

DIPLOME DES HAUTES ETUDES DES PRATIQUES SOCIAL
(D.H.E.P.S)

Artistes ! Qui suis-je ?

Du renoncement à un état à l'investissement d'une fonction

Regards croisés sur deux expériences collectives d'artistes :
les Signataires du 20 août (Paris 1997/2000)
la Coordination (Clermont-Ferrand - 2011/2013).

Présenté par Thierry Lafont

Année universitaire 2011 - 2014

Séminaire itinérant Acteurs Sociaux

Pour le lecteur :

Afin de faciliter la lecture nous avons opté pour la rédaction de cet écrit :

- de mettre entre guillemets les citations d'auteurs qui seront référencées en notes de bas de page,
- de mettre entre guillemets et texte en italique les propos issus des entretiens, de ne citer dans l'analyse que les initiales des interlocuteurs pour ne pas hiérarchiser une parole plus que l'autre
- de mettre en marge les références aux annexes et autres informations qui peuvent servir à la compréhension de la lecture.
- Les références aux entretiens seront annotées avec les initiales des personnes.
- Les renvois aux annexes se feront par l'initial A
- Les renvois à des notes pour compréhension par des *

Lors d'utilisation d'un extrait conséquent d'un auteur dans le corps du texte de le faire apparaître grâce à une marge.

Préambule



« Se dessinait alors la notion d'un « corps de la parole » : grâce à Lacan et par-delà une certaine vulgate phénoménologique, le corps sortait de « son état muet », pris dans le pur Dasein ; mais, grâce à Binswanger et par delà une certaine vulgate structuraliste, la parole sortait de son pur état « énonciatif » pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un geste d'air créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés. »¹

¹ - **Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle image** - Georges Didi-Huberman, Ed de Minuit, Paris, 2005, p21.

Pour commencer, il me faut préciser d'où je vais écrire, car ce lieu de départ est celui qui conditionne non seulement le style d'écriture mais aussi son mode de pensée. Ma maison est celle du corps, puisque je suis artiste chorégraphique, et ses fondations s'inscrivent dans la danse contemporaine. Pour pratiquer l'acte chorégraphique, je m'autorise des sorties hors du champ de la danse, allant à la rencontre d'autres univers : littéraire, philosophique, artistique, scientifiques, etc... Tout ce qui peut me mettre en regard, en questionnement. Une sorte d'habitude de compagnonnage qui traversera cet écrit de toutes parts.

Etre toujours en état d'éveil, sans préméditation, est l'attitude constitutive de la danse contemporaine et c'est aussi pourquoi je suis danseur. Ce qui induit un rapport au corps singulier. Qu'est-ce que le corps ? Qu'est-ce que notre corps ? Comment envisage-t-on le corps ? Comment envisage-t-on son propre corps ? Pour renseigner ce regard sur le corps, il convient, lecteur, de vous interroger dessus. Comment ? Un des moyens simples de réponse peut être le dessin. Il suffit de demander à chacun de se dessiner pour être renseigné sur sa sensation de corps : pas d'oreilles, pas de doigts à la main, pas de cou, les articulations absentes, pas de volume, vu de face, etc... Autant de signes qui donnent à comprendre que le corps n'a pas beaucoup de réalité à part celle incontournable d'être une partie de nous qu'il faut habiller, nourrir, aérer, présenter, déplacer. Et qui, de plus, peut faire mal. Mais le corps est avant tout, pour tout le monde, un objet social, une identité, un sexe, un lien avec autrui.

Qu'en est-il du corps pour le danseur ? Où se fonde cette différence de perception ?

Pour nous, danseur, le corps se désigne comme un tout :

Une matière,

Un lieu : d'action, de pensée, de repos, de construction, d'observation,

Un poids,

Des sensations,

Un outil au sens noble du terme,

Le foyer de tous les possibles.

Le corps de la danse est potentiellement le lieu de la transgression, en cela qu'il va au-delà de la donnée corporelle de base, mais aussi des limites des données anatomiques, biologiques, physiologiques et utilitaires du corps. Le corps du danseur n'est pas le corps physique et anatomique de la médecine, ni le corps propre de la phénoménologie. Pourtant le corps du danseur est le même à priori, que celui de chacun. Mais, pour la danse, il est le seul outil avec une forte identité d'assimilation. Tout se joue dans la transformation de l'espace et du temps, de ce qui lui est proposé en un tout organique. Le corps est une identité en mouvement : chacun à sa façon fait des gestes habituels, individuels ou sociaux, comme marcher ou accomplir une tâche manuelle avec un outil. Cependant, on applique rarement le mot langage à tout cela, alors que pour l'acte dansé on n'hésite pas à dire langage du corps.

Pourquoi le corps de la danse parlerait plus ?

Et si la danse ne faisait que mettre en évidence une particularité inhérente au corps : le mouvement. Car le corps n'est que cela ; tout en nous se déplace : le sang, l'eau, la nourriture que nous avalons, les organes, les pensées.

Le corps n'est jamais en situation statique, même dans le sommeil, mais cela ne se voit pas. Nous sommes toujours en situation d'équilibre transitionnel : debout ne veut pas dire arrêté dans l'espace, mais en constant micromouvement pour tenir ainsi, une sorte de petit voyage autour de l'axe, sorte de fil à plomb. Pour le danseur, ces sensations sont très présentes. Le debout est plus qu'une station immobile*, il est une recherche autour de cet axe vertical, qu'il nous faut constamment chercher, essayer de trouver, tendre à installer.

Cet exemple montre comment une situation connue pour tout le monde devient pour le danseur une infinité de possibles car de tous petits déséquilibres peuvent mener à un autre debout, ou à la chute.

Tout cela nous conduit à une question : le corps et la pensée ou l'esprit, la conscience, ou simplement l'intelligence : quel rapport ?

Pour le danseur le corps est une globalité, il n'y a pas de rupture entre notre tête pensante et notre corps actant, la tête est une partie du corps. Notre travail est de construire le foyer où tout peut se rencontrer en d'innombrables points de fusion, faire en sorte que le mouvement du sens épouse le sens du mouvement. Si danser n'était pas simplement signifier, symboliser, indiquer des choses, mais plus tôt tracer le moment où tout cela prend naissance ? Ainsi la notion de sens ne serait possible que dans l'action, dans l'acte de la danse.

Il faut atteindre une sorte d'adéquation entre conscience et corps. Tout le monde à un moment de la journée l'éprouve, en cas de douleur « j'ai mal au dos », d'un effort physique intense, un état de fatigue. Nous travaillons constamment cette réunion, par différents moyens pour continuer à creuser de nouvelles possibilités de mouvements : nouvelles (dans le sens de pas encore découvertes pour soi et non dans le sens de créer). Qu'est-ce que ce travail de conscience ?

Pour nous, danseur, il est courant de faire voyager notre conscience à l'intérieur du corps, comme s'il s'agissait d'une sorte de regard. D'ailleurs on parle de regard intérieur, périphérique, ou extérieur, ces trois paramètres s'appliquent aussi à l'espace et évidemment à la conscience. Le danseur a besoin d'avoir ces trois dimensions pour être dans le faire de la danse. Il est peut être intéressant de se poser la question du corps par rapport à son activité professionnelle. Comment je regarde ? Comment je perçois le corps ? Prendre conscience de cette perception, envisager d'autres moyens d'appréhender le corps donc une rencontre, une situation sociale. Nous, danseurs, nous avons une façon particulière de regarder le corps, souvent dans une globalité, un espace entre, un poids, une façon de marcher, d'être assis, etc. N'est-ce pas trop unique ? N'y a-t-il pas d'autres façons de regarder, d'envisager le corps ? La question serait de savoir si nous parlons d'une « déformation

* En ceci le terme anglais pour traduire le mot « immobile » est plus proche de la réalité puisqu'il se traduit par « on balance ». Donnant à sentir le mobile de cette immobilité ce qu'il faut mettre en jeu comme mouvement pour tenir. Pour les danseurs cette traduction nous parle pour vivre cette immobilité comme mouvante, est non pas inerte.

professionnelle » ou une caractéristique d'individu ? Les deux hypothèses semblent à réunir.

Le danseur est aussi l'homme inscrit dans la vie de tous les jours. Corps engagé dans une pratique artistique, avec des références, des formations différentes et donc des héritages*. A travers toutes ces approches du corps, ouvrir d'autres sensations, une façon nouvelle de prendre contact, avec d'autres versions du corps, ne pas s'enfermer dans une certaine sociabilité, pouvoir assumer des différences, prendre conscience du corps sociétal qui m'entoure, qui est mis constamment sous les yeux, qui envahit, qui peut devenir modèle référence unique tant les images sont prégnantes. S'interroger sur cet autrement. Dans l'essence de cet acte se dessine une pulsion à l'altérité. Sentir que l'on devient le lieu de reconnaissance d'un soi insoupçonné et l'expérimenter en abusant de cette situation, essayer de se comprendre, aller au plus loin, toujours dans la quête du soi. Se mettre en mesure de s'assimiler à une identité jamais définie et se vivre en une possibilité infinie de soi. Une sorte d'éparpillement, de prisme de soi, à vivre identitairement comme une construction, faite de fragments accumulés et entrechoqués. Il faut s'accepter comme une incertitude, une façon troublante d'être au monde, au regard des autres, dans le possible de s'extraire d'un saisissement normatif et habituel.

* héritages qui seront abordés dans le premier chapitre.

Ma pratique de danseur est un long travail pour devenir de plus en plus une matière à danser, porteuse de son histoire, et la distiller dans la totalité du corps pour que celui-ci devienne le plus possible disponible au propos chorégraphique. Être, au plus près, de l'écriture du corps à dire. Devenir en quelque sorte un autre ou un différent, une sorte de caméléon, ou tout simplement un monstre : toucher cette zone étrange du corps. Replonger dans cette idée de corps moléculaire, sentir pour moi ce sentiment comme une mise en abstraction du sujet au profil de la figure. Continuer à creuser cette idée l'acte dansé comme une métamorphose, une somme de petites transformations. Un processus dont je sens le déroulement s'inscrire en moi. Il me déplace, et plus il m'entraîne loin, plus je souhaite être déplacé. J'accepte cette expérience intérieure, une sorte de chute profonde en soi, pour se rendre compte que je n'y suis plus. Une sorte de centre occupé par un autre. Un autre qui est un moi qui se retrouve fendu par cette question : qui suis-je ? Et un souvenir de ce que je suis. Une double identité étrange, abyssale, me fait sentir comme un masque de moi - même, un travesti du soi, qui a occulté jusque-là, le devenir de celui que j'aspire à être en secret.

D'où un profond trouble à l'intérieur du moi, car je ne m'étais jamais vraiment interrogé sur cela. Un travail de reconnaissance s'effectue lentement, je me fouille avec des outils de danseur et des outils d'une personne inscrite dans un chemin de vie, les filtres d'observation se confondent. Il me fait me dire, me relater, en ne faisant pas semblant, dire vraiment, ce qui me traverse. Ne pas rester derrière une maîtrise des mots, du discours ne pas remuer de vastes concepts ; car je ne suis pas un

homme dans ce sens dont vous le concevez, je suis juste à me vivre en tant qu'humain, sans différenciation de genre, sexe et ses prérogatives. À écrire et à lire, je perçois que je n'ai pas été élevé par des références dites « du bon petit homme ». On m'a laissé pousser à mon gré, on m'a juste inculqué des valeurs universelles, mais sans les relier à des rôles sociaux. Une capacité à l'agilité, mais en même temps, se vivre dans l'intervalle, l'écart ; il faut accepter ce décalage.

Décalage qui m'habite, dans ce travail de recherche, il faut constamment faire le grand écart entre l'artiste, l'acteur du terrain de recherche et le chercheur. Se poser dans la posture du chercheur, me demande de mettre le corps en sourdine, pour ne pas regarder, saisir les situations dans un simple rapport épidermique. L'oubli du corps, n'est pas facile quand il est sollicité tous les jours dans la pratique, il ne se laisse pas facilement repousser, pour devenir un témoin, un habitacle. Donc chercheur, j'ai à retenir le débordement, me déplacer sans trop m'attacher à mes sensations corporelles. Un artiste en déplacement qui s'apprend dans cette contrainte nouvelle.

« Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. »²

² Georges Perec Extrait dans: *Images de Pensée* - Marie-Haude Carès - Nicole Marchand-Zanartu, Ed Réunion des Musées nationaux, 2011, p 48.

Sommaire

Préambule

Partie I : Acteur/chercheur

Chapitre 1 : l'arpenteur, comment l'acteur se définit

- 1-1 Prendre corps : le parcours professionnel
- 1-2 Perdre corps : une prise de conscience d'une problématique ressentie de manière subjective
- 1-3 Inscrire le corps : se mobiliser de l'intérieur pour se déplacer face à cette problématique

Chapitre 2 : le chercheur, la construction d'une posture de recherche

- 2-1 un désir de recherche : la nécessité de s'inscrire dans un cadre de réflexion
- 2-2 devenir : se situer face à la problématique ressentie par l'acteur
- 2-3 en tension : le travail de mise entre parenthèses de l'acteur impliqué dans le terrain pour laisser le champ libre au chercheur

Partie II : La recherche

Chapitre 3 : la question de recherche

- 3-1 dé-placements : poser un titre générique pour orienter le travail
- 3-2 hypothèse : une explication de la formulation du titre générique et ce qu'elle offre comme hypothèses

Chapitre 4 : mise en oeuvre : un travail d'analyse des matériaux en plusieurs couches, selon le chercheur

- 4-1 matériaux : présentation et description de ceux-ci et une première analyse : deux répertoires lexicaux
- 4-2 se penser en singularité : une auto-définition de l'artiste
- 4-3 se penser en collectif : définir des notions pour une mise en correspondance théorique

Chapitre 5 : faire surgir des outils d'analyse, un regard sociologique celui de Nathalie Heinich

- 5-1 un appui théorique, son choix
- 5-2 présentation des concepts
- 5-3 regarder la Coordination par ce prisme théorique

Chapitre 6 : ligne de tension : mettre en comparaison la Coordination avec les Signataires du 20 août

- 6-1 reprendre le cadre conceptuel et théorique
- 6-2 mettre en dialectique

Chapitre 7 : s'offrir un autre regard celui de la psychanalyse avec Charlotte Herfray et Didier Anzieu

- 7-1 des éléments à confirmer ou infirmer
- 7-2 la notion d'enveloppe

Chapitre 8 : cheminer vers une conclusion

- 8-1 retour à l'hypothèse de recherche
- 8-2 lignes d'évidence pour le chercheur
- 8-3 lignes de perspectives pour l'acteur
- 8-4 lignes croisées

Epilogue

Conclusion

Bibliographie

Table des matières

Annexes

Introduction

Le préambule précisant d'où le chercheur/acteur écrit, se prolongera par une introduction sous la forme d'une structure identique à celle permettant de formaliser le travail chorégraphique, un outil habituel pour l'artiste. Elle est une sorte d'image/pensée permettant d'appivoiser une effervescence d'idées.

C'est aussi une image intérieure pour mettre en route une possibilité non induite de relation. Je pose sur le papier tout ce qui a à voir avec le sujet, et tisse un certain nombre de déductions, de mise en rapport des éléments entre eux, sans envisager dans un premier temps de leur pertinence.

Il est question dans cette démarche de ne pas se censurer par des habitudes, mais bien au contraire de se laisser surprendre par une pensée qui s'organise par ondes de chocs, ricochets et répercussions. Créant ainsi des « liens parfois ténus : au fond, il n'y a rien de plus souple ni de plus malléable que la relation qui ne se dévoile jamais totalement, procédant par indices »³.

Se dresse une première cartographie des idées, assurant ainsi de multiples possibilités de chemins, pour qu'enfin un axe chorégraphique singulier pour le propos envisagé, transposé ici à axe de recherche, ressorte de manière fondamentale et souvent insoupçonnée.

A partir de là le processus s'initie, il ne reste plus qu'à se laisser guider par lui. La cartographie des idées a cet avantage de permettre aussi une prise de recul pour assurer une relecture constante du processus à l'oeuvre.

Cette cartographie s'articule avec trois interrogations, qui serviront comme éléments structurants du travail de recherche, tout comme ils joueront une fois définis comme des ancrages qui autoriseront le chercheur à ne pas se perdre, où s'il le fait il sera toujours possible de revenir à ce lieu. La perte est constructive si l'on sait l'endroit à partir duquel on s'est égaré :

Qui ?

Tout ce qui concerne le sujet, l'acteur et le chercheur, qui sera réuni dans la première partie en deux chapitres distincts.

Quoi ?

Concerne le terrain, le choix fait pour l'investir, la mise en place d'hypothèses de recherche. Ce qui constitue le chapitre 3.

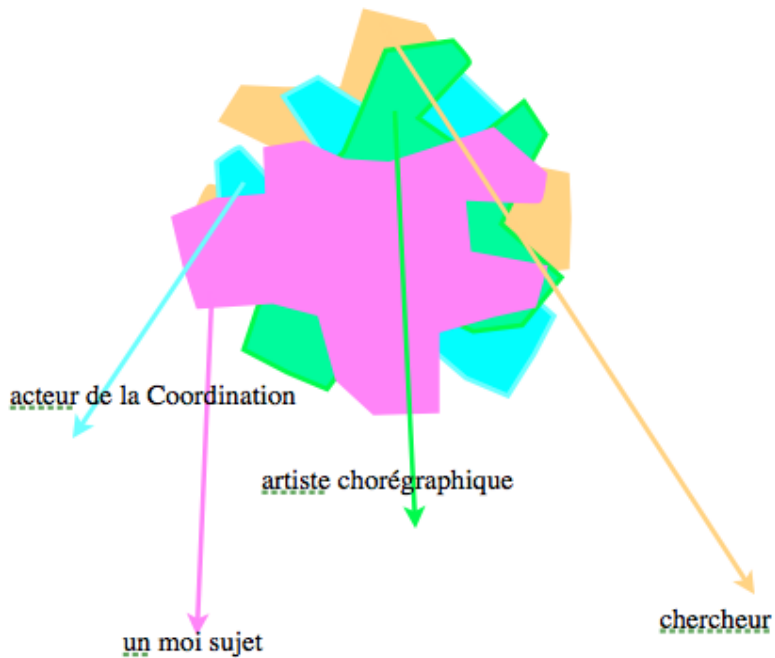
Comment ?

³ - **Images de pensées** - Marie-Haude Caraës, Nicole Marchand-Zanaratu - Ed Musées nationaux, Paris, 2011, p 11.

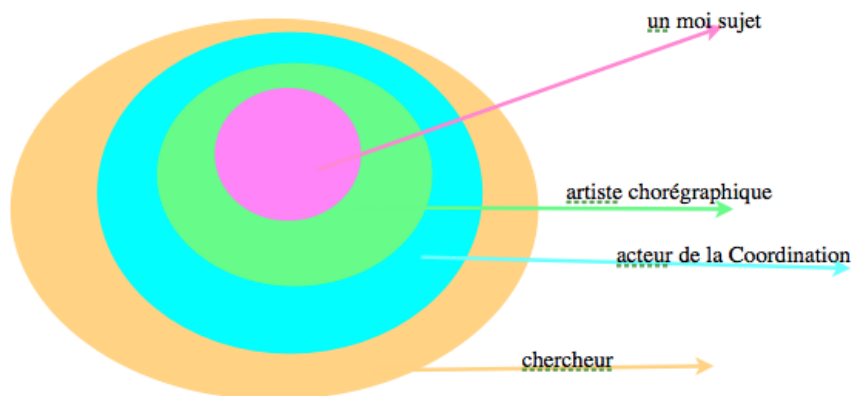
Ce qui a été mis en place pour faire parler le terrain, quelles théories pour l'analyse de celui-ci. Ce qui concerne nos chapitres 4, 5, 6 et 7 de notre deuxième partie.

Qui ?

Au départ l'image que je m'étais constitué de moi-même dans ce travail de recherche pouvait se dessiner ainsi : sorte d'image réelle du sujet :



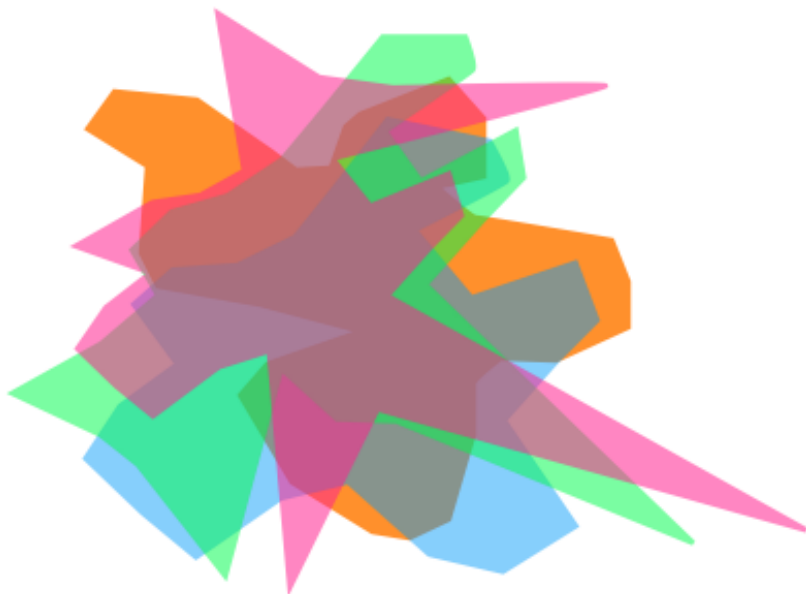
Quand le travail de recherche a commencé cette image ne permettait pas au chercheur de trouver une posture satisfaisante, ce qui l'a conduit à la création d'une autre image dite imaginaire de lui-même :



Bien sûr, cette imagerie était complètement imaginaire, organisant une identité par aires juxtaposées, mais qui se sont révélées essentielles pour bâtir une posture de recherche effectuant une possibilité distanciation et de compréhension. Compréhension autorisant de revenir à notre première

symbolisation et lui accordant de la véracité. En effet cette représentation était fondée mais à condition d'accepter les juxtapositions et de prendre en compte les zones de porosités et les lignes de collusions.

Pour finir la recherche s'est effectuée avec une imagerie consciente et confirmée par l'ensemble du travail de recherche.



Ainsi les différentes couches sont constamment en jeu avec une complexité qui fait que des porosités se font entre plusieurs couches, ou seulement par deux, toujours variables et inattendues.

Il suffit juste d'être conscient des possibilités de mixité entre elles. Comme il est essentiel de prendre en compte que parfois, une seule composante de l'individu est prédominante.

Ces trois schématisations différentes, en co-présences toutes les trois durant la recherche, sont celles qui ont permis les choix pour circonscrire le terrain, dictant le mode de collectage, tout comme celui de regarder deux regroupements d'artistes.

Les matériaux sont analysés en différentes couches comme le chercheur est porteur, lui aussi, de ces diverses strates. Accepter des artistes qui ont participé aux entretiens, cette particularité en prenant soin de leur offrir des questions permettant cet aller-retour dans ces zones de collusions.

Le travail d'analyse au regard d'un prisme théorique s'inscrit, lui-même, dans cette construction en couches s'interpénétrant, offrant un mille-feuilles de lecture, et assurant une analyse des matériaux pertinente. Un prisme théorique qui met en voisinage deux références une dite sociologique l'autre psychanalytique, pour permettre aux matériaux d'être examinés par porosités et sous des aspects divers.

Cette double référence théorique nous assure de s'essayer à des regards multiples à l'image de ceux que nous avons définis dans le préambule ; le regard extérieur, périphérique et intérieur qui seront pour nous les trois points de vues qui construiront notre conclusion . Tout comme elle permet au chercheur de ne pas se focaliser aux sujets que sont les interlocuteurs, mais d'aller vers la notion de figure, de se mettre en possible distance des propos.

Partie I : l'acteur/chercheur

Cette première partie s'articule autour de deux axes : une présentation de l'acteur et la construction de sa posture de chercheur. Deux chapitres la constituent. Le premier autour de l'acteur permet de le situer dans son terrain et ses pratiques. Un deuxième cerne le travail de construction, de mise à distance de l'acteur pour s'inscrire dans une posture de chercheur, en abordant ces expériences précédentes comme des étayages possibles pour cette nouvelle recherche-action.

Le plan de cette partie s'annonce ainsi :

Chapitre 1 : l'arpenteur, comment l'acteur se définit :

1/1 prendre corps, le parcours professionnel

1/2 perdre corps, la prise de conscience d'une problématique ressentie de manière subjective

1/3 inscrire le corps, se mobiliser de l'intérieur pour se déplacer face à celle-ci

Chapitre 2 : le chercheur, la construction d'une posture

2/1 un désir de recherche, ou la nécessité de s'inscrire dans un cadre de réflexion

2/2 devenir chercheur, se situer dans la problématique ressentie par l'acteur

2/3 en tension, le travail de mise entre parenthèse de l'acteur impliqué dans le terrain de recherche pour laisser le champ libre au chercheur.



« Je ne suis pas hors de moi. C'est cet état qui est moi justement, un état de soi augmenté. Une unification, une relation intime entre la pensée et le corps. J'ai parfois une sensation de dissolution totale avec mon environnement. Ma peau, comme limite, comme protection disparaît. L'air me traverse. Je ne sais plus si j'inspire ou si j'expire. Je suis dans une expansion de mon être, je me « prolonge » ». ⁴

⁴ **Danser sa créature** - Myriam Gourfink - Les presses du réel, Paris, 2011, page 60.

Chapitre 1 : l'arpenteur comment l'acteur se définit

1/1 : Prendre corps : le parcours professionnel

Cheminer :

Je suis artiste chorégraphique, statut officiel par lequel la société me reconnaît. Plus précisément, je suis chorégraphe, danseur et pédagogue, une présentation qui s'effectue donc sous l'angle du métier, ou ce que l'on nomme un intermittent du spectacle ceci depuis 1992. Ces trois couches ou fonctions sont essentielles à ma constitution d'artiste chorégraphique, je ne me conçois pas sans elles, elles s'intriquent, se complètent, s'alimentent, rebondissent entre elles. Mon terrain de pratique s'enracine dans le champ de la danse contemporaine. Du point de vue étymologique le mot danse dont la racine « Tan » en sanskrit signifie « tension », le mot contemporain pris pour lui-même signifie simplement « qui appartient à l'époque présente, au temps d'aujourd'hui ». Cependant, il me semble intéressant d'introduire une définition plus pertinente, car moins historiographique, ce qui me permet d'introduire la vision de Laurence Louppe*. Elle parle de danse contemporaine « dès lors qu'un langage gestuel non transmis surgit... » que des valeurs sont présentes comme « l'individualisation du corps, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, production et non (re-production) d'un geste... Le travail sur la matière-corps, la matière de soi, la non-anticipation de la forme. Mais aussi des valeurs morales aussi comme l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre, le principe de non-arrogance, l'exigence d'une solution « juste » et non seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches. »⁵ Mon apprentissage de ce métier s'est effectué dans cette définition de la danse contemporaine, transmise par des figures marquantes voire fondatrices, dont je parlerai un peu plus loin. La danse est venue à moi, étudiant en histoire de l'art, au détour d'une rue par une annonce « cours danse contemporaine pour étudiants » en 1998. Je me suis inscrit de suite pour une année sans savoir ce que j'allais rencontrer. J'ai commencé à danser à l'âge de 20 ans.

Vocation tardive ? Non j'ai trouvé un lieu de reconnaissance, une maison où je pouvais enfin mettre à l'oeuvre une découverte du langage du corps, une terre d'asile. Un lieu d'engagement total, d'un travail forcené et intense, car il me fallait combler le fossé entre une maturité de personne et une jeunesse du corps dansant ; ce joint m'a pris quelques années de recherche, et s'est appuyé sur de belles rencontres avec mes pairs. Les trois visages de mon métier se sont entremêlés assez vite entre eux, se

*La critique et historienne de la danse Laurence Louppe est morte dimanche 5 février, à l'âge de 74 ans. Figure subtile et offensive de la danse contemporaine depuis le début des années 1980, elle a su apporter son coup d'œil et ses points de vue aiguisés sur les multiples aspects d'un art dont elle s'acharnait à décrypter le sens et l'invention du fond comme de la forme. Agrégée de lettres modernes, elle fut enseignante, puis journaliste, entre autres, à *Libération*, *Art Press* et *Pour la danse*. Elle est d'abord l'auteur d'un livre remarquable, mine de richesses et de réflexions musclées sur la danse contemporaine: *Poétique de la danse contemporaine* (1997), qui donnera lieu quelques années plus tard à un autre ouvrage *Poétique de la danse contemporaine, suite*. Conférencière, enseignante), elle pilotait régulièrement des stages pour les professionnels.

" Plus que son histoire au sens large, Laurence a su détecter dans la danse contemporaine le profond de sa substance, la saveur de son expérience au quotidien et la puissance de son impact aussi bien sur le monde de l'art que sur celui du spectacle vivant, commente son ami Dominique Dupuy. On peut dire qu'elle a véritablement pensé la danse." Esprit profondément libre, Laurence Louppe décida de joindre un beau jour le geste à la parole en participant en 2001 à une pièce chorégraphiée par Alain Buffard "Dispositifs 3.1" dans lequel elle opérait une formidable et médusante transformation, osant faire exploser la vitrine d'une certaine image de soi. Laurence Louppe avait été nommée Chevalier des Arts et Lettres en 2009. www.lemonde.fr/.../laurence-louppe-critique-et-historienne-de-la-danse

⁵ - **Poétique de la danse contemporaine** - Laurence Louppe, deuxième édition complétée, Ed Contredanse, Bruxelles, 2000, p 19 à 43.

nourrissant, s'enrichissant les uns les autres, ils construisent encore aujourd'hui l'essence d'une démarche, les appuis d'une continuité, l'élan de la poursuite. Comme je l'ai dit j'ai eu la chance incroyable de partager des morceaux de chemins avec des femmes, grandes figures de la danse pour moi, mais aussi pour l'histoire. Certains diront des dinosaures, des grands-mères pour d'autres, dans tous les cas essentielles, quoiqu'il advienne. Je leur rends hommage dans une chronologie de rencontre. En 1990-1991, après un premier solo remarqué par des professionnels, je suis admis au conservatoire de La Rochelle, dans la section pré-professionnelle et découvre Colette Milner^{*6}, directrice du Conservatoire et professeure de classique que je n'ai jamais pratiqué. Colette fut la première à inviter la danse contemporaine à faire partie d'un cursus de formation officiel dans ce genre d'institution. Colette m'apprendra le sens du travail, l'honnêteté, l'autonomie en me proposant de travailler seul ce que je ne comprends pas ou n'arrive pas à exécuter. Elève du conservatoire je rencontre Brigitte Asselineau^{**} qui assure pour un an le cursus danse contemporaine. Rencontre emblématique puisque Brigitte dansera dans de deux mes pièces et devient une amie chère, un lien indéfectible. En sortant de La Rochelle, je n'y suis resté qu'un an, une sorte de contrat passé entre les membres du jury qui m'avaient accepté et moi. Un an pour constituer un bagage technique, dégrossir le corps, ouvrir des chemins mais pas les banaliser.

Direction Paris, où hébergé par Brigitte, je rencontre Karine Waehner^{***7} chorégraphe et danseuse de Mary Wigman^{****}, qui fut la première à enseigner au Conservatoire de La Rochelle. Coïncidence de la vie, ou le début d'une construction d'une maison épistémologique. Colette s'impose comme une maman chaleureuse et intransigeante, capable de me faire travailler jusqu'à l'épuisement pour inscrire en moi la notion de l'entre-geste. Elle me prend littéralement sous son bras, se charge de « me vendre » comme elle le dit. Elle sera dans le public pour un deuxième solo et ma première pièce chorégraphique, bravant les kilomètres de la banlieue parisienne au volant de sa Renault quatre. Colette et Karine ont une soixante d'années à ce moment-là.

Après un cycle de dix ans de travail comme danseur et chorégraphe, je m'inscris à une formation chorégraphique avec Susan Buirge^{*****}, arrivée des Etats-Unis dans les années 70. Susan fut danseuse pour Alvin Nikolaïs, dont Brigitte a suivi l'enseignement. Les racines continuent de se prolonger, de se fortifier. Susan imposera en France un travail sur l'abstraction, la composition, l'improvisation et le processus. Mais elle sera aussi directrice du festival de Aix en Provence, se mobilisera pour la reconnaissance du statut d'auteur et les questions d'enseignement. Je travaillerai dix ans avec Susan, comme stagiaire, danseur, pédagogue, chercheur, jusqu'à sa décision de quitter la France car n'y ayant plus de place. Susan m'a permis de rendre conscient tout ce qui pour moi n'avait

* Colette Milner, rappelons-le, est connue, entre autres talents, pour avoir fondé en 1957 le conservatoire de danse de La Rochelle. Un lieu où elle a formé 100 danseurs professionnels qui travaillent, ou ont travaillé, pour des compagnies internationales.
<http://ecrirepourvivre.wordpress.com/2011/01/19/la-memoire-de-maurice-bejart>

** Brigitte Asselineau, danseuse a étudié les techniques Graham, Limon et Nikolaïs avec Christine Gérard avant de rejoindre le CNDC d'Angers en 1980 dirigé par Alwin Nikolaïs. Auprès d'Anne Koren, Jean Pomarès et Ruth Barnes, elle étudie la technique Cunningham.

Elle est interprète auprès de Christine Gérard, Daniel Dobbels (depuis 1983), N. Collantes, Odile Duboc (depuis 1991), appréciant les collaborations longues en prenant le temps d'approfondir les langages. Elle crée la compagnie De l'Entre-Deux en 2000 avec Daniel Dobbels. À l'invitation du ministère de la culture, elle chorégraphie une variation pour l'Examen d'Aptitude Technique. Elle présente aussi en solo ou avec d'autres danseurs des conférences dansées : *Mon sujet et Non-dit*. Depuis 2006 elle établit une nouvelle collaboration avec l'univers de Serge Ricci et danse dans *"Je n'ai pas voulu mourir"* et *"Des arbres sur la banquise"*. Diplômée d'Etat, elle donne aussi une place importante à l'enseignement et à la transmission en direction des professionnels et des amateurs.

<http://www.theatre-espal.net/biographies/brigitte-asselineau>

*** Karin Waehner est une danseuse, chorégraphe et pédagogue française d'origine allemande, née le 12 mars 1926 à Gleiwitz en Haute-Silésie et décédée le 10 février 1999 à Paris en France. Wikipédia, avril 2014.

**** Mary Wigman est une danseuse allemande, née Marie Wiegmann à Hanovre le 13 novembre 1886 et morte à Berlin le 18 septembre 1973. Wikipédia, avril 2014.

***** Susan Buirge Susan Buirge danse depuis son enfance. Elle découvre la danse moderne lors de ses études à l'université du Minnesota, puis elle étudie à la Juilliard School, à New York. Elle danse dans l'Alwin Nikolaïs Dance

⁶ - **Danse l'expérience de La Rochelle** - Colette Milner, Brigitte Lefèvre, Josseline Le Bourhis - Rumeurs des Âges, 1982.

⁷ - **Outillage chorégraphique** - Karine Waehner en collaboration avec Odile Cougoule - Vigot - Paris, 1993.

pas de sens dans mon travail, elle m'a permis l'identification. Une amitié, un respect et une admiration professionnelle respective nous unissent. Lors de ce cheminement avec Susan, je rencontre Laurence Louppe, historienne de la danse, ou plus sûrement penseuse de la danse. Elle met en place un master en culture chorégraphique à Aubagne. Je suis accepté ce qui me conduit à côtoyer pendant trois ans, cette figure majeure qui a su ouvrir un champ d'analyse de la danse contemporaine, tout en restant présente et vivante à son entourage, généreuse. D'elle je tiens cet amour de la dé-construction pour mieux reconstruire, le compagnonnage des livres.

Dernièrement une rencontre avec Myriam Gourfink*, chorégraphe de mon âge, 45 ans, au parcours singulier et exceptionnel, qui à elle seule réunit des traits de caractères de chacune des autres figures. Cette rencontre avec Myriam est trop récente pour analyser sa portée, mais elle m'a permis un passage pour me continuer dans cette recherche abyssale sur le corps.

Un lien évident qui unit toutes ces femmes celui de l'écriture, elles sont toutes auteures. Elles sont ce que Charlotte Herfray⁸ nomme des figures d'autorité, mais sont surtout des femmes de l'histoire, des femmes incarnées pour qui la danse est un choix d'existence souvent radical. Elles m'ont distillé une part de leur engagement, une posture d'intransigeance, un amour du travail, une croyance dans l'acte chorégraphique. Ce sont des « passeuses » me permettant de trouver une continuité avec ce que les études en histoire de l'art m'avaient révélé : que tout fait lien, se contamine et s'interpénètre. Avec elles, la compréhension de l'écriture comme une description et donc une inscription, que chorégrapheur c'est penser, analyser et inventer.

Prendre nature :

On comprendra que mon engagement dans ce métier d'artiste chorégraphique porte les traces de ses legs, comme mon positionnement dans le champ dit de la culture. Peut-être est-ce là ce que l'on nomme couramment la maturité ? J'ai maintenant vingt ans de métier, tout en continuant à ressentir le besoin de me former à lui, pour le renforcer, l'enraciner, le découvrir. J'aime à rester en chemin vers. Me voilà donc individu constamment en recherche, en mouvement en quête. Ne pas s'envisager comme arrivé, installé, mais bien en construction, toujours en chantier, défaire et refaire ce qui a déjà été accompli, l'ajuster, le transformer et le questionner. Je tente de me préserver des certitudes, des acquis, je me veux poreux, en traces, fidèle à mon histoire, à ma maison épistémologique. Je continue la lecture et la relecture, me vois changer, me vis dans de nouvelles postures, ai des regards différents, des points de vues qui me surprennent. Ce pétrissage de soi devient possible par l'identité que je m'octroie de chercheur ou plus encore d'arpenteur du corps. Le corps comme la première matière à la danse et à l'écriture chorégraphique, le corps car il est le porteur de ce langage. Lui seul peut

Theatre de 1963 à 1967. Dès 1967, elle poursuit sa propre voie et oriente son travail vers l'épure, les processus répétitifs et diversifie ses explorations. En 1970, elle s'installe en France où elle développe une grande partie de son œuvre, dont *Parcelle de Ciel* (1985) qui scelle sa notoriété. Conceptuelle, elle rejoint les courants minimalistes abstraits tout en défendant une danse sensuelle. En 1989, elle voyage pour se nourrir d'autres traditions (Ethiopie, Grèce, Syrie, Japon, Taiwan et Inde). Première chorégraphe résidente de la Villa Kujoyama de Kyoto (1992), elle trouve au Japon une terre propice à ses recherches sur les relations entre art traditionnel et art contemporain, notamment pour *Le Cycle des Saisons* (1994-1998), œuvre magistrale en quatre parties pour sept danseurs contemporains japonais et un ensemble de musiciens de gagaku. Elle refonde en France une compagnie pour laquelle elle chorégraphie *Le jour d'avant* (1999), puis *Le jour d'après* (2000), *L'œil de la forêt* (2002), *Soli* (dont 3 reprises, 2005), *A l'abri des vents* et *At a Cloud Gathering* (2006).

Ses carnets de notes ont été publiés aux Editions Le bois d'Orion : *En allant de l'ouest à l'est* (1996), *Dans l'espace des saisons* (1998) et *L'œil de la forêt* (2002). Susan Buirge a toujours entretenu une étroite relation avec la musique contemporaine.

