l'Institut international de la Marionnette et l'association des Chercheurs en danse.



### Actes de l'Atelier des doctorants en danse

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

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

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

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), septembre 2018, *Fabrique de thèses #2*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), juin 2019, *Interroger le genre à travers la perspective historique*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), octobre 2019, *Lire, écrire, danser*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord, Lucas Serol (dir.), octobre 2019, *Fabrique de thèses #3*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Les actes sont téléchargeables sur le carnet de recherche de l'atelier des doctorants en danse : <https://docdanse.hypotheses.org>.

ISSN : 2678-8292