Son ami Philip Glass lui offre une musique pour *En allant de l'ouest à l'est* (1976). Puis elle commande des musiques à Ragnar Grippe pour *Lapse* (1978), Restes (1979), Tamis (1980) et Des Sites (1983) ; à Jean-Yves Bosseur pour *Charge Alaire* (1982, présenté à l'aérodrome d'Aix-Les milles) ; à Luc Ferrari pour *Les yeux de Mathieu* (1984, un film pour La Sept) ; à Steve Lacy et son sextette pour *Artémis* (1988, Grande Halle de la Villette) ; à Marian S. Kouzan pour *Grand Exil* (1990) ; à Patrick Marcland pour *Le jour d'avant* (1999) et *Le jour d'après* (2000) et à Jean-François Laporte (*L'œil de la forêt*, 2002). Elle a en outre collaboré avec Tomihisa Hida à une adaptation de musique de gagaku pour les quatre pièces du Cycle des saisons (1994 à 1998).

www.cirm-manca.org/fiche-artiste.

* Les techniques respiratoires du yoga fondent la démarche de Myriam Gourfink. L'idée est de rechercher la

⁸ - *Les Figures d'autorité* - Charlotte Herfray - Eres, Strasbourg, 2005.

m'entraîner à cette mouvance. Le corps se transforme par la pratique de l'écriture chorégraphique tout le temps, mais la vie qui passe lui imprime aussi des modulations, qu'il faut intégrer, apprendre à rendre celles-ci compatibles avec l'exigence du corps qui danse, donc sortir d'un idéal imaginaire et travailler à la réalité du corps, s'absenter d'une image de soi, ne pas présager de ce que ce corps donne à lire. Ainsi le corps devient pour moi, je le sens, cet endroit de rassemblement qui m'a toujours fait défaut entre l'imaginaire d'une vie et sa réalité.

Cependant, la danse rend au corps sa poétique, et nourrit ainsi le corps de l'homme que je suis en dehors du geste. Ce regard porté sur le corps prend racine dans vingt années de pratique. La danse contemporaine celle que je vie, porte en moi, m'a permis d'avoir un corps celui que j'ai cherché : un corps qui soit le mien, qui me parle et m'autorise à la parole. Longtemps je l'ai déguisé pour provoquer, pour tenter une prise en main, être sûr de ne pas devenir une personne que je ne voulais pas. Une tentative de bousculer mon destin, me désigner à lui ? La danse, ce choix d'être danseur et chorégraphe, pédagogue, me façonne physiquement mais aussi intellectuellement. Je pense par le corps et penser me donne un corps. Au début de mon existence de danseur, un tel appétit m'habitait, que danser était vivre pour doucement glisser vers je danse car j'ai une vie. Un moment fort, un verrouillage venait de prendre forme. Je pouvais m'envisager non comme un individu à deux vies, mais comme une vie à plusieurs couches. Se rendre compte que la danse de toute façon s'est inscrite dans mon corps, il est différent, déformé, stigmatisé par le métier. Il désigne ce que je suis, il me désigne, plus besoin de subterfuges vestimentaires ou autre. Mon corps est signe. Il parle de moi sans que je le veuille, j'en arrive à tenter de masquer cette désignation, pour ne pas être que « le danseur ! » : quelle ironie ! Ce signe me permet de la proximité, ma vie se nourrit de rencontres faites autour de la lecture de ce signe. Je suis entier à ce corps, nous nous appartenons, le corps de la danse et celui de l'homme. Grâce à lui, je ne peux pas me figer, m'établir dans une posture, je suis toujours en voyage vers un micro pli nouveau, car il change tout le temps entraînant une mobilité de la pensée. Je vis en devenir, en approche en recherche.

Cette quête est abyssale, dévorante et dévoreuse, me mettant à l'affut constamment de ce qui peut me faire penser et devenir autrement. Je travaille le corps pour m'ouvrir l'esprit, je me nourris intellectuellement pour trouver, encore et encore, des langages de corps différents. Car il est bien question de s'écrire, de se lire, de lire toujours différemment, sans aucune certitude, en doute tout le temps, en équilibre sur une corde raide. Comment ne pas citer Deleuze⁹ quand il écrit « écrire c'est toujours une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire et qui déborde toute matière visible ou vécue ». Dès qu'une possibilité de chemin s'ouvre, je n'ai plus de doute, je m'appuie sur cette certitude de devoir foncer, forer le chemin sans souci de l'image de soi, de

nécessité intérieure qui mène au mouvement. Guidée par le souffle, l'organisation des appuis est extrêmement précise, la conscience de l'espace ténue. La danse se fait lente, épaisse, dans un temps continu. Cette connaissance du mouvement et de l'espace permet de concevoir des chorégraphies, sans travail en atelier. Grâce à ce qu'elle subodore d'une situation dansée, nul besoin de se mouvoir pour ressentir la danse :

Les sens et l'intellect la reconstituent. Comme les musiciens, elle utilise une écriture symbolique pour composer l'univers géométrique et l'évolution poétique de la danse. Ayant étudié la Labanotation avec Jacqueline Challet Haas, elle a entrepris à partir de ce système une recherche pour formaliser son propre langage de composition. Chaque chorégraphie invite l'interprète à être conscient de ses actes et de ce qui le traverse. Les partitions activent sa participation : il fait des choix, effectue des opérations, fait face à l'inattendu de l'écriture, à laquelle il répond instantanément. Pour certains projets, les partitions intègrent au sein de l'écriture, des dispositifs (informatisés) de perturbation et régénération en temps réel, de la composition pré-écrite : le programme gère l'ensemble de la partition et génère des millions de possibilités de déroulements. Les interprètes pilotent – via des systèmes de captation – les processus de modification de la partition chorégraphique, qu'ils lisent sur des écrans LCD. Le dispositif informatique est ainsi au cœur des relations d'espace et de temps. Il permet, au fur et à mesure de l'avancement de la pièce, la structuration de contextes inédits. Figure de proue de la recherche chorégraphique en France, mais également invitée par de nombreux festivals internationaux (Springdance à NYC, Künsten festival des arts à Bruxelles, Festival de La Bâtie à Genève, Festival Danças Na Cidade à Lisbonne,...) Myriam Gourfink a été artiste en résidence à l'IRCAM en 2004-2005 et au Fresnoy-studio national des arts contemporains en 2005-2006. Elle est depuis janvier 2008 directrice du Centre de recherche et de composition chorégraphiques (CRCC) à la Fondation Royaumont.

www.myriam-gourfink.com

⁹ - Critique et Clinique – Gilles Deleuze - Editions de Minuit, Paris, 1993, p 11.

l'investissement, du qu'en pensera-t-on ? Je m'infiltrer dans le sillon, me love dedans, me laisse agir par. Cela devient un parcours, une initiation, une métamorphose, je me laisse déformer, ou reformer encore une fois. Je m'ajoute des couches supplémentaires, me multiplie, je me donne de l'épaisseur. Je devrais dire : me fais la peau épaisse. Dans tout ce déplacement, cette agitation, cette « déterritorialisation » pour employer le terme de Deleuze¹⁰, je me trouve de la simplicité, comme si je m'approchais au plus près de l'os, du squelette, cette architecture intérieure qui me soutien, me met en forme, donc en tension. J'appartiens à la danse dans sa racine sanskrit « Tension ». Une contradiction apparaît constamment : celle de la page vierge et même temps une page envahie de traces, signes, sillons. Ne s'agit-il pas plus de se parcourir, pour penser du renouveau plus que du nouveau ?

Par contraste ce travail fait émerger des limites qui me donne des extrémités, des positions tranchantes, des intransigeances. Pour mon entourage, elles s'assimilent à un manque d'humilité, à de la violence, un manque de générosité. Je suis tout bonnement épidermique, à fleur de peau, m'exposant à des situations d'émotivité très déstabilisantes. Je me découvre fragile, qu'un rien peu briser.

Se découvrir :

Mais l'instinct de survie me surprend toujours, je me redresse, me reprends en main et continue la route, vidé comme après un abandon comme celui perçu après une vague qui te rend échoué sur la plage hors souffle mais vivant. Cette posture cristallisée avec le long temps ou ce que l'on nomme expérience, m'a permis de me construire une résistance. Résistance qui a autorisé le plusieurs dans le « un », car je suis fissuré depuis le début : orphelin/abandonné, masculin/féminin, danseur/chorégraphe, homosexuel/homme. Cette expérience me rend compact en unité malgré ses bi-polarités, et me donne l'avantage de plusieurs registres à activer selon les contextes que j'appréhende. Une expérience du corps en observation de soi de différentes manières, me conduit à des expérimentations, donc une sortie de soi, et une construction d'un corps de la danse. En reconnaissance de cette capacité à se « désorganiser », on peut s'extraire de l'image, se décoller de la représentation. Représentation de son corps comme individu social mais aussi individu artiste. Donc prendre corps à chaque fois de façon différente, se trouver et se retrouver avec d'autres perceptions de son entité, se faire autre, et vivre cet autre, là se trouve le lieu du décalage, le lieu de l'étrange et cette non-définition du corps. Il ne fait que s'inscrire dans ce qui est sa propre histoire, à la personne de faire le lien entre ce corps de métamorphose et cette pensée qui doit se mouvoir avec. « Un corps à la fois de mémoire et de rupture - l'un peut-t-il aller sans l'autre ? Un corps à la croisée des temps, à la fois, outil de lecture des acquis et outil d'anticipation des possibles »¹¹. Un corps omniprésent, par lequel tout est ressenti au risque de se faire broyer par cette totale soumission à

¹⁰ - **Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie** - Gilles Deleuze et Félix Guattari - éditions de Minuit - Paris, 1980

¹¹ Laurence Louppe - ibidem

lui. Un corps capable « d'anticipation », travaillant les fissures, préalable à l'effondrement, sans que la raison soit consciente, un corps qui s'annonce bouleversant.

Le métier de danseur m'avait donné cette perception du corps sans considération de genre. Je prends conscience, que je l'ai ouvragé comme une possibilité d'être multiple, sans l'assigner à un rôle sexué, lui faisant confiance pour s'adapter. Je me vis tous les jours, comme tel, me laissant conduire par les élans ou nommés dans le préambule par débordements. L'identité sexuée sans importance, car incluse dans cet indéfini du corps me ramène à mes racines, pour comprendre que j'ai été éduqué plus par un respect de valeurs que d'un rôle à jouer. Cette liberté de se concevoir sans définition stricte demande à trouver le chemin pour s'inscrire avec, comme un facteur identitaire dans la réalité, avec parfois des frictions, des zones de turbulences, selon les situations de la vie. Se poser en regard de son engagement, de tenter une analyse de sa pratique, m'entraîne bien dans cette zone de tensions.

1-2 : Perdre corps, une prise de conscience d'une problématique ressentie de manière subjective :

Tomber :

Mon expérience de la danse m'a mis totalement dans le corps, je lui suis dévoué, en confiance ce qui peut entraîner une chute vertigineuse. Chute fracassante, dont le « je » ne prends conscience quand le corps s'écrase, et le « je » se vis en Icare tombant. En 2008, j'ai perdu corps comme on perd pied. Pour le danseur, cet énoncé ressemble à une mort annoncée. Pourtant je passe mon temps à perdre le corps et aime délicieusement cette perte. Le passage de la vie à la mort tient donc à peu de chose, juste un article, la disparition du « le », conduit à la disparition. Comment ce petit article peut-il se détacher de son corps ? Que porte-t-il comme sens profond pour m'amener à tel état de déserrance ? Qu'est ce que perdre corps ? Perdre corps me prive de cette sensation : non cette certitude dont j'aime tant débattre, à savoir le corps peut apporter la pensée, et que celle-ci en retour le nourrit. Seulement je perds corps, quand seule ma tête est présente, l'esprit, la pensée sont les seules occupantes omniprésentes. Elles ne se relient plus dans le corps, plus de traces de connections, une déconnection. Je ne suis que remue-ménages, le corps s'est perdu, s'est détaché. Perdre corps comme perdre son identité, un sans domicile, un sans corps ; devenir un ne plus savoir qu'être. J'ai aimé être des corps, celui de la danse qui me donnait mon corps d'homme, celui de la vie. Car danser s'incarne dans l'acquisition d'autres corps, se mettre au service du geste, du mouvement qu'il inscrit, devenir un corps textuel celui du langage-geste. Ce corps qui danse évacue peu à peu le corps du quotidien, il fait table rase, il plonge dans le corps ; à l'extérieur : sa place dans un espace ; en surface : la peau ; en dessus : la chair ; en-dedans : les os ; en profondeur : la pensée. Danser nécessite l'accomplissement de ce cheminement, cette plongée. Danser rejoint ce que nomme Michel

Foucault « un corps utopique »¹².

Mais à ce moment je ne suis plus ce corps utopique. Pourquoi je me suis ainsi perdu ? Où les forces m'ont-elles abandonnées ? Pourquoi je ne peux plus me concevoir utopique ? Quelles sont les sources de ce cataclysme qui me terrasse ? Pointe une première hypothèse : je ne me suis pas perdu seul, je ne crois pas en cette possibilité. La perte implique les autres, pour se perdre il faut de l'aide, un entourage qui balise des chemins, qui instaure des endroits possibles de perdution. Je dois me mettre en quête, je dois re-parcourir le terrain à la recherche d'indices de la perte. Faire de ceux-ci des jalons pour ramener le « le » à la surface du corps.

Reprendre pied et reprendre corps : l'acte primordial à accomplir.

Se mettre sur ces deux pieds et les deux pieds dans le corps.

Se placer à nouveau dans le corps, reprendre ses droits dedans.

Ce qui implique interroger l'artiste que je me dis et sa façon de se mettre en acte. Cet état de perte est écrit au présent car je peux replonger dedans avec cette facilité que le métier me donne quand il s'agit de replonger dans un état de corps pour redonner à lire l'écriture chorégraphique dans son essence. Je crois pouvoir dire que cette perte est le lieu originel de tout mon questionnement, celui qui me mènera à me positionner comme acteur-chercheur. Je suis menacé à un endroit que je n'avais pas anticipé celui de mon métier de chorégraphe celui qui écrit le corps qui danse. Ce métier que j'ai appris, que je continue à apprendre, que j'ai décoré de quelques diplômes* me mettant ainsi dans une certaine légalité ou plus clairement me rendant légitime. Il se résume à une écoute profonde du corps à corps qui me travaille, me donne à penser. Un contrat nous unit : ce que veut l'un, l'autre l'accomplit. Cette menace ressentie me pousse à mettre des mots, pour tenter d'écarter ce danger oppressant de ne plus être en capacité de continuer. Une révolte m'agite, le cri se forme aux bords des lèvres, hurler ce corps qui ne comprend plus pourquoi il se sent pousser hors de la danse.

Pour une première fois je passe par l'écriture non chorégraphique, car il m'est impossible d'envisager l'écrit chorégraphique comme un journal intime, je ne suis pas quelqu'un qui montre « ses tripes » dans son travail, l'artiste tourmenté ne me convient pas. Donc j'écris pour tenter de comprendre l'amorce de ce renoncement, car je me bats avec cette intention de l'arrêt. Ce renoncement doit se dire, pour s'éclairer, pour l'amadouer, sentir s'il est justifié ou passager. L'immobilisme du corps me terrifie, je me sens menacé dans ce qui me constitue profondément. Je ne me sens plus humain dans ce sens de généreux avec moi-même et avec les autres. Un choix doit être fait car je ne peux pas devenir ce non-humain, cette personne sans corps. La danse a permis cette jonction, cette réconciliation entre mes différentes couches, identités. Ma structure interne corporelle se cimente de ce lien. Cette situation de danger me demande de poser devant moi ce choix du renoncement, il me faut le

*

- un diplôme d'état en danse contemporaine obligatoire pour enseigner.
- une formation danse à l'école pour intervenir en milieu scolaire
- un master en culture chorégraphique, voir page 33

¹² - **L'utopie des corps** - Michel Foucault - Conférence radiophonique - diffusée 2/FC, les 7 et 12 décembre 1966 - Archives de l'ENA, mémoire vive, Paris, 2002.

détacher de ma structure interne, le poser en face de moi, et entrer en négociation avec lui. Tout se complique : puisque je pratique peu la négociation, je suis familier de la rupture, de la cassure et la dureté, mon histoire m'a façonné dans cette direction. Passer par l'écrit pour aider à un passage à la douceur, tendresse et voire à la négociation.

Ce choix se résume à l'abandon de sa place d'artiste. En écrivant cela, je ne peux que sourire, car de quoi je parle au fond, de quelle place ? Pourquoi je me sens menacé dans cette place dite de l'artiste ? Là se noue un des éternels problèmes celui du pouvoir, de l'expertise, des dits spécialistes, ceux qui décident de ce qui a valeur, donc tout le système du champ de la culture. Un système habité par une dualité qui cisaille : d'un côté il est demandé aux artistes de s'adapter, de se bouger, d'innover, de prouver, de surprendre. De l'autre côté l'immobilisme fait loi celle des institutions, des experts, des programmeurs installés dans leurs toute puissance, souvent là depuis des années. Immobilisme donc les outils d'appréciations sont des dossiers, des chiffres, rarement le travail pris dans sa nature profonde à savoir sur scène, en situation de présentation, ou un regard à un moment donné sur l'oeuvre peut justifier des décisions sur plusieurs années. Dans ce jeu de décision de qualité d'un travail, de valeur d'une démarche, d'un droit de visibilité et lisibilité, je me suis fait broyer. Pourquoi ? Jusqu'à présent je m'énervais comme tous contre ce système, mais j'y sentais encore une possibilité de rencontre, d'échange, une envie de construction, car il fallait tout construire du côté du champ chorégraphique et des institutions. Rien ne s'était figé, tout se mouvait, puis en se structurant, les places se sont soudées, enracinées, les royaumes distribués. Ce sont les mêmes encore et toujours qui décident, car le système de l'expertise devient la norme, peu de décisions institutionnelles échappent à cet état de chose.

Pour moi, c'est en prenant conscience de ce verrouillage que la démolition s'est opérée, car tout en étant conscient de ce jeu, le doute s'est insinué, puis s'est installé. J'ai commencé à douter de mon travail, accordé de l'importance à l'expertise pour me dire que si tant de gens refusaient mon travail, il y avait une bonne raison. De la plénitude de faire mon métier, je suis passé à la certitude d'être un mauvais chorégraphe, ou pas chorégraphe du tout. Je me suis réduit à rien, je me suis déprécié, à tel point que le corps s'est refusé à la danse, d'où ce choix de l'arrêt de changer de métier, de reconstruire une vie sans l'acte du geste.

Reconstruire :

Patiemment, cependant le corps a retrouvé ses droits, m'a pris en mains pour refaire surface. Ce moment de faille a été écrit, envoyé*, en espérant peut-être un élan, qui permettrait à des personnes dans cette situation, car je ne suis pas seul, de trouver l'élan pour se regrouper pour mettre en place un dialogue et une réflexion. Parce qu'il me semblait important de dire à plusieurs ce que ce système pouvait engendrer, sans en être conscient. De mon côté des questions m'habitaient en relation avec cette situation :

*J'ai écrit un texte relatant cette perte du corps, il fût envoyé à plusieurs artistes et aussi institutions. Sans réponses. Mais ce texte à fait l'objet d'une parution dans la revue **Chimères** n°68, été-automne 2008.

- Qu'est-ce que peut bien vouloir dire cet évident désengagement des institutions tant locales, que régionales et nationales ?
- Nous serait-il demandé simplement de quitter la place et plus profondément de faire l'aveu d'un travail sans valeur ?
- Est-il acceptable que quelques personnes aient le droit de décider de notre existence ?
- Que reste-t-il encore à prouver pour avoir le droit d'être là ? Pour continuer ce pour quoi nous sommes engagés ?
- Que doivent devenir ceux qui ne sont pas intronisés ?

Ces questions présentes, mises à jour m'ont servi à une démarche de remise en surface. De l'effondrement, de l'idée du renoncement, le corps c'est gonflé d'un non, a refusé de se laisser étouffé. Un refus de cette emprise du système, celui qui interdit à l'artiste de vieillir, de mûrir, d'asseoir et confirmer une démarche, de faire des erreurs : les brouillons, les repentis, les esquisses n'ayant pas de valeur. Un refus de concevoir ce parcours de chorégraphe comme un échec, accepter de ne pas être à sa place. Mais au fond la place est une chose concédée par les autres, mais il me reste l'état ce que je me sens être ce qui m'habite, me met à l'oeuvre, un état d'artiste, une manière de s'envisager et donc de pouvoir se mettre à l'oeuvre. La notion de place abandonnée car ne dépendant pas de mon fait, au profit de la reconnaissance d'un état de corps, la possibilité d'une remise en surface s'est entreprise. La confiance dans ce sentiment d'un état allait orienter un cycle nouveau de ma pratique tant artistique que relationnelle et spaciale, et ouvrir un champ de réflexion et de questionnements. L'élan de l'engagement dans ce que nomme Paul Ardenne¹³ « s'engager, cela signifie à l'occasion refuser d'être engagé, aller contre » saisit de nouveau le corps pour lui permettre de se mouvoir une fois de plus.

Un temps de re-construction long devait s'effectuer pour ré-examiner le chemin parcouru sans cette sensation d'échec et lui trouver ses lignes de forces afin de s'appuyer pour évoluer. Saisir l'élan pour continuer d'avancer, nourrir cet état dit artistique. Prendre conscience que la dépendance au système pouvait devenir destructeur. Imaginer comment retrouver de l'indépendance, faire que cette pression de l'expertise ne soit pas la seule motivation à l'exercice de mon métier. Je sais que je ne travaille pas une reconnaissance sociale de mon statut, je demande juste les moyens de prolonger une démarche. Il va falloir donc, une fois ce constat établi, devenir « un artiste actif dans la mesure où il n'entend pas servir ou obéir mais contribuer - au sens strict de *contribuere* : « fournir pour sa part »¹⁴. Cette part à fournir porte en elle un nouvel éclairage, puisque cette situation de chute vécue s'impose comme un point de référence pour structurer une pensée nouvelle de mon métier. Me vient l'envie à nouveau d'arpenter le corps, la danse, et l'espace de réalisation de celle-ci, reprendre la marche à son propre rythme, sortir des sentiers

¹³ **L'art dans son moment politique - écrits de circonstance** - Paul Ardenne - Collection Essais la lettre volée, Bruxelles, 1999, p 33.

¹⁴ *ibidem*, p 32

balisés. Se placer comme un marcheur sans peur de se perdre, se laisser aller au cheminement pour avoir à faire demi-tour, ou avancer. Me voici ré-investi d'un mobile, ce qui fonde le mouvement, et d'une force, celle nécessaire au mouvement, pour refaire surface.

1-3 : Inscrire le corps : se mobiliser de l'intérieur pour se déplacer face à cette problématique ressentie :

Aspirer :

Pour refaire surface, et inscrire le corps, il me faut insister sur ce qui a fait choix pour moi, ce qui me revient pour m'affranchir de ce que j'ai cru faire pour appartenir à un système. Pour asseoir une démarche artistique, il faut un point d'ancrage, un terrain d'appui. Par choix, artistique et par choix de vie, s'inscrire en Auvergne. Choix de vie car il semble important d'être aussi résident de ce territoire, car ce qui se dessine dans cette inscription territoriale est le désir de faire lien, qui transforme l'artiste en citoyen résident. C'est aussi se créer une place d'observateur, prendre connaissance des transformations, des besoins, des envies que ce territoire porte en lui, pouvoir ainsi sentir les places d'une inscription artistique. Cette volonté de faire lien porte en elle une composante particulière celle du temps, à savoir prendre le temps et être patient. Cette inscription continue à se faire avec conviction, passion, exigence, rigueur, sans compromis avec singularité et parfois avec hargne.

Se laisser aller à ce territoire, pour construire une démarche, pour faire croître cet art chorégraphique que je défends, qui me constitue. Ainsi considérer le territoire comme un derme, envisager l'épaisseur du territoire, lieu des inscriptions individuelles, inconscientes et qui constituent un réseau de signes. Epaisseur granuleuse, comme un regard microscopique qui verrait les différentes pellicules, les tranches constitutives d'une histoire de ce territoire. Des mots portés, enracinés par chacun des individus dans ce derme, sorte de petites plantes personnelles, qui semblent appartenir à chacun, mais dont les racines en profondeur se mélangent, se mêlent, s'assemblent, s'hybrident, formant un champ de lecture collective. Une écorce d'incrustation de petites histoires qui devient un récit territorial à parcourir plusieurs fois pour le faire résonner ; une trame dense, féconde et organique.

Le territoire comme une géographie tectonique, non pas comme une unité solitaire mais plus comme des particules qui se construisent et se définissent dans ces contacts avec d'autres particules. Reconsidérer le territoire comme un lieu d'apprentissage qui s'inscrit dans le temps et requiert le contact avec l'autre, les autres, le dehors-soi, l'étranger. Territoire, un support pour l'écriture qui donne envie d'être touché : un autre champ de perception qui lie, questionne cette relation de temps à éprouver.

On peut rester à sa surface, comme un désir de s'approcher de percevoir

le détail, de s'éloigner et de considérer l'étendue de ce détail. De ce jeu de « loin – près » naît le désir de toucher, éprouver la texture, suivre un cheminement, une trace, s'arrêter sur une rupture... Se raconter des histoires, s'inventer un récit, se construire son approche de l'étendue, puis la dire, la faire connaître, l'échanger, créer de la surprise. Une écorce délivre déjà un en-dessous, on perçoit une ossature, une architecture qui soutient et sous-tend cette écorce.

A regarder ces quelques années, la certitude d'avoir œuvré vraiment, à la mesure de mes moyens. A chaque fois en essayant de contourner les difficultés et de continuer à avancer, se déplacer, chercher d'autres chemins, se mettre en mobilité. Un travail long est patient, qui prend du temps à se résoudre, une notion de durée qui indique bien le cheminement. Pas de révolution, ni de changement de style, non un langage, un travail qui s'affine en vieillissant ; et accepter de montrer une maturité de soi. Une maturité qui indique des choix, permet des lucidités, ouvre des moyens de se continuer, de s'accepter en dehors d'un système. En un mot faire le choix du comment donner la possibilité à son travail de s'enraciner, de trouver ces espaces de rencontres, de visibilité puisque l'existence et la valeur d'un travail se mesurent au nombre de fois où celui-ci est vu. Construire d'autres espaces de visions, pour rencontrer le regard des autres exige la construction d'un objet chorégraphique différent qui puisse se poser ailleurs, dans des zones non approchées.

Se définir dans son travail :

Objet, dans l'idée que l'on peut le poser n'importe où ; et surtout qu'il peut être appréhendé sans codes de regard. Poser un objet veut dire pouvoir en discuter, dire sa nature, pour ne pas l'imposer mais pour que l'on puisse en toute liberté en disposer. Cette notion d'objet, porte et assure la liberté de travailler à son rythme, à sa justesse, à sa mesure. Il situe en dehors d'un système de reconnaissance artistique, sans aigreur et sans regret ; il permet de continuer à creuser l'idée de rencontre avec les autres et de surprise toujours sublime de la possibilité de dialogue autour du travail ; car l'objet a cette nature en lui de pouvoir se discuter, de se critiquer.

Objet qui reste fortement ancré dans l'exigence artistique, celle que Lorina Niclas,^{*15} directrice du concours de Bagnolet, a décelée dans mon travail: « Votre démarche artistique, je l'ai trouvée intense dans son honnêteté, dans sa sincérité et surtout exigeante et utilement inventive. Vous avez du style ne le perdez pas. Non qu'il faille y tenir comme tel, mais dans les mutations que connaîtra votre danse, que ce soit sa rigueur qui demeure son style, car c'est cette rigueur même qui la rend spécifique. Je vous souhaite du courage, car la voie que vous avez choisie n'est pas la plus facile et mènera sûrement à de l'incompréhension, mais cela est-il grave? Merci à vous. »

Cette exigence du travail est là toujours au creux de mon langage chorégraphique, elle est mon moteur. Elle prend place dans ce qui j'appelle les Autour(s), le travail pédagogique qui est indissociable du

*Fondatrice des Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis et co-fondatrice de la Biennale Nationale de Danse du Val de Marne, Lorina Barrientos a consacré sa vie à promouvoir et à défendre les arts ; l'art chorégraphique bien sûr, mais aussi les autres formes d'expression artistiques, arts plastiques, cinéma, littérature, photographie.
www.lorrina-barrientos.com

¹⁵ lettre personnelle envoyée en juin 2006

travail de création.

L'espace de formation ou ce que je nomme « l'atelier » à juste titre, est un espace d'expérimentation et non de représentation, ou de représentativité. C'est un espace vibratoire, fragilisant, et déstabilisant, il nous découvre tous : stagiaires et artistes, nous fait apparaître autrement, dans des modes de langages différents, car travaillant en association. Espace du franchissement du soi et de l'autre, tout se dépasse et déborde, les corps se donnent à lire, à saisir en couches multiples. Il s'agit d'un espace d'approche ou d'expérimentation de l'approche, du saisissement de l'autre et de soi au travers de l'autre.

La pratique artistique permet de se mettre en déplacement, juste un peu à côté pour voir différemment ce qui nous entoure. C'est faire une autre lecture, s'offrir d'autres points de vue, ce qui entraîne nécessairement une découverte des autres. Changer de territoire ou élargir son territoire? Ne serait-ce pas juste le re-parcourir, le déchiffrer autrement, le creuser.

Artiste du processus, je le suis très clairement ce qui sous-tend la question de la démarche, des valeurs et de l'éthique pour ma pratique artistique, et le partage de ces questions. Partage par le parler, par le faire ensemble, le tenter autrement, se risquer à. Mais surtout rester en curiosité, cherchant, se reformulant au quotidien. L'intervention, la pédagogie sont des médiums essentiels pour éviter la certitude d'être Artiste avec un grand A, celui qui est là en posture immobile hiératique. Je suis plus dans le mouvement, le trajet, le jamais arrivé, toujours prêt à me faire basculer, bouleverser.

Cette mobilité artistique permet une diversité des lieux d'interventions avec souvent un côté surréaliste, voire difficilement imaginable pour certains. De la témérité ? Non ! Juste le plaisir de partager avec un soin important accordé au public et aux structures m'accueillant, une certitude de mettre de la bienveillance au sein de la pédagogie.

Puisque je parle de changement de territoire, je crois que si nous, artistes, trouvons dans cette situation, de telles ressources pour la continuation de nos recherches, il n'y a aucune raison pour que les participants n'y trouvent pas eux non plus des ressources. Là, où il y a question, c'est sur la qualification de ces ressources qui sont non quantifiables, non analysables, non partageables, elles appartiennent à chacun de nous, en intériorité, en trajet, rebondissements. Elles sont inscrites dans le corps, peuvent s'oublier mais rejailliront quand le corps éprouvera le désir de les ré-activer.

Pour continuer autour de cette éternelle question de l'utilité d'une chose (et pas d'une autre), les postures d'artistes sont emblématiques et doivent permettre de ré-interroger cette notion d'utilité.

Nous sommes à priori des gens comme les autres, nous travaillons, nous avons des spécificités, des outils. Cependant nous sommes constamment habités par l'idée de se mettre en relation avec l'inconnu, le loin, sans se poser la question de l'utilité. Il s'agit plus de curiosité, une manière de se mettre en pré-occupation, en désinstallation, en mouvement, en

rééquilibrage. Il faut travailler à redonner de la curiosité, de l'écoute à soi, un rapport non hiérarchique aux choses, se créer des autorisations.

Je me suis donc accorder quelques autorisations:

- celle de travailler en périphérie, ce qui sous-tend un éloignement du centre, celui des institutions. Je reste en contact avec elle, mais pas dans un rapport d'asservissement, je tente de l'appivoiser, de l'intéresser, mais elle ne doit plus me fragiliser. Pas toujours facile de rester imperméable.
- je gère ma propre présence à la sphère culturelle, pas admis mais présent, inattendu, là, actif.
- je continue à m'affirmer dans le « contre », dans ma posture d'engagement, accompagné de personnes de la périphérie, qui n'en restent pas moins elles aussi à une position « contre ». Ce « contre » pour enraciner une militance.
- je sors apparemment de mon domaine de compétence pour m'installer dans d'autres micro-territoires éloignés de la danse, alors qu'ils découlent directement de ma pratique artistique un peu en marge.

Je parviens à me définir dans la pratique pour une mise en distance, comme savoir sa place pour s'autoriser à se déplacer, aller voir ailleurs. Le ailleurs est plus aisé quand on sait pouvoir revenir à un chez soi, un lieu de refuge, de pensée. Donc quelle est ma définition à ce jour, comment je me dessine, me perçoit, et qu'est-ce que cela permet? De cette auto-définition de soi, deux axes ressortent et méritent d'être ici synthétisés. Un premier autour de la notion de processus et ce que cela induit dans le travail de la danse ; et un deuxième dans le rapport au corps et ses implications dans la vie et le travail. Si ces deux éléments restent imbriqués l'un dans l'autre, il me semble intéressant de les voir séparément.

Le processus s'inscrit dans un sens élargi, non dans le simple contexte de processus artistique conduisant à la mise en place de procédures de fabrication d'une pièce chorégraphique ; il s'agit, au contraire, de rendre compte d'un processus plus englobant qui amène l'artiste à se parcourir et à parcourir, de façon singulière, le champ artistique qu'il pratique. Des positions particulières qui le situe en dehors de. Au regard des dernières rencontres qui m'habitent, je sens en moi un enracinement, un choix de travail, et le temps qui en découle. Un travail long et patient, pour construire une vision singulière sur un centre d'intérêt. Une fois cette constatation admise, une modestie est possible, une tranquillité dans l'action, un lâcher prise est nécessaire pour se laisser conduire dans l'aventure de cette nouvelle proposition. La certitude de cette mise en oeuvre est l'engagement de soi, en totalité et globalité à tous moments, autant en studio que dans l'extérieur de celui-ci, car tout peut faire sens et donner un indice pour lire le sens du travail. Il faut s'engager et se tenir à distance, car il y a certes un nouveau territoire de travail, mais il reste en lien avec le précédent. J'aime cette idée d'un sillon qui prend du temps à se résoudre, il indique bien le cheminement. Chemin amenant à des choix, qui permet des « lucidités », ouvre des moyens de se continuer, de

s'accepter en dehors d'un système que j'ai pu croire idéal car le seul revendiqué et existant. J'ai trouvé ainsi la place artistique qui est la mienne, indéfinie mais construite sur un vécu, une expérience et sur les rencontres. Je reste toujours en surprise, je ne suis attendu, nulle part, donc je chemine, où la vie me conduit et je tiens compte de tout comme moyen de déplacer mon travail artistique. Je me construis en respect et exigence envers moi-même ; je ne suis que l'outil d'un travail. Je suis politiquement inscrit dans un champ artistique. J'y participe au plus juste de ce qu'est ma place aujourd'hui, en dehors d'une certaine démonstration, en dehors d'une classification : pour être classé il faut être considéré par un système.

Pédagogiquement, plus que d'inculquer un savoir, une esthétique, j'aime à faire trouver l'autonomie ; il s'avère que l'artiste est son propre pédagogue et je découvre artistiquement l'autonomie.

Voilà je suis artistiquement plus tranquille, ce qui me permet d'aborder les institutions avec plus de recul, moins de colère. J'entends par institutions les tutelles d'attribution des subventions, comme les programmeurs très institutionnalisés et surtout ceux à qui je suis le plus souvent confronté en région Auvergne. Mais cette tranquillité n'empêche pas les questions : comment trouver des moyens de dialogue, des endroits de questionnements communs, sortir de cette relation bi-polaire de demandeur/donneur. Je sens depuis longtemps qu'il faut trouver une façon de se mettre en relation. Il semble qu'un début de réponse pourrait s'entrevoir en faisant partie d'une coordination des structures professionnelles du spectacle vivant en Auvergne, passer d'un soi à un collectif pour dépassionner les tensions, les impressions, les constats. Envisager ce que cela implique profondément comme changement dans une problématique de politique culturelle. Serait-il possible d'oeuvrer intelligemment ensemble pour créer un partenariat différent entre artistes et institutions ?

Pour témoigner de ce parcours, cheminement personnel, prendre de la distance pour obliger à l'analyse, inscrire cette amorce de collaboration dans une recherche-action.

« Il n'y a pas à priori de domaines et de problématiques qui échappent à la recherche-action. La faisabilité n'est pas une question de contenu mais de processus. Elle ne peut émaner que d'acteurs en mouvement, dans la conscience d'un état de recherche. »¹⁶

¹⁶ - **Questions fréquentes sur la recherche action** - Bazin Hugues - document électronique in bibliographie R-A, (2003-2007).

Chapitre 2 : Le chercheur, la construction d'une posture :

2-1 : un désir de recherche : la nécessité de s'inscrire dans un cadre de réflexion :

Pourquoi ce désir de s'inscrire dans un parcours de séminaire - acteurs et entrepreneurs sociaux ?

Une première réponse simple, évidente : la nécessité.

Celle de trouver un espace-temps pour interroger une dimension de mon métier de chorégraphe et du statut d'artiste, qui me demande d'une part d'être accompagné, et d'autre part de situer ces interrogations dans le cadre d'une recherche-action. Cet espace-temps offre de possible rencontre avec des gens, des vies, des pratiques différentes, des croisements d'expériences et de générations, j'aime cette idée d'espace où chacun peut être là avec ce qu'il est. C'est aussi expérimenter la différence, le différent, l'autre. Là, une autre nécessité celle d'un collectif envisagé comme un endroit de travail aux regards des autres, lieu d'exposition de soi, de ses faiblesses, ses motivations, ses préoccupations artistiques pour mon cas, lieu d'échanges et de « confrontations » de différents points de vue. Espace donc d'échange, mais aussi d'exigence. Le choix de ce parcours pour moi, ne relève pas du hasard, puisque je suis souvent intervenu comme intervenant pour ce séminaire*. Donc je fais un choix pédagogique fort. Je connais les valeurs à l'oeuvre, les méthodes pédagogiques, les postures d'accueil, les exigences autour de l'écrit, la grande diversité d'approche des outils pour permettre de construire une posture de chercheur. Je sais trouver dans ce temps de formation un lieu où la place accordée à chacun se base sur le mode de la coopération, non sur une hiérarchie de savoirs. J'ai perçu cette pertinence de la pédagogie dite de la « tendresse » mise à l'oeuvre dans ce séminaire, où l'accompagnement est une valeur, ainsi que la confiance en la possibilité de chacun d'être porteur de savoir. Je sais que je trouverais, ici, une diversité d'approche, pour me permettre de construire une pensée autonome et choisie. Se voir proposer des perspectives sociologiques, anthropologiques, philosophiques... Tout comme des approches plus iconoclastes qui pour moi permettent une culture, essentielle pour se plonger dans un état de recherche. C'est-à-dire, se mettre en travail d'écriture, avec ce besoin de rencontrer des outils différents de regards et d'analyse différents. Se décoller de la terminologie propre au champ de la danse contemporaine. Etre en présence d'autres champs professionnels afin d'élargir les problématiques et les approches.

Un réel désir de poursuivre l'approche de l'écriture pour faire le lien avec deux autres expériences : - une d'écriture lors d'un master en culture chorégraphique auprès de Laurence Louppe, - une de collaboration de recherche avec le laboratoire d'anthropologie de l'école de Paris-Villette.

* deux interventions autour du rapport au corps, une autour de la notion de processus, le mythe du créateur et une dernière autour de récit de vie et présence du corps.

2-1/1: un premier pas vers l'écriture:

Cette formation en culture chorégraphique s'adressait avant tout à des artistes en exercice, pour mettre en regard le contenu des différentes sessions de travail et leur pratique, elle ne prévoyait pas de s'arrêter sur un sujet et de l'observer, au plus près, mais bien d'œuvrer en périphérie, pour appréhender tout le corpus de la pensée qui ancre la danse contemporaine. Cette formation était un chantier de dé-construction, pour faire vaciller, les évidences non-dites, les acquis, les certitudes. Un écrit pour dire cette mise en chantier, en faisant le choix d'écrire ce que je vis comme artiste, car c'est l'endroit où la légitimité de cet écrit m'apparaissait possible. Le plan de ce texte était anatomique, décrivant les lieux de la danse (celle dont je suis porteur et qui est bien sûr, non représentative de la danse contemporaine, mais elle est identifiée et continue à affiner son essence), et son langage.

Donc trois grandes parties, en référence à ma conception de l'acte chorégraphique :

- Premièrement, trouver un axe de travail, commencer à collecter, à rechercher, s'immerger. Un premier lieu, celui du crâne, quand tout n'est visible encore qu'aux yeux d'une seule personne, celui qui se met en préparation.
- Deuxièmement, le lieu de la première écriture, quand l'élan a surgi et vous entraîne, au plus près, du sujet, le début d'une possibilité de structuration. Tous les ingrédients sont sélectionnés, prêts à nourrir l'alambic.
- Troisièmement, le lieu du corps, le moment où tout ce travail de recherche peut advenir, s'inscrire comme un premier geste, le début de la métamorphose.

2-1/2: un premier pas vers la posture de chercheur :

Pendant trois ans, une collaboration étroite, avec Marianita Palumbo, anthropologue de l'urbain, pour le projet Rayonnements*, il s'agissait pour cette mise en tension anthropologue et artiste, de laisser les outils des deux champs s'entrechoquer, pour trouver d'autres façons de se mettre en recherche. L'artiste devait faire des propositions de protocole de recherche, que l'anthropologue transposait pour reconsidérer sa pratique. Cette recherche avait pour but de redéfinir ce qui fait territoire dans une ville et ce qui fait culture sur un territoire, en questionnant la relation entre ces deux notions. L'étude était menée sur deux villes d'Ile-de-France où s'est récemment installée une structure de production et exposition culturelle - le Musée départemental d'art contemporain à Vitry et le Centre national de danse à Pantin - par deux binômes différents constitués d'un anthropologue et d'un artiste. Cette double approche permet de diversifier les outils de recherche, de questionner les concepts à

*

Laboratoire Architecture Anthropologie
Ecole Nationale Supérieure
d'architecture de Paris La Villette,
programme interministériel de recherche
Culture et territoires en Ile-de-France :

**Rayonnements, Essai de redéfinition
de territoires culturels en Ile-de-
France.**

PUCA | DRAC Ile de France | DRE Ile
de France | IAURIF | Ministère de la
Culture (MRT, DEPS)
avril 2009.

travers deux méthodes complémentaires d'exploration, d'appréhension de l'espace et du mouvement. C'est surtout l'occasion de découvrir ce qu'implique un travail de recherche, sur le protocole, les outils de réalisations, les questions scientifiques et éthiques, la notion de temps, le travail de collectage et d'analyse que cela supposent.

Mon inscription au Séminaire est une possibilité de faire du lien entre ces deux moments, de réunir un travail d'écriture à celui d'un travail de recherche action. Une envie profonde que l'écriture et l'approche scientifique participent de/à mon expérience chorégraphique, puisque chorégraphier implique toujours une plongée de longue haleine : il me faut chercher ce qui fait sens par rapport à un projet, quel moyen de travail ? Quel processus ? Quel corps ?

Au désir de mettre sous microscope ma pratique, un prétexte de terrain s'offrit à moi en même temps que mon début au séminaire, la naissance d'une Coordination^A des structures du spectacle vivant en Auvergne. Il s'agit d'un collectif d'artistes : de metteurs en scène, chorégraphes, conteurs, musiciens, lecteurs, circassiens, avant tout des initiateurs des projets artistiques ou nommés comme directeurs artistiques de structures. Cette implication allait me conduire à échantillonner un certain nombre de problématiques de recherche, en lien très fortement avec ce moment de perdition.

^A voir annexe 1

2-2 : devenir chercheur : se situer dans la problématique ressentie par l'acteur :

Depuis quelques années, de par ma fréquentation de divers milieux associatifs et de mon engagement bénévole dans des structures de l'économie sociale et solidaire, je me posais la question du pourquoi une telle difficulté à fédérer le champ de la culture. La seule diversité des pratiques ne pouvait pas expliquer celle-ci. Le sport existe comme coordination, alors même que certains sports n'ont peu de ressemblance et points communs. Etudier cette impossibilité de rassemblement s'impose comme un travail colossal. Cela aurait voulu dire enquêter dans toutes les couches constitutives de la culture pour mesurer les spécificités et les espaces d'attentes de chacune, pour ensuite permettre une analyse cernant une possibilité d'ancrage commun.

Ma participation à la Coordination, m'amena à resserrer cette problématique, tout en me laissant encore un éventail trop large d'hypothèses :

- Quelles spécificités de fonctionnement pour les structures, en sachant qu'elles viennent de champ aussi divers que la musique, la danse et le théâtre ?
- Leurs histoires par rapport au territoire et ses institutions ?

- Les relations entre les différents partenaires du territoire et les compagnies ?
- Les relations entre elles (compagnies) ?
- Comment se situent-elles les unes par rapport aux autres ?
- Leur connaissance réciproque ?

Je me suis rendu compte qu'il s'agissait d'un travail à plein temps, mais aussi une façon de contourner les vraies problématiques, un travers courant de débutant qui veut traiter large pour s'assurer une importance de chercheur, de la crédibilité. Cet ensemble me permettait surtout de contourner, voire de fuir les raisons profondes de mon investissement dans la Coordination et dans mon cursus en DHEPS. Je crée une ligne de fuite pour ne pas immerger dans le véritable enjeu d'une mise en réflexion incluant. J'agissais à contre sens, inversais la problématique, en me postant délibérément en périphérie, pour renforcer la spécificité des structures donc de les extraire du collectif. Mon travail de recherche ne devait pas distendre mes motivations à ma propre présence, mais au contraire la recherche devait s'effectuer du dedans et dans la simple identité coordination, quitte à mettre à jour mes propres contradictions et me retrouver en trouble face à ma posture personnelle.

La pratique du terrain et sa vivacité à cette période m'offre des perspectives plus pertinentes, moins générales enracinées dans cette idée de coordination :

- Qu'est-ce qui se construit dans cette mise en collectif par rapport aux autres, et à soi ?
- Quels modes de connaissance, de reconnaissance ?
- Quelle place et regards pour les artistes en représentation collective pour les institutions et acteurs du champ culturel ?
- Quel nouveau regard sur les artistes ?

Je sentais là une entrée intéressante pour la recherche, qui m'autorisait à travailler mes propres préoccupations comme cette notion de place et de parole, de présence de l'artiste. Pour creuser plus en avant, le fond de mon état dit artistique à savoir comment il peut participer à la culture autrement qu'en revendication de créateur, quelle responsabilité, son devoir d'implication ? Commencer donc à prendre des risques, se sortir de son habituel territoire de passivité à savoir celle d'attendre et de râler quand cet horizon d'attente est déçu.

La problématique de recherche commence à se dessiner, une mise en tension de ce cheminement par élimination, étranglement me conduit à cette hypothèse : quels re-positionnement pour l'artiste pour oeuvrer à une parole collective ? Un faisceau de ramifications secondaires émergent pour alimenter celle-ci. Comment se construit une parole collective, et pourquoi ? Quels outils sont nécessaires ? Quelles actions nous faut-il mener ? Comment et pourquoi ? Quels changements de postures pour chacun ? Quelle inscription dans la durée ? Comment rester en lien entre nous, pour suivre les actions et leurs répercussions ? Quelle connaissance et analyse du champ large de la culture allons-nous mettre en place ?

Quelles évolutions de nos actions, échanges, discours ? Quel nouveau rôle pour nous, s'il doit y en avoir un ?

Avec ce faisceau d'hypothèses, l'envie pour moi de valider cette série d'interrogations, me conduit à effectuer une première collecte de sources. Un premier entretien comme exploration pratique de mes hypothèses, voir si je retrouve dans cette matière ces lignes de tension, une vérification des indices.

Mon choix se porte sur Nathalie Collantes*, chorégraphe, membre du collectif « des signataires du 20 août »^A. Les indices sont là, des mots font surface, je les rencontrerai à nouveau lors de mon collectage de recherche. Des notions qui pour moi sont une découverte :

- rompre avec l'isolement,
- faire connaissance, se rendre compte d'être dans les mêmes empêchements,
- la relation aux institutions,
- apprendre à connaître ce que l'on méconnaît,
- la question de la parole collective,
- la formation d'un discours,
- l'artiste/citoyen,
- la place de l'artiste,
- se former,
- faire « sa culture ».

De ce premier collectage, la nécessité de quatre mots clef, autour de cette recherche, s'est imposée. La place, le rôle, le statut, la fonction. Ces quatre mots me semblent un lieu de confusion, là où se cristallise la difficulté à se penser en parole collective.

Une manière de mettre à jour mes propres contradictions et cheminer vers une compréhension de mes emportements, réactualisant ce que je suis. Ces mots évoluent au cours de la recherche et deviennent des axes de recherche ou d'analyse après le collectage de tous les matériaux.

Avant de commencer une deuxième série d'entretiens, une nécessité se fait jour : savoir d'où je parle exactement.

Je me rends compte que mon identification professionnelle prend différents visages, selon le contexte où je me situe. Il me faut donc prendre un temps de redéfinition, pour éclaircir ses postures différentes et pourquoi ce glissement de l'une à l'autre.

- Professionnellement je me définis comme chorégraphe, danseur et pédagogue, en tenant fortement aux trois termes.
- Quand je me situe par rapport à la Coordination de plus en plus, comme si je voulais effectuer une mise à distance, je me nomme comme artiste.
- D'un point de vue purement administratif, je suis défini par la société comme artiste chorégraphique.
- Dernièrement, une nouvelle identité s'est formulée : celle d'arpenteur du corps.

Ces appellations, sont au coeur de notre recherche. Nous définirons cet ensemble, ce qui tient du statut, du rôle, de la place, des fonctions au

* Nathalie Collantes a commencé à chorégrapheur alors qu'elle était étudiante, au sein du Groupe chorégraphique de la Sorbonne et de l'Atelier de la Danse. Elle a été interprète pour Suzon Holzer, Jacqueline Robinson, Fabrice Dugied, Nadège MacLeay. Elle intègre ensuite la compagnie Christine Gérard et Daniel Dobbels, puis celle d'Odile Duboc. Elle initie le projet Règle d'or, groupe d'improvisation formé par une dizaine d'artistes. Elle fonde sa propre compagnie, Fanfare Blème, en 1992 et signe depuis de nombreuses chorégraphies dans lesquelles elle utilise l'image vidéo comme espace de recherche et de représentation. Au travers de son parcours, son travail se lit comme une recherche continue, aiguë et engagée du mouvement. Ses créations tissent des fils entre composition et improvisation, entre production et perception des gestes.
<http://www.junevents.fr/fr/nathalie-collantes> mai 2014.

^A voir annexe 2 et 3

cours de notre analyse en deuxième partie. Effectuer pour cela un temps de recherche tant du côté de l'étymologie, que du côté philosophique et artistique, pour confirmer des endroits de nomination. Pour permettre une définition de ce qui constitue où anime l'artiste, l'observation de ces identités se fera au travers de quatre filtres* :

* voir mots clés chapitre 4

- le statutaire c'est-à-dire du côté officiel, de la législation ;
- les fonctions en s'appuyant sur des documents professionnels, sur des propos artistiques, historiques, personnelles ;
- les rôles, en comparant ce qui est sous-tendu dans les sources précédentes et comparées à ma propre conception ;
- la place qui relève de l'attente sociétale et personnelle.

De passer au microscope tous les termes, voir où ils se recoupent, divergent, peut-être percevoir où se situent mes désaccords, une méconnaissance, une part de croyance. Me rendre compte aussi que je ne me suis que peu intéressé, jusqu'à maintenant à ces différentes définitions, elles sont présentes de fait.

Ce travail revient à se mettre soi-même au microscope. Ce qui provoque une sorte de plongeon dans ses propres racines pour comprendre où cette construction a pris ces appuis.

Comment rester pleinement soi, à sa place, tout en cherchant à explorer ses limites et les pousser à l'extrême ? Peut-être en prenant le corps comme un outil de travail, le foyer de tous les possibles car il peut être un outil, avec une forte identité d'assimilation. Ce qui veut dire se sentir toujours assailli, en débordement, sur le qui-vive ; en réception de tout ce qui se passe autour de soi. Se constitue alors un espace de connivence, où des sensations de trajectoires sont pressenties, en cours de dessin. Elles sont les lignes de force où tout fait écho: chaque moment porte en lui l'opportunité d'autres lieux d'exploration. Comment placer son expression dans l'ouverture la plus large tout en restant soi et à sa place. On nous demande de savoir tout faire jusqu'à faire des actions qui nous sont parfois complètement étrangères, et là nous devenons remplaçables et déplaçables. Comment garder cette curiosité artistique et intellectuelle tout en restant à sa place comme si c'était une évidence ?

Simplement en s'ouvrant à d'autres points de vue, d'autres approches, de nouvelles possibilités de rentrer en contact, prendre connaissance d'autres versions du corps, rester en éveil. Cette faille ouverte dans une habitude, peut éviter une sorte d'enfermement. L'autre peut ainsi me donner à percevoir des mouvements jusqu'alors non connus pour moi. L'autre devient le lieu d'une possible découverte, d'autres mouvements et d'autres consciences du moi et de l'autre et des deux ensembles, car deux corps qui se rencontrent se nuancent l'un de l'autre.

Tenter de se laisser agir par le corps, se laisser penser par lui, et dans cet effort de mouvement ou déplacement de la vision/perception, donc à partir de là une confusion de place est possible. Je ne suis pas à la place de l'autre mais celui-ci me donne l'autorisation d'une autre place, il m'offre une autre place à occuper.

De cette nouvelle place, une relecture de nos positions dans le champ artistique est possible, comme elle donne au chercheur un endroit de prise

sur l'acteur.

2-3 : en tension : le travail de mise entre parenthèses de l'acteur impliqué dans le terrain pour laisser le champ libre au chercheur :

Cette recherche m'implique directement en tant qu'artiste. Elle me met en jeu dans ma pratique individuelle d'artiste. Il me faut donc, me dé-placer, re-positionner, re-situer à la vue de cette double implication artiste/chercheur. Je m'inscris, de fait, comme un possible terrain/lieu de « vérification », de révélateur, des transformations. Ce qui entraîne à considérer tout ce qui se passera pour moi en tant qu'artiste comme faisant partie du « collectage ». Je suis en situation d'auto-observation, de mon comportement, de mes attitudes, de mes réactions face à ce champ de la culture que je côtoie. Cette imbrication aide autant qu'elle rend ardu le travail d'analyse. J'assimile ce temps de recherche à celui que je connais quand je rentre en processus de création, où alors tout se décale, s'oriente pour l'observation du processus, dans sa demande d'élans, de ressources, de temps de réflexion, d'écriture. En m'obligeant à cette rigueur et précision d'observation, je sens une possibilité d'accord de temps, sans avoir l'impression de sacrifier celui de la création à celui de la recherche et vis-et-versa. Le plus difficile est sûrement d'être rigoureux sur ces moments obligés de passage à l'écriture, collecter un maximum d'informations par écrit, pour pouvoir être tranquille dans la tête. Savoir qu'il y a des traces consultables sur du papier et pas seulement des sensations accumulées dans la mémoire avec ce risque de la déformation. En reliant les deux places d'acteur/chercheur, je sens qu'il m'est plus facile de me décaler, car la recherche demande du décalage, pour le temps de celle-ci être en tension vers une seule orientation. Être en état de recherche décale son attention au monde.

La recherche ne se vit pas comme un lieu à côté de soi, ce n'est pas un espace en dehors de sa vie et de ce que l'on connaît, elle s'inclut dedans, ou je m'inclus dedans, il y a simplement imprégnation mutuelle. Chacun à sa façon fait sien l'autre.

En explicitant ce double ancrage, naissent des besoins de « théories » plus pointues sociologiques et psychanalytiques pour éclairer autrement*. C'est inscrire un mode de vases communicantes, sentir que cette double implication permet au chercheur des appuis, des relais et inversement puisque le chercheur vient éclairer les points de vue de l'artiste.

* - voir chapitre 5 faire surgir des outils d'analyse
- voir chapitre 7 s'offrir un regard psychanalytique

Construire cette posture de chercheur met en évidence la notion de méthodologie. Quelle démarche de recherche ? Quelle vision ? Dans ce labeur d'explicitation d'une méthodologie, deux lignes de forces émergent, à savoir, une méthodologie de chercheur mais aussi la méthodologie du rendre compte, semblant aller de pair. Creuser ces deux directions, car une fois celles-ci rendues claires, leurs interpénétrations

assurent un angle d'attaque pour l'analyse, et orientent les hypothèses, colorent les apports théoriques.

Il faut donc poser un cadre, pour que la méthodologie retenue soit assise sur des fondements avoués. Pour ce faire, je m'entoure de deux voix, celle d'Hugues Bazin et celle de Michel Liu¹⁷ qui ont écrit sur la recherche-action puisque mon travail de recherche s'enracine en ce lieu-là. Ainsi la recherche-action ne peut pas se définir comme « une simple méthodologie comme un outil qui se transmet », mais est un processus qui doit forger ses propres outils.

La posture de chercheur ne peut être pertinente que si la participation est doublée d'un travail sur soi, ce qui implique de se connaître soi et de prendre conscience de sa propre situation socio-professionnelle.

La part sensible du « chercheur » fait partie du travail, sensibilité que l'on peut nommer comme intelligence « dans cette manière aigüe de percevoir la réalité et dans la conscience de son positionnement ». Cette conscience demande de nommer avec ses propres mots et d'expertiser ses propres situations. Cela pourrait se résumer à établir un cadre de travail afin que le processus puisse suffisamment s'ancrer et se développer. « Ce processus est bien réel car il modifie en profondeur les manières de raisonner, percevoir agir, se positionner... », la personne en recherche est impliquée, n'est en rien qu'un simple observateur.

« Ce qui est important dans la recherche-action, ce n'est ni la recherche en soi, ni l'action en soi mais le tiret qui les unit. Car pour les unir, il faut être un peu plus qu'un chercheur ou qu'un acteur, mais aussi un créateur. » Une posture permettant d'enrichir sa propre identité socioprofessionnelle. En tant que chorégraphe du processus, je ne peux qu'adhérer à cette éthique de la recherche-action, et donc trouver avec mon vécu une façon de le transposer à ce travail de recherche.

En lisant ce passage de Michel Liu¹⁸ « la démarche, pour nous, ne s'oppose pas aux méthodes, au contraire elle les reconnaît et les utilise, mais n'en est pas prisonnière. Pour mener à bien un projet, la démarche examine après avoir délimité le problème s'il existe une méthode... Cependant au cours de la recherche la nature du problème étudié peut évoluer, aussi faut-il être attentif à l'adéquation entre la méthode et le projet » Cela peut vouloir dire l'abandon de la méthode pour inventer une « heuristique locale » pour la poursuite du travail de recherche. De cet éclairage théorique, il est possible d'envisager de se mettre en démarche, en utilisant les outils qu'il nous semble prégnants pour notre recherche. Car comme en chorégraphie chaque pièce possède sa propre nature qui définit un processus, d'où découle le vocabulaire et les outils de réalisations et de-là un contenu façonnant le contenant. Pour ce temps de recherche, plusieurs outils peuvent servir comme ceux de la sociologie ou de l'anthropologie, ils sont bien outils pour servir une démarche et ne doivent pas être considérés comme recette de cuisine. Face à ma

¹⁷ ibidem

¹⁸ - **Présentation de la recherche-action: définition, déroulement et résultat** - Michel Liu - Revue internationale de systémique, Vol 6, n°4, 1992, pages 293 à 311.

problématique de recherche, la notion d'heuristique locale m'autorise une route à suivre ou à explorer, car tout en indiquant une direction de méthodologie pour le chercheur, elle permet une ligne de conduite pour l'écriture de la recherche-action^A.

^A - annexe 5

Le point nodal de la méthodologie du chercheur ici, se résume à sa totale immersion dans la problématique, l'amenant à toujours tenter de trouver une articulation de ses propres valeurs professionnelles subjectives et de ses engagements dans un champ nouveau d'exploration. Cette notion d'articulation devient le trait d'union de notre travail de collectage réalisé sous la forme d'un entretien avec quatre artistes participant à la Coordination^A et d'une personne d'âge extérieure à celle-ci^A. En étudiant la coordination je suis face, sans possibilités d'échappatoire, aux lignes de tensions qui m'habitent dans cette question de recherche, lignes de tensions qui traversent mon activité de chorégraphe, danseur, pédagogue, mais celles aussi de mon engagement, de mes irritations. Je sais que tout est contenu dans ce terrain de recherche est qu'il n'est plus temps de reculer, de louvoyer, mais de plonger pour tenter une résolution ou du moins un éclaircissement de mes raisons de continuer à vouloir m'inscrire dans le champ artistique.

^A annexes 7, 8, 9, 10, 11

^A annexe 13

Pour cela deux principes essentiels: de la simplicité et de l'action physique. Donc arrêter de me construire ou m'enfermer dans cette délicieuse habitude du et des livres, de l'écrit des autres, mais faire confiance au concret et (au chercheur peut-être ?). Principe pourtant facilement utilisé dans les moments de création. Chorégraphe, je revendique le travail, je refuse l'inspiration, car je défends l'autonomie, puisque inspiré renvoie à une notion de Dieu qui dicterait ce qu'il désire se voir accomplir. Il suffit d'appliquer cette confiance dans le travail au statut du chercheur. Chercheur qui n'a qu'une tâche à accomplir celle de faire confiance au terrain, lui laisser la parole. Ce qui permet de situer la recherche du côté des outils de l'anthropologie et de la sociologie. Cette immersion, début de connaissance du terrain permet ainsi au chercheur d'envisager le choix des interlocuteurs. Contrairement à la sociologie statistique ils n'ont pas à être nombreux, ni remplir des critères de diversité sociale, d'âge, de sexe. L'immersion dans le terrain se redouble d'une d'implication forte puisque je suis membre actif de celui-ci. Ce qui veut pas dire plus de facilité, car j'en connais aussi tous les membres, une partie de ses actions, les problématiques qu'elle contient. Je suis des personnes les plus constantes aux réunions internes comme aux différents rendez-vous avec les partenaires institutionnels. Pour changer de point de vue, voire éclairer ce terrain d'une autre manière, découle le choix d'interlocuteurs issus de celui-ci.

L'avantage, ou peut-être l'inconvénient, pour les interlocuteurs comme pour moi-même, est le changement de posture qu'il faut effectuer. Les entretiens se font en dehors du cadre de la coordination, ce qui veut dire un tête à tête avec des personnes avec qui cela n'arrive jamais, ainsi un premier changement : le contexte. Le deuxième changement : je ne suis

plus l'artiste impliqué dans la Coordination, mais le chercheur en dehors de la cellule coordination. Pour l'interlocuteur il s'agit de glisser constamment de sa posture d'artiste à celui de participant à la coordination, et surtout accepter de prendre du recul pour en parler. Ce matériau-entretien subit une première analyse, sans grille pré-conçue, hormis celle de mon ressenti. Pas l'envie au départ d'ordonner cette matière première en système, une façon consciente d'utiliser la subjectivité du chercheur comme filtre. Pourquoi cette étape que l'on peut qualifier de non scientifique? Un but simple se cache derrière, effectuer une décantation, pour que se dépose le subsidiaire et faire apparaître de l'essentiel. C'est commencer à creuser de la distance entre l'artiste chercheur engagé et le terrain dans sa possibilité de dire. Une étape de nettoyage, je me dois d'évacuer toutes mes premières réactions, car si elles ne sont pas mises à jour, pointées du doigt, elles transforment la parole du terrain et l'enferment dans une réactivité émotionnelle. Il faut que je me détache des instinctives réactions et prise de positions personnelles. Le scientifique, pour moi, se joue dans cette extrême clarté que je dois mettre à l'oeuvre sur la manière d'être face à ce collectage.

La difficulté la plus grande que j'allais rencontrer est d'accepter de quitter ma place d'acteur.

Partie II : La recherche



« La nécessité de l'engagement peut être rapportée à l'idée moderne d'une orientation de la pensée à l'activité : l'engagement est le fait du sujet agissant et pensant défini dans son autonomie rationnelle, mise en oeuvre dans la délibération qui précède l'action et qui doit conduire à opérer le bon choix au sein d'alternatives proposées, voire imposées par la situation. »¹⁹

¹⁹ - **Fin de la philosophie politique ?** - Carole Widmaier - Editions CNRS, Paris, 2012, p 10.

Une deuxième partie témoignant de la recherche elle-même. Elle se divisera en huit chapitres.

Nous y aborderons les premières mises en élan qui ont conditionné la collecte des matériaux. Comme poser un titre générique pour orienter le travail. Nous expliquerons la formulation de ce titre générique et ce qu'elle offre comme hypothèses.*

*** Chapitre 3 : la question de recherche**

Puis nous ferons une présentation et description de ceux-ci et une première analyse. Une première dite celle du chercheur, qui nous aidera à formuler deux répertoires lexicaux, nous amenant à envisager deux références théoriques pour traiter notre collectage. Cette analyse s'effectuera par deux axes celui dit de la singularité, cinq auto-portraits pour tenter une définition de l'artiste. Le deuxième axe s'intéressera à définir des notions autour du collectif pour nous permettre une mise en écho avec nos cadres théoriques.**

****Chapitre 4 : mise en oeuvre : un travail d'analyse des matériaux en plusieurs couches, selon le chercheur**

Une première référence théorique sociologique avec la réflexion de Nathalie Heinich sur la notion d'artistes, nous donnera les concepts pour une analyse de la Coordination. Dans un deuxième temps, nous reprendrons ce cadre conceptuel et théorique pour mettre en dialectique la Coordination avec les Signataires du 20 août. Cette comparaison nous obligera à faire référence à une source théorique, devenant donc notre deuxième approche théorique.***

*****Chapitre 5 : faire surgir des outils d'analyse, un regard sociologique celui de Nathalie Heinich
Chapitre 6 : ligne de tension : mettre en comparaison la Coordination avec les Signataires du 20 août**

Cette deuxième approche sera d'ordre psychanalytique avec comme références Charlotte Herfray et Didier Anzieu pour interroger la notion de groupe et creuser la relation individu/groupe, pour confirmer ou infirmer des éléments apparus lors de notre analyse sous l'angle sociologique.****

******Chapitre 7 : s'offrir un autre regard celui de la psychanalyse avec Charlotte Herfray et Didier Anzieu**

De ce croisement théorique nous reprendrons à notre hypothèse de départ pour la reformuler en tenant compte de ce que l'analyse aura mis à jour comme réflexion. Nous dessinerons deux cheminements de continuation de ce travail de recherche, tant pour le chercheur que pour l'acteur.*****

*******Chapitre 8 : cheminer vers une conclusion**

Chapitre 3 : la question de recherche

3-1 : dé-placements : poser un titre générique pour orienter le travail de recherche :

J'ai démarré la recherche, quelques mois après le début de mon engagement dans la Coordination des structures professionnelles de création en Auvergne. Au cours des premières réunions, il m'est apparu de façon prégnante que la difficulté la plus grande que nous allions rencontrer pour nous entendre et pouvoir inscrire une parole collective, serait celle d'accepter de quitter nos places respectives de « *directeurs artistiques*^F », pour investir un espace plus flou celui de l'artiste s'engageant pour une mise en regard de son appartenance au champ générique de l'Art. Il allait falloir se concéder personnellement la possibilité de se dé-placer, c'est-à-dire de se mettre à côté de cette place souvent auto-attribuée, à laquelle nous nous accrochons de manière orgueilleuse, car elle représente ce que nous croyons être. Pourtant l'enjeu, celui de se dé-placer, reste majeur si nous voulons pouvoir oeuvrer à une parole commune et constructive pour enfin reprendre place dans le discours de l'Art. Car se déplacer n'est pas perdre sa place, mais au contraire si on se réfère au propos de Miguel Benasayag²⁰, cités en introduction : « S'engager consiste à assumer son paysage et par l'élargissement de son aperception, accéder à une plus grande connaissance du socle commun. C'est seulement en m'engageant dans ma situation que je peux découvrir ses liens avec d'autres situations ».

^F annexe 7

Cette problématique du déplacement est pour moi acteur de la Coordination, au coeur de mon engagement, peut-être plus facile à percevoir, car étant chorégraphe et danseur cette notion de déplacement est un fondement de ma pratique, la danse est l'art du déplacement qu'il soit géographique, spacial, ou interne à l'intérieur du corps**. Cette pratique quotidienne du corps, puisqu'il est le seul outil de son inscription met à jour constamment cette question de comment rester pleinement *soi*, à sa place, tout en cherchant à explorer ses limites et les pousser à l'extrême ? Par la liberté de se concevoir, de se vivre selon les événements qui vous traversent, être non monolithique, non figé dans un rôle, en mouvement constamment : un corps aux frontières floues : un corps indéfini. Rendre légitime cette indéfinition du corps, mais qu'elle soit assez consciente pour avoir une réalité et pas seulement une

** voir préambule

²⁰ - **Abécédaire de l'engagement** - Miguel Benasayag - Bayard, Paris, - 2004, lettre E.

tangibilité pour soi. Légitimer cette indéfinition veut dire trouver comment s'inscrire avec. Ne s'agit-il pas simplement de prendre en compte l'idée de surgissement ? Le surgissement : comme faire apparaître, subitement, de nouveau ; où comme aborder, s'ancrer, être ancré dans le surgissement, comme une fêlure ; avoir tenter la disparition pour libérer le passage à l'autre. Le surgissement, c'est cet autre qui s'est senti autorisé, à qui la place a été faite pour qu'il puisse se rappeler à vous. Etre surgi par l'Autre, n'est possible que si l'autre en vous accepte de vous laisser l'espace. Il peut venir inscrire en vous des tracés, qui vous disent, vous découvrent.

La rencontre avec l'autre : se découvrir à l'autre bouleverse, l'autre qui nous désigne à notre spécificité, nous construit - respectueusement -, nous sort de toutes ces chimériques architectures intérieures que nous construisons au fil de la vie. Alors, le langage tremble, les mots forent les infimes parcelles de ce que nous appelons le moi. Se donner à l'autre devient un dévoilement de soi, un dépiècement : l'image qui s'impose serait celle de ces planches anatomiques où la peau est retournée et portée à bout de bras. Laissant deviner ce réseau interne de couches qui nous constituent. Se rendre à l'évidence, que l'autre, par son don de lui, nous donne un corps. Surprenant car en dehors de ce que nous avons imaginé de nous. Nous sentons que nous devenons nous, en toute acceptation d'originalité, la vraie :

- celle qui nous place face à nous,
- celle qui vient d'un ressenti intérieur.

Nous nous débarrassons de nos héritages, de nos croyances, nous devenons : « signes, et si polis que chacun peut les lire à sa guise puisqu'ils ne font que nous retourner notre image ; mais que se passerait-il s'ils avaient un sens ? »²¹

Ce besoin de rencontre à l'autre, apprendre de l'altérité est sûrement l'appui qui m'a conduit pour ce travail de recherche à envisager une méthode dite anthropologique qui inclut une collecte de matériaux par des entretiens. Ce moment de rencontre entre deux personnes n'est pas innocent puisqu'il permet une intimité du dire, un mode de parole plus ancrée dans une dimension de dialogue, où la place de l'écouter permet de creuser pour l'interlocuteur, sa parole, ses pensées ses postures. Ce mode dialoguant rebondit sur le chercheur car il désigne chez lui ses propres spécificités, lui montre où s'ancrent ses croyances, ses intolérances ou incompréhensions. Pour mon cas, ces moments ont été des espaces pour rendre évidentes des lignes d'ancrage, en ce sens de leur donner un visage, des contours et une identité. L'autre en me répondant m'a permis de me formuler.

²¹ - **Les treize cases du je** - Bernard Noël - Éditions P.O.L - Paris, 1998

3-2 : hypothèse : une explication de la formulation du titre générique et ce qu'elle offre comme voies d'exploration

Le choix typographique du titre précédent « dé-placements » n'est pas le simple fait d'une lubie d'artiste, une façon de singulariser ou de se présenter comme un effet. J'aurai pu faire ce choix de l'écrire normalement « déplacement », cependant le sens aurait été, pour moi différent, et impliquent une posture de chercheur différente. Déplacements, écrit, ainsi ne montre que le trajet, le voyage, l'itinéraire en occultant le point de contact d'où s'effectue ce déplacement.

« Dé-placement », lui provoque un trouble car s'il inscrit dans sa prononciation la sensation du mouvement, sa lecture annonce un point d'immobilité, un ancrage, un lieu d'appartenance d'où l'itinéraire va se déployer, il s'agit bien de rester en adhérence avec soi-même pour aller vers des inconnues, des zones obscures, qui appartiennent cependant à l'individu que je suis. Cette séparation du mot inscrit le départ de l'itinéraire, une place de départ, donc un endroit de connaissance, une sorte de lieu référentiel qui permettra de percevoir le changement de point de vue de l'itinérant. Cette référence comme pôle de comparaison admet que des micro-transformations ont saisi, que le déplacement a oeuvré à une ouverture des points de vue, une fissure des convictions. Scinder en deux parties, déplacements, agit comme problématique traversant la recherche sur cette possibilité de création d'une parole collective. Cette typographie énonce une polyphonie de ré-écriture qui traversera la recherche comme lignes d'appuis ou de fuites construisant « une relation rhizomique faite de lignes dépendantes les unes des autres, mais aussi des lignes de fuites qui se renvoient les unes aux autres créant une circulation d'intensités à chaque fois nouvelle »²².

Une sorte de cartographie se met à jour : placements, - re-placements, - em-placements ;
d'où découle forcément : - place,- reprendre-place,- en-place,- des-places,
- la place, - les places
ce qui nous conduit vers : - rôle,- fonction,- statut,- qualité - métier.

La question de recherche se situe bien à l'intersection, comment sortir d'une place pour y revenir autrement c'est-à-dire déplacée et pourrait donc se formuler : **Quels re-positionnements, implications, postures pour l'artiste, pour oeuvrer à une représentation collective ?**

Cependant, pour répondre à cette question, l'acteur doit se décoller du chercheur. Ce qui implique d'oublier ce qui moi me motivait à participer à ce rassemblement, quelles étaient les motivations de l'artiste, pourquoi croire que cette implication demandait un changement de posture ? Sinon le risque de déplacer le terrain de recherche, qui n'était plus la coordination elle-même, mais l'acteur dans celle-ci. Quelle place il y

²² - Gilles Deleuze et Félix Guattari – ibidem, p 15.

prenait, et pourquoi ? Quelles étaient ses attentes ? Une distorsion serait alors advenue, le terrain de recherche reviendrait à me mettre en auto-observation. Donc analyser mes relations en tant qu'artiste porteur de projet face aux institutions, et les comparer quand j'étais représentant de la coordination. La recherche serait allée vers une analyse de mes notions d'implications, de motivations, de croyances, de militance. Se cache un fantasme, celui de l'artiste ayant une place, dans un groupe, un collectif, pouvant jouer de cela. Pour aller plus loin est-ce une place pour l'artiste dans son sens générique, ou place pour l'artiste que je suis ? Ne serait-ce pas revendiquer une exceptionnalité de statut ? Où se construire une légitimation autre qu'artistique ?

Laisser la place au chercheur. Chercheur qui n'a qu'une tâche à accomplir celle de faire confiance au terrain, et lui laisser la parole. Il m'a semblé évident que le terrain de recherche, n'était plus la Coordination en tant que telle, mais bien ce qui l'a constituée à savoir des artistes. Donc le collectage de sources allait devoir aller dans ce sens, replacer l'artiste au coeur, pour pouvoir avec son statut identifié lui demander un retour sur la période dite de coordination. Cette posture de recherche m'a semblé la plus pertinente pour deux raisons : - la coordination n'existe plus officiellement depuis décembre 2012^A, il fallait ne pas faire de cet arrêt, un terrain d'analyse d'un échec à collectivement s'inscrire ; faire parler les autres pour donner une occasion de me mettre à distance pour simplement analyser cette situation d'un artiste qui se joint à un groupe. Tenter de faire surgir ce qui l'habite dans cette décision d'un être collectif, ce qu'il amène avec lui dans ce collectif, et où cela joue sur son propre questionnement. Il me faut ajouter une troisième. Cette posture m'autorise à lâcher prise avec mon propre désarroi face à cette situation, ou je crois avoir mis beaucoup d'espoir. Tenter donc d'enlever mon propre filtre pour regarder cet état de fait : ce collectif s'est inscrit dans une durée précise. Un prolongement sous une forme associative fût tenté, mais l'envie d'une autre sorte de présence collective ne sait pas faite sentir. Le chercheur donnant ainsi l'opportunité à l'acteur à se défaire de son ressentiment, sa colère. Une autorisation à comprendre de quoi les autres sont faits, ce qui les constituent et les inscrits au même titre que moi dans le champ artistique. Peut-être simplement se renseigner sur ce que l'autre vit.

^A voir annexe 6

« Parce que l'autre, ce n'est pas seulement l'autre, l'alter-égo qui est en face de moi ; l'autre est déjà à l'intérieur de moi de par le fait même que je parle, c'est-à-dire de parcourir une série de chaînes signifiantes qui sont déjà elles-mêmes reprises de ce qui me vient ailleurs... Donc allons chercher l'Autre à l'intérieur de nous et en fonction de la capacité que nous avons de repérer l'Autre à l'intérieur de nous-mêmes, nous pourrions effectivement donner la place à l'autre que nous rencontrerons. »²³

²³ - **Habiter et vivre son corps - Le corps est un organisme malade de la parole collective** - Jean-Pierre Lebrun - Édition Trajectoires, 2002, Bruxelles, p 14.

Chapitre 4 : Mise en oeuvre : d'un travail d'analyse des matériaux en plusieurs couches

4-1 selon le chercheur :

4-1/1 les matériaux, présentation et descriptions :

Ils sont constitués de cinq paroles d'artistes. Quatre sont issus de la coordination, une est extérieure à la Coordination, mais appartient à une artiste chorégraphique parisienne ayant participé aux signataires du 20 août. En accord avec ces cinq personnes je cite nom et prénom ici, puisqu'elles me l'autorisent, puis lors du chapitre suivant j'emploierai leurs initiales.

- interlocutrice n°1 : Françoise Glière, directrice de la compagnie Lililabel compagnie avec un travail plus autour du conte. Françoise est à l'origine de la Coordination, elle fût très présente sur la première année, puis a pris de la distance. Françoise me semble un choix fort car elle porte en elle cette envie de rassemblement, de force d'occupation, une croyance dans le collectif.
- interlocuteur n°2 : Bruno Boussagol, metteur en scène de la compagnie Brut de Béton, un personnage de la vie culturelle en Auvergne, surtout un des plus anciens. C'est quelqu'un très militant, quelque peu enfermé dans une vision du théâtre datée, celle des grandes compagnies, des grands moyens, des honneurs. Mais c'est une personne assez impliquée dans la Coordination, qui sait entendre, écouter. Il me semble incontournable.
- interlocutrice n°3 : Rachel Dufour, metteur en scène de la compagnie des Guêpes rouges, comédienne. Un choix car Rachel, dans son travail questionne les notions de citoyenneté, image de la femme, donc un certain désir de faire un théâtre engagé et militant. C'est une personne avec qui j'ai envie de me mettre en discussion. Elle est membre de la Coordination « à moitié-présente ». Elle devenue cette année, expert pour la DRAC Auvergne pour le théâtre.
- interlocuteur n°4 : Cédric Veschambre, metteur en scène et comédien de la compagnie Le souffleur de verre, même génération que Rachel Dufour, avec un parcours un peu similaire. C'est une personne peu présente dans la Coordination. Mais je me sens quelques affinités

F annexe 7

B annexe 8

R annexe 9

C annexe 10

intellectuelles avec lui. Cédric porte en lui, je pense, une conscience politique et artistique très forte.

- interlocuteur n°5 : Nathalie Collantes, chorégraphe-danseuse et pédagogue, que je connais depuis 1992. Nathalie est une amie. Nous n'avons jamais travaillé ensemble. Nous avons un respect réciproque de nos démarches. Nous nous croisons quelques fois au détour de spectacles. Elle fût membre du groupe « les signataires du 20 août », un collectif d'artistes dont j'ai entendu parlé sans trop connaître leur terrain d'action. L'entretien de Nathalie faisait parti de ma démarche exploratoire et a permis de mettre en hypothèse cette première question de recherche. Je fais le choix de le rajouter comme élément un peu différent, puisque les questions été plus sur le collectif des signataires, mais il demeure une parole d'artiste intéressante à prendre en compte et inclus ainsi le champ chorégraphique manquant dans la coordination, tout en nous permettant un comparatif.

^N annexe 11

Mis à part l'entretien de Nathalie réalisé en décembre 2011, les quatre autres l'ont été entre novembre et décembre 2012, Françoise, Bruno et Rachel sur une même semaine sur deux jours successifs, celui de Cédric un mois après.

Les entretiens se faisaient en dehors du cadre de la coordination, provoquant, un tête à tête avec des personnes avec qui cela n'arrivait jamais. Donc un premier changement de contexte. Le deuxième changement je n'étais plus l'artiste dans la Coordination, mais le chercheur en dehors de la cellule coordination. Pour l'interlocuteur, une permission possible de glisser constamment de sa posture d'artiste à celle de participant à la coordination, et surtout acceptant de prendre du recul pour en parler. Ces multiples glissements se trouvaient aidés par les questions. Les questions de ces entretiens quoique précises assuraient à l'interlocuteur de se laisser aller, sans trop de surveillance à la parole, voire à la digression, à la confusion entre ses convictions d'artiste dans son art et d'artiste dans la Coordination.

Les questions pour l'entretien auprès des artistes de la Coordination ont subi plusieurs formulations, pour se décliner ainsi :

- 1) Qui es-tu ? D'où tu parles ?
- 2) Quelles valeurs sont à l'oeuvre dans ton travail ? Dans ta relation aux autres dans le groupe « compagnie » ?
- 3) Comment définirais tu la coordination ?
- 4) Que représente-t-elle pour toi ?
- 5) Qu'elle serait selon toi sa fonction ?
- 6) Que voudrais- tu qu'elle investisse ?
- 7) Comment situes tu par rapport à elle ?
- 8) Comment envisages tu ton implication ? Comment ? Pourquoi ?
- 9) As tu ou fais-tu partie d'autres « rassemblements collectifs » ? Peux tu m'en parler ?

Ces questions ont été formulées pour créer trois registres, qui me semblent présent dans la question de recherche :

- ° **ensemble A** : autour de l'artiste et son territoire artistique,
- ° **ensemble B** : artiste en regard de la coordination,
- ° **ensemble C** : artiste acteur de la coordination.*

* ces trois registres sont issus directement de l'analyse de l'acteur par lui-même dans sa problématique de distanciation, et inaugure le cadre d'analyse entre l'artiste et sa définition et l'artiste dans sa relation au groupe.

Pour Nathalie les questions étaient les suivantes :

- Qui parle ?
- Première question concernant les Signataires du 20 août : Qui est à l'initiative ?
- Qu'est-ce qui est à l'initiative des signataires ?
- Comment c'est constitué ce groupe ?
- Comment a fonctionné ce groupe ?
- Combien de temps ce groupe a-t-il existé ?
- Quel retour personnel sur ce groupe ?

L'entretien de Nathalie a été retranscrit une semaine après, pour les quatre autres une semaine après leur réalisation en respectant l'ordre d'enregistrement.

4-1/2 des indicateurs pour deux répertoires lexicaux :

Est prise comme option, de ré-écouter les entretiens en intégralité et de noter au fil de l'écoute tous les mots qui semblent importants, les lister. De cette liste commencer à s'interroger sur ce qu'elle dit, ce qu'elle préfigure. Une relecture de celle-ci, puis un début d'envie de commencer à organiser des groupes de mots nommés comme indicateurs, dans ce sens d'indiquer une sensation lexicale. Il s'agit de passer de la simple énumération de mots à un début d'organisation de ceux-ci. Permettre un regard différent sorti de la chronologie de l'écoute, et pouvoir les saisir en dehors d'une suite, plus comme un environnement de mots. Puis une première lecture de l'intégralité des entretiens sans grille d'analyse pré-établie, pour confirmer ou compléter cet environnement de mots.

- Ce qui a donné pour l'entretien avec Nathalie :

- **regroupement 1 : les signataires** : Un collectif - un groupe - une assemblée - un collège - un regroupement de chorégraphes et quelques danseurs - un réseau de connaissances - un groupe à géométrie variable - un groupe de parisiens - des personnes jeunes autour de la trentaine - une nouvelle génération de chorégraphes - des danseurs issus des grandes compagnies des années 80 - des nomades - des personnalités - des amis à un moment donné identifié comme 49 chorégraphes/danseurs/chercheurs - communauté de désir

- **regroupement 2 : traits de caractères** : Des danseurs issus des grandes compagnies des années 80 - force de proposition - missionnaires - artistes/citoyens - interlocuteurs - des témoins - regard intérieur

- **regroupement 3 : un espace** : De rencontre - contre l'isolement - de

répétition - visibilité - perte de force - essoufflement - amitié - partage - ambition - initiatives - compétences

- **regroupement 4 : pour : Accompagner** - dialoguer - travailler - fabriquer une parole - faire sa culture - se former - transmettre - travailler la langue - analyser les modes d'actions - prise de pouvoir - valorisation d'un seul - donner de l'énergie

- **regroupement 5 : dans le but de :** De lutter contre la nouveauté politique: la décentralisation - inscrire un rapport au politique, à la machine, au fonctionnement - solidarité - démocratie - démocratisation - fonctionnement qui conditionne la création - résister - refuser le désengagement de l'état

- **regroupement 6 : les moyens :** Ecrits - rédaction de textes - réflexion - rendez-vous - oralité - volonté communautaire - parité - répartition du travail - réunions.

- les indicateurs nous livrent :

De ces ensembles de mots une série de liens pour mettre à jour ce que les signataires ont réalisés au cours de leur moment d'existence et d'action. Deux directions :

- une collective : tout ce qui relève de la parole portée et les actes faits ensemble dans cet esprit dit « communautaire » ;
- une individuelle : puisque pour certaines personnes, comme le laisse entrevoir l'entretien, le collectif a servi de levier à de l'individuel.

Des nouvelles notions apparaissent :

- personnalités : mot qui fait partie de l'entretien, que l'on peut assimiler à des personnes artistes avec du charisme, un pouvoir de séduction, une forte estime d'eux-mêmes, des gens qui ont une renommée en tant que danseur un peu sacralisé, avec souvent des parcours qui les mènent au coeur de prestigieuses structures artistiques : opéra de Paris, compagnie réputée etc...

- Des figures d'autorité : souvent ces personnes ont, au sein des signataires, pu se construire dans la contestation et sur des idées travaillées dans le groupe, des projets personnels. Ils s'installent dans des postes stratégiques du champ chorégraphique, devenant des personnes écoutées et faisant donc autorité.

- Constitution d'un discours : notion forte dans l'entretien qui est une sorte de pierre angulaire. C'est dans cet apprentissage, répétition, acquisition que le collectif a permis des glissements vers l'individuel.

• La Coordination :

Ce même travail de cartographie de mots a été effectué pour les quatre

entretiens des artistes de la coordination, avec le même principe de faire des ensembles autour d'une idée directrice.

- **regroupement 1 : ce qui pouvait conduire à agir collectivement, sentiments qui poussent à :** précarité - ressentiment - peur - désarroi - empêchement - bannissement - survie - tabou - abandon
- **regroupement 2 : du collectif pour trouver :** - solidarité - famille - estime de l'autre - accomplissement de soi - cohérence - identité artistique - résister
- **regroupement 3 : ce qui agit dedans :** - individualité de penser - autorisation à la parole - implication - être transversal - prise de pouvoir - militantisme - position éthique/politique/esthétique - vouloir une place/ne pas prendre de place - leadership
- **regroupement 4 : ce que cela pouvait provoquer :** une parole artistique/politique - engagement - exaltation - dépassement - reconnaissance - circulation d'information - acter - valeurs - enjeux - légitimité - exigence
- **regroupement 5 : ce qui a pu être vécu :** difficulté à agir collectivement - besoin/envie - le mélange comme difficile - système hiérarchique - utopie - structure romantique - cadre - incapacité à la rencontre - intelligence collective - enjeu de pouvoir - persistance - lutter - résister - jugement
- **regroupement 6 : ce qui a pu empêcher :** métier en mutation - argent - loi du travail - fonction - individu/milieu - défense de la profession - cloisonnement - rupture sociale - ostracisation - discrétion - détresse.

- les indicateurs nous livrent :

Cet ensemble d'indicateurs pour la Coordination est du registre « du ce qui aurait pu », témoignant d'un horizon d'attente déçu. Les indicateurs nous la situent dans dimensions antagonistes entre possible et impossibilité. La tonalité générale se module du côté de la déception, reflétant un véritable malaise de ces membres, une sorte de désillusion. Désillusion qui nous conduit à nous interroger : est-ce que cette désillusion émane du regroupement ou de ses membres dans leur propre sphère qui contamine de fait le groupe ?

Clairement apparaît que l'individu porte en lui, la configuration du groupe, et lui donne sa nature. Un ressentiment qui empêche la prise de parole. Une individualité de penser rendant la rencontre avec l'autre impossible. Des enjeux de pouvoir, un système vécu comme hiérarchique entre les personnes qui rendent difficile l'intelligence collective. De la peur qui entrave l'implication et le désir d'agir.

En creux, nous voyons s'amorcer dans la relation du groupe et de

l'individu une ambivalence : l'individu n'est pas au service du groupe, mais ce dernier représente plus un espoir de valorisation, de reconnaissance. Le groupe est à considérer comme l'espace pour réparer un individu en faiblesse, en manque d'exaltation, de dépassement ou d'estime de soi.

Nous sommes en présence d'une contre-image des signataires où le groupe a donné à l'individu de l'envergure, alors que pour la Coordination le groupe a renvoyé l'individu à sa précarité. Le travail d'analyse va nous permettre de saisir l'origine de cet effet miroir.

4-1/3 constat autour des indicateurs :

Comme pour l'entretien de Nathalie, les regroupements sont ceux que le chercheur fait pour s'extraire du matériau, et autoriser l'acteur à disparaître afin que celui-ci ne soit pas dans une interprétation des paroles données. Ce travail sélectif a pour fonction de créer un filtre, une sorte de décollement de la parole elle-même, il agit ainsi sur le matériau lui-même, en le désacralisant. Il est parfois difficile de ne pas se laisser charmer par la voix et le récit que celle-ci offre au chercheur. Il y avait nécessité de trouver une possible voix pour sortir de l'empathie, puisqu'il y a pour moi* ce besoin de prendre soin de ces paroles. Ce désossement pour intervenir de manière plus chirurgicale dans la suite du travail d'analyse. C'est les mots même qui ramènent sur le terrain, qui reposent le cadre d'une manière renouvelée. Certains mots reviennent, d'autres frappent par leur exceptionnelle sagacité. Ils offrent un moyen de se défaire des premières impressions, pour commencer l'analyse, pour entamer le périple autour de cette hypothèse de recherche :

- Quels re-positionnements, implications, postures pour l'artiste, pour oeuvrer à une représentation collective ?

* est-ce le chercheur ou l'artiste ?

Ces deux premières analyses d'indicateurs, par leur comparaison, nous entraînent à concevoir de champs lexicaux différents un autour du métier, l'autre autour de l'individu, pour aller plus loin un du côté de l'acte l'autre du côté des affects. Un élément essentiel reste que c'est l'individu de par son inscription qui donne un sens au groupe. Il y a une mimétique entre les deux.

Ce qui nous conduit à aborder dans notre analyse, ces trois éléments :

- en quoi les artistes sont différents pour colorer de façon si particulière un groupe ?
- Y aurait-il des identités fortes et d'autres plus faibles ?
- A quoi cela tient-il ?

4-2 se penser en singularité : une auto-définition de l'artiste

« La solution la plus sage, la plus reposante aussi, consiste au contraire à s'abandonner. A se considérer non comme acteur mais comme promeneur égaré. Marcher à son rythme, se perdre dans le marais des signes, prendre et jeter à sa guise, quêter d'un point à l'autre du marécage ou sur un pôle unique, évidemment sans trajectoire définie. Dans ce cas, le principe de la divagation sera retenu comme principe logique - simplement logique, se déduisant de la situation comme le bruit se déduit physiquement d'une vibration.

L'arpentage indéfini, la promenade sémantique, nouvelle pratique de la culture à l'heure de sa prospérité virale. De quoi se prémunir contre l'essoufflement et le torticolis. »²⁴

Ce chapitre autour des cinq paroles d'artistes interrogés vient prendre en compte le travail de regroupements que nous avons effectués après notre première analyse/écoute des matériaux. Nous avons mis à jour dans l'expérience du groupes via les interlocuteurs, différentes notions relatives à l'individu au regard d'une identité de groupe se nommant tour à tour personnalités, personnes, individus, identités artistiques *.

* voir chapitre 3-3

Cinq autoportraits qui se sont constitués à partir des réponses aux trois premières questions de l'entretien.

La première : qui tu es, d'où tu parles ? ;

la deuxième : quelles valeurs sont à l'oeuvre dans ton travail ?

la troisième : dans ta relation aux autres dans le groupe « compagnie » ?

Ces questions font donc directement référence à la personne comme artiste et à sa sphère personnelle, permettant ainsi d'éclairer la façon d'être et son implication dans ce statut dit d'artiste. La question des valeurs a très souvent dérouté l'interlocuteur, car elle semble inattendue ou inhabituelle.

Avec ces cinq paroles une première complexité apparaît avec l'emploi du mot artiste. Il prend plusieurs sens et chaque fois qu'il est prononcé il s'articule autour de notions différentes. Complexité qui se retrouvera dans le sentiment que chacun peut avoir du groupe. Nous avons commencé à élaborer différentes qualifications spontanées de l'artiste*. Elles seront amplifiées en croisant deux références celle de Miguel Benasayag et Nathalie Heinich qui servira de cadre théorique pour le chapitre cinq.

²⁴ - Paul Ardenne - ibidem - p 62

qui je suis :

« Je me définis avant tout comme artiste, c'est-à-dire ayant la liberté d'aller dans toutes les formes artistiques, avant de dire que suis plasticienne mon premier métier. Actuellement je suis metteur en scène, comédienne, conteuse et auteure de textes. Je suis directrice artistique d'une compagnie par volonté d'être autonome artistiquement. La liberté d'expression, de pouvoir dire, de pouvoir m'exprimer comme bon me semble, de s'accaparer ou de traiter le sujet qui me paraît important à un moment donné de ma vie. Avoir un regard sur le monde d'aujourd'hui, sur les dérives et dire attention ! Remettons les choses à leur place. J'ai envie de donner ma façon de voir... De parler de l'humain comme il se définit, non pas lui dans sa présence au monde extérieur. J'ai envie de transmettre l'imaginaire (dans mon travail avec le jeune public), semer des choses, l'espoir, la liberté d'être. J'aime bien écouter. J'ai souvent des idées précises de là où j'ai envie d'aller, mais je crois que cela est nécessaire que cela se fasse dans la compréhension. Je choisis les collaborateurs car ils sont compétents dans leur domaine. Les valeurs c'est que tout le monde puisse s'exprimer sur ce qui est en train de se faire. Il faut être d'accord. Cela passe par beaucoup de dialogue, de discussions, de remise en question de ma part. J'accepte l'erreur. »

ce que cela nous raconte :

- du point de vue du chercheur :

Artiste est le premier mot d'identification de F, celui par lequel elle se caractérise, identité qui la fonde. Se pose la question de son enracinement, et ce qu'il recouvre. Pour F artiste s'entoure d'une valeur emblématique, il est le tout : un état associé à la notion de liberté. Il semble appartenir à l'idéologie charismatique, une forte symbolique qui nous conduit à la notion de l'artiste créateur et donc de l'inspiration laissant pré-sentir un sentiment de croyance ou de mission, de profond attachement à sa conviction personnelle. Artiste ne se rattache pas à une catégorie professionnelle mais bien ici à une représentation de la liberté, celle qui permet de ne pas être « cataloguée », de pouvoir occuper plusieurs champs. L'artiste pour F ne s'apparente pas au métier qu'est comédien, conteuse, plasticienne... F témoigne d'une forte revendication d'une fonction en plus d'un état et de métiers, « *je suis directrice artistique* » par « *volonté* » de s'affirmer comme « *autonome artistiquement de créer et mettre en place mes propres projets* ». Là, nous sommes face à un vocabulaire nouveau et de plus en plus présent dans le champ artistique « *direction artistique* » qui nous conduit forcément à « *ligne artistique* ». Cette dénomination apparaît dans la convention collective dans la nomenclature spécifique aux emplois artistiques qui a longtemps définit le metteur en scène, le chorégraphe et le dramaturge. Cette appellation sous-entend différentes fonctions : conception, adaptation, auteur, la direction. Si F revendique cette fonction, c'est surtout par opposition à

son usage qui sort du champ de l'artistique pour irriguer tout un autre espace d'utilisation, comme les directeurs de théâtre qui l'utilisent, ou d'autres services qui ne sont pas apriori créateurs. Se noue là une vraie tension entre le monde des artistes et celui que l'on peut nommer culturel constitué par les programmateurs et les institutions. Cette affirmation de la fonction de direction artistique devient prégnante car il y a la sensation d'une menace, l'artiste menacé dans ce qu'il a de fondamental, l'acte de création.

« *Les programmateurs se prennent pour des artistes, maintenant on va parler de la ligne artistique d'un programmeur. Les programmateurs sont les marchands, ils sont des commerçants, ils ne sont pas des créateurs, ni des artistes* ». Ce glissement, un metteur en scène se présente plus comme directeur artistique quand il parle de sa place dans la compagnie, est révélateur, d'une importance plus forte accordée au rôle dit administratif que celui artistique. Il ne faut plus défendre son travail mais sa légitimité à être à la tête d'une petite entreprise. Les compagnies sont de plus en plus soumises à cette loi du marché, il faut vendre, être repérées, diffusées, subventionnées. Le système est si prégnant que toute une stratégie s'instaure pour prendre place. Derrière cela nous voyons poindre une confusion des places, chacun voulant être à la place des autres et tentant de s'investir des insignes de ces fonctions différentes. Pour aller dans ce sens, Nathalie Heinich²⁵ nous permet une explication « il est frappant de voir dans cette perspective des dirigeants d'entreprises se revendiquer comme des « artistes », en dépit de tout ce qui, à l'évidence, les différencie : signe indubitable que ce statut a acquis dans l'imaginaire collectif, un privilège qui arrive à être envié, par ceux qui occupent les positions socialement les plus élevées ».

- du point de vue de la référence :

Cette formulation directe « *je me définis avant tout comme artiste* » renvoie directement à ce que Raymonde Moulin²⁶ nomme « l'auto-définition : se déclarer artiste », qui s'accompagne souvent, pour elle, de la notion « autodaxie », même quand il y a eu formation. Il convient de déclarer l'artiste naît de lui-même.

Tout un discours, une vision s'ancrent dans ce mot, liberté : libre d'être, de dire, d'offrir « *sa vision du monde* », de « *remettre les choses à leur place* ». Ce vocable donne lecture d'une autre mythologie de l'artiste celle de l'engagé, investi qui interroge le monde, se positionne et par conséquence s'offre comme politique, transmettant une vision, un état d'esprit. Nous pouvons en nous appuyant sur le travail de Nathalie Heinich²⁷ analyser cette posture comme appartenant au régime vocationnel « auto-déterminé, répondant à « une nécessité intérieure », pour reprendre une célèbre formule de Kandinsky. A cette autodétermination vocationnelle, centrée sur la personne du créateur,

²⁵ - **L'élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique** - Nathalie Heinich Ed Gallimard, Paris, 2005, p 330.

²⁶ - **L'artiste, l'institution et le marché** - Raymonde Moulin Ed Flammarion, Paris, 1992, p. 249.

²⁷ Heinich ibidem, p 83.

l'inspiration ajoute une dimension autre. » Tentons de creuser plus loin dans cette notion de vocation comme posture d'artiste. Cette « nécessité intérieure » devient ou peut devenir une recherche constante d'identité personnelle, une « sorte de tâche éthique d'une vie, et celle-ci est son champ, son enjeu et son critère de sa réussite »²⁸.

- en croisant les deux :

A la relecture de l'entretien de F, par la présence récurrente de « *libre, imaginaire, parler de l'humain, planter des graines...* », une notion empruntée à Miguel Benasayag²⁹ celle de « belle âme », nous est suggérée. Il faudrait ré-ajuster le sens que l'auteur lui accorde, mais nous sentons là une possibilité de lien. Un lien qui rattache F à ce que Nathalie Heinich³⁰ définit comme le romantisme. Nous n'irons pas plus loin pour ne pas complexifier notre travail de recherche dans de multiples directions.

4-2/2 autoportrait B :

qui je suis :

« J'ai tendance à dire que je suis metteur en scène, c'est le métier le plus englobant. J'ai du mal à me penser en tant que strict individu. J'ai des valeurs esthétiques, j'assume ma place d'intellectuel. Je n'ai pas le feeling populaire et j'ai horreur des gens qui trichent avec cela. Je cherche des gens qui sont des acteurs. Je n'ai pas de vocation. Comment je me positionne socialement ? J'étais un leader pas au sens intellectuel mais les choses se passaient autour de moi. Je ne jouissais pas beaucoup de cette situation, c'est pas une chose qui me faisait plaisir et même que je trouvais que c'était dangereux. Moi, ce qui m'intéresse dans le collectif et c'est ce qui va me pousser à faire du théâtre collectivement ce n'est pas aspirer à la réussite individuelle, c'est vraiment l'idée de groupe qui doit devenir. Je prends le pouvoir et je m'accepte dans mon oeuvre individuelle. Là non plus je n'avais pas envie de cela, néanmoins tout le système professionnel nous oblige au fond à être, à ce qu'est un nom, une compagnie c'est un nom. Je suis devenu au fond de plus en plus maître des choses, j'ai mieux compris les fonctionnements institutionnels. Moi-même, je me suis mieux compris et j'ai tenté mes propres projets. J'ai été le soufflé mais qui ne pouvait pas tenir sans les autres. J'avais une place, j'étais écouté. Le truc numéro 1 c'est avec qui tu travailles. On dit toujours que le metteur en scène a fait 50% de son travail avec sa distribution. Moi, je fais un théâtre sans rien quasiment, sans objets. J'adore la scène vide, le gros du financement va aux salaires. Donc les personnes et ce qui qualifie mon travail, c'est 20 artistes au maximum, je travaille toujours avec les mêmes et cela sur une durée de 35 ans, selon une gamme. Mon champ est le théâtre contemporain et dans le théâtre

²⁸ - **La vocation** - Judith Schlanger, Ed Seuil, Paris, 1997, p 26-27.

²⁹ - Miguel Benasayag - ibidem, p 51.

³⁰ Nathalie Heinich - ibidem p 137-145

contemporain, l'écriture féminine car elle pose des questions sur la vie, la mort, les pulsions, les addictions, la violence. Voilà c'est restreint. Mais cela traverse tous les fondamentaux depuis le théâtre grec. La littérature féminine est moins jolie, plus charnelle, en cheminement de l'intérieur. Donc comme individu, j'ai deux catégories: les gens comme moi et ceux qui ne sont pas comme moi, c'est-à-dire les psychotiques. »

ce que cela nous raconte :

- du point de vue du chercheur :

B, lui nous ramène à la dimension du métier comme caractéristique essentielle pour se définir « *metteur en scène* ». B a une conscience de son parcours de vie, celui-ci est intégré et construit tant son travail que sa personne, ce qui lui fait dire « *j'ai pas la vocation, mon métier est une déduction de mes études* ». Ce rapport très net au métier va donner un vocabulaire plus ancré dans le réel, avec une description de ce qui le meut en tant que metteur en scène « *la scène vide, l'écriture féminine contemporaine* ». Nous avons donc quelqu'un qui est capable de nous situer et nous donner à comprendre sa démarche artistique et son pourquoi. Il est en capacité de la qualifier « c'est restreint ». Cette clairvoyance face à son travail se retrouve dans sa propre perception « *j'assume ma place d'intellectuel* ». On comprend que cette démarche artistique est fortement reliée à cette perception de soi, « *moi-même je me suis mieux compris* ». Cette maturité dans le propos de B est présente partout. Il nous resitue son choix de démarche artistique dans ce qu'est aussi une tradition dans le théâtre. Il a cette aptitude à faire sens avec son histoire, qu'elle soit personnelle ou artistique. Une lucidité face à un système qui façonne l'acte de création « *je prends le pouvoir, je m'accepte dans mon oeuvre personnelle. Là non plus je n'avais pas envie de cela, néanmoins tout le système professionnel nous oblige au fond à être, à ce qu'est un nom, une compagnie c'est un nom* ». Dans ce contexte de compagnie, le porteur de projet qu'il soit metteur en scène, chorégraphe, compositeur devient la pièce maîtresse de l'entreprise artistique. C'est sur lui que la responsabilité de vie des équipes artistes repose. Il devient la personne qui entre en discussion avec les institutions, il garantit le développement de la compagnie. Non seulement il doit être considéré comme « innovateur », « d'avant garde » prometteur, ou confirmé par les experts, mais se doit de s'investir dans les relations formelles avec tous les partenaires qui souvent sont les mêmes qui décident de la valeur de l'artiste. On peut dire que l'attribution d'une subvention sonne comme une sorte d'investiture. Ainsi un glissement d'appellation se met à jour: de plus en plus le terme de directeur artistique vient remplacer celui du métier ce que nous avons vu pour F. Un metteur en scène se présente plus comme directeur artistique quand il parle de sa place dans la compagnie. Ce glissement confirme une primauté de la fonction sur le statut.

- du point de vue de la référence :

B dans son propos est complexe jouant de plusieurs registres qu'il nous

faut pour saisir ce multiple d'identification. Dans sa volonté de ne pas se définir uniquement comme « *metteur en scène. J'ai du mal à me penser comme strict individu* », par exemple. Ce rajout nous met dans une incompréhension, un détour par l'étymologie et en particulier le travail de Jacqueline Picoche³¹ s'avère utile. Ainsi individu peut se comprendre comme « particulier à une espèce », ce qui indique que B ne veut pas être assimilé à sa seule identité de metteur en scène. De même « *j'articule toujours l'acte artistique au politique avec une phrase toute simple « l'art est politique ! »* », comment comprendre le sens donné au mot politique ? Une référence nous semble pertinente celle de Bernard Solet³² « Agir en tant qu'individu, c'est prendre une position par rapport à un ensemble plus important et mettre en rapport l'image que l'on a de soi avec les valeurs et les convenances de la société entière ». Cette référence philosophique laisse entrevoir où le politique se joue pour B dans ce rapport de soi et de la société. Une correspondance, dans ce choix de référence, la question du rapport de son image avec la société et ce qu'elle entraîne comme « *rupture sociale, du fait que j'épouse le métier de saltimbanque, ce n'est pas que j'ai été banni de ma famille, mais j'ai été considéré comme un original* ».

Même si le travail de Nathalie Heinich³³ s'appuie sur le monde de l'art dit plastique, il fait émerger la figure de la bohème. Elle nous place dans une dimension symbolique et de régime dit de singularité dans cette particularité de se construire par rapport à du collectif « qui permet de concilier la singularité d'une démarche individualisée avec la solidarité qu'instaure, entre une pluralité d'individus, une identité partagée ».

B reste fortement imprégné de ce que N. Heinich nomme l'esprit du métier ou ce qui à un moment de l'histoire s'appelle la corporation. Elle implique des droits d'entrée, une reconnaissance du savoir-faire, un contrôle de l'activité, l'assistance mutuelle. En contre-parti elle permettait de gérer les intérêts collectifs, réguler la concurrence, et assurer un minimum de protection sociale. Le lien semble évident pour nous avec ce que B nous décrit de son expérience de structure « *le milieu du monde* ».

- en croisant les deux :

Cet entretien croisant récit de vie et les diverses expériences, dans leur rapport à la réalité, fait résonner la figure du militant Miguel Benasayag³⁴.

4-2/3 autoportrait R :

qui je suis :

« *J'ai une formation de comédienne qui s'est terminée en devenant*

³¹ - **Dictionnaire étymologique du français** - Jacqueline Picoche - Le Robert, Collection Les usuels, Paris, 1992.

³² - **De la philosophie en éducation spécialisée : Propos philosophique sur le Sujet** - Bernard Solet - Ed l'Harmattan, Paris, 2013, p58.

³³ ibidem p 33-40

³⁴ ibidem p 185-188

comédienne permanente à la Comédie de Clermont. A ma sortie de ce lieu, j'ai créé une compagnie dans laquelle je suis devenue metteur en scène. C'est aujourd'hui l'essentiel de mon activité. Je porte des valeurs de gauche, je suis pour une reconnaissance du travail. J'ai un métier qui demande un engagement particulier, tout le monde le sait, il demande une grande mobilisation et j'ai du mal avec le côté disponible à merci et volonté. Engagement mais pas sacerdoce. J'ai la nécessité du respect des lois du travail. La démarche professionnelle implique d'être au-delà de l'exaltation de sa propre création artistique. C'est ce qui construit la démarche artistique, il ne suffit pas d'avoir du talent et de l'exaltation pour être professionnel. On ne peut pas faire l'économie de cette prise de conscience des lois du travail. J'ai du mal à penser le théâtre comme quelque chose d'enfermée dans une tour d'ivoire. C'est cela plus des perceptions esthétiques qui pour moi regroupent des enjeux politiques. Une chose fondamentale c'est le rapport au sens. Le théâtre est une arme de braquage, alors quitte à braquer les gens volontairement, autant qu'ils aient l'envie de lever les mains. Cela braque un rapport à l'esthétique, braque la vie, ça suspend le temps pour lever les mains à quelque chose. Et si cela lève les mains juste à la beauté, c'est déjà très bien. Voilà ce rapport au sens-là, pour moi, c'est le fil conducteur.

C'est fondamental que tout le monde est là pour ce qu'il est, c'est-à-dire l'ensemble de son identité artistique et humaine. Il n'est pas là comme simple exécutant au service d'un projet qui serait totalement prédéterminé avant son arrivée. C'est-à-dire, moi je ne suis pas du tout, un metteur en scène, par exemple, qui a un plan de répétition: dans la première semaine on aura fait cela, dans la deuxième ceci et qu'au bout du compte le spectacle va ressembler à cela. Moi, j'arrive avec une espèce de grand cadre, c'est comme une carte de voyage et après on explore le territoire ensemble et on dessine l'intérieur ensemble. Donc l'interprète, l'artiste engagé qu'il soit comédien ou scénographe, il est pris pour tout ce qu'il peut apporter et non pas juste comme un interprète pour se mettre au service d'une proposition. C'est au contraire quelqu'un que je vais aller solliciter très fort pour venir enrichir un cadre de départ que moi, je vais donner. Donc je lui demande de venir vraiment s'inscrire dans la globalité d'un projet et pas juste se mettre au service avec son savoir-faire de quelque chose. Alors cela recouvre des formes variées artistiquement sur son implication. Comment il va se mettre à l'oeuvre et dans l'oeuvre ? Mais cela veut dire qu'il porte aussi la vie de la compagnie. On charge un camion ensemble, tu vois toutes ces choses. Alors au-delà des réalités économiques aussi, au-delà de ça c'est des réalités que je trouve extrêmement importantes. Un acteur qui travaille avec la compagnie et qui n'a pas aidé à charger un camion, ou dit au mot au maire, pour moi c'est à côté de la plaque, cela ne marche pas. Voilà, on est engagé pour ce que l'on est globalement, on porte globalement, on n'est pas juste là pour un savoir-faire d'interprète. »

ce que cela nous raconte :

- du point de vue du chercheur :

R nous laisse entrevoir une autre dimension du parcours de l'artiste. Celui

de la formation, de l'apprentissage d'un métier. Nous sommes dans un cursus de professionnalisation. Elle témoigne de la continuité entre apprentissage d'un métier et sa continuité dans un autre. Ce choix de metteur en scène n'est pas annoncé comme vocation, mais découlant de la création d'une compagnie. Voici une définition de compagnie : une structure pensée comme une organisation organique comme la définit Eve Chiapello³⁵ « elle se caractérise par la nature « réaliste » des tâches individuelles qui sont toujours vues dans la perspective du but global ; l'ajustement et la redéfinition permanente des tâches individuelles par l'interaction avec les autres ; une implication envers le projet général qui dépasse toute définition fonctionnelle ; une structure de contrôle, d'autorité et de communication en réseau. Elle se définit en contre partie par la flexibilité des personnels engagés ». Chez R le métier prend un sens social fort puisque décrit comme « *principale activité* ». Ce sens du métier va avec une totale acceptation des règles et lois qui le régissent « j'ai la nécessité du respect des lois du travail ».

Le monde du spectacle vivant est multiple avec comme cadre constitutif les compagnies. Est dite professionnelle une compagnie qui dans un cadre légal rémunère les personnes qui travaillent pour elle que ce soient les personnels artistiques, techniques, administratifs. Elle est soumise dans ce cadre à des cotisations auprès des organismes comme Audiens groupe de protection sociale de l'audiovisuel de la communication et de la presse et du spectacle ; l'URSSAF pour le recouvrement des cotisations de la sécurité sociale et des allocations familiales ; les congés spectacles ; l'AFDAS fond d'assurance formation des secteurs de la culture de la communication et des loisirs ; le CMB pour la médecine du travail ; le FNAS fond national d'activités des entreprises artistiques et culturelles ; et Pôle Emploi pour le chômage. Le taux des cotisations salariales représente pour les compagnies un pourcentage de soixante pour-cent environ. Une compagnie professionnelle doit être détentrice d'une licence d'entrepreneur du spectacle délivrée par la DRAC, renouvelable tous les trois ans si la compagnie justifie d'une activité et de l'emploi de salariés. Cette licence est une obligation, elle permet la déclaration de numéro d'objet pour chaque spectacle pour les déclarations auprès de Pôle-Emploi, numéro qui doit se retrouver et est exigé sur tous les documents relatifs aux salaires. Une compagnie inscrit en général un projet artistique dans une continuité et une durée.

La plus grande partie des compagnies sont constituées en association dite loi 1901, mais on peut trouver des compagnies sous le statut des Scop (société coopérative de production). Ces statuts permettent la demande de subventions à une ou plusieurs institutions et à différents services. Celles-ci émanent de la DRAC, des départements, des Régions, des villes, communautés de communes, etc... L'aide la plus courante car la plus en relation à l'objet fondateur de la compagnie est celle d'aide à la création, mais il existe des aides à la structuration, au conventionnement, à la résidence et d'autres qui se relient plus à une activité dite pédagogique ou

³⁵ **Aristes versus managers** - Eve Chiapello - Métailié, Paris 1988, p.159-160.

de sensibilisation. Comme nous l'avons déjà précisé, ces aides sont soumises à des règles précises et à l'aval des experts. Le reste des budgets des compagnies se constitue des recettes des ventes de spectacles, de co-production, action pédagogique, conférence ou autres services comme la publication, discographie, filmographie, etc... Une autre perspective celle du Mécénat quoique peu présente en France pour les compagnies, ou les appels d'offre qui nous rapprochent ainsi du secteur marchand traditionnel avec concurrence et compétition. La majeure partie des subventions font l'objet d'une demande tous les ans, voire deux ou trois ans. Pour ce qui concerne les subventions le spectacle vivant est catégorisé et des fonctionnements différents ont cours. Pour le théâtre, la musique et le cirque les commissions au niveau de la DRAC sont régionales, pour la danse elles sont inter-régionales.

R tout en s'annonçant maître du « *cadre de création* » ne mentionne ni le titre de direction artistique, ni n'emploie le mot diriger. En creux le mot leader est là. « *Valeurs de gauche* » réfère au respect des lois du travail, et à cet imaginaire de la collaboration avec l'intime conviction d'égalité des gens qui s'impliquent dans un projet.

« *La démarche professionnelle implique d'être au-delà de sa propre création artistique... Il ne suffit pas d'avoir du talent et de l'exaltation pour être professionnel... J'ai du mal à penser le théâtre comme quelque chose d'enfermée dans sa tour d'ivoire* ». Nous sentons la personne qui s'est rodée à un discours culturel, qui a intégré la notion de culture pour tous, qui a une habitude de l'institution et un vocabulaire pour entrer en dialogue avec. Comme chez B, une même volonté de lier le politique et l'esthétique dans le travail théâtral, cependant ce lien ne se joue pas au même endroit. Si pour B il est plus attaché à la posture de l'individu, chez R il se place plus au niveau de l'acte de création. « *Le théâtre est une arme de braquage* », une terminologie surprenante, mais qui devient habituelle pour toute une partie d'artistes qui se disent engagés politiquement dans l'acte lui-même de création. Cela témoigne d'une bonne compréhension du monde culturel. Les arts vivants nomment une relation dite vivante entre personnes qui d'un côté donne à voir ou entendre et de l'autre regarde et écoute. Il me semble important de revenir sur cette notion d'expérience de la durée et de l'espace, car c'est l'une des particularités du spectacle vivant de pouvoir vivre le même espace et surtout la même durée entre receveur et acteur, cela en temps direct. Dans le spectacle vivant, le temps est réel, se vit en même temps pour les deux principaux protagonistes les receveurs et acteurs, pas de filtres ; juste un temps qui se vit en direct d'humains à humains. Cette particularité d'un temps partagé est forte, surtout à l'heure actuelle où il est facile de vivre le temps du regard comme on le désire (on peut regarder un film, arrêter le dvd, éteindre la musique, ou faire autre chose en même temps). Le spectacle vivant ne permet pas cela, il oblige à la présence, à la rencontre du réel, quelle que soit sa place et ce qui se passe. Le spectacle vivant demeure une expérience unique de partage d'une durée et d'un espace en commun, même si la temporalité n'est pas ressentie de la même façon par chacun. Cependant, cette donnée fondamentale s'amointrit dans la

culture au profit d'une démarche sociologique vulgarisée utilisée par tous, permet de créer une sorte de distinction socio-culturelle entre les personnes. Il s'agit donc de déduire la conduite individuelle de celle du collectif. Au détriment de « considérer tout spectateur comme un être humain qui manipule les objets artistiques pour son plaisir en étant attentif, à chaque expérience, tant à la valeur technique qu'à la signification éthique de son geste. Cette démarche sociologique appréhende le spectateur comme le simple produit d'une technique artistique et de l'habitude qu'entraîne son utilisation. Elle ne s'intéresse ni à l'expérience que vit le spectateur, ni au cas particulier constitué par chaque oeuvre. Le spectateur, de ce point de vue, est une chose dont on peut prévoir la conduite et les motivations par la simple identification du public dont il est membre »³⁶. Ce constat donne un autre sens à « arme de braquage », et témoigne concernant le public d'une assimilation de l'idéologie autour du spectateur, considéré comme un groupe partageant un moment collectif car identique entre eux.

- du point de vue de la référence :

Il y chez R une différence dans la façon de parler, qui montrant l'élaboration d'un discours, due à une forte habitude de la fréquentation du monde institutionnel, mais qui tient aussi du cadre professionnel de formation. Par l'usage savant de la sociologie notamment anglo-saxonne, Sophie Heinich³⁷ démontre que le terme de « profession exprime un faisceau plus complexe de critères autour d'activité dites manuelles et intellectuelles c'est à dire acquises par une formation spécialisée dans le cadre d'un enseignement théorique systématisé et peut devenir le régime d'un système officiel. » Cette double fréquentation peut permettre donc un mode d'expression de soi et son art qui trouve une adhésion dans le champ culturel. Il convient de rester lucide sur les conditions de constitutions du discours :

« Il n'y a pas « d'artistes », toutefois, qui soient immunisés contre le fait d'être contaminés et influencés par le système de valeurs socio-politiques de la société dans laquelle ils vivent, et dont toutes les instances culturelles font parties, peu importe qu'ils ignorent ces contraintes ou non (« artistes » comme « oeuvre d'art » sont mis entre guillemets, car ce sont des présupposés qui connotent une échelle de valeur ayant pour critère le cadre idéologique relatif d'un groupe de pouvoir culturel donné). L'art dit « d'avant garde », au mieux, se rapproche des limites posées par son environnement culturel/politique, mais il opère toujours au sein du cadre qui lui est autorisé. Les « artistes », comme leurs alliés ou comme leurs ennemis, quelle que soit leur couleur idéologique, sont des associés involontaires au sein du syndrome de l'art, et y sont dialectiquement liés. Ils participent conjointement au maintien et/ou développement de la construction idéologique de leur société. Ils travaillent dans ce

³⁶ - **Introduction à l'anthropologie du spectacle** - Marc Leveratto - Edition La Dispute, Paris, 2006, p 16-17.

³⁷ ibidem p 68

cadre, établissent le cadre, et ils sont encadrés»³⁸.

« *Le théâtre c'est cela plus des perceptions artistiques qui pour moi regroupent des enjeux politiques* », nous ramène aux propos de Nathalie Heinich « l'artiste privilégié : la thématique de l'engagement implique, on vient de le voir que l'art soit chargé de valeurs générales, non plus seulement esthétiques mais morales, sociales, politiques. Une telle extension de ses limites est révélatrice du privilège qui lui (l'artiste) accorde, même si ce terme d'engagement est à l'opposé tant de ce qui, dans l'engagement renvoie à la démocratie »³⁹.

- en croisant les deux :

Pour continuer notre travail d'émergence de figure à la croisée de l'analyse et de la référence, pour donner une autre épaisseur à l'autoportrait, l'entretien de R nous conduit vers la notion de féminisme vue de Miguel Benasayag⁴⁰.

4-2/4 autoportrait C :

qui je suis :

« Je suis metteur en scène et comédien et je dirige avec J.R le Souffleur de verre, une compagnie de théâtre. Maintenant, on se dit responsable avec Julien, on est responsable artistique de la compagnie du Souffleur de verre. Parce que moi je ne mets pas de vocation à diriger une administration. Ma responsabilité c'est celle du travail artistique, et de pouvoir me donner les moyens de pouvoir faire ce travail là. Non, je n'ai pas pris le terme de directeur artistique. Dans le nouveau projet de conventionnement avec la DRAC, malgré ce que l'on pouvait attendre de nous et de moi, puisque d'abord je dirige la compagnie, puis c'est un collectif, et maintenant on me demandait plus tôt de reprendre les rênes de la compagnie. Mais ce n'est pas le projet que l'on a composé avec Julien, on a composé vraiment une co-responsabilité artistique. C'est très important pour moi, et c'est aussi dû au regard de toutes les problématiques d'administration notamment que l'on a eu cette année. On a posé une grande réflexion là-dessus, c'est-à-dire, il y a dans la compagnie qui est une structure associative loi 1901, que tout le monde connaît, et cela a son importance quand-même. On prit véritablement leur place les membres du bureau qui sont quatre, un conseil d'administration, et moi j'ai des comptes à rendre, il ne s'agit pas de devoir défendre ses choix artistiques. Mais sur des problèmes de gestion, ce n'est pas moi qui suis décisionnaire et c'est très bien. C'est au-delà du travail de création, de cette année 2012 qui a été quand-même important, c'est quasiment la moitié du temps de travail cette chose. Direction c'est diriger, responsabilité c'est pas la même chose, cela veut dire que l'on

³⁸ Hans Haacke, All the art that's fit to show, 1974 in Clémence Montgolfier - **le discours autorisé, de l'impossibilité de dire -**, DNSEP 2011.

³⁹ ibidem p 317

⁴⁰ ibidem p 144

s'engage à l'intérieur. Dans mon travail, je pense que ce que je mettrai d'abord en avant c'est l'exigence. Donc moi, vraiment, à l'aube de mes trente cinq ans, j'endosse la responsabilité des outils de la création et des créations, pas la direction du personnel à l'intérieur de cette structure là. Et le discours est un peu différent, parce que contrairement au collectif, il est plus collégial. Parce que chacun vient du coup avec un poste prédéfini, une histoire évidemment et des envies, etc, et que l'on a une plus grande ouverture, disons que les métiers artistiques purs qui se rassembleraient pour.

Dans diriger, de toute façon il y a le pouvoir, derrière, et moi j'essaie et c'est pas toujours facile, de lutter contre le pouvoir et de préférer l'autorité. On ne peut pas nier dans le théâtre français, je ne connais pas le reste, mais dans le théâtre français, comment il est structuré, il y a quand même de grosses notions de pouvoir. De pouvoir dans le système même de diffusion, de production et même dans le système même de production à l'intérieur d'une création. On ne peut pas le nier. C'est difficile de lutter contre cela parce que il faut, il y a des résultats à obtenir. Quand on prend le pouvoir, le pouvoir il est pour soi, l'enjeu du pouvoir c'est le pouvoir lui-même. Alors que l'autorité, l'enjeu, ce qui est derrière, la racine même c'est de faire grandir l'autre. Alors, après cela peut paraître, un peu immodeste, néanmoins, moi je trouve cela plus humaniste. Je pense qu'un metteur en scène c'est une figure de l'autorité, de la même manière que moi j'ai des figures d'autorité au dessus de moi, comme metteur en scène, comédien et responsable. Je préfère cette notion là, que celle du pouvoir qui est d'individu à individu. Autorité est un mot qui fait peur, on a tous en tête, tout ce que le pouvoir politique a mis derrière. C'est une notion beaucoup plus belle que ce qui peut apparaître, ce n'est pas un très beau mot. C'est une chose que l'on m'a beaucoup reprochée, et que l'on continue, j'en sais rien, mais ce rapport là au pouvoir que je pouvais avoir, que c'était le moteur même des choses que je pouvais mettre en place. Et j'ai beaucoup réfléchi là-dessus, on réfléchit beaucoup quand on a des problèmes. C'est vraiment le grand changement et l'objet même des créations depuis ce début de saison et de celles qui vont suivre. Bizarrement, pendant un certain nombre d'années, je crois bien peut-être jusqu'à deux ans, tout le travail à consister à se donner le moyen de faire un travail. Donc c'est une recherche qui artistiquement parlant est quand même assez faible. Je recherche les moyens, mais bon je pourrais re-questionner cela. Je me dis tout cela à servi à avoir des moyens, ce qui n'est pas forcément glorieux, mais néanmoins nécessaire. Et aujourd'hui, il y a quand même du sens maintenant, qui réapparaît, comme si la base s'enlevait un peu. Et cette notion, elle guide quand même beaucoup une équipe. Ce rapport à cette valeur disons autorité, c'est construite d'abord par l'individu, ce qui me permet aujourd'hui de comprendre: cela fait individu donc on remet en question l'outil, l'outil refait apparaître l'autorité, et l'autorité du coup rebondit sur l'individu. C'est-à-dire, que je commence à comprendre quel est mon fonctionnement, qui n'a rien à voir comme créateur, mais d'individu par rapport à l'autorité. Cela s'éclaircit, donc s'apaise, et

l'apaisement redonne de la valeur à l'outil, enfin. Il y a tout un va-et-vient à l'intérieur, et finalement d'une chose qui est une compagnie, qui est plus tôt extérieur à l'individu, c'est-à-dire, moi, globalement ma place, depuis ma sortie de l'école de la Comédie, c'est moi je n'ai jamais trop voulu jouer. Donc on m'a dit «tu vas être metteur en scène», on m'a demandé de faire une mise en scène, j'en ai fait. Cela a fonctionné, on m'a mis devant quoi, cela n'a jamais été un choix. Et aujourd'hui, il y a quelque chose qui reprend, qui remet finalement de l'investissement, du personnel à l'intérieur qui explique pourquoi j'ai eu de la réticence à prendre cette place là. Du coup, des choses complexes, des problèmes et je commence à comprendre que cela vient de chose de l'autorité, de ne pas pouvoir être si clair que cela entre ce qui au-dessus, en dessous, quelle hiérarchie ? Cela s'apaise maintenant. Les mots n'étaient pas là, avant. On a beau dire, moi, vraiment et sincèrement, je n'ai jamais voulu lutter pour un pouvoir quelconque. Par contre je n'avais pas d'autre mot derrière. Aujourd'hui, il y en a un autre, que je comprends ce qui n'est pas toujours le cas.

La notion d'exigence, elle est propre à chacun. Ce que moi je mets pour mon exigence, n'est pas la-même chose pour n'importe quel autre comédien ou metteur en scène avec lequel je vais travailler. Après, peut-être ce qui est intéressant, du moins pour moi, je ne suis pas que metteur en scène, ou que directeur de compagnie, ou qu'acteur. Cette exigence j'essaie de la conserver sur ces trois postes, sur ces trois façons de créer qui sont très différentes. Et qui amènent des réponses différentes, c'est-à-dire que j'essaie là de répondre en rassemblant ces trois casquettes. Par là, ce que je veux dire, ce que j'essaie de mettre en oeuvre c'est mon exigence à moi de travail et d'honnêteté, vis à vis de cette exigence. Quand je travaille comme metteur en scène vis à vis d'un groupe, il va falloir que je compose avec les individus. C'est toute la problématique, cela rejoint une question de formation que j'ai reçu à l'école de la Comédie de Saint-Etienne: la personne avec qui on travaille, elle est trois. Il y a l'individu, le comédien et le personnage. Et pour moi, il y a toujours cette difficulté, de, quand je travaille qu'avec des comédiens, de problématiques sur l'exigence il n'y en a pas. Par exemple sur « Songe d'une nuit d'été », que l'on vient de créer, il n'y en a pas. Chacun met son individu de côté. La problématique, elle est quand l'individu refait surface. Je pense que l'individu est moins fort ou du moins prend des problématiques qui sont d'un autre ordre que professionnel. Je n'ai pas d'employés sous mes ordres que des artistes avec qui je travaille, mais pas d'employés. »

ce que cela nous raconte :

- du point vue du chercheur :

C se présente du côté du métier. Nous sommes aussi dans un parcours dit de professionnalisation avec la mention d'études à l'école de la Comédie de Saint-Etienne, un parcours institutionnel. Sa fonction de metteur en scène ne se pose a priori pas comme un choix « *donc on m'a dit tu vas être metteur en scène* » mais par injonction extérieure. La notion de vocation n'est pas présente. C se présente comme dirigeant la compagnie

du Souffleur de verre, il a refusé de prendre le terme de directeur artistique, mais il y a bien une proximité de sens. La formulation ne renvoie pas au même imaginaire de représentation. Chez C un lien très clair s'établit entre la fonction de metteur en scène et le rôle de direction, ainsi diriger reste attaché au métier, à sa spécificité celle-là même que nomme la convention collective « Le (la) metteur (teuse) en scène / en piste / en espace : est un (e) artiste qui met en forme en un langage scénique une oeuvre de l'esprit. Il(elle) prépare, dirige et coordonne, directement ou indirectement, le travail de l'équipe qui concourt à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle. »⁴¹

Les propos de C témoignent d'une construction du « parler », elle se relie à une réflexion sur le métier. C de par son vocabulaire « *figure d'autorité* » témoigne d'une recherche intellectuelle pointue pour aider à l'éclaircissement de son positionnement dans l'acte de création et sa posture de metteur en scène. En ce sens, nous pouvons adhérer à cette qualification d' « *humaniste* ».

C dans son propos autour du conflit qui l'a habité, fait appel aux notions de pouvoir et d'autorité, et en transparence met à jour celui entre « *créateur* » et « *metteur en scène* ».

Cet autoportrait se révèle problématique pour le chercheur. Il pourrait se laisser aller à la sympathie des propos « *cela s'éclaircit, donc s'apaise, et l'apaisement redonne de la valeur à l'outil, enfin* ». Il recèle de nombreuses contradictions et zones de tensions. Un conflit latent, souterrain, malgré une tentative de travail réflexif d'apaisement, est à l'oeuvre. Par exemple pour nous, une première contradiction entre cette situation de co-responsabilité de compagnie. Nous entendons par là deux personnes qui dirigent, mais les propos ne laissent peu percevoir ce duo de responsabilité. Est-ce à dire qu'il ne s'agit pas plutôt d'une alternance de direction selon la fonction que l'un des deux assume sur une création ? Tout ce qui a trait à la responsabilité se conjugue au « je » : « *j'endosse la responsabilité des outils de création, j'ai des comptes à rendre, je n'ai pas d'employés...* ». L'autre semble absent et presque en dehors de la réflexion. Tout comme il y a un flou entre responsabilité, pouvoir et autorité. Même si une pensée s'articule autour de ces notions, il nous semble que la question du pouvoir est bien essentielle ici, dans ce sens de reconnaissance d'un statut de créateur, comme symbole d'un travail, et aussi une certaine satisfaction à être reconnu dans cette position « *on me demandait de reprendre les rênes de la compagnie* ».

Nous aimerions pour renforcer cette analyse, nous appuyer sur ce que dit C et faire un parallèle avec le statut d'artiste. « *La personne avec qui on travaille elle est trois: l'individu, le comédien et le personnage* », mettons cela en relation avec l'artiste, et son statut ou dimensions de celui-ci. L'individu représente la dimension réelle, ce que l'on pourrait rapprocher de sa qualification ici metteur en scène, celui qui fabrique, se rattache à l'espace du faire. Le comédien est celui qui se montre, la dimension imaginaire, du côté de l'artiste la figure d'autorité, celui qui ce

41 - Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles – version applicable au 1er janvier 2010, p 74

donne le pouvoir de diriger les autres, celui qui représente un travail, se rattache à l'espace public. Le personnage nous fournit une dimension symbolique le statut du créateur, celui qui fait oeuvre, celui que l'on reconnaît, celui qui signe, nous sommes dans un espace de signification, celui d'une relation à une autre autorité celle du monde dit de l'institution, de la reconnaissance.

En conclusion, il nous semble que cet autoportrait témoigne de ce conflit entre ces différentes aspirations qui attirent et en même temps contredisent le sens du projet de « *co-responsabilité* ».

- du point de vue de la référence :

Une première référence autour de la notion d'autorité, ce qui nous conduit au travail de Charlotte Herfray⁴² sur les figures d'autorité « *Auctoritas*, dérivé d'*auctor*, désigne celui qui fonde, celui qui établit. Par extension de sens, le mot « *auctor* » sera employé pour nommer quelqu'un qui est la cause de quelque chose, qui a fait quelque chose, ce qui va s'appliquer aussi bien à des fondateurs, des vendeurs, des possesseurs, entendus tous comme disposant d'une responsabilité et ayant le pouvoir d'imposer obligation et obéissance ». Ce retour étymologique donne sens à notre perception de trouble autour de ce terme et la confusion de son usage chez C.

Le mot exigeance pour dire son exigence à soi, son exigence face aux autres, comment analyser cette notion ? L'exigence nous conduit à l'éthique articulée par Max Weber⁴³ qui distingue l'« éthique de la responsabilité et une éthique de la conviction », deux dimensions que présentes dans l'entretien de C avec une référence à la responsabilité, la notion de conviction se lit en creux. Nathalie Heinich⁴⁴, de son côté, pointe une référence conciliant cette tension de l'entretien, « le régime d'excellence » avec « la construction d'une véritable identité d'artiste, doublement paradoxalement définie comme marginale et élitare, c'est-à-dire singulière et excellente à la fois ».

- en croisant les deux :

De cet entretien quelle figure faire surgir ? Peut-être celle de « l'artiste maudit⁴⁵ », figure imaginaire qui deviendra réelle ensuite avec un basculement « du régime de singularité... L'artiste désormais n'est plus seulement celui qui peut être singulier, mais celui qui doit l'être, car cela fait partie de sa définition normale ». Pour compléter cette figure imaginaire, la notion de fantasme décrite par Miguel Benasayag⁴⁶ est pertinente.

⁴² ibidem p49

⁴³ - **Le savant et le politique** - Max Weber, PUF, Paris, 1969, p118

⁴⁴ ibidem, p 200-218

⁴⁵ - ibidem, p 110

⁴⁶ ibidem, p 140

qui je suis :

« Je suis artiste chorégraphique, j'emploie le mot social à dessein, puisque que c'est comme cela que je suis reconnue dans la société, encore, je danse, encore, et je m'attelle à des projets de création qui sont issus de recherches un petit peu approfondies on va dire, je n'enfile pas les projets de créations les uns après les autres, et depuis quelques temps par certains biais, enfin essentiellement pour des raisons économiques et aussi parce que j'ai besoin de temps, je fais des créations en étapes, c'est à dire que je fais des esquisses, que j'appelle performances puisque ces esquisses, elles ont une visibilité potentiellement publique, et ces esquisses au fur et mesure, les dernières ont abouti au bout de cinq ans à un projet un peu plus finalisant, ou plus... qui clôt quelque chose, voilà. A côté de cela, j'ai une activité de rencontre dansée en bibliothèque, qui est un mixte entre le spectacle, l'atelier, la conférence, la rencontre d'auteur, puisque je viens présenter mes deux livres, que je danse, que je mets les enfants en jeu, etc... C'est un pan important. Et enfin, le dernier important c'est de l'enseignement, j'accompagne le bac danse au Lycée Georges Brassens, donc je pense la pédagogie de l'année et les intervenants qui interviennent auprès des élèves de seconde à terminale au courant de l'année. Voilà ! Sinon socialement je suis homosexuelle (rire), cela peut-être important. Je n'ai jamais eu l'ambition d'être devant. J'avais beaucoup de choses à apprendre sur le fonctionnement, car j'ai toujours trouvé que cela conditionnait la création. Je fais des films. Je ne prends pas le pouvoir. Je suis le poil à gratter. Quand les choses sont trop claires, je m'emmerde en tant qu'artiste. Je me bats à l'intérieur. Je crois que la danse c'est d'abord la danse, il faut la faire que la penser ne suffit pas. Le désir de danse. »

ce que cela nous raconte :

- du point vue du chercheur :

(Cet autoportrait est moins fourni que les autres, car une unique question autour du personnel : d'où tu parles ? N faisait partie de ma démarche exploratoire, l'intégrer à la recherche, offre un terrain de comparaison sur plusieurs niveaux. Elle appartient au champ chorégraphique et fut membre actif du groupe « les signataires du 20 août).

N démultiplie les entrées, témoignant d'une réflexion fine de son identité et des nombreuses occurrences qui la façonnent. Elle nomme son champ artistique d'appartenance la danse contemporaine. Se pose la question si cette conscience d'identité est due à une spécificité du champ chorégraphique ou prenant appui sur son expérience auprès des signataires. Il y a une intériorisation totale de ce qu'elle est, nous permettant de toucher de façon concrète ce qu'englobe le statut d'artiste. Elle nous entraîne au coeur du métier et l'engagement qui l'accompagne, comme ses nombreuses facettes. Ainsi sont nommées:

- le statut juridique « *artiste chorégraphique* » qui est la dénomination reconnue par Pôle Emploi pour les intermittents du spectacles: « Sont

considérés comme artistes du spectacle, notamment : 1° l'artiste lyrique, 2° l'artiste dramatique, 3° l'artiste chorégraphique, 4° l'artiste de variétés, 5° le musicien, 6° le chansonnier, 7° l'artiste de complément, 8° le chef d'orchestre, 9° l'arrangeur-orchestrateur, 10° le metteur en scène pour l'exécution matérielle de sa conception artistique »⁴⁷. Ce statut implique pour les intermittent de l'annexe X (artistes de plateau) d'effectuer 507 h de travail sur 10 mois et demi.

- le travail de création avec une notion importante de recherche, d'esquisses, mais une notion de durée, nous touchons là la démarche qui se déroule dans le temps par contraste séquentiel de la création. Une création qui se déroule sur plusieurs années certes pour des raisons économiques, une nécessité induite aussi par la nature des projets. Cet étalement est une manière de se repositionner en tant que créateur qui s'adapte à une pénurie de moyens sans sacrifier son travail de création. Une façon de rester en adéquation avec son identité artistique.

- le travail de recherche qui sort du cadre de la création, « *j'ai écrit deux livres* »*, donc un métier qui se réfléchit, se théorise et s'écrit pour se percevoir sous différents angles. Nous sommes là dans une dimension d'auteur, d'artiste qui témoigne de sa pratique. Un travail de recherche qui s'oriente vers le témoignage et l'hommage : le travail de film autour de Jacqueline Robinson dont Nathalie fût l'élève. Un travail qui ancre son héritage, sa filiation.

- le travail d'enseignement qui ne se résume pas à la notion d'atelier mais aussi à la responsabilité d'une démarche de programme.

Une notion forte d'investissement se dévoile « *je crois que la danse, il faut la faire que la penser ne suffit pas. Le désir de danse* ». Ce qui implique que toute la posture d'artiste s'incarne dans ce faire, cette pratique du corps, la recherche de mise en mouvement. « *Je me bats de l'intérieur* », renforce cette idée de vivre son métier par sa pratique. C'est en faisant que peuvent s'inscrire des actes artistiques et explique cette « *ambition ne pas être devant, je ne prends pas le pouvoir* ». Nous saisissons un élément important entre cette idée de combat et la non ambition. Il s'agit de se battre plus pour les moyens d'un travail que pour une reconnaissance d'une personne.

Une dernière donnée non sans conséquence, une référence personnelle « *je suis homosexuelle* », qui paraît anecdotique, pourtant elle affirme aussi le désir de se revendiquer comme femme dans un métier plus incarné par les hommes. Pourtant la danse contemporaine s'est construite par de nombreuses figures féminines. L'affirmation de l'homosexualité brise une sorte de loi du silence autour de ce que tout le monde imagine concernant le monde de la danse. N fait un renversement de croyance qui jusqu'à présent assimile le danseur à homosexuel, la femme historiquement était une prostituée. « *Je suis le poil à gratter* », s'incarne dans cette attitude de revendication d'une sexualité. Il y a peu encore, on ne nommait pas la cause d'un décès d'un chorégraphe atteint du sida. Comme si mourir de

*

- **On danse ?** -Nathalie Collantes & Julie Salgues, chez Autrement - Junior Arts.

- **J'ai dix orteils** - Nathalie Collantes & Jocelyn Cottencin, Ed Lieux communs.

⁴⁷ CIRCULAIRE N°2012-14 DU 25 MAI 2012 Direction des Affaires Juridiques (C. trav.,art. L. 7121-2)

cette maladie entachait l'oeuvre de l'artiste car révélant la déviance.

- du point de vue de la référence :

N de par son appartenance au champ chorégraphique et ce qu'elle nous dit de ce métier de chorégraphe s'instaure constamment dans le faire. Elle déplace les références. « *Je crois que la danse, il faut la faire que la penser ne suffit pas* », cette affirmation fait écho à ce que Laurence Louppe⁴⁸ écrit « dans la danse le sujet est directement dans sa danse, d'où la valeur automatique d'expression du mouvement même si celui-ci ne se donne pas comme but l'expressivité. Dans la poétique l'idée est de faire voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en oeuvre ».

N par son travail d'écriture autour de la danse et de sa pratique vient contribuer à un manque, donc se pose en responsabilité du champ auquel elle appartient. Laurence Louppe⁴⁹ avait suggéré :

« qu'à l'heure actuelle, il y a une interruption de la production théorique au profit du texte promotionnel qui risquent de vider les réserves de ressources, puisant trop dans des outils non renouvelés, mais justes exploités. Heureusement des textes d'autres champs comme la philosophie ou les sciences humaines viennent faire avancer la pensée de la danse. Cependant aucune pensée ne peut se substituer à l'autre, elles peuvent s'éclairer mutuellement, mais en aucun cas se remplacer, au risque d'affadir la pensée du corps en mouvement. Une des plus redoutables captations pourrait être la vision anthropologique, car trop reliée à un contexte socio-culturel qui ne peut pas prendre en compte l'acte créatif contemporain et risque de réduire le corps à un symptôme. La danse contemporaine serait plus à saisir, non dans ce qui travaille la danse, mais bien plus dans ce que la danse elle-même vient à travailler. La danse devient ainsi un moyen actif de déchiffrement, elle n'est pas seulement l'objet de la pensée, mais bien un outil de la pensée ».

Cette citation rend lisible la démarche artistique de N autour de Jacqueline Robinson participant bien de « ce renouvellement des outils ». Nous avons en face de nous quelqu'un qui est sensible aux enjeux à l'oeuvre dans le champ artistique, avec la volonté de participation à l'enrichissement de ce champ, à la continuité de sa réactivation. Il en est de même pour la nature de sa démarche pédagogique qui s'élabore aussi autour d'un corpus large pour explorer et ouvrir les voies du faire.

Nous avons insisté sur la question de la femme artiste au travers des propos de N, et affirmant que la mention de la sexualité était loin d'être innocente, ce qui nous revoit au travail de Raymonde Moulin⁵⁰ sur la question des femmes et de leur représentation dans le monde artistique. Une autre référence pour compléter cette vision de la femme artiste, en

⁴⁸ ibidem p 16-61

⁴⁹ ibidem p 16-61

⁵⁰ ibidem p 279-289

lien avec cette déclaration de son homosexualité, et l'élargir : la notion de radicalité telle que Benasayag⁵¹ la définit. Elle renforce une position d'exposition de cette intimité. Pour conclure sur ce portrait référentiel, nous prendrons appui sur ces mots « *Le désir de danse* », entourés de radicalité et un état de femme se dessine alors un statut « idéalement comme singulier, c'est-à-dire, littéralement, «hors du commun »»⁵² qui se retrouve à la marge du système de reconnaissance et n'appartient pas à la catégorie d'artistes reconnus.

- en croisant les deux :

Cette notion « hors du commun » comme nous l'annonce Nathalie Heinich⁵³ effectue un rassemblement autour du portrait et son idée de vocation en intégrant « l'avoir » au « faire » « propre à l'axiologie méritocratique, en même temps que l'être au faire et de l'intériorité à l'extériorité, qui différencie le créateur ou le penseur véritable. L'un et l'autre incarnent une certaine étrangeté, oscillant entre bizarrerie et génialité ».

4-3 se penser collectif : définir des notions pour une mise en correspondance théorique

Avec cinq autoportraits, nous avons vu la diversité des conceptions du statut, de la place et le rôle de l'artiste. Plutôt qu'un travail de comparaison entre ces cinq paroles, nous faisons le choix de mettre en regard leur sensation de l'être artiste, dans son intimité de créateur, à leur expérience du collectif. Nous continuons, notre travail d'extraction des matériaux, pour donner une place première aux mots du vécu. Travail d'autant plus intéressant, que nous avons perçu dans les propos de cinq artistes un attachement à construire un être ensemble. Il nous intéresse de saisir si la multitude de conceptions de son identité entraîne une variété de se penser dans le groupe et de concevoir l'identité groupe.

De ces données, nous essayerons de comprendre pourquoi il n'est pas si facile de « communautariser » les pensées, les désirs, l'approche des institutions. Souvent le regroupement d'artistes est une solution pour tenter de trouver des moyens différents de faire partie du champ de la culture en tentant d'intervenir dans des dynamiques de politique et développement culturel. Ou encore, s'essayer à d'autres regards plus globaux que celui de la création, reprendre place pour ne plus être des agitateurs contestataires, quand des situations extrêmes se présentent comme la crise de l'intermittence par exemple.

⁵¹ ibidem p 225-228

⁵² Nathalie Heinich ibidem p 274

⁵³ ibidem p 273

Des regroupements dont le désir est plus d'agir « avec » que « contre ». Mais cela demande des changements de postures, des déplacements comme : s'oublier en tant qu'égo, centre de tout, se sortir de son fonctionnement habituel de seul face à, ou contre, prendre en compte que tous, ont des particularités et spécificités dans leurs démarches et relation au monde de l'art. Relation induite par sa discipline artistique et son histoire. Prendre en considération qu'ils partagent, de fait, les mêmes précarités, les mêmes aspirations. Se penser en tant que groupe devrait permettre d'envisager l'art de manière plus ambitieuse, nous n'oublions pas que l'art représente un pourcentage minime du budget dit alloué à la culture, par exemple.

Les artistes ne sont pas envisagés comme personnes ressources ou porteuses de nouvelles dynamiques, pouvant devenir des partenaires de structuration et d'éclairage du champ culturel. Le regroupement devrait permettre de s'impliquer, d'apprendre à voir venir les mutations du champ de la culture, pour ne plus se trouver surpris par le « système ». Il s'agit de sortir d'un statut de victime, d'incompris. Inscrire la possibilité d'être considéré comme un ensemble et non comme des individualités accrochées à leurs préoccupations artistiques. Il pourrait s'agir d'une volonté de devenir acteur de son propre champ, se penser en responsable.

4-3/1 la Coordination racontée de l'intérieur :

comment la définir ?

- du point de vue de F :

« Je ne la vis pas comme une expérience collective. Je suis très déçue. Actuellement, les compagnies ne méritent pas que l'on s'occupe d'elles. Je suis déçue par ce manque de mobilisation, sur ce désintéressement apparent. On est tous dans un état de précarité, qui se vit dans plein de formes différentes. Par exemple le manque d'argent. Mais l'individualité elle va ailleurs aussi, alors c'est d'abord moi qui est le plus important, pas forcément les autres. Précarité, qui n'est pas assez forte pour que les gens se réunissent vraiment, en se disant « là c'est plus possible, il faut que l'on fasse péter quelque chose ». Pourquoi on n'arrive pas à agir collectivement pour les mêmes choses ? J'ai été présente un an et demi et parfois, à des réunions, on était très peu. Je me dis que l'on ne mérite pas que l'on se batte pour nous. Ou peut-être que ce n'est pas le moment qu'il faut laisser les gens, se débrouiller, tout seul. »

- du point de vue de B :

« Est-ce que l'on a pu la définir un jour ? Comment l'approcher ? Oui, il y a eu une prise, on peut dire. Quelque chose a pris corps. Il y a eu un engouement, on s'est tous embarqué là-dedans. Je me suis rendu compte lors de nos premières réunions, que la réalité des uns et des autres était tellement diversifiée. Comment allait-on pouvoir trouver un, deux ou trois vecteurs ? Et on n'en a jamais trouvé. Le travail a été fait par une seule

personne, celui que l'on n'est pas capable de faire, celui que l'on n'a pas la patience de faire, celui que l'on ne veut pas faire, qui consiste à aller regarder les textes. Pour pouvoir voir ce qu'est une politique culturelle dans les chiffres.

Moi je voulais apporter ma dynamique, mais je me suis rendu compte qu'elle était totalement contre productive. Donc la coordination, l'idée c'était que tout le monde ait sa place, le problème c'est que personne ne l'a prise. Personne ne prend sa place. Tu crées une structure, du moins tu participes d'une structure dont la dynamique autorise les plus modestes, les plus discrets à être là. Mais ils n'y sont pas ! Cela nous a permis de découvrir à quel point les gens étaient réactifs à la question d'argent, aussi modeste soit-il, qui pouvait leur échapper parce que cela irait dans un collectif ».

- du point de vue de R :

« C'est compliqué parce que c'est une utopie balbutiante qui trébuche, qui n'arrive pas à trouver son élan.

C'est étonnant c'est un endroit auquel moi je ne croyais pas apriori, j'avais plutôt un avis défavorable, en me disant, qu'est-ce qui peut bien nous rassembler ? C'est un métier qui nous atomise tellement. Mais j'aurais eu le même avis défavorable, si on m'avait demandé de me syndicaliser par exemple. Cela relève de la même chose pour moi d'appartenir à quelque chose. On fait le même métier, même si l'on n'a pas les mêmes manières de le faire, si on ne défend pas les mêmes enjeux, les mêmes questions esthétiques, n'empêche on se reconnaît fondamentalement. Venir questionner y compris des choses très concrètes sur l'économie du spectacle, la place de l'artiste dans la société, c'est vraiment des choses que l'on peut questionner ensemble. Et l'allégeance collective à cet endroit-là, elle me paraît extrêmement importante. Donc une réalité qui vient contredire un préjugé.

Et même temps une vraie difficulté, on est incapable de répondre à des questions plus institutionnelles. Y compris de se mobiliser pour des rendez-vous, de faire des dossiers parce que cela demande du travail, une application. On est aussi dans l'incapacité de réinventer le monde. On pourrait se dire : on laisse tomber les questions où il faut se retrousser les manches et mettre les mains dans le moteur, mais réinventons le monde. C'est quoi notre place dans la société aujourd'hui ? Vraiment ! Qu'est-ce que l'on veut comme endroit de parole ? Quelle parole on veut engager ?

Mais on n'arrive pas à trouver de temps commun pour se mettre ensemble. Bien sûr il y a des raisons économiques mais surtout il n'y a pas l'élan collectif ».

- du point de vue de C :

« La Coordination, celle que l'on connaît, moi de loin, je ne peux pas en dire grand-chose. Je sais que je m'en suis un peu éloigné et je crois savoir pourquoi. Pour moi, une coordination, c'est un rouage, c'est-à-dire coordonner, c'est pouvoir mettre en cohérence deux choses. L'esprit

pense donc le bras peut bouger. Mais cela ne peut être qu'un rouage. La grande question est donc rouage entre quoi et quoi ? Je crois que l'idée au départ c'était entre les institutions, mais elles sont tellement larges et les compagnies. Moi j'aurai préféré que cela soit entre les institutions et les créateurs. Mais il y a eu entre les compagnies, il y a une problématique de trop.

Bon je vais parler pour moi. Quand C se déplace, c'est un individu qui se déplace et l'individu est à la fois metteur en scène, comédien et responsable d'une structure. S'il vient comme responsable de compagnie, et c'est là pour moi qu'il y a toute la problématique. Autant comme individu, je peux défendre et être libre de défendre des valeurs auxquelles je crois, des envies, des réflexions. Autant en tant que directeur de compagnie, je ne peux nier l'existence de la compagnie et donc ses problématiques.

Je lis trop que la Coordination devient un endroit pour les compagnies d'obtenir quelque chose. Réfléchir comme responsable : c'est réfléchir avec les collectivités territoriales, avec les institutions ; réfléchir comme artiste : c'est peut-être plus large, plus libre, plus inventif. Ce n'est pas parce que l'on a un emploi que l'on a un travail.

La notion d'artiste c'est à toi de l'accomplir, ce n'est pas un emploi, une fonction. Il n'y a pas d'artiste sans individu pour moi c'est impossible ».

quelle représentation en as tu ?

- du point de vue de F :

« La Coordination comme idée c'est plus une solidarité, une famille. Je trouve cela intéressant l'idée de famille. Je suis très isolée, je travaille seule, donc je me trouve souvent confrontée à la réflexion seule. Je le suis déjà dans l'acte artistique, sur un choix, sur comment le produire ? Comment le diffuser ?

Etre à un moment donné en famille, c'est-à-dire pouvoir rejoindre ces mêmes problématiques avec d'autres personnes. On se sent moins isolé et plus fort politiquement aussi. C'est être à un moment donné un vrai interlocuteur, dans tous les corps de métier, je le vois bien, quand on commence à se réunir, on devient une force.

J'attends de la Coordination que se soit une chose dans laquelle on se reconnaisse tous ! Mais je crois que ce n'est pas le cas et c'est pour cela que cela ne fonctionne pas. Il manque l'urgence de se regrouper. Je pense que ce lien est fort, quand les gens se sentent menacés dans leur existence propre d'artiste, leur reconnaissance d'artiste, ils sont capables de se rassembler. Donc là, il y a vraiment besoin de s'unir pour dire : on existe, et on revendique notre place en tant qu'artiste. C'est très fort, il y beaucoup de fraternité, et bien sûr aussi les choses, comme d'habitude les artistes entre eux, il y a toujours des choses, un peu, compliquées, et artistiquement sur comment on regarde.

Je ne sens pas dans le théâtre la famille, car elle existe depuis longtemps, elle est complètement éclatée. Si on se rassemble uniquement et c'était le point de départ sur les baisses d'argent des collectivités, mais chacun défend son porte-monnaie. Non, on ne peut pas se battre pour le spectacle

vivant, lui il est reconnu.

Le problème à nous compagnies régionales, c'est d'être reconnues dans notre existence personnelle, pas dans la discipline que l'on représente. La Coordination, elle n'a pas trouvé la flamme. A la première réunion, c'est tout le ressentiment qui est sorti et cela continue. Cela me fait très peur dans nos métiers. Ressentiment parce que l'on n'a pas réussi à faire ce qu'on voulait comme artiste, tout le monde ne peut pas être reconnu.

Les compagnies sont en plein désarroi, il faut entendre cela. Mon action collective à moi c'est cela, dès que je peux individuellement je parle au nom d'un ensemble de corps de métier qui souffre ».

- du point de vue de B

« Je me suis rendu compte lors de nos premières réunions avec la coordination, que la réalité des uns et des autres, était tellement diversifiée. Comment on aller trouver un, deux, trois, quatre vecteurs ? Et on en a jamais trouvé, sauf, quand le travail de fourmi a été fait par une personne, celui que l'on n'est pas capable de faire, celui que l'on n'a pas la patience de faire, celui que l'on ne veut pas faire, qui consiste à aller regarder les textes, pour pouvoir travailler, pour voir ce que c'est une politique culturelle dans ses chiffres ».

quelle fonction ?

- du point de vue de R :

« Elle représente une capacité, une possibilité vraiment riche de se questionner à plusieurs en intelligence collective. Connaître les autres, c'est pouvoir se reconnaître soi-même aussi, pas dans la nécessité de la reconnaissance dans le sens social du terme, mais fondamentalement. Et je crois que cet endroit-là, il a besoin d'être investi très fortement. Mais elle est l'endroit de l'échec de cela ».

- du point de vue de F :

« Je crois qu'il faut faire avancer la réflexion sur le métier. Je rêve de commissions avec des sujets d'étude, qui planchent, qui fassent de la recherche. Sur des choses concrètes par exemple qui partent des compagnies comme la production, ou sur ce lien entre précarité et concurrence ».

- du point de vue de B :

« J'en verrai deux : une qui serait conviviale et une qui serait la défense de la profession ».

- du point de vue de R :

« Au point de vue politique et c'est une surprise, pour moi, il y a une vraie nécessité de la part des institutions ou des collectivités d'un dialogue avec un groupe d'artistes, c'est extrêmement important. Mais il

manque un préalable à cela celui de s'offrir le luxe de ce que j'appelle des soirées pour réinventer le monde, réinvestir fortement ces questions autour de ce que l'on fait ».

- du point de vue de C :
« Une fonction de réflexion. Oui, c'est peut-être définir et assumer montrer, fortifier sa place. Mais sa place pour soi. Si on lutte pour une catégorie professionnelle : soit l'art n'existe plus, soit on est obligé de tuer la société dans laquelle on s'inscrit. Se dire, en tant que créateur comment réfléchir, inventer à se sortir de ce système ? Ne pas rester caché derrière ce que l'on a, mais ce que l'on peut perdre ».

La Coordination racontée par ses quatre voix met en évidence trois axes d'analyse pour ce vécu collectif :

- un premier qui s'inscrit dans cette question de définition ramenant l'expérience dans une dimension réelle – ce qui a été vécu,
- un deuxième nous renvoie à une dimension dite imaginaire – ce que l'on aurait voulu vivre,
- un troisième pose la question du symbolique – ce que cela pouvait signifier.

Ces trois dimensions sont aussi fondatrices du statut de l'artiste. C'est dans ce croisement que se jouent les contradictions, les résistances, les incompréhensions, mais qu'apparaissent aussi les concordances et les attentes similaires.

Ce dialogue à quatre voix, celui-là même qui se dit comme le grand absent de la Coordination, prouve l'existence d'un espace d'entente, voir de complicités, qui malheureusement ne s'est pas matérialisé, ni n'a été ressenti.

Pour le chercheur, le travail d'analyse va s'offrir comme une possibilité à ces quatre personnes, un terrain où l'on peut s'écouter, se parler et se comprendre.

4-3/2 : Pourquoi une telle démarche ?

Ces quatre paroles ne sont jamais rencontrées dans la réalité de la Coordination, elles nomment les attentes qui ont traversé la Coordination et racontent ce qui aurait pu être une base de travail collaboratif pour mettre en élan ou « rassembler », voire impliquer. Elles continuent à être fidèle à ce que l'on a dégagé comme thématiques dans le chapitre précédent sur les différentes dimensions de la conception de l'artiste. Une continuité se donne à lire entre ce que représente pour soi être artiste et ce que représente pour chacun ce qu'est être en groupe. En même temps, nous restons sur le mode de la représentation, ou de l'attente, il est peu parlé de l'acte de s'engager. La notion de collectif suffit à dire l'incapacité et presque à justifier ce qui n'a pas pu se réaliser malgré des désirs comme nous l'avons lu. Pourtant il paraît difficile dans ce cadre de sortir de « *l'exposition de son cas personnel* », d'extraire les gens participants de leur contexte ou de la mythologie qui s'est construite

autour de certain « *nous apparaissent comme les grandes troupes de l'Auvergne* ».

Apparaît pour nous une vraie confusion entre des notions d'histoire dans ce sens de temps d'existence et celle de moyens de travail, des manques de lucidité, ainsi qu'une réelle méconnaissance par manque d'échange pourtant demandés autour des conditions de travail, par exemple. Avec ces propos, force de constater que chacun possède ces propres mythologies, et ne tente rien pour les ré-interroger. Les compagnies de théâtre anciennes sont considérées comme grosses, sous-entendant avec de gros moyens ce qui s'avère peu exact, mais le poids de l'histoire vient entraver une vision réaliste. Elles sont considérées comme puissantes car en possession d'un lieu dit de travail, où pourtant elles ne sont pas libres d'en disposer à leur souhait.

D'autres compagnies sont peu considérées, ou vues avec un regard condescendant, alors qu'elles sont celles qui ont les moyens d'un travail, des conventions avec l'Etat, la Région, en fait de vrais financements. Chacun, cependant, préférant camper sur ces présupposés, que de tenter d'investir une dimension réelle. S'interroger, prendre connaissance des autres, de leurs modes de fonctionnement, de leur réalité financière, voudrait dire se reconsidérer par rapport aux autres, changer de postures, et donc d'image, sortir un peu d'une représentation qui semble convenir à tous. Il y aurait pourtant, en relisant les entretiens des questions à soulever à mettre en débat, pour amener de la réflexion. Par exemple entre R qui se déclare « *avoir des valeurs de gauche* » et la notion de « *art politique* » chez B et sa façon de s'engager dans ce qui nous semble à nous chercheur rejoindre des valeurs dites de gauche.

Mais nous pourrions simplement, faire la proposition de réflexion autour de quelques mots clés qui traversent de toutes parts tous les interlocuteurs. Leur demander de s'interroger sur le sens de ces mots, comment ils les pratiquent dans leur vie d'artiste, de directeur, responsable ou metteur en scène ? Comment ils pourraient les reconsidérer de leur point de vue dans un cadre dit collectif autour de leur métier ou état d'artiste. « *Chercher* » posture désirée par tous les quatre, mais comment se poser en chercheur ? Donc s'interroger sur sa capacité à travailler sur des sujets « *que l'on n'est pas capable de faire, pas la patience d'entreprendre, ceux que l'on ne veut pas faire* » mais surtout à s'autoriser de la disponibilité. Se mettre en état de réflexion ce terme tant prononcé qui pourtant ne s'associe jamais avec une idée pourtant simple que peut être une grille d'analyse de situations, ou de définitions multiples d'un même vocabulaire.

Tout cet investissement de définition, de s'accorder du temps, de se mettre en relation de connaissance, en s'extrayant de ses mythologies personnelles, risqueraient de déstabiliser les constructions de chacun. Il donnerait la conscience « *de se laisser enfermer soi-même dans une perception très limitée* ». Cet enfermement, pour nous chercheur, se projette dans des mots de F « *l'artiste est narcissique par définition* », et sur la problématique de la « *légitimité* » de n'être que quelques personnes

à se réunir, à se dire représentants d'une Coordination.

Mais c'est aussi toute la terminologie des entretiens autour de la notion de « *place, celle que l'on veut, celle que personne ne prend finalement* ». Une place qui incomberait donc de « *prendre position, seul, individuellement face à un groupe, affirmer ses positions, savoir entendre, ne pas se cacher derrière son histoire* » comme le suggère C. Derrière ces mots, faut-il entendre : qu'il faut effectuer un déplacement, s'extraire de sa fonction de metteur en scène, directeur, responsable, se désengager de l'identité compagnie ? Pour se penser en groupe, une des voix qui se dessine serait celle de l'abandon de sa fonction « de », c'est-à-dire de porteur de projet, pour revenir habiter un état d'artiste ? Revenir investir une définition plus large qui ne se donnerait pas par rapport à des obligations « *d'appartenance à un système* », mais plus par une responsabilité à questionner, ce qui dans ce système a déplacé, l'artiste d'un rôle de créateur à celui « *d'entrepreneur du spectacle* ».

Rôle posant des règles d'efficacité, de concurrence, de rendement, imposant toute une stratégie relevant plus du monde du commerce que celui dit de la création. Rôle qui construit de la confusion sur une possibilité d'entente entre des personnes pour envisager une collaboration, se redonner un espace vital qui manque : celui de l'échange et de la connaissance, du partage. Sortir de ce rôle défini et si bien intégré par tous, implique de se mettre en doute, en danger, demande de s'exposer dans ces faiblesses peut-être. N'y-a-t-il pas la peur, une fois, sorti de ce rôle et de ce qu'il comporte comme discours, positionnements, urgence, sociabilité, de s'apercevoir du vide qui entoure la notion d'artiste et de création, la découverte d'une sorte de vacuité de son être ?

4-3/3 une constellation de mots clés :

Le croisement de ces quatre paroles nous renseigne sommairement sur la notion de groupe. Comme pour les autoportraits, nous voulons donner de l'épaisseur, des nuances à ce terme. Un premier travail de définition va nous permettre de les sortir du contexte des entretiens pour leur donner une autre substance. Cette nouvelle substance ouvre un chemin de compréhension pour le choix de nos deux approches théoriques : - celle sociologique autour de Nathalie Heinich et - l'autre psychanalytique avec Charlotte Herfray et Didier Anzieu. Apports théoriques qui nous placent au plus proche du groupe, à même la peau du groupe.

Le groupe le plus expérimenté par les artistes est la compagnie. Petit groupe de travail, constitué de plusieurs artistes autour d'un projet artistique souvent un spectacle, et d'une personne le porteur du projet à savoir le metteur-en-scène ou chorégraphe, par exemple. Compagnies qui sont surtout des associations (loi 1901). Quoi de plus évident quand on interroge l'étymologie de compagnie dérivant du terme association : « compagnie, association, alliance », qui donnera ensuite « association »,

« vie en compagnie », « groupe organisé et permanent » et milieu social»⁵⁴.

Donc une forme connue et habituelle, par contre quand il a été proposé de former une association pour prolonger la Coordination, cette forme se perçoit menaçante. Assimilée à compagnie, il y a eu peur de voir celle-ci empiéter dans l'espace de la compagnie artistique, peur que des budgets lui soient alloués, au détriment des compagnies de création. Peur qui devient autre, avec un détour du côté psychologique : « l'association devient un moyen de détruire l'illusion du moi, ou du moins de dénoncer sa fragilité »⁵⁵, définition qui nous fournit une autre vision entourant l'association.

La peur se renseigne d'une autre façon, former une association s'est officialisé un contrat, une alliance entre des personnes et demande un investissement, un engagement. Celui-ci est vécu par chacun dans sa propre association si pleinement, qu'il devient difficile à dupliquer.

La philosophie nous donne la possibilité d'une différence de l'engagement. Au sein de sa compagnie, il relèverait « de la fidélité qui prend au sérieux les conséquences morales et sociales qu'elle implique, de l'autre celle qui reconnaît l'obligation d'être fidèle à un projet dont elle a précédemment adopté le principe »⁵⁶.

Du côté de la Coordination l'engagement serait une « nécessité qui peut être rapportée à l'idée moderne d'une orientation de la pensée à l'activité: l'engagement est le fait du sujet agissant et pensant défini dans son autonomie rationnelle, mise en oeuvre dans la délibération qui précède l'action et qui doit conduire à opérer le bon choix au sein d'alternatives proposées, voire imposées par la situation »⁵⁷.

L'engagement peut se confondre à travail. Là encore impensable de travailler dans l'association/coordination comme dans la compagnie puisque « travailler implique de faire preuve d'endurance à la souffrance de l'échec, de revenir sur la besogne, de faire des tentatives, des essais, des expérimentations, de chercher des chemins de contournements et d'y revenir toujours. Cela peut prendre du temps, des jours, parfois plus. Or, l'intuition des solutions procède avant tout de la constitution d'un rapport d'intimité avec la matière, avec l'outil ou avec l'objet technique à manipuler. C'est seulement lorsqu'une véritable familiarité a été établie que germent des idées de solutions »⁵⁸.^A

* nous retrouvons dans cette définition les propos de N quand elle nous décrit sa conception de son métier de chorégraphe .

^A voir annexe 11.

Est-ce que le collectif est différent de l'association, de la compagnie ?

« Etymologiquement de lire - « cueillir, choisir, rassembler ». Base savante -lec « art de la discussion »⁵⁹. Ce qui entraîne le collectif dans le

⁵⁴ - Jacqueline Picoche - ibidem

⁵⁵ **Dictionnaire des concepts philosophiques** - Sous la direction de Michel Blay - Larousse, Ed du CNRS, Paris, 2007.

⁵⁶ - **Vocabulaire technique et critique de la philosophie** - André Lalande - PUF éditions, Paris, 1926.

⁵⁷ Carole Widmaier - ibidem

⁵⁸ **Dictionnaire du corps** - Michela Marzano - Editions PUF, Paris, 2007.

⁵⁹ Jacqueline Picoche - ibidem

sens des Signataires comme un lieu d'apprentissage de la langue et la formation d'un discours. Du point de vue philosophique : « Se dit d'un terme singulier et concret, représentant une pluralité d'individus. Qui a pour objet un ensemble d'individus semblables en tant qu'ils forment un tout. Durkheim a employé l'expression « conscience collective » pour désigner des représentations et sentiments élaborés en commun, et par la suite, différent des états qu'élabore une conscience isolée »⁶⁰.

Nous sommes obligés d'élargir ce point de vue en approchant le groupe dans son étymologie « permet de saisir le caractère flou et unifié du groupe dans la perception des éléments qui le composent et dans sa forme. Néanmoins le groupe ne prendrait sens que dans une unité construite ou à construire et tendant vers une harmonie »⁶¹.

Mais encore « Le groupe est un champ psychosocial dynamique constitué d'un ensemble repérable de personnes dont l'unité résulte d'une certaine communauté du sort collectif et de l'interdépendance des sorts individuels. Ces personnes, liées volontairement ou non, sont conscientes les unes des autres, interagissent et s'inter-influencent directement »⁶².

Qu'en est-il de la communauté ? « Les fondements théoriques : bien que l'on évoque la communauté pour décrire la cité grecque, cet ensemble organique dans lequel chacun retrouve naturellement sa place (cf. Aristote, dans La Politique).⁶³ » Là une comparaison avec les Signataires du 20 août est évidente, puisqu'ils se nommés eux-mêmes « communauté de désir », vécue organiquement et individuellement où chacun a su garder sa place, ou la transformer.

Nous reste à nous pencher sur la notion de famille : « La famille est un groupe solidaire d'appartenance, composé de ceux qui vont devoir m'aider sans réfléchir ni calculer. On s'y serre les coudes dans une chaîne d'unions réciproques. Parfois l'ennemi sera tout ce qui est à l'extérieur. Cette réalité de solidarité se manifeste parfois bien utilement face au chômage ou aux catastrophes, et encore plus dans les sociétés sans sécurité sociale ou économique comme les sociétés sans État et sans droit. Elle montre que ce n'est pas en vain que nous appartenons à une famille⁶⁴. »

La famille serait ce qui permet de « se sentir solidaire ce serait chercher à garantir son intérêt propre dans le geste même où l'on s'ouvre affectivement vers autrui... Originellement, être solidaire ne serait donc rien d'autre que s'attacher à autrui par dette et pour garantir cette dette. Nul affect alors sinon celui de la contrainte commune actuelle au nom de l'espérance d'un gain en propre. On ne se sent solidaire qu'envers ceux

⁶⁰ André Lalande -ibidem

⁶¹ Jacqueline Picoche - ibidem

⁶² - **Comprendre et construire les groupes** - Chantal Leclerc -Ed PUF, Paris 1999.

⁶³ - **Le concept de communauté dans la sociologie anglo-saxonne** - Cherry Screcker - Revue Diversité ville, école, intégration, 150 - Septembre 2007, p 57

⁶⁴ - « **Qu'est-ce qu'une famille ?** » - Vallon Serge, VST - Vie sociale et traitements 1/ 2006 (n° 89), p. 154-161.

avec lesquels on a risqué initialement quelque chose ⁶⁵».

La solidarité n'est pas un sentiment. Elle tient de l'acte et se valide par le partage, d'un risque en commun comme : celui de se mettre ensemble pour faire groupe, se mettre en jeu soi, de s'exposer, de résister, d'oser le changement « il y a toujours, la possibilité, de transformer les choses (...) s'il n'y avait pas de possibilité de résistance, il n'y aurait pas de rapports au pouvoir. Parce que tout serait simplement une question d'obéissance. Dès l'instant où l'individu est en situation de ne pas faire ce qu'il veut, il doit utiliser les rapports de pouvoirs. La résistance vient donc en premier, et elle reste supérieure à toutes les forces du processus ; elle oblige, sous son effet, les rapports de pouvoir à changer. Je considère donc que le terme de « résistance » est le mot le plus important, le mot clef de cette dynamique ⁶⁶».

4-3/4 Aller vers les outils théoriques :

Ce chapitre nous fait comprendre que la notion de groupe est totalement imbriquée aux individus qui le constituent. Des individus qui dans notre cadre de recherche sont des artistes. Nous avons rendu cette appellation moins générique. Grâce aux entretiens, des nuances, des attitudes, des conceptions de cet être artiste nous dévoilent une complexité certaine de ce statut tout en lui donnant des enracinements pour le concevoir dans un regroupement d'autres artistes.

Ce statut comporte des traits de caractères à trois dimensions : réelle, imaginaire et symbolique. Un statut qui implique des rôles à tenir ou à jouer.

« Une difficulté supplémentaire de cette notion de rôle vient du fait que les significations courantes et quotidiennes du terme retentissent à l'arrière-plan de notre conscience :

- le rôle dans le sens d'une attitude, ou, avec une coloration plus péjorative, d'un masque ;
- le rôle, dans le sens d'une fonction, ceci aussi bien dans un contexte interpersonnel que dans le domaine des idées - ce qui fait qu'on peut même parler du « rôle du rôle » ;
- le rôle désignant le personnage dramatique que l'acteur doit assumer sur la scène.

Dans de nombreuses définitions, nous trouvons le terme anglais de pattern qui peut être traduit par « modèle » ou « schème ». Ainsi le rôle est considéré soit comme un « modèle culturel », soit comme un « modèle de comportement » et même dans certaines conceptions qui partent de la conduite individuelle, comme « des activités conformes à un modèle ». La notion de modèle permet de comprendre et de résoudre partiellement cette ambiguïté du rôle. En effet, un modèle est extérieur à l'individu et se propose à lui comme une image placée devant lui, sur laquelle il doit calquer sa conduite.

⁶⁵ - **Politique et sensation/1 Solidarité** - Pierre Zaoui, Revue Vacarme n°22, printemps 2014.

⁶⁶ - **Politique et sensation/1 Solidarité** - Pierre Zaoui, Revue Vacarme n°22, printemps 2014

Une réalisation parfaite du modèle effacera donc la limite entre celui-ci et sa copie. Ceci n'empêche pas que le comportement en rôle d'un individu, c'est-à-dire une copie, puisse représenter pour autrui un rôle, c'est-à-dire un modèle. Il m'a donc paru possible de proposer de définir le rôle comme « un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel.⁶⁷ »

Pour le groupe une trame de signification commence à émerger entre groupe, compagnie, communauté, famille. Ces désignations conditionnent elles aussi des sensations, des attitudes, des compréhensions de comportements.

Nous avons émis l'hypothèse que les valeurs d'un artiste seraient possiblement constitutives du groupe qu'il investit, d'où nos questions sur cette notion. Quelle définition avions nous pressentie ?

« Une valeur a besoin pour exister de la reconnaissance d'un collectif même si elle peut bien sûr exister à plusieurs niveaux : singulier (dans le cas des situations particulières), individuel (dans le cas des valeurs dans lesquelles un individu se reconnaît) et collectif. Cette définition préliminaire doit également distinguer le concept de « valeur » et celui de « norme ». Beaucoup considèrent qu'on peut utiliser indifféremment les deux termes. Ces expressions seraient quasi-synonymes et désigneraient ce qui doit être ou ce qu'on doit faire. C'est ainsi que toute activité sociale est liée à une normativité qui est, par ailleurs, révélatrice de son appartenance à une classe d'activité sociale. Et pourtant, on sent bien que les valeurs sont au-dessus de cette question d'appartenance identitaire. Pourquoi ? À quoi font-elles référence ? Derrière l'existence indépendante de ces deux termes, on peut percevoir une nuance non négligeable, et surtout nécessaire pour comprendre la spécificité du concept de valeur. La réflexion sur les valeurs est qualifiée d'« axiologique » ; elle s'organise autour des termes « bon » et « mauvais ». De la considération de normes, dite « normative » ou « déontique » découle une autre famille lexicale à laquelle appartiennent les termes « obligatoire », « permis », « interdit », ou encore les expressions modales « il faut », « tu dois » (Ogien & Christine Tappolet 2008, p.37-44). Les valeurs seraient donc liées à la branche éthique de la philosophie, tandis que les normes seraient attachées au domaine réglementaire et juridique »⁶⁸.

Le groupe s'impose comme un espace d'attente et de désir pour les artistes qui l'investissent. Un désir de légitimation habite la participation de l'artiste au groupe. Ce qui nous conduit à l'idée du groupe comme un espace de résistance tel que nous l'avons vu avec Foucault :

⁶⁷ - **La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels** - Anne-Marie Rocheblave - Revue Française de Sociologie, IV, 1963.

⁶⁸ - **Une approche philosophique du sens des valeurs. Se transformer soi-même pour transformer le monde** - De Lastic Adélaïde - Institut Jean Nicod, Paris.

« Il faut tout de même se souvenir que le concept de légitimité a d'abord eu partie liée avec les théories de la domination. La « domination » a connu le même sort que les « structures ». Aussi n'y a-t-il pas lieu d'être davantage surpris que la « légitimité », emportée par le mouvement général, connaisse une métamorphose semblable à celle qui substitue l'institution, dans sa version humaniste-théorique, aux structures. Elle n'est plus la trace de la violence symbolique mais le fait d'un accord raisonné des consciences selon des valeurs. On rend en son nom des « jugements de légitimité » dont le concept a l'avantage de concentrer les propriétés les plus remarquables de la nouvelle atmosphère intellectuelle : il y a des individus, consciences capables de délibération et de jugement, le monde comme leurs propres pratiques sont soumis à leur activité réfléchissante, une ou des conceptions du bien déterminent le sens donné aux événements et à l'action... Le légitime est ce qui fait accord, et cet accord peut d'ailleurs potentiellement se refermer sur n'importe quel ensemble de contenus... Les institutions réjouissent certains de leurs sujets et en attristent d'autres. Dire qu'elles sont légitimes n'a pas d'autre sens que ratifier soit le point de vue majoritaire, soit le point de vue des dominants. Ou alors de formuler un jugement moral. En fait la question vraiment pertinente est celle de leur maintien. C'est une question de puissances et d'affects. Comment évolue la configuration de forces qui a fait se tenir les sujets de l'institution à leurs renoncements ? Où se situent les limites de cette configuration de forces, et quels en sont les points de rupture ? Qu'a-t-elle le pouvoir de faire faire aux sujets, et où s'arrête ce pouvoir ? ⁶⁹»

Cependant, nous sentons là un manque de référence pour poursuivre notre analyse, ce qui nous conduit à poser un cadre théorique qui doit prendre en compte les deux orientations suivantes :

- savoir la valeur symbolique d'un groupe. Quelle est cette valeur ou ces valeurs symboliques qui se rattachent au groupe ?
- la relation affective qui se noue entre groupe et individu. Par exemple, le groupe fait peur, ou menace l'individu. A quoi se rattache cette peur, cette menace ?

« Dans chaque pratique, nous avons à découvrir le commun qui nous fonde. Sur les scènes politiques et sociales, plus je réponds aux problèmes que le réel me pose, plus je vais vers le commun.

S'engager consiste à assumer son paysage et, par l'élargissement de son aperception, accéder à une plus grande connaissance du socle commun. C'est seulement en m'engageant dans ma situation que je peux découvrir ses liens avec d'autres situations.

Tout existe dans ma singularité. La question est de trouver comment. Cela n'existe pas grâce à des informations conscientes mais à travers des agencements de pratiques. Plus j'élargis mon champ d'existence par des

⁶⁹ - Michel Blay - ibidem -

pratiques concrètes, plus je constate la présence de la situation en moi. Plus je m'enferme dans ma vie personnelle, plus l'existence de l'autre n'est qu'une injonction morale »⁷⁰.

Chapitre 5 Faire surgir des outils d'analyse : un regard sociologique celui de Nathalie Heinich

5-1 un appui théorique, son choix :

Dès le début du travail de recherche, la question des appuis théoriques a fait surface, et nous a mené à une recherche bibliographique autour de cette notion de statut d'artiste et de regroupements. Il s'est révélé qu'il y a une profusion de publications autour de la notion de culture sur des approches très variées qu'elles soient sociologiques, anthropologiques, philosophiques et politiques. Elles abordent plus des questions liées au système, à la politique, et des analyses de faits. Quand nous avons réduit notre quête autour des artistes, nous nous sommes trouvés en relation avec peu d'écrits qui traitent de l'artiste dans ses grandes lignes. Il y a certes une forte publication autour d'un métier qu'il soit chorégraphique, théâtral, etc ; ou alors une énorme publication dite de biographie d'artiste. Pour ce qui concerne une réflexion sur la définition de l'artiste et cette notion de rassemblement, peu de sources. Et là encore, une particularité, quand nous avons rencontré de tels ouvrages, ils parlent d'un champ artistique spécifique celui des arts plastiques et dans une dimension historique.

Une auteure s'est imposée à nous en la personne de Nathalie Heinich, une sociologue*. Nous nous appuierons sur un de ses ouvrages :

L'élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique - aux Editions NRF Gallimard, publié en 2005 à Paris.

En particulier pour nous permettre une analyse autour de la notion de coordination, nous ferons référence à la deuxième partie de l'ouvrage intitulée Faire groupe : comment être plusieurs quand on est singuliers, (pages 131 à 174).

De ce chapitre nous retirerons deux grands concepts. Un se rattachera à ce qu'a pu représenter l'élan pour faire groupe et les particularités qui s'y attachent, et nous verrons en quoi il traverse la parole des artistes sollicités. Bien que ce concept de groupe s'appuie sur une histoire ancienne, nous constaterons qu'il véhicule des symboliques qui sont présentes dans nos matériaux. Le deuxième concept plus en lien avec une histoire contemporaine, plus proche de notre réalité et perception du monde artistique, mettra en évidence la notion d'appartenance et de

*Née à Marseille en 1955, Nathalie Heinich est sociologue, directeur de recherche au CNRS, membre du CRAL (Centre de recherches sur les arts et le langage : École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), et membre associée au LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire sur l'institution de la culture : CNRS, Ministère de la Culture, EHESS). Titulaire d'un doctorat de l'EHESS consacré à l'histoire sociale de la notion d'artiste (1981), et d'une habilitation à diriger des recherches (1994), elle s'est spécialisée dans la sociologie des professions artistiques et des pratiques culturel-les (identité d'artiste, statut d'auteur, publics de musées, perception esthétique...), tout en développant une réflexion sur les crises d'identité (témoignages de déportation, accession à la notoriété, construction fictionnelle des modèles identitaires...), sur l'épistémologie des sciences sociales (Elias, Bourdieu, la sociologie de l'art...), et sur la sociologie des valeurs. Outre de nombreux articles dans des revues scientifiques ou culturelles, elle a publié une trentaine d'ouvrages portant sur le statut d'artiste et la notion d'auteur, l'art contemporain, la question de l'identité, le rapport aux valeurs, ainsi que l'histoire de la sociologie. Douze d'entre eux ont été traduits, en quinze langues : italien (5), espagnol (4), portugais (4), japonais (4), coréen (3), chinois (3), allemand (2), polonais (2), turc (2), anglais (1), néerlandais (1), russe (1), croate (1), arabe (1). Co-fondatrice de la revue Sociologie de l'art, et ex-vice-présidente du Comité de recherches en Sociologie de l'Art de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française (AISLF), elle est membre du comité éditorial des revues Sociologie de l'art et Music and Arts in Action. Elle a obtenu la chaire de sociologie de l'art de la Fondation Boekman, université d'Amsterdam (Pays-Bas), et la chaire Jacques Leclercq de l'université de Louvain-la-neuve (Belgique). Elle a également été membre du jury de l'agrégation de sciences économiques et sociales. Elle a participé (y compris en tant que conférencière invitée) à de nombreux colloques en Europe, aux États-Unis, en Asie, et a donné des conférences dans le monde entier.

⁷⁰ Miguel Benasayag - ibidem - p 206-207

catégorie, une réalité que l'on ne peut pas exclure de notre analyse. Elle constitue peut-être le coeur du sujet. Cette notion d'appartenance pourrait être le moteur d'un rassemblement, ce qui maintient un regroupement ou le fait imploser si cette notion n'est pas clairement identifiée, discutée, explicitée mise à jour.

5-2 présentation des concepts :

5-2/1 concept de groupe :

- l'effet de génération :

Une dimension fondamentale de l'appartenance collective, elle constitue une première façon, informelle, de vivre collectivement une expérience qui, perçue au niveau individuel, peut sembler purement personnelle, d'autant plus qu'elle engage l'intimité et l'affectivité, et d'autant plus encore que l'aspiration à « la singularité ». De là peut découler un clivage entre ce que l'on pourrait nommer « jeunes » et « vieux », ou ce qui a été analysé en histoire de l'art par lutte entre les « anciens » et « modernes ». Concept qui peut se traduire par « un phénomène de groupe, ancré non seulement dans des pratiques de sociabilité, mais aussi dans le partage plus ou moins conscients d'expériences communes à une même classe d'âge ». La sociologie permet de définir une génération comme un groupe de gens qui ont en partage des expériences historiques communes, ou qui à un moment ont partagés de mêmes aspirations, déceptions, que cela soit dans leur pratique ou face à un autre groupe.

- la notion de fraternité :

« Autrement dit le regroupement informel des créateurs, au gré non des affiliations professionnelles mais des affinités personnelles, qu'elles soient d'ordre esthétique, sociologique ou psychologique ». Nathalie Heinich précise que ce genre de rassemblement se fonde sur une mixité de pratiques s'expliquant selon trois niveaux. Il est intéressant de les mentionner, même s'ils correspondent à une certaine période de l'histoire, ils restent vivaces dans notre cadre de recherche, et surtout pour l'analyse.

- « Une explication d'ordre hiérarchique » : être entouré de personnes jouissant d'une même reconnaissance.

- « Une explication d'ordre morphologique : au-delà d'une certaine étendue, un collectif n'est plus en mesure d'assurer la cohérence interne et la cohésion pour pouvoir construire une identité par référence à une entité aussi vaste. D'où la nécessité d'un fractionnement permettant ainsi la construction de collectifs plus adaptés à la dimension des liens inter-individuels ».

- « Une explication d'ordre institutionnelle » : due à un manque d'une instance collective représentant les intérêts de la profession.

L'auteure souligne ce qu'avait de fascinant cette notion de fraternité qui « unissant - fût-ce provisoirement - des créateurs, auxquels il devient permis de concilier la singularité d'une démarche individualisée avec la

solidarité - fût-elle hautement concurrentielle - qui instaure, entre une pluralité d'individus, une identité partagée ».

- la notion de syndicalisme ou coopérative :

Une notion qui englobe la volonté de donner de la force à certain nombre de revendications matérielles. Nathalie Heinich élabore l'hypothèse que cette forme de regroupement sera plus difficile en raisons d'un clivage entre des conceptions esthétiques différentes, mais aussi de part la transformation du champ artistique par une relation forte entre art et économie de marché.

- « des lieux où être ensemble » :

Nathalie Heinich souligne le manque de lieux où peuvent se retrouver physiquement les artistes ce qui conduit à des regroupements dits dans les cafés qui équivaldrait à une forme moderne et démocratique du « cercle aristocratique », « le café, c'est le lieu où l'on peut être ensemble et parler de ce qui rassemble ».*

* Jean-Luc Steinmetz - **Les lieux de Bohême** -, p 82, cité par l'auteur .

- le concept de bande :

« L'un des moyens d'échapper à l'isolement social et de se retrouver une fraternité, c'est la bande, fût-elle en lutte ouverte avec la société.

La bande unie par un pacte et tournée vers l'affirmation de soi, vers l'action »**.

** P. Babéris - **Le Monde de Balzac** - p.441, cité par l'auteur.

- le groupe d'avant-garde ou collectif :

« Groupe informel dans les trois dimensions la singularité, la dimension sociale, la dimension politique. L'idée d'une nouvelle élite, définie par sa capacité à révolutionner la société. Agit ainsi un déplacement qui témoigne d'un processus d'autonomisation, qui permet à l'art d'être investi d'une mission émancipatrice par ses qualités proprement artistiques et non par une soumission à une doctrine politique. Ce qui entraîne l'écriture d'un manifeste, texte authentifiant la création du collectif, un acte de regroupement. La mission d'un tel collectif n'est pas de tant de relier que de s'opposer, un mouvement dit antagoniste ».

5-1/2 concept d'appartenance :

Ce concept ne naît pas de rien, il s'inscrit dans la suite de toutes ces tentatives de groupes que nous avons énumérés. Ils sont porteurs de sens pour la mise à jour de cette notion d'appartenance. « Le sentiment d'appartenir à une même fraction du monde, de partager les mêmes propriétés, bref d'être au moins sous certains aspects semblables ». Quête qui sous la plume de Nathalie Heinich devient la question d'une possibilité d' « identité collective ». Nous rappelant aussi que ce concept n' « a de sens en sociologie qu'à condition de l'envisager comme une construction ».

Ainsi l'attribution d'une activité ou d'une profession peut servir de liant

entre un individu et un collectif. Ce qui nous achemine vers une notion d'identité de catégorie. Il nous faut retenir que selon l'auteure « l'identité ne constitue pas une entité homogène, mais résulte de l'articulation entre trois « moments » : l'auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu'il donne de lui-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui ».

Ce cadrage sur la notion d'identité a pour but d'analyser les principaux indicateurs de l'appartenance qui traverse le grand groupe dit des artistes. Indicateurs pouvant se décliner donc comme ceci : « auto-perception », d'où notre travail d'analyse et de référence autour des cinq portraits d'artistes ; « représentation » ; la « désignation ».

5-3 regarder la Coordination avec ce prisme théorique :

5-3/1 la perte du sentiment de bande

- où s'enracine la Coordination :

Le point d'ancrage de la Coordination s'avère donc être au départ une vision antagoniste. Elle est née en mai 2010 à l'initiative de F, après une manifestation organisée le 6 mai 2010 à l'initiative du Syndéac*, après l'annonce de la baisse des budgets culture du Conseil Général du Puy-de-Dôme. Cet événement a soulevé des questions concernant la pertinence de cette action, son avenir et la place des artistes. *« L'idée, le point de départ cela a été cette manifestation appelée occupation des marches du Conseil Général, avec Jean-Marc Grangier** disant : « Nous, tous ensemble, compagnies comprises » - alors qu'il a un mépris pour nous, que tout le monde connaît, mais qu'il est bien content de nous trouver pour défendre ses budgets. Oui, j'ai été écoeurée par cette manifestation, par cette façon dont il a d'utiliser les gens, oui je me suis sentie utilisée. Non, pas parce que je fais telle chose, mais parce que je suis compagnie, donc si je suis compagnie avec d'autres, on a un poids pour défendre les budgets. Mais ce qui m'a le plus déprimé, c'était sur les marches quand il a dit: « venez les amis, on va être pris en photo ! » Et j'ai vu des compagnies monter sur les marches en faisant une tronche de six pieds de long. Je veux dire, je ne me reconnais pas là-dedans. Et c'est là, en rentrant chez moi, que je me suis dit, on se fait avoir : qui on est nous compagnies là-dedans ? Oui qui on est ? On nous prend dans un vaste mouvement pour défendre le budget de la culture. Oui, mais on nous méprise quelque part, on méprise ce que l'on fait, on méprise ce que l'on est, et on met de côté toutes nos difficultés, etc...*

Oui, j'ai fait un mail, à ce moment-là, en disant, je ne me souviens plus des termes exacts, mais en disant « Qu'est-ce que l'on fait ? ». Je n'avais pas de solutions, c'était seulement dire « bon qu'est-ce que l'on fait ? Est-ce que l'on accepte cela ? »»^F

*Fondé en 1971, le Syndicat national des Entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) représente plus de 325 institutions, parmi lesquelles la grande majorité des centres dramatiques nationaux, des scènes nationales, des centres chorégraphiques nationaux, de nombreuses scènes conventionnées, compagnies théâtrales et chorégraphiques, ensembles musicaux, des salles de musiques actuelles, des festivals, des lieux de production et de diffusion des arts du cirque et des arts de la rue, des entreprises travaillant dans le domaine des arts plastiques et graphiques.

** directeur de la scène nationale de Clermont

^F annexe 7

Cet extrait nous permet d'examiner quels sont les fondements à la

construction d'un groupe. Il est intéressant de noter que dans une volonté de partage, de solidarité, d'une envie de témoigner son appartenance à un champ, celui de la culture, une fracture s'est opérée créant ainsi un renversement total, entraînant une réaction « contre », un rejet d'une partie de ce champ par un autre. Nous voyons que le simple désir de se dire ensemble ne suffit pas à assurer une cohésion, que le « contre » ne peut pas être fédérateur s'il n'est pas traversé par un certain respect.

Le « ensemble » implique des contreparties, des connivences, des ententes, et ne tient pas sur un semblant d'amical consensus. Ce qui indique, que le sentiment d'appartenance, se travaille, se vit et s'expérimente concrètement, ne peut pas naître des mots et d'un partage implicite d'un même champ. Donc appartenir au monde la culture n'implique pas obligatoirement d'être en adhésion avec tout ce qu'il représente.

La Coordination se cristallise dans une opposition inter-professionnelle. Là, où souvent, un ensemble se fonde, dans le champ de la culture concerne cette opposition entre les acteurs de la culture pris au sens très large et les institutions ou collectivités qui subventionnent.

Nous pouvons en nous rapportant au cadre théorique mis à jour, que « la notion de bande », unie autour d'un pacte a été battu en brèche. En quelque sorte la bande ne peut plus exister car le pacte s'est rompu avec le mépris ressenti par les artistes de la part de la profession avec la figure du programmeur.

- la figure du programmeur et sa symbolique

Celui par qui le spectacle vivant rencontre un public, mais aussi celui qui prend la fonction d'expert. L'économie du monde du spectacle joue sur ce que l'on nomme l'expertise, la communication, la hiérarchie. De nombreuses personnes, qui sont à même de rendre possible la rencontre entre spectacle et spectateurs, ne font plus leur travail de rencontre avec l'oeuvre, ou seulement avec l'auteur. Maintenant le nom suffit pour permettre l'accessibilité à l'oeuvre. Car pour que le spectacle joue son rôle de possible mise en dialogue, il lui faut d'abord être expertisé, accrédité par les gens de la profession, les experts de l'achat du spectacle. Ce qui pourrait passer pour peu important le devient quand on sait que toute la politique culturelle du spectacle vivant dépend de cette expertise. Elle permet à des oeuvres d'être vues, donc d'accéder au statut de ce qui doit absolument être partagé par tous.

On retrouve ainsi une prédominance du médiatique, ce qui assure à certains des moyens de continuer à travailler, à d'autres, l'obligation de stratégies de survie ; car qui ne rentre pas dans le sérail des élus doit se battre pour accéder à ce dialogue en temps réel avec le public, lieu où se fonde en fait toute oeuvre. « Les artistes et les établissements de forte notoriété disposent partout de la plupart des moyens disponibles, occupent le devant de la scène professionnelle et médiatique, se donnent en tant que pratiques, organisations et discours de référence pour l'ensemble du secteur d'activité. Les plus petits ou les moins valorisés se trouvent dans une posture souvent difficile, pour faire valoir ce qu'ils

apportent d'irremplaçable⁷¹ ».

On pourrait parler d'une organisation volontaire, conçue, de l'installation de filtre, d'une conscience, qui ne dit pas son nom, d'une obligation de correspondre au temps actuel, à la mode, au jeunisme, à l'entregent.

C'est dans cette fondamentale question du voir, que se crée une tension à notre définition des arts vivants. La création d'une autorisation à la visibilité transforme le concept d'arts vivants en un système. Un système constitué par des institutions culturelles, des critiques, des agents économiques qui deviennent les seuls à pouvoir valider du travail artistique et autoriser sa lisibilité. Système qui par ce qu'il accorde à l'artiste s'offre comme séduisant, but à atteindre car il sait élire, consacrer et offrir les moyens financiers de travail et assure une reconnaissance. On peut le nommer système même si couvert d'excellence artistique qu'il annonce, donne l'impression de ne plus prendre en compte l'art dans toutes ses diverses composantes. « Le nombre et la diversité des prescripteurs, tant privés que publics, forment par leur mise en réseau autant d'« académies invisibles », qui disposent d'un réel pouvoir au sein de chaque monde de l'art. Le thème récurrent et lancinant, mais jamais explicitement caractérisé, de l'« excellence artistique » est un indice de ce phénomène. On a bien affaire à une norme collective, en premier lieu porté par l'Etat et la part la plus instituée des mondes de l'art, qui cherche à s'imposer à tous⁷² ». Il instaure surtout une division, une tension entre les artistes officialisant une frontière, une séparation, créant une scission qui s'articule dans une dualité entre ce qui au centre et ce qui est en périphérie.

Etre en périphérie implique une autre posture pour l'artiste celle de gérer sa présence à l'art, décrit par Paul Ardenne :

« les artistes, les plus lucides qui se sont installés dans la réalité, qui travaillent depuis l'intérieur à petits coups de pics, à contresens de l'idéologie... ». Posture que l'on peut dire d'engagement puisqu'en partie il y a un refus du système qui dévalorise et en même temps l'élan du aller contre. Si cette posture périphérique est oubliée ou peu considérée, elle mérite d'être valorisée car elle impose comme un second pilier à celui historique du système élitare pour tous ». Même s'il l'on peut dire que cette périphérie reste faible politiquement et peu opératoire, elle est une force qui témoigne du contre. Elle met à jour un centre qui impose et use de son pouvoir d'expertise. Cette co-existence même d'un centre et d'une périphérie montre un état des arts vivants divisé où se jouxtent plusieurs entités dites appartenant à un même champ « proclamé relationnel tient ici du fantasme. Comme à souhaiter rattraper tout ce que nous avons perdu le lien, le sens communautaire, la recette même du liant social⁷³ ».

⁷¹ Philippe Henry - ibidem - p 175.

⁷² Paul Ardenne - ibidem p 231, 32

⁷³ Paul Ardenne - ibidem p229

Le spectacle vivant s'instaure comme un lieu de concurrence intersectorielle et non plus comme celui de l'émulation coopérative avec la difficulté de dépasser le chacun pour soi, pour construire une relation plus interactive prenant en compte toutes les spécificités du champ. Il convient de s'autoriser l'existence de cette périphérie pour une redéfinition plus globale et collective de ce champ, pour qu'elle puisse s'envisager comme un certain potentiel d'influence et non pas comme une simple position « contre ». Cette position de « contre » permet un changement de considération de soi-même.

5-3/2 le sentiment de groupe :

La coordination s'est instaurée à partir de l'expérience de cette manifestation, sur ce sentiment partagé par beaucoup des participants « *il y avait des gens mal à l'aise, c'est-à-dire, les intermittents du spectacle et voir même les RSA, tous ceux qui sont dans le spectacle, mais pas liés à une structure forte* ».^B

^B voir annexe 8

En référence au propos de Nathalie Heinich, nous pouvons entrevoir que la perte de la notion de bande, a permis d'investir la notion de groupe, par le vécu collectivement de cette expérience de mal-être vécu, ensemble mais perçue au niveau individuelle. Expérience qui apparaît comme traumatisante, car elle a engagé l'affectivité et l'intimité de chacun « *on méprise ce que l'on est* ». On se retrouve dans un clivage fondateur d'une opposition entre deux groupes. Donc le désir de réaffirmer son appartenance à un corps de métier celui des artistes, des professionnels du spectacles, les créateurs ceux qui fabriquent. Ce sentiment perçu individuellement, mais vécu collectivement a permis l'autorisation d'un rassemblement. Il a été lancé une première invitation à toutes les structures professionnelles du Puy-de-Dôme afin de se retrouver et voir que faire. Pour une fois, il semblait évident d'y associer toutes les disciplines : musique, théâtre, danse, lecture, conte, cirque. « *Oui il y a eu une prise on peut dire ? Par le fait de son premier (celui de F) mail et le fait qu'il ait eu une réponse qui a fait que quelque chose a pris corps, quoi !* »^B

Nous allons rendre compte de ce « *corps* » en nous référant à la dernière étude « Le spectacle vivant en Auvergne » réalisée par la Cellule⁷⁴, donnant une vision de la diversités des structures professionnelles spectacles vivants en Auvergne.

Ainsi l'Auvergne regroupe 174 compagnies professionnelles dont 127 pour le théâtre, 36 pour la danse, et 11 pour le cirque et les Arts de la rue. Elles se répartissent ainsi :

- 30 compagnies dans l'Allier dont 22 en Théâtre, 4 en danse et 3 en cirque et Arts de la rue.
- 13 compagnies dans le cantal dont 8 en théâtre, 4 en danse.

⁷⁴ - **Le spectacle vivant en Auvergne** - La Cellule - 2013 une étude commandée par Le Transfo - Art et culture en Région Auvergne

- 22 compagnies en Haute-Loire dont 19 en théâtre, 2 en danse, 1 en cirque et Arts de la rue.
- 109 en Puy-de-Dôme dont 78 en théâtre, 24 en danse et 7 en cirque et Arts de la rue.

Voici une réalité du paysage artistique sur le territoire auvergnat, réalité qui témoigne d'une présence variée puisque que le théâtre, la danse, les Arts de la rue et le cirque sont présents. Il n'y a par contre comme on peut le remarquer pas de mention de la musique dans cette étude. Maintenant nous allons plonger dans une autre vision qui va pouvoir laisser présager d'un côté moins idyllique et cependant bien réel.

Et que de mieux que des chiffres pour nous ramener à du concret concernant les véritables moyens d'existence de ces compagnies. Tous les chiffres sont de 2012 issus de l'étude déjà mentionnée (source MCCC/DGA/DEPS) :

chiffres pour La DRAC

***le théâtre :**

- 8 compagnies aidées au titre de conventionnement
- 9 compagnies pour l'aide à la production
- 6 compagnies pour l'aide à la résidence.

***Pour la danse :**

- 1 compagnie en conventionnement
- 3 compagnies en aide à la compagnie
- 1 en aide à la création.

Donc la Drac Auvergne en 2012 soutient 26 compagnies sur 174 compagnies. En sachant que les modalités d'attributions sont différentes pour la danse. Une commission siégeant en Auvergne avec des experts de la Région décide des attributions. Pour la danse les attributions se décident en comité inter-régional comprenant Rhône-Alpes, Bourgogne, Auvergne, les experts sont issus des trois régions.

chiffres pour la Région

***le théâtre :**

- 8 compagnies dites en conventionnement
- 12 compagnies en aide à la création
- 4 compagnies en autres aides c'est-à-dire aide à la diffusion, éducation artistique.

*** la danse :**

- 2 compagnies en convention
- 4 compagnies en aide à la création.

Quelques constats à noter autour de ces chiffres et ces deux administrations. Le Conseil régional fait aussi appel à des experts qui sont des programmeurs de la Région, souvent à la tête des lieux dits labellisés par l'Etat ou/et la Région, ils sont ou ont été tous membres de la commission DRAC.^A En 2013, d'après le Transfo seules 47 compagnies ont déposé une demande d'aide soit donc 127 compagnies qui ne répondent pas. Pourquoi ? Là nous trouvons une réponse dans ce que nous révélions dans le chapitre précédent sur un système travaillant en

^A voir annexe 1, 6, 14, 15

fermeture et repli sur lui-même.

La moitié des compagnies conventionnées par la DRAC en Théâtre le sont par la Région. Les 2/3 des aides à la production le sont conjointement par les deux institutions. Pour l'aide à la résidence une compagnie reçoit l'aide de la région plus une aide au projet. Pour la danse le schéma est quasi similaire : la compagnie conventionnée par l'Etat l'est par la Région, pour l'aide à la compagnie une seule reçoit le soutien de la Région, la compagnie recevant l'aide au projet est également aidée par la Région.

Face à cette concordance de chiffres se posent une question : de quoi vivent les autres compagnies puisque 26 sont aidées par les deux institutions et que seule une petite moitié n'a qu'un de ces subventionneurs ?

Une réponse se dessine du côté du Conseil Général ; par exemple en 2013 selon le rapport d'activité 57 compagnies ont été soutenues par cette instance soit à peu près 50% des compagnies du département. Pourquoi une telle différence ? Choix politique ? Mais peut-être mode d'attribution puisque le comité d'experts lui se modifie tous les ans, pour l'Etat ils est renouvelable tous les deux ans, pour la Région aucune règle de définie. Pour le département un choix de ne pas solliciter les mêmes personnes qui siègent dans les autres commissions, et avec une attention aux petits lieux de diffusion, agents culturels de communauté de communes. Avec cependant un point de commun entre la DRAC et le CG63 la présence d'artistes aux commissions pour la DRAC par obligation directive émanant du Ministère, pour le CG63 par choix.

Pour poursuivre les compagnies trouvent aussi des moyens financiers auprès des villes et surtout la ville de Clermont qui concentrent, la majeure partie des équipes de créations du Puy-de-Dôme.

Voici donc une présentation du groupe des équipes spectacles vivants, avec leurs diversités géographiques, disciplinaires et administratives et de fonctionnements, groupe à qui a été posée la question « *Que fait-on ?* » La réponse devait s'inscrire dans une forme particulière pour passer de l'« auto-proclamation » à celui de la « désignation ».

5-3/3 se nommer collectif :

Nous nous approchons de la notion de collectif avancé par Nathalie Heinich. Puisqu'il s'agit bien de la constitution d'un groupe d'artistes avec pour envie d'être dans une dimension sociale : le partage d'un même métier : « *oui, on fait le même métier, même si on n'a pas les mêmes manières de le faire, on ne défend pas les mêmes enjeux, les mêmes questions esthétiques, n'empêchent pas que l'on se reconnaissent fondamentalement* »^R. Ces propos nous disent la présence de la singularité de chacun des artistes.

L'autre dimension est politique car se révèle « *une vraie nécessité de la part des institutions ou des collectivités d'un dialogue avec un groupe d'artistes sur des enjeux artistiques en général* »^R.

^R voir annexe 9

Dimension politique à investir par couches multiples : le dialogue avec les institutions et collectivités car elles ont « *des interlocuteurs, des gens qui ne sont pas artistes eux-mêmes** » ; ce qui amène à une autre dimension politique à savoir « *c'est quoi aujourd'hui notre place dans la société ? Qu'est-ce que l'on veut comme endroit de parole ? Quelle parole veut-on engager ?* »^R

Le collectif pour reprendre l'analyse de l'auteure s'authentifie dans l'écriture d'un « manifeste », pour acter le regroupement. La Coordination a suivi ce processus d'identification puisque qu'elle s'est constituée autour de l'écriture d'une charte et le groupe se fédérant en adhérant à celle-ci. Ce qui a conduit bien évidemment à une réduction des participants. Une charte qui officialise l'existence d'un collectif aux yeux de tous que soit pour les artistes, les institutions, les collectivités ou les autres partenaires et acteurs du champ culturel.

Texte qui a donné aussi une identité à ce groupe la Coordination des structures professionnelles du spectacle vivant en Auvergne.

La Coordination est active depuis mai 2010, elle est une coordination de fait, elle rassemble à l'heure actuelle, trente-sept compagnies de théâtre, une de cirque, quatorze de danse, quatre de musique, plus quatre membres associés, réunis autour d'une charte. Au départ 80 compagnies ont émis le souhait de participer à un mouvement coordonné, puis à l'écriture de la charte, seules sont restées les compagnies citées. Les quatre départements qui constituent la région, à savoir le Puy-de-Dôme, la Haute-Loire, l'Allier et le Cantal sont représentés par au moins une compagnie.

La Coordination se réunit une fois par mois en plénière, et quand elle doit se rendre à un rendez-vous. Elle se positionne clairement et est considérée comme un interlocuteur et force de proposition pour réfléchir à des dynamiques de politique culturelle.

La Coordination fait à chaque réunion et rendez-vous, un compte-rendu écrit diffusé à tous ses membres, pour que chacun puisse être informé des avancées de nos actions.

La Coordination (c'est son nom) est amenée à évoluer en nombre, puisqu'à tout moment une nouvelle structure peut adhérer ou de se désengager.

La Coordination d'un titre générique, à un rassemblement de personnes, est devenu un nom que nous utilisons, nous membres, et dont nos différents interlocuteurs usent pour nous identifier. La Coordination n'est pas une structure, ni une association, il s'agit d'un regroupement de personnes qui se sont accordées autour d'un texte. Son rôle principal hormis de créer un espace de connaissance et dialogue entre nous, tient à devenir un partenaire avec toutes les instances culturelles de la région Auvergne pour aider à construire une meilleure définition d'une politique culturelle. Etre une force de proposition pour oeuvrer à une reconnaissance de l'intérêt de la culture pour un territoire et ses habitants.

« La Coordination rassemble des structures du spectacle vivant, à but non lucratif (associations – coopératives ?), ayant leur siège social en Auvergne. Les associations para-administratives ne

peuvent pas être membre de la coordination. Un statut de membre associé est créé pour permettre à des artistes free-lance de participer à la coordination.

Elle a pour objectifs :

- la connaissance mutuelle des structures et des personnes les composant ;
- la circulation de l'information entre les structures, des structures à l'extérieur et de l'extérieur aux structures ;
- la représentation collective du spectacle vivant auprès de tous partenaires sur le principe de la subsidiarité : sur tous sujets communs de la vie associative et du spectacle vivant, de son développement, de sa reconnaissance (à l'exclusion de ce qui constitue le fonctionnement et les projets propres à chaque structure).
- la mutualisation de moyens ;
- la réflexion sur tous thèmes qu'elle choisit ;
- la création de liens et de passerelles avec les autres acteurs de la culture et du spectacle vivant : associations d'éducation populaire, programmeurs et diffuseurs, agents de développement culturel et agent de développement local, spectateurs, syndicats, université, associations de pratiques amateurs.
- la défense et le développement des budgets publics de la culture et du spectacle vivant.

Par la réalisation de ces objectifs, la Coordination se définit comme une force de proposition et d'action. Elle agit aux côtés et en coordination avec les organismes et syndicats de défense des professionnels des métiers du spectacle vivant et de la culture, des intermittents, etc...

Fonctionnement :

La Coordination est une association de fait qui pourra se déclarer en association statutaire à tout moment qu'elle jugera nécessaire. Est adhérente de la coordination toute structure signataire de ce texte et acceptée lors de la réunion de fondation et ensuite par une réunion plénière. Les décisions sont prises en réunion plénière rassemblant tous les adhérents.

La plénière peut décider de déléguer des actions et représentations à un ou plusieurs adhérents ainsi que des groupes de travail ou commissions qui rendent compte devant la plénière^A.

* Charte, projet de texte mis en forme à partir des deux premières réunions collectives, tenues en juin et de l'expérience de coordinations d'autres champs associatifs.

^A voir annexe 12

La Coordination depuis sa création, en mai 2010, compte à son actif trente-huit réunions^A. C'est aussi la fin de celle-ci, qui se re-configue ou tente de le faire sous une forme associative, loi 1901, avec pour nom « les Associées ». Le 21 décembre 2012, se tient une assemblée générale constitutive pour la création de l'association, après l'écriture et relecture d'une proposition de statuts. Seront présentes huit personnes à cette réunion. Sont désignés un président, un secrétaire, un trésorier de manière provisoire afin de pouvoir déposer l'association à la Préfecture. Une réunion est programmée le 21 février 2013, à laquelle trois personnes

^A voir annexe 6

seront présentes. En avril 2014 la dissolution de la dite association est certifiée.^A

^A voir annexe 6

Pour conclure ce chapitre, on peut faire un détour par la référence théorique sur laquelle nous nous sommes appuyés, car elle permet de fermer cette boucle analysant la naissance d'un besoin de collectif. Cette notion de groupe réuni autour d'un manifeste ici sous la forme d'une charte relève de ce que Nathalie Heinich nomme « des groupes flous : le régime de singularité interdirait des types de regroupements formalisés, stabilisés, ritualisés. On ne peut guère imaginer que comme caricature ce que serait un groupe artistique avec adhésion écrite, programme détaillé, bureau et délégation de pouvoirs, réunions sur convocation, papier à entête, etc... »⁷⁵

Ces propos pourraient expliquer, à eux seuls, pourquoi l'annonce d'une constitution d'association d'artistes et de compagnies provoque l'arrêt du regroupement, du sentiment de devoir se penser et être collectif. Cependant, le chercheur ne peut se contenter de cette explication pour plusieurs raisons. Premièrement, les compagnies connaissent fort bien ce qu'est l'association, c'est-à-dire un simple cadre juridique qui permet de percevoir des aides, sans que cela incombe obligatoirement d'avoir un programme. Ce qui est en jeu est plus une symbolique, une association enlève le « flou » et engage différemment, c'est une présence, une implication, une responsabilité. L'association se présente comme un danger, une concurrente, car de par son cadre juridique, elle autorise la demande de subventions, donc risque d'enlever du financier aux artistes. Devenir associatif peut s'assimiler à prendre existence et place de façon formelle, et là aussi, une peur existe de se sentir enfermer, assimiler à, d'être reconnu comme membre et mettre de la confusion dans la représentation que l'on a de soi auprès des autres artistes, des institutions, des collectivités et des acteurs du champ culturel. Ce qui revient à dire la peur de perdre sa singularité, car c'est bien dans cette donnée essentielle que se joue la peur de l'engagement, peur de se perdre comme artiste singulier qui pourtant a besoin d'un collectif pour s'affirmer.

Mais il y a d'autres raisons à l'arrêt de ce désir de groupe. Nous allons tenter de le problématiser dans le chapitre suivant. Nous avons vu que le statut d'artiste, ou la manière de se penser artiste, est tributaire du parcours de chacun. Ce qui nous amène à reprendre le cadre théorique sur la notion de groupe que nous avons mis en place, pour le remettre en jeu de l'intérieur. Il nous paraît évident que c'est aussi l'horizon d'attente de chacun, dans sa conception de ce qui fait groupe, qui est venu troubler la surface du collectif. Chacun ayant son propre imaginaire de l'idée d'oeuvrer collectivement, il peut s'avérer difficile de se mettre au diapason pour construire une identité qui appartienne au collectif, qui se fonde dans une réflexion sur ce que peut être un collectif à un moment donné, dans une situation précise, sans avoir le sentiment de perdre ce qui

⁷⁵ Nathalie Heinich – ibidem p 173

est sa singularité.

« Par défaut, il indique les difficultés à surmonter pour dépasser la situation de chacun pour soi, pour construire une relation plus interactive entre projets artistiques et populations, pour mettre en oeuvre des dispositifs plus mutualisés entre les différents acteurs de ce monde de l'art »⁷⁶.

6-1 Reprendre le cadre conceptuel et théorique :

Dans ce chapitre, nous nous proposons de reprendre les éléments théoriques que nous avons rencontrés dans l'ouvrage de Nathalie Heinich, concernant les notions mises à jour, expliquant ce qui fondent les groupes. Mais nous nous décalerons légèrement, à l'intérieur même du groupe dit Coordination, et à l'intérieur même des concepts que nous avons déjà utilisés. Il s'agit en fait de faire un plan restreint, une vue dite de l'intérieur. Le chapitre précédent nous a permis de tenter une explication de la naissance ou la prise de corps de la Coordination par rapport à contexte. Notre tentative est de montrer ici où les tensions dans le rassemblement ont joué pour conduire à une dissolution des engagements. Nous pourrions peut-être ainsi inverser le constat de F « *les compagnies ne méritent pas la Coordination* »* et se poser la question de savoir en quoi la Coordination a démerité ?

6-1/1 l'effet de génération :

Ce que nous entendons par ce terme, c'est une idée de clivage qui s'instaure entre les gens qui croient ne pas avoir vécu les mêmes expériences, ne pas partager les mêmes préoccupations. Mais on pourrait simplifier cela à l'extrême pour résumer cet effet de génération à celui de différence d'âge. Nous allons voir en relisant les entretiens que cette appartenance à des classes d'âges différentes a une importance pour la cohésion du groupe.

« *Moi ce que je constate, je ne suis pas une ancienne du théâtre, je n'ai pas d'histoire ancienne dans le théâtre* »^F.

^F voir annexe 7

« *Il y avait moi et F, D, nous apparaissions comme les grandes troupes de Clermont. Moi je n'ai pas vingt, mais je suis tenace. Mais depuis 20 ans, je, quand même je suis un peu plus large d'esprit. Une autre dimension que je vois aussi, c'est que l'on est beaucoup, moi non, les jeunes peut-être, cette idée libérale : je vais réussir, ce n'est pas le collectif qui va m'aider* ».^B

^B voir annexe 8

« *On sait bien que chacun vient de sa propre histoire et qu'il y a une grande différence entre l'histoire de F, B, R et la mienne. Que l'on a ni le même parcours, ni les mêmes réseaux et que l'on n'est pas sur un même plan d'égalité, professionnellement parlant, ni dans l'histoire de la professionnalisation et de la création. Moi, je ne peux pas lutter contre*

⁷⁶ Philippe Henry - ibidem p 171

l'histoire des gens, parce que la mienne est trop petite. »^C
« Effectivement à un peu moins de quarante ans, cette réaction tac-tac de re-positionnement, je l'aurais peut-être plus quand j'aurais cinquante ans ».^R

^C voir annexe 10

^R voir annexe 9

Il y a bien présence, dans ces lignes, d'un clivage, celui des générations si l'on reste bien dans le cadre défini par Nathalie Heinich. Clivage qui ne s'explique pas seulement par une différence d'âge, mais une histoire de création, différente entre les compagnies présentes sur le territoire depuis des années et celles plus récentes. Mais on ne doit pas, non plus oublier, de tenir compte du parcours individuel des personnes que l'on nommera artistes quelles que soient leurs disciplines. Là, nous nous reportons au chapitre quatre qui nous a tracé des sensations multiples de se dire ou vivre comme artiste. Rentre en jeu le contexte de formation, comment s'est constitué ce statut. Il y a des différences de visions entre les personnes, selon leur rencontre avec le métier d'artiste.

Cet effet de génération s'articule autour de plusieurs points et sur deux niveaux. Un premier niveau qui sera celui de l'individu artiste, sa singularité de pratique. Un deuxième niveau celui de sa fonction que l'on peut nommer responsable d'une compagnie. Ces deux niveaux s'imbriquant constamment et venant brouiller les visions, voire empêcher les engagements. Ils sont d'autre part traversés par des points ou des lignes communes comme le temps d'existence, son expérience professionnelle, sa reconnaissance, ses moyens de travail, sa relation aux institutions et partenaires. Il est intéressant de relever que ce brouillage entre statut et fonction : ce que je suis comme artiste et ce que je fais dans le cadre de ma fonction, est un élément récurrent qui ressort dans les entretiens. Ce qui nous indique peut-être de devoir se décoller de cette dualité, ou faire un choix de positionnement pour adhérer à une notion de groupe ? Où peut-être que le groupe s'offre comme un espace qui scinde cette dualité mettant l'artiste face à ses contradictions.

Espace qui engendre des questions plus inhabituelles, ou simplement oubliées, mais dérangement sur soi et son positionnement dans un métier de création ? *« Donc un moment se dire, on conduit notre activité, totalement comme des entrepreneurs, et c'est le contraire de ce pourquoi on est là ! La Coordination pointe cela très précisément, ré-injecter pour soi-même aussi, un sens fort sur s'obliger à se re-questionner : pourquoi je suis là ? »^R*

^R ibidem, annexe 9

Dans notre approche théorique, la sociologie définit la génération sous deux angles : celui « d'un partage d'expériences historiques ou un partage à un moment donné de mêmes aspirations ou déceptions dans leur pratique ». Dans cet énoncé appliqué à la Coordination, nous allons voir qu'il y a une réponse inverse qui s'établit selon l'angle d'analyse renforçant la complexité qu'instaure cette notion de groupe.

Si nous restons dans « le partage d'une expérience historique », nous pouvons établir la possibilité d'un clivage entre les compagnies. Il n'est

pas nommé, car il aurait fallu pour cela se décoller de sa situation personnelle, et s'autoriser un regard plus englobant.

Ce clivage s'éclaire par les propos d'Anne-Gaëlle Cartaud, que nous avons interrogée sur la Coordination, lors de notre collectage. Anne-Gaëlle travaille au Conseil général du Puy-de-Dôme dans le service Culture et Territoires, nous offrant ainsi un point de vue institutionnel. Elle pointe une fracture qui sans être identifiée par les compagnies de la Coordination, est vivace dans cet antagonisme entre les gens. « *J'ai l'impression qu'il y a eu, que cela a été difficile pour les équipes d'avoir des sujets communs, sans que l'une ou l'autre soit pas jugée, mais où trouver des solutions pour l'une, c'était couper la branche de l'autre. Je trouvais que cela pouvait être compliqué puisqu'il y a des équipes anciennes artistiquement qui ont vécu les années 80 où il y avait beaucoup d'argent et des nouvelles équipes qui n'ont pas la même manière de travailler au point de vue budgétaire et du coup la discussion entre les deux ne peut pas être simple* »^{A-G}.

^{A-G} voir annexe 13

Ces propos redonnent du sens aux entretiens quand sont employés les termes « *grosses compagnies* », ou d'autres termes comme « *une petite histoire* ». Mais en même temps, les mots d'A-G, témoignent d'une constante chez les artistes de rester en prise avec leur histoire, alors même qu'elle a changé. Les grosses compagnies des années 80, sont aussi celles qui ont le moins de moyens maintenant, car pas habituées à d'autres fonctionnements. Les compagnies plus jeunes sont souvent les plus aidées car ayant très bien compris et investi le système. Il y a donc dans ce clivage réel une vraie tromperie, une mythologie complètement dépassée, à laquelle tout le monde s'accroche.

La deuxième partie de définition sociologique qui parle d'« un partage de mêmes aspirations ou déceptions », nous paraît pertinente, car elle fonde ce qui aurait pu faire ciment au sein de la Coordination. En effet en lisant les entretiens, et croisant les paroles, s'appuyant sur ce qui a été dit ou écrit lors des compte-rendus, il semble bien que toutes les compagnies ont en commun un vécu de déception du système, au niveau régional. Déception qui se dit par le manque de considération de ce que font les compagnies, sur les moyens financiers^A très peu importants, sur un manque de curiosité des programmeurs, le manque de lieux de travail, le manque de rencontre entre les différents acteurs du monde culturel, etc. Une vraie complexité apparaît tout est réuni pour que groupe se fasse, mais il semblerait qu'il soit plus facile de rester où chacun croit être sa place, avec les certitudes qu'elle entraîne, les fausses visions.

^A voir annexe 14, 15

6-1/2 la notion de fraternité :

Nous l'entendons dans ce que F nomme « *une famille* ». Cela sous-tend donc un nombre plus restreint de personnes, un lien interpersonnel, ou amical, ou du moins une connivence. On peut le comprendre comme une utopie, un lieu de reconnaissance de soi par les autres, un endroit de ressemblance, un lieu où se sentir en confiance, où règne la bienveillance.

Cette notion de fraternité s'entrevoit dans cette idée « *de petits groupes, une ou deux personnes, que l'on se réunisse dans un bistrot* »^F. Le café lieu emblématique de l'artiste, sorte d'endroit d'une sociabilité, rattaché à un imaginaire très fort, l'endroit où se débattent les grandes idées. Le café est ce que nomme Nathalie Heinich « l'endroit où être ensemble et parler de ce qui rassemble ». Ce qui important c'est de parler faisant sentiment d'être ensemble au lieu de trouver les moyens de construire un être-ensemble. Il s'agit de configurer un espace intime, une sorte de cocon où la parole pourrait devenir facile, où derrière l'enjeu d'un travail de « *recherche* », se dessine l'envie d'espace pour la discussion, s'écouter parler de soi dans sa situation.

De créer un lieu d'échange de paroles, se parler soi en tant qu'artiste plus que de se réfléchir dans sa posture d'artiste. Il y a un contraste fort entre la volonté d'être collectif, une force et ce désir de proximité, de sympathie. En cela ce désir témoigne clairement du vécu de l'isolement, malgré le travail en équipe lors des créations. Car ce qui est en jeu dans cette notion de fraternité n'est pas du même ordre que ce qui s'entreprind dans un travail collectif de création, puisque que l'isolement des compagnies est pointé par tous.

Pourquoi ce désir d'être avec d'autres alors ?

Une réponse peut s'envisager en considérant trois niveaux différents d'explication dans ce concept de fraternité.

- Une première explication d'« ordre hiérarchique », c'est-à-dire être entouré par des personnes d'une même reconnaissance. En cet endroit, on comprend pourquoi le collectif/compagnie ne suffit pas, car il n'est pas le lieu de la reconnaissance de son statut d'artiste, de sa valeur. Il faut pour cela se retrouver avec d'autres, se mettre en discussion, se sentir appartenir à une catégorie. Ce qui implique d'appartenir à une fraternité qui ne se reconnaît pas dans une ressemblance de pratique, mais plus dans une importance de statut, une confirmation d'une place. Ainsi « concilier la singularité d'une démarche individualisée avec la solidarité - fût-elle hautement concurrentielle - qui instaure une identité partagée⁷⁷ », être reconnu par ses semblables comme artiste. Nous entrons dans cette dimension sociale que l'artiste revendique pris en compte, retrouver un sentiment de son importance.

- La deuxième explication dite « d'ordre morphologique », le besoin de se retrouver dans des collectifs à échelle d'un territoire, car il y a une impossibilité de faire cohésion sur une échelle plus grande. Ce qui est très sensible dans le cas de la Coordination puisqu'il y a eu une réelle impossibilité à établir une cohésion entre les quatre départements, donc comment imaginer une référence commune à l'échelle d'un pays et des différentes disciplines que représente le spectacle vivant ? En même temps, ce qui n'est pas possible pour les artistes et les compagnies fonctionne très bien pour les structures dites institutionnelles puisque qu'il y a des associations nationales des scènes nationales, des centres chorégraphiques, dramatiques, scènes conventionnées, etc.

⁷⁷ - Nathalie Heinich - ibidem p 174

- La troisième dite d'« ordre institutionnelle », explique ce besoin de se créer des fraternités de reconnaissance, puisque que le champ culturel ne donne l'impression de ne pas considérer l'ensemble des équipes artistiques et donc la figure du créateur de la même façon, « *notre problème à nous compagnies régionales c'est d'être reconnues dans notre existence personnelle* »^F.

^F voir annexe 7

Avec ces trois explications, cette notion de fraternité vient jouer à un endroit précis chez l'artiste, dans ce qui le constitue comme identité, dans son acceptation sociologique à savoir qu'elle est une construction. Construction qui résulte de trois articulations :

- La première qui est l'auto-perception qui semble la plus facile à habiter. Dans notre cadre de recherche, nous pouvons suggérer qu'elle trouve sa légitimité dans le contexte de la compagnie, où l'artiste peut mettre cette identité en place et en regard avec les gens qui collaborent ou travaillent avec lui. Il est assuré de sa reconnaissance, on lui fait confiance dans ce qu'il dit être.

- La deuxième articulation celle de la représentation qu'il donne de lui à autrui passe dans ce que nous venons d'analyser le besoin d'être reconnu par les siens donc les autres artistes : « *Qu'est-ce qui nous fonde comme artiste en fait ? Parce que connaître les autres, c'est pouvoir se reconnaître soi-même aussi* »^R. Mais pour cela, il faut un espace qui permette cette représentation.

^R voir annexe 9

- La troisième articulation celle de la désignation. Désignation que nous pouvons rattacher à cette notion de reconnaissance de son statut d'artiste par le système culturel : programmeurs, institutions.

Ainsi la fraternité serait l'endroit pour reconquérir une identité représentative vitale quand il n'y a pas eu désignation ou labellisation puisqu'il s'agit au fond de cela. Le subventionnement est un label qui ouvre toutes les portes, mais à condition d'être dans les normes de goût du moment. Malgré tout, certaines compagnies subventionnées ne jouissent pas toutes d'une grande visibilité, chacune restant dans son réseau d'habitués. Nous obtenons ainsi, une fragmentation du spectacle vivant, et des impossibilités d'accès à certaines oeuvres selon les régions où l'on réside. La multiplicité des démarches se perd, les évolutions de regard aussi, un sens critique se gâte et la curiosité s'amenuise, conduisant à un appauvrissement de la création.

Dès lors, un bouleversement s'établit au sein de la compagnie, le travail administratif se multiplie pour permettre à chacun de trouver de quoi continuer à exister. Ce temps grignote sur celui de l'artistique. Ce manque de temps deviendra un reproche adressé aux artistes de ne pas être assez pertinents. A cela le complexe contexte juridique et social soumet les compagnies à des contrôles de plus en plus fréquents. Ainsi l'artiste doit devenir un entrepreneur entreprenant ce que nous dit R très bien ; doit montrer que sa structure se professionnalise en témoignant d'un environnement administratif fort c'est-à-dire administrateur, chargé de diffusion, mais aussi de techniciens et encore plus d'une grande équipe

artistique. Car le nombre semble être garant du professionnel. Il faut afficher un groupe important, même si les budgets sont revus à la baisse et que les aides au fonctionnement sont quasi inexistantes.

Toutes ces injonctions prises au sérieux, créent de fait de la précarité des emplois et des salaires. Ces efforts sont souvent couronnés d'insuccès si les personnes entourant l'équipe artistique n'ont pas le bon carnet d'adresses, ou ne trouve pas comment s'immiscer dans un réseau établi. Ou simplement, que le rendu artistique ne coïncide pas avec la norme qui « se définit non pas du tout comme une loi naturelle, mais par le rôle d'exigence et de coercition qu'elle est capable d'exercer par rapport aux domaines auxquels elle s'applique. La norme est porteuse, par conséquent, d'une prétention de pouvoir. La norme, ce n'est pas simplement, ce n'est même pas un principe d'intelligibilité ; c'est un élément à partir duquel un certain exercice du pouvoir se trouve fondé et légitimé⁷⁸ ».

La désignation devient une accréditation par une certaine forme de pouvoir, ce qui conduit l'artiste à un positionnement de conflit envers celui-ci. Il pense qu'acquérir une reconnaissance par ses pairs les autres artistes, peut influencer ou permettre cette désignation, mais cela implique de s'entourer d'autres artistes qui sont désignés ou considérés de même valeur. Nous sommes dans ce que nomme Nathalie Heinich « l'ordre hiérarchique ». Et c'est à cette condition que s'envisage le collectif, sinon il y le risque de la « peur, oui il y a une terrible peur de dire : si on me voit râler auprès de telle collectivité, elle ne me donnera plus rien ou ce programmeur ne prendra plus mon travail ».^F Une peur d'entrer en contradiction avec l'exercice du pouvoir par croyance d'être un jour désigné par lui.

^F voir annexe 7

6-1/3 d'autres horizons d'attentes :

En plus de la lecture des entretiens, nous envisageons comme sources ce qui a pu être dit en réunions des membres de la Coordination, pour affirmer que d'autres horizons d'attente ont traversé, irrigué et empêcher un élan collectif. Ils nous incitent à un regard de notre cadre théorique plus détaillé.

- faire bande :

Nous avons un élément presque commun : ce désir d'échapper à la notion d'isolement, il se colore de manières variées. La bande se caractérise, selon notre cadre théorique, comme un groupe qui s'unirait pour s'affirmer soi et pour agir. La Coordination se présente bien comme un espace d'affirmation de soi, ce qui a souvent posé problème : des gens qui ne parlent que d'eux, des êtres narcissiques, l'exposition de son cas personnel.

Malheureusement cette diversité d'égos engendre une divergence sur la

⁷⁸ - **Les anormaux, cours du collège de France 1974-1975** - Michel Foucault - Gallimard, Paris, 1999.

notion d'actions aussi. *« Là, non c'est plus possible, il faut que l'on fasse péter quelque chose ! »*^F Reste bien sûr qu'une indétermination des raisons de faire collectif répond une absence de décisions d'actions à accomplir. Cependant, nous avançons que le mot « action » signifie ou manifestation, ou happening, ou action dite artistique d'envergure et visible, une habitude du monde artistique. Cette impossibilité d'action habituelle prouve que la Coordination s'est retrouvée devant une problématique nouvelle qui demandait d'autres modes d'actions à inventer. Maisse faire, il aurait fallu se poser en questionnement sur *« Qu'est-ce que l'on fait là ? Qu'est-ce que l'on est comme artistes ? Investir vraiment, fortement, ces questions là, parce qu'après tous les désirs que l'on peut avoir de dire « tiens on va faire une action artistique, politique, institutionnelle », ne peuvent naître pour moi que de là »*^R.

^F voir annexe 7

Pourtant des réponses se dessinent, mais elles ne sont pas perçues comme des actes car liées fortement et toujours à cette notion de reconnaissance, de survie financière à laquelle chacun se croit enchaîné.

^R voir annexe 9

Par exemple, la Coordination s'est impliquée très fortement pour la présence des artistes dans les commissions d'experts décidant des subventions *« est-ce qu'à un moment, il n'est pas important que nous allions infiltrer, puisqu'il s'agit bien de cela, cette parole là, ces comités, ces réunions qui parlent d'une chose fondamentale et que cette chose fondamentale est parlée par des gens qui n'y sont pas »*^R. Cette prérogative de la coordination semblait aller dans ce sens d'action, certes pas une action revendicatrice performante ou simplement « contre ». Elle témoigne d'une contradiction celle de vouloir changer un système jugé oppressant. *« Je crois que le système ne fonctionne plus et n'a pas su s'adapter, c'est parce qu'il a été fagocité par l'administratif, et qu'il est encore entièrement à la main mise de cela. On a abandonné tout un champ celui des moyens, on l'a délégué à d'autres gens, qui sont des métiers très neufs. En déléguant de champ, on ne se donne plus les moyens d'avoir des outils. Ne serait-ce que des outils de compréhension, de lecture »*^R.

Mais il est difficile d'aller contre sa conservation, sa persistance par peur, par sentiment de non légitimité d'être sa bonne place.

« On schématise beaucoup, on n'arrive pas à se déplacer. Je crois qu'il faut se décomplexer avec cela, c'est-à-dire, que c'est en se retranchant de toutes ces possibilités d'espaces que l'on crée comme cela des métiers aujourd'hui totalement dissociés.

Se dire, voilà, soyons protéiformes aussi. Parce que le secteur économique et l'organisation re-hiérarchise trop. On peut se déplacer, on devrait, il faut acquérir cette souplesse là »^R.

Mais c'est sans compter sur un paradoxe à l'oeuvre dans le domaine culturel qui s'articule autour de cette notion de légitimité. Tout ce qui légitime, devient un exercice de domination. L'artiste membre des commissions, est perçu comme complice du système s'il ne se comporte pas comme on le voudrait. Il incarne un représentant « illégitime de la

légitimation »⁷⁹, le plaçant, pour si peu qu'il n'assume pas cette place, dans un sentiment de culpabilité par rapport aux autres. Il devient aux yeux de son groupe un traître « *si j'ai bien compris tu as voté contre moi, on a déjà travaillé ensemble, je trouve cela inadmissible* »^R. Encore une fois, nous voyons que cet attachement à ses moyens d'existence, scinde le sentiment du collectif, qu'il est très épineux de contenter tout le monde. La dépendance au système qui pourtant ne reconnaît pas tout le monde, inféodalise une pensée, une vision, et les possibilités d'agir. Nous touchons peut-être ce que F nomme « *une précarité de pensée* ». R l'énonce par comparaison « *je pense que n'importe, quel ouvrier de chez Peugeot, a une conscience du collectif plus forte que nous, paradoxalement. Et on bute à cet endroit-là. C'est lié à des contingences économiques, d'organisation sociale et sociétale du milieu artistique* »^R.

^R voir annexe 9

- faire collectif :

Dans notre cadre théorique, dans cette notion de collectif deux aspects nous intéressent à relever, car ils permettent d'expliquer « *cette utopie balbutiante qui n'arrive pas à trouver son élan* »^R, ou une division qui s'est infiltrée au sein du groupe.

A – élite ?

Le premier se lit comme « l'idée d'une nouvelle élite, définie par sa capacité à révolutionner la société, qui permettrait à l'art d'être investi d'une mission émancipatrice ». Cette vision nous la trouvons dans les propos de C en particulier, mais cette idée d'une élite traverse, il nous semble en creux les trois autres entretiens. Définissons ce mot donc ce terme « élite ».

Il renforce ce que nous avons nommé précédemment « la singularité ». Dans ce sens de vouloir apparaître comme une figure, remplir cette dimension symbolique de l'artiste comme figure d'exception. Même si on l'a vu, l'exception se définit, se vit pour chacun de manières différentes selon son histoire et parcours, tout en poursuivant une seule aspiration accéder au statut de créateur. Si l'on poursuit la pensée de Nathalie Heinich, la notion d'élite est liée au régime démocratique, puisqu'avant la révolution l'élite était la noblesse. Après la révolution, l'élite ne peut plus s'attacher à une appartenance à une catégorie dite de naissance.

Elle va se construire alors sur une individualisation des positions par le biais « promotion individuelle, reconnaissance du travail, une compétence »⁸⁰ devenant une notion d'excellence sociale. De là, va naître une ambivalence à l'égard de cette notion : un partage entre « admiration et critique, identification et envie, valorisation de l'excellence et principe d'égalité »⁸¹. En sciences sociales, la notion d'élite peut s'assimiler :

- d'un côté à une catégorie dominante comme la définit Bourdieu en l'élargissant au contexte culturel « l'idéologie charismatique, (autrement dit) la légitimation de leurs privilèges culturels qui sont ainsi transmués

⁷⁹ Nathalie Heinich - ibidem - p 341

⁸⁰ Nathalie Heinich - ibidem - p 341

⁸¹ Nathalie Heinich - ibidem - p 252

d'héritage social en grâce individuelle ou en mérite personnel »⁸².

- De l'autre côté l'élite peut se donner à lire comme « une saillance à l'intérieur des différentes catégories sociales⁸³ ». Il y donc possibilité d'existence de plusieurs élites chacune « relative au milieu ou catégorie considérée ».

- Nobert Elias⁸⁴ avec son concept de configuration permet un troisième côté « qui échappe à la normativité tout en permettant de prendre en compte les valeurs engagées par les acteurs⁸⁵ ». La « configuration » de Norbert Elias permet d'entrevoir l'élite « comme un ensemble à géométrie variable*, associant ainsi plusieurs principes d'excellence unis par un rapport d'homologie entre les niveaux de ressources, à la fois, individuels et collectifs, autorise la formation de liens effectifs entre les différents individus concernés, c'est-à-dire la formation d'une « élite », en tant que réseau de sociabilité⁸⁶ ».

* ce terme est employé dans les écrits des artistes du groupe des Signataires.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans de notre recherche, c'est l'imbrication nécessaire entre ce rapport individu/collectif. Nous avons vu qu'il se retrouve dans la notion d'identité, se reconnaître et être reconnu, nous l'avons nommé auto-désignation et représentation.

Dans la notion d'élite au niveau collectif « la catégorie d'appartenance doit bénéficier d'un certain niveau hiérarchique et sur le plan individuel, il faut qu'à l'intérieur de cette catégorie certains de ses membres soient parvenus à des positions supérieures leur permettant d'être reconnus par les membres supérieures d'autres catégories⁸⁷ ». Cette dans ce rapport hiérarchique qu'inscrit la notion d'élite que découle les tensions qui ont traversées la Coordination, renforcées par ce brouillage des identités, en tant que construction. Il y a pour ces deux notions un élément important à prendre en considération. Il est commun aux deux.

Nous avons dit que le collectif pouvait permettre une représentation c'est-à-dire de passer d'une auto désignation à une représentation de soi comme artiste face à un même groupe, avec l'espoir que cette représentation puisse conduire à une désignation, une reconnaissance par le monde dit culturel ou systémique. C'est-à-dire accéder à un statut de prestige et complet traversant ainsi les trois dimensions :

- réelle : le fait d'être artiste dans le sens d'oeuvre dans le champ de l'art,
- imaginaire : être considérée comme tel par ses semblables les autres artistes
- symbolique : être reconnu comme tel par le champ culturel entier et la société.

Nous pourrions rassembler cela de trois autres façons, en gardant le vocabulaire annoncé par C, de l'individu devenir personnage, pour finir

⁸² - **Le racisme de l'intelligence** - Pierre Bourdieu - Questions de sociologies, Ed de Minuit, Paris 1980, p 188.

⁸³ Nathalie Heinich - ibidem - p 256

⁸⁴ **Qu'est-ce que la sociologie** - Nobert Elias - Ed Pandora, Paris, 1981.

⁸⁵ Nathalie Heinich - ibidem - p 259

⁸⁶ Nathalie Heinich - ibidem p 259

⁸⁷ - ibidem p 260

par s'incarner comme figure.

L'élite fonctionne de manière similaire et aboutit au même résultat celui de prestige. Car la reconnaissance de celle-ci « n'appartient pas qu'aux membres de l'élite auto-sélectionnés, mais aussi à ceux qui en sont exclus. Ainsi ce que l'on appelle le prestige est précisément l'effet que produit l'appartenance à l'élite non seulement à l'intérieur mais aussi au-delà de ses rangs⁸⁸ ».

Donc la Coordination aurait pu être cet autre horizon d'attente hormis celui d'un espace de représentation et de désignation, devenir le moyen d'appartenir à une élite artistique.

- B s'opposer ?

Le deuxième aspect de la notion de collectif que définit Nathalie Heinich est que « sa mission n'est pas de relier mais de s'opposer ». Nous aimerions travailler ce deuxième aspect de l'intérieur même. Car il inscrit deux éléments importants qui nous permettent de regarder la Coordination dans ses contradictions et nous permettra une conclusion et à une comparaison à effectuer avec les signataires du 20 août.

Les entretiens ont montré qu'il y avait une attente forte dans cette notion de collectif de faire lien, corps, solidaire, de faire groupe dans le sens de nombre. Donc, dans cette vision, la Coordination tient bien du collectif puisqu'elle n'a pas travaillé à une reliance, mais plus à une mise en exergue de divisions à l'intérieur du groupe artiste. Mais qu'en est-il de l'opposition (dans cette idée d'aller contre) ? C'est sans doute dans une incapacité à identifier un contre que le collectif s'est perdu. Mais si difficulté à identifier un « contre », n'est-ce pas par manque de références ou de projet politique ?

Cette non-identification du contre, coeur même d'un collectif, a constitué sa dissolution. Pourtant plusieurs pistes se sont présentées au groupe, mais n'ont pas constitué un endroit de cristallisation pour mettre en action ou en engagement.

Par exemple le lien aux collectivités, la réflexion sur le métier, la défense de la profession, le travail autour des politiques culturelles, un espace de réflexion, une résistance à l'emploi, la lutte contre la persistance d'un système. Pourquoi autant de pistes d'investigations n'ont pas fédéré un groupe ? Une première s'offre, au vu de ce que nous avons analysé précédemment : les personnes au sein de la Coordination n'ont pas analysé tout ce que pouvait impliquer se mettre ensemble. Faire groupe en tant qu'artistes du spectacle vivant, c'est-à-dire s'attacher à considérer les différentes disciplines, avec souvent des modes de pensée, et des approches historiques différentes avec le système. Il semblerait qu'il ait manqué une communauté de pensée, ou pas l'envie d'une véritable inter-connaissance de chacun dans sa relation à sa pratique. N'aurait-il pas fallu envisager de faire un travail d'analyse des pratiques culturelles à l'oeuvre et leurs implications dans sa réalité d'artiste ?

⁸⁸ - ibidem - p 260

Accepter de prendre en considération comme Nathalie Collantes le fait remarquer que « *le fonctionnement a toujours conditionné la création* ». Comprendre que le groupe est important s'il s'accepte dans sa diversité quelle soit esthétique, financière, de reconnaissance et de position dans un champ dit culturel. Les entretiens à eux seuls témoignent que cela aurait pu être un espace de réflexion à condition d'identifier ce qui s'énonce en creux.

Se mettre en relation avec une vision de ce que l'artiste est prêt à abandonner pour être accepté ?

Jusqu'où veut-il lutter pour résister à un système que le précarise, le met en concurrence, et en isolement ?

Peut-être se poser la question de sa présence à l'art ? S'interroger sur ses motivations à être artiste ?

Nous posons peut-être la question du sentiment d'appartenance qui n'a pas pu se construire, s'installer, se vitaliser. Pour tenter une réponse, nous allons établir une comparaison avec le collectif des signataires du 20 août, pour confirmer ou infirmer notre hypothèse.

6-1/4 le concept d'appartenance :

Ce concept s'inscrit dans une suite logique de ces notions groupales que nous avons énumérées. Elles sont porteuses de sens pour une approche du concept d'appartenance. Il se définit par le sentiment « d'appartenir à une même fraction du monde, de partager les mêmes priorités, bref d'être au moins sous certains aspects semblables » selon Nathalie Heinich.

En quoi les signataires sont différents des personnes rassemblées dans la Coordination ?

Il s'agit d'abord d'un groupe qui s'est constitué à partir d'un réseau de personnes ayant toutes plus ou moins travaillé ensemble comme danseurs « *tout un réseau Duboc**, *on était tous copains, on se connaissait plus ou moins* »^N. C'est surtout un élan donné par une personne Alain Michard ** « *quelqu'un qui à l'époque, allait voir les autres, aller voir le travail des autres, discuter avec chacun, c'est quelqu'un qui avait des amis, on va dire et des gens très différents* ».^N Le groupe prendra d'ailleurs comme nom officiel « les signataires du 20 août », en référence à la date anniversaire de celui-ci et qui est aussi la date d'écriture d'une lettre ouverte à Mme Trautman, ministre de la Culture à l'époque.

Nous avons dès lors un groupe de personnes se réunissant autour d'une figure. Le semblable s'inscrit très fort chez les signataires puisque se sont tous des danseurs issus des grandes compagnies des années 80. Ils sont tous, au moment de la formation du collectif, devenus chorégraphes, peu de danseurs se sont joints au groupe malgré des relances. Les signataires sont d'une même génération des trentenaires, partageant en commun la vie dans des compagnies de grande notoriété, la plupart, des interprètes reconnus par le champ chorégraphique. Ils forment le collectif au moment de la décentralisation c'est-à-dire le Ministère de la Culture délègue aux DRAC, une partie de ses décisions, comme l'accord des subventions. Cet

*Danseuse classique puis pédagogue autodidacte à Aix-en-Provence, Odile Duboc a enseigné dans son école Les Ateliers de la danse dans les années 1970. Elle crée à Paris en 1983 l'association « Contre jour », avec sa complice et conceptrice des lumières Françoise Michel. En 1990 et jusqu'à la fin 2008, elle dirige le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort où lui succède Joanne Leighton. En 1993, elle crée le spectacle *Projet de la matière* qui fera date dans l'histoire de la nouvelle danse française³. Elle sera dès lors reconnue comme une chorégraphe importante de la danse française, et mettra en scène de nombreux spectacles et opéras pour différentes institutions (notamment pour le Centre national de danse contemporaine d'Angers. Elle meurt le 23 avril 2010 à l'âge de 69 ans, des suites d'un cancer. www.wikipedia - 5 mai 2014

^N voir annexe 11

**Alain Michard est chorégraphe et artiste visuel. Alain Michard réunit des artistes de divers champs artistiques auprès desquels il passe commande d'œuvres. Il mêle ainsi à son travail chorégraphique la réalisation d'expositions et l'écriture de textes, pour des performances sonores ou projets éditoriaux. La collaboration artistique, le dialogue avec d'autres artistes sous la forme de laboratoires, d'interview ou de rétrospective, est une des bases de sa pratique artistique. Travaillant fondamentalement à une ouverture des pratiques artistiques sur la société, il traverse les frontières se basant sur une idée de l'art comme bien commun. Et c'est à l'intérieur de ces thèmes qu'il développe les notions d'environnement, d'accident, de collecte, d'accumulation, de transmission et d'art de l'anti-expertise. Lauréat de la Villa Kujoyama 2001 (Japon) et de la Villa Medici Hors les murs 2010 (Istanbul), les partenariats qu'il développe avec les lieux qui accueillent ses projets s'inscrivent souvent dans la longue durée. Parallèlement, Alain Michard a été interprète pour Odile Duboc, Marco Berrettini et Boris Charmatz. <http://www.netable.org> le 5 mai 2014

éclatement, puisque tout ne se décide plus à Paris, donne une direction au collectif « *qu'il fallait que les énergies aillent ailleurs, missionner, oui on était des missionnaires, on sait bien que l'on n'est pas porteur d'une richesse développable, on ne travaille même pas sur des croyances. On a que des convictions* »^N.

Au 24 septembre 1999, il y a 44 signataires, pour 49 au 3 mars 2000, ils sont identifiés comme danseurs, chorégraphes et chercheurs, reconnus tous comme des personnalités du monde de la danse. Ils ont toujours prôné « la collégialité mais non la notion de collectif »⁸⁹, « *alors ça, on en avait plein la bouche* ». « La collégialité dans le groupe des signataires résulte d'une communauté de désir à un moment donné, et dont la qualité varie en fonction de sa durée. Le groupe des signataires est un régime de coalition temporaire qui ne se joue pas au niveau artistique. Ce qui distingue les signataires, c'est la relation au pouvoir »⁹⁰.

La formation du groupe s'inscrit clairement et identifiée comme tel « *ce rapport au politique, en fait à la machine, au fonctionnement politique, l'isolement puisque de la même façon que nous étions nomades, nous étions isolés* »^N. Nous pourrions dire qu'il y a un paradoxe entre ce réseau de connaissance et cette idée d'isolement. Elle est facile à comprendre, nous avons dit que ces signataires étaient des danseurs appartenant aux grandes compagnies qui souvent sont des centres chorégraphiques nationaux établis sur tout le territoire français, les danseurs sont nomades, et ne sont plus dans un contexte parisien.

S'établit une première nouveauté pour eux, les espaces de rencontres habituelles que sont les lieux de « *training ou cours* », ne jouent plus de prétexte à cette rencontre, à l'alimentation d'une sociabilité « *on ne rencontre plus les danseurs à Paris, dans les années 80 quand tu allais à la Ménagerie de Verre, tu voyais tout ce qui se faisait en danse, tout était là* »^N.

Que nous dit cette spécificité de groupe ?

Il y a la différence de la Coordination, une identité collective qui s'est formée peut-être induite par une profession identique, mêlée à une génération d'âge et de parcours permettant ainsi un liant entre l'individu et le collectif. Ce liant a été primordial, pour les signataires à la vue des personnalités diverses qui l'ont constitué. Il est évident que l'individu n'a été jamais oublié dans le groupe, même si à l'extérieur la parole dite collective, non attribué à un nom fût toujours revendiquée. Diversité reconnue « *tu te retrouvais en face de gens avec qui franchement tu voyais les autorités, les dents qui rayaient le parquet* »^N est acceptée voir utile. Les signataires avaient dans la rencontre et le dialogue une nécessité « *plus profonde et essentielle qu'était de fabriquer une parole* » qui autorisait les égos. Le chercheur connaissant à peu près tous les signataires, a conscience que ce groupe très cosmopolite n'a rien d'évident tant il peut y avoir des contradictions dans cet assemblage de personnes.

^N voir annexe 11

⁸⁹ **Compte-rendu réunion du 20, 21, 22 octobre** - Laboratoires d'Aubervilliers de Coralie Bougier le 21/12/2000 - fax - Archives personnelles Nathalie Collantes

⁹⁰ *ibidem* p 2

Cependant, le contexte de questionnement et de rassemblement, celui de la pratique de son métier de créateur, c'est offert comme un ciment entre les gens.

Au-delà des esthétiques de chacun, comme des ambitions, il y avait la volonté de prendre place dans la reconfiguration du champ chorégraphique, de faire entendre une voix, peut-être là par rapport à la Coordination une présence d'un projet politique, dont nous relevions le manque, dans le chapitre précédent. Cet accord tacite a permis au groupe de fonctionner « *comme tous les groupes, un peu obscur quand même, c'est-à-dire que c'étaient les gens qui étaient sur le pont qui répondaient, prenaient des initiatives, qui avaient déjà des possibilités de discours, si tu veux, qui étaient moteurs* »^N. Les signataires se fondent dans la certitude, pour chacun d'appartenir au champ de la danse, au chorégraphique, et plus encore au monde de l'art contemporain.

^N voir annexe 11

Ce regroupement s'est cristallisé autour de la construction d'une pensée pour permettre à la danse de pouvoir se ressourcer et ne pas tomber dans un carcan dit institutionnel. Il s'agissait de redonner une vision critique, de se remettre à penser son engagement dans l'art. Il y a dans ce positionnement d'artistes une vraie ambition celle de redevenir sujet de son art, capable de se mettre en réflexion dessus. Ce qui veut dire le contexte politique a agi comme élément déclencheur pour la naissance d'une communauté de pensée. Communauté qui autorisait chacun à se servir du collectif pour ses propres fins, comme si cet espace avait été admis comme tel ou « *le groupe était un moment de répétition, un travail de la langue* »^N.

Un groupe envisagé comme un lieu de formation, pour que chacun puisse se construire sa propre démarche, mais l'espace du groupe permet l'acquisition d'outils propre à un champ et à un contexte. Un groupe qui veut s'inscrire dans l'histoire, faire acte de présence comme sujet capable d'influencer la conception de l'acte chorégraphique. Des personnes ayant une réflexion sur l'évolution de leur pratique, une connaissance profonde de l'histoire de la danse. Chacun de part son propre trajet peut amener des références au groupe, pour les partager les mettre en débat, « une prise de parole de chaque intervenant sur son parcours et sur son projet artistique. Cette nécessité de parole a été très importante, car nous avons atteint un niveau d'écoute sur chacun avec un refus de ne pas juger à priori (diversités des interlocuteurs), ce qui nous a permis de revenir à l'essentiel (nos projets) et ainsi pouvoir débattre et avancer sur les questions d'actualité de la politique de la danse »⁹¹.

Chacun individuellement est porteur pour les autres d'enseignement, d'ailleurs les échanges autour des trajectoires personnelles tant artistiques que plus générales comme les visions sur la formation, le système sont les lignes qui ont permis de trouver des chemins de questionnements

⁹¹ **Compte-rendu de Kergéhenec** - Du 27 au 31 juillet 98 - Archives personnelles N.Collantes

communs, de créer de l'interconnaissance permettant ainsi « *de se sentir bêtement moins seule en se rendant compte que l'on était dans les mêmes questionnements et surtout dans les mêmes empêchements et fonctionnements* »^N. Il s'agissait de préparer le terrain pour l'éclosion de chacun en fonction de ses propres ambitions, de ses intérêts. Un groupe fait de personnalités qui n'ont pas à chercher à une désignation personnelle. Ils sont reconnus tous individuellement, de nombreux articles leur sont consacrés, les reconnaissant dans leur démarche. Pour eux, le paradoxe, est d'être désigné comme groupe, avec une parole reconnue comme collective et pas attribuée à quelques artistes, d'où une demande que sur chaque article parlant des signataires que soit jointe la liste de tous les noms ou bien la dénomination du groupe.

Pour conclure nous pourrions attribuer à ce groupe l'adjectif d'avant-garde, en référence à Nathalie Heinich « qui doit d'abord s'affirmer, envers et contre l'évidence, en opposition au pouvoir - qu'il s'agisse du « pouvoir d'Etat » ou du « système capitaliste », du « marché » ou de la mondialisation »⁹².

6-2 mettre en dialectique :

Pour construire cette mise en dialectique la Coordination et les signataires du 20 août, nous prendrons appui sur les regroupements que nous avons formalisés lors d'un premier travail d'analyse des entretiens (p 44 à 46). Il nous faut reprendre les mots un à un. De les étudier au travers des deux groupes pour relever ce qui tient du commun et de la différence.

- **réalité de groupe :**

Un premier point de convergence entre la Coordination et les S20 (abréviation utilisée par les signataires du 20 août dans leur correspondance interne, que nous reprenons), c'est la taille du groupe 54 pour la Coordination (ayant signés la charte) et 49 pour les S20. Une durée d'existence similaire, trois ans pour les S20 de 1997 à 2000, pour la coordination de 2010 à 2013.

Un mode de fonctionnement identique des réunions régulières mensuelles pour les S20, plus des réunions préparatoires pour les rendez-vous, ce qui s'est passé aussi pour la Coordination.

Par contre une différence pour les S20 puisqu'ils s'identifient comme groupe à échelle nationale, avec un travail qui s'est effectué par relais dans les différentes régions par exemple les missions d'enquête auprès des centres chorégraphiques nationaux, sont réalisées par les signataires présents sur ces régions. Un point important lié à un contexte historique, la plupart des informations entre les S20 a transitée par courrier,

⁹² Nathalie Heinich - ibidem - p 312

téléphone et fax, le courriel n'étant pas encore répandu.

La Coordination est clairement identifiée comme régionale, avec une forte dimension départementale, voir urbaine, la majorité étant des personnes du Puy-de-Dôme et de la ville de Clermont, en particulier. Malgré quelques tentatives, aucun relais ne s'est instauré dans les autres départements, ni de réunions faites en-dehors de Clermont. Le mode de communication pour la Coordination s'est articulé autour des courriels, peu de téléphone, avec une tentative non suivie de la création d'un blog.

Dans les deux cas nous avons des groupes dit à « *géométrie variable* » pour reprendre les termes de N. Pour les deux un questionnement sur ce que ce groupe était et comment l'appeler. Une variation d'appellation s'est questionnée pour les deux.

Au début les S20 se nommaient « collectif de chorégraphe », puis fur à mesure, ils ont interrogé le sens de ce titre pour prendre le nom de signataires du 20 août en référence à la lettre envoyée à Mme Trauman, ministre de la culture le 20 juin 1988, sorte d'acte de fondation, un document qui à l'image de la charte pour la Coordination officialise le regroupement.

La Coordination a tenté de se constituer en association sous le nom des « Associées ». Les S20 proposaient une cotisation de 100 francs, constituant ainsi une sorte de caisse.

Les deux groupes ont travaillé sur l'idée de rassemblement en deux endroits différents. La Coordination n'arrivant plus à se retrouver pour oeuvrer efficacement a considéré que l'association pouvait palier à ce manque, en créant ainsi un groupe peut-être plus restreint mais qui autorisait aux adhérents de se retrouver et de travailler sans se poser la question de la légitimité face au grand groupe des compagnies du spectacle vivant en Auvergne.

Les S20 se sont plutôt interrogés sur le sens de ce que pouvait être un mode d'être ensemble. Ils se sont questionnés sur les différentes possibilités d'être groupe, en essayant de trouver des exemples historiques, pour envisager les endroits d'adhésions et de désaccords. Il y a eu aussi pour les S20 à un moment la question d'une charte.

- traits de caractères :

A cet endroit, la différence est la plus forte, quoi que nous le verrons dans la réalité, on pourrait dire que les deux groupes se ressemblent comme deux identités de pratique.

- Les S20 sont un rassemblement de chorégraphes, issus pour la plus part des grandes compagnies des années 80. Ils ont souvent en commun des partages d'expériences dans certaines compagnies « le réseau Duboc », créant ainsi un réseau amical. Ils sont tous chorégraphes dit de la nouvelle génération qui sera assimilée ensuite au courant de la « non-danse »*.

Ils s'inscrivent tous dans un questionnement artistique autour de la relation au système, le mode de représentation, la relation au public, la question de la formation, les notions d'auteur et de collégiales. Pour la

* La non-danse peut en effet se saisir via cette perspective du reflux du mouvement visiblement dansé. Car elle se fonde en partie sur un refus de la danse comme exhibition exténuante de la maîtrise du corps, ainsi que le résume le mot devenu célèbre d'Alain Buffard : « j'en ai eu assez de sauter comme un cabri ». Chronologiquement, la non-danse répond à la vogue de la chorégraphie des années 80 pour se développer courant 90, avec Jérôme Bel, Boris Chamatz, Xavier Le Roy, etc. Mais comme beaucoup de pratiques contemporaines du spectacle vivant, la non-danse interroge aussi les codes de la représentation, du spectacle, du corps, la position du spectateur et les frontières entre disciplines. Elle substitue au mouvement chorégraphié virtuose une gestuelle peu conventionnelle qui exhibe moins le corps comme outil de la danse qu'elle ne l'expérimente comme manière d'être au monde. Finalement, dans le mouvement de la danse contemporaine, elle ne fait qu'ouvrir un territoire d'expérimentations loin, bien loin, aujourd'hui de se refermer. Eric Demey - <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/du-pas-de-danse-au-pas-de-danse/> publié le 30 novembre 2011.

majorité d'entre eux ils sont des personnalités reconnues du champ chorégraphique national et par leurs pairs, et s'offrent aussi comme une référence de l'interprète contemporain.

Ils s'inscrivent tous dans un questionnement artistique autour de la relation au système, le mode de représentation, la relation au public, la question de la formation, les notions d'auteur et de collégiales. Pour la majorité d'entre eux ils sont des personnalités reconnues du champ chorégraphique national et par leurs pairs, et s'offrent aussi comme une référence de l'interprète contemporain.

Ils connaissent le système de l'intérieur, ayant eu de longues expériences en centre chorégraphique. N nous permet un peu plus de précisions, pour cerner ces personnalités *« tous ces gens sont tous d'une culture assez bourgeoise, de la grande bourgeoisie. B lui c'est plus classe moyenne mais cultivée. M et moi c'est les prolots. L beaucoup plus culture activiste, culture politique des parents, tu vois des héritiers de 45, un certain rapport, à l'engagement politique bon teint »*^N.

^N voir annexe 11

A lire les archives de N, nous sommes frappés par la vivacité des échanges, l'extrême vigueur des propos, mais surtout une confiance réciproque dans l'engagement de chacun à être là. Les courriers sont directs sans témoigner d'une différence de considération entre les gens. La parole est facile à l'instar peut-être de la facilité qu'ont les danseurs à une proximité qui de l'extérieur peut se percevoir comme intime. La parole entre les signataires s'instaure dans la même facilité celle forgée par l'habitus de partager le corps dans leur pratique.

« Mais les conditions de cette session, aboutissement d'une année de travail, en un espace judicieusement choisi, libre de toute obligation, ces conditions nous ouvrait la possibilité de fonder concrètement ce groupe : le fonder en laissant s'écouler des fleuves langagiers peu communs, car ce qui s'est dit alors se tenait à égale distance, d'une part du discours adressé au public, ou aux professionnels ou à l'état d'autre part, de l'échange intimiste et amical. Il m'a semblé, il nous a semblé, au vu de la force d'impact qu'avait l'exposé de chacun, que nous franchissions une ligne rarement franchie, qui nous laissait entrer en un espace d'action et de pensée ancrée au cœur véritable de nos pratiques »⁹³

Cet extrait prouve qu'un lien constant s'entretient entre les S20, après les moments de rencontres en commun, un précieux travail d'analyse s'effectue et se redonne au collectif.

C'est un groupe que se pose comme force de propositions pour réfléchir à une nouvelle orientation de la danse en France. Ils deviennent de fait des interlocuteurs pour la profession en général et les tutelles institutionnelles qui sont encore essentiellement centralisées sur Paris. Ils se disent artistes citoyens et s'envisagent comme des missionnaires. « C'est une évidence qu'il a fallu, maintes fois, rappeler depuis un an dans tous les débats avec les institutions et autres groupes, s'est enfin véritablement imposée : le projet artistique est le préalable à toute décision sur la politique de la

⁹³ **Compte-rendu -B C** - Archives personnelles N.Collantes (texte interne aux S20).

danse, il en contient toutes les problématiques »⁹⁴.

- La Coordination malgré une diversité affichée de pratiques, pourrait se résumer à un collectif de metteur en scène, puisqu'il y a 37 compagnies de représentées mais dans la réalité des réunions, le théâtre a toujours été majoritaire, puisqu'un seul chorégraphe fut présent sur la continuité des réunions. Ces metteurs en scène, nous l'avons vu sont surtout du Puy-de-Dôme. Ils ont des histoires différentes certains plus de trente ans de présence, d'autres plus jeunes une dizaine d'années. Ils ont en commun une bonne connaissance du territoire et des institutions locales, ils sont connus par les institutions locales. Leur rayonnement s'inscrit surtout en région, car peu sont connus en-dehors. Ils n'appartiennent pas au champ du théâtre de la même façon que les S20 appartiennent au champ chorégraphique.

Pour comparer avec les S20, nous pourrions avancer qu'il s'agit plus d'un groupe d'individus que de personnes. Indivus puisque que les débats n'ont jamais pu dépasser des problématiques personnelles de relation avec les institutions, ou les lieux de pouvoirs. Rarement la notion artistique a été abordée pour ouvrir le débat, laissant la place à des questionnements pour s'inscrire dans un système donné, reconnu comme élitare et oppressant.

Un fait étonnant pour le chercheur, quand il parle des S20, il entend des personnes, des gens, des artistes, pour la Coordination qu'il a fréquentée il ne peut que penser en terme de compagnies, alors que ceux sont bien des artistes qui étaient présents. Les S20 étaient tous présents comme chorégraphes et donc comme représentants d'une compagnie. Pourquoi une telle difficulté à prendre la Coordination comme un regroupement d'artistes ?

Une première hypothèse : l'artistique ne fût que peu considéré dans la coordination à l'inverse des S20, où il était primordial. Est-ce là une particularité due à la discipline artistique ?

Nous dirions que parler de l'artistique au sein de la Coordination se serait apparentée à délivrer ses secrets, à l'inverse du chorégraphique, surtout en danse contemporaine, où toujours il y cette obligation à donner à tous les éléments constitutifs d'une création, le principe de transparence dont parle Laurence Louppe⁹⁵.

Le théâtre semble considérer cela comme du domaine restreint de la compagnie, ne devant pas être exposé à l'extérieur. A l'inverse de la danse comme le dit N « *nous ne sommes porteurs que de convictions, pas de croyances* », le théâtre serait-il porteur de croyances ?

Malgré une proximité et une étendue géographique moins large que les S20, la correspondance entre les membres de la Coordination se résume aux compte-rendus envoyés à tous après chaque réunion, effectués hormis

⁹⁴ Lettre A M - le 4 septembre 1998 - Archives personnelles N.Collantes

⁹⁵ ibidem, p 19 à 43

une fois, par une même personne. Il n'y a pas de courrier intermédiaire d'analyse ou de sentiment d'un travail effectué par les personnes présentes en réunion. Peu de documents pouvant intéresser la Coordination ont transité entre les participants, peu de retour des gens non présents en réunions. Les seuls moments de débats écrits s'amorcent pour la contestation lors de la rédaction de la charte ou pour l'appel à devenir association.

Autant nous sentons chez les S20, un lien qui reste existant constamment malgré les distances et les réunions espacées. La Coordination s'incarne dans du séquentiel, le lien se renoue à chaque réunion, ce qui souvent entraînait lors des réunions des retours en arrière, des demandes de justifications pour les décisions prises. Ce rapport à l'écrit, nous pousse à avancer une hypothèse peu gratifiante pour les gens de la Coordination, à savoir un manque de considération des gens entre eux et une non-implication dans l'acte de pensée.

En effet, toute la correspondance des S20, qu'elle soit manuscrite ou dactylographiée témoigne d'un soin particulier dans la rédaction, un vrai travail de formulation, s'appuyant et faisant référence constamment aux réunions précédentes, pour que la réflexion se prolonge. Une attention qui s'adresse à celui qui va lire. Un même soin à l'écriture, une prévenance pour que les propos reste dans une dimension discursive et non de jugement dans des situations conflictuelles entre les membres.

L'écriture n'est jamais confondue avec l'oralité, la réaction impulsive, tout le contraire de la Coordination. Par l'écriture s'installe une mise à distance de l'individu pour que ne soit lue que la parole de l'artiste. Ce qui est rarement le cas pour les gens de la Coordination.

Pourquoi une telle différence ? Nous aimerions avancer l'hypothèse de la spécificité artistique. Le théâtre s'offre dans l'oralité, puisque souvent le texte est donné par l'écriture d'un auteur, il n'y a qu'à s'emparer de celle-ci et de l'habiter. Pour la danse, l'écriture au sens où nous l'entendons n'existe pas, elle s'écrit à chaque projet. Par contre les chorégraphes travaillent énormément sur papier pour configurer une pensée, une direction de travail, certains écrivent la danse avant sa présence physique. Les questions de notes, d'écriture, de partitions sont parties intégrantes de l'exercice de cette pratique. Pour retrouver une trace de danse, chacun sait que cela n'est possible que par les notes des auteurs ou des interprètes. Nous pouvons dire que l'écriture est une constituante essentielle du champ chorégraphique contemporain, quelle que soit sa forme. Elle pose les bases du projet artistique, permet sa structuration, un dialogue avec les autres acteurs du projet. Nous entendons par là l'écriture artistique, pas ce qui concerne l'intention du propos lié à la communication, ou au dialogue avec les institutions ou le public.

Comment expliquer sur la difficulté du rapport à l'écrit pour les membres de la Coordination ? Clairement, en réunion peu de prise de notes sont effectuées par les présents car la certitude qu'une personne toujours la-même fera un compte-rendu précis de ce qui aura été parlé. Cette attitude dénote d'une certitude de retenir de mémoire de ce qui a été débattu. Ce

qui révèle que nous sommes dans une immédiateté de réactions, ne sont pas écrites des réactions pour soi demandant à être reprises pour sa propre réflexion personnelle afin d'être rendues à l'ensemble de la communauté après. Ce manque de prise de note, d'écrit pour soi, pointe que la présence au groupe ne se vit que dans la réalité de la réunion, et ne se prolonge pas dans l'espace personnel. Ce qui implique aussi un non-désir de continuité dans l'engagement, ou une implication qui reste du domaine de l'anecdotique. A partir de-là, on peut comprendre qu'à chaque réunion, il a fallu revenir sur ce qui était du domaine du passé, reprendre à chaque fois une sorte d'historique, pour remettre le contexte décisionnel en place.

- un espace :

Pour les deux regroupements, le but était de créer un espace de rencontre et de partage ; souvent pour lutter contre un isolement envisagé de manières différentes selon les groupes.

Pour les S20, la notion d'isolement fait référence à ne plus se sentir seule dans une vision d'engagement dans sa relation à l'art, l'envie d'un partage de convictions, s'interroger à plusieurs sur la dimension profonde de la danse, partager une vision.

Pour la Coordination il s'agit plus d'isolement, dans ce sens de pas trouver d'endroit où échanger parler de soi et de son travail, une solitude dans l'exercice même de son travail.

De ces deux attentes, des espaces différents se dessinent, pour l'un il s'agit d'un espace de confrontation pour mettre à l'épreuve ses convictions, son engagement d'artiste. Se constituer un espace de formation et d'observation des autres, apprendre une langue.

Pour l'autre, nous l'avons déjà soulevé, il s'agit de constituer un espace de reconnaissance de soi, de représentation de confirmation de son être artiste, de se créer un espace d'acquisition d'une posture pour se présenter comme artiste.

Ces deux visions entraînent des modes d'être ensemble différents. Pour les S20, en plus des réunions internes, des réunions préparatoires aux rendez-vous, des sessions de travail sur un week-end, se sont organisées, et des séminaires de quatre jours dans un lieu, permettant une vie collective, un partage de temps de réflexion mais aussi de vie. La forme même de ces moments témoigne de cette volonté de maintenir le lien et l'énergie pour la tâche définie par le groupe. Nous voyons aussi ce même soin de diversifier les possibilités de formes de rencontres, que celui présent dans l'écriture.

Pour la Coordination, le mode de rencontre a toujours été celui de la réunion de deux heures, avec la préparation pour les rendez-vous, mais jamais n'a été soulevé la question des week-end et des séminaires. Pourtant le mot de convivialité revient beaucoup dans les entretiens de la Coordination, des espaces d'échanges pour rien, des moments à construire pour se « *re-inventer le monde* »^R.

S'inscrit dans cette configuration un élément qui traverse sur la durée la Coordination : ce désir de travailler en petits groupes et le souhait d'être un grand groupe. Élément qui ne traverse pas les S20 de la même

^R voir annexe 9

manière, puisqu'il acquit dès le début que chacun fait en fonction de ses possibilités, de ses intérêts, de son lieu géographique. Mais tout est posé pour que le groupe nombreux puisse s'inscrire les week-end et les séminaires.

Ces différences laissent entrevoir que la notion d'engagement et le commun qui rassemble a son importance. Que ce soient les S20 ou les gens de la Coordination, les réalités d'existence sont les mêmes. Les gens ont des engagements comme interprètes, metteur en scène ou chorégraphe, et l'on peut imaginer que pour la majeure partie des S20 se trouver des disponibilités n'était pas une mince affaire, au vu de leur carrière et des structures desquelles ils dépendaient. Les mêmes efforts sont demandés aux deux groupes sur le plan de la disponibilité que celui de l'argent. Pour les S20 « *il fallait payer ses voyages, sa nourriture et l'hébergement* ». Donc nous entrevoyons bien que la notion d'engagement, le but du rassemblement est le moteur vital d'un groupe.

Une distinction entre les deux espaces se définit par les mots que nous avons relevés dans les entretiens. Ils témoignent d'une différence fondamentale de situations et d'attitudes, pouvant expliquer des comportements.

- Par exemple pour les S20 des mots tels que « *accompagner, travailler, fabriquer une parole, faire sa culture, se former, transmettre, analyser des modes d'actions, prise de pouvoir, valorisation d'un seul, donner de l'énergie* ». Ils impliquent la nécessité du plusieurs, la diversité des membres, l'attention et le respect porté à chacun. La notion de partage des points de vue, la mise en commun d'outils d'analyse et des compétences individuelles « *moi j'étais la bonne seconde. Je complétais bien. Mais pour l'argumentation, j'étais plutôt bonne* »^N.

Mais surtout ils restent dans le lexique du travail et de l'action. Ils nomment le faire, faire l'expérience, l'apprentissage, la contamination, l'observation. Ils prennent en compte la possibilité pour chacun de se valoriser par le travail collectif, d'affirmer sa propre voix, sa volonté de prendre place, que chacun puisse s'emparer de ce travail collectif à des fins personnelles. Les autres sont témoins de cette prise de pouvoir et peuvent l'identifier. Elle est acceptée car s'inscrivant dans des bases posées en commun, dans le but, de modifier le mode d'appréhension du chorégraphique.

C'est peut-être établi, tacitement un contrat entre les membres comme quoi chacun repartirait avec ce qui lui était utile pour continuer sa démarche. « *C'était sans utopie c'est-à-dire, on avait, je ne pense pas que l'on s'illusionnait pas trop quand même. Moi, j'ai beaucoup appris sur les fonctionnements politiques, sur la prise de parole dans un groupe, sur la prise de pouvoir de chacun. Comment on prend le pouvoir ? Et aussi comment je ne le prends pas* »^N.

^N voir annexe 11

- Pour la Coordination les mots sont « *estime de l'autre, accomplissement de soi, cohérence, identité artistique, résister, autorisation à la parole, une exaltation, dépassement, reconnaissance, circulation d'information,*

légitimité », ils nous laissent entrevoir un autre champ lexical, celui de la personne et de son ressenti. En teintant ces mots d'une certaine désillusion, voir d'un pessimisme.

Clairement ils ne font pas appel à l'action, la posture de l'agissant, mais plus celui de la victime, de l'artiste en souffrance d'une domination qu'il ne nomme pas, le conduisant à de la passivité. Ce groupe de mots nous offre une image bien différente de la précédente.

La création d'une identité collective ne peut pas s'imposer d'elle même par le simple fait de mettre ensemble des gens d'une même catégorie. Nous retrouvons bien notre cadre théorique, en ceci que l'identité est à construire, à mettre à l'oeuvre. Elle dépend des individus que l'incarnent : celle de l'individu artiste qui se prétend capable de s'inscrire dans un espace de réflexion ou plus de revendications.

L'individu reste ce qui colore l'espace collectif, son comportement individuel ne fait que s'accroître dans un espace qui de collectif devient un endroit où tout dire est possible, où il est facile d'être bête : « dès lors qu'on n'existe qu'en soi-même, c'est à dire être incapable d'apparaître autrement que là où on est et tel que l'on est : incapable donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître, dans le double du miroir⁹⁶ ».

Une notion de la bêtise quand l'individu se réfugie derrière une familiarité de langage ou une attitude de facilité alors qu'une situation est présente pour au contraire permettre à de la sagacité, à de l'engagement de s'inscrire, dans ce contexte de coordination. Se pose la question de l'engagement, de la responsabilité et de la construction d'un espace réflexif.

Qu'en est-il de la volonté à se mettre au travail, réellement ? A se poser comme individu agissant ? La seule préoccupation, la seule occupation semble bien se résumer à la défense de son seul territoire d'action. Nous ne rencontrons pas un élan pour investir la notion de l'art. Nous pouvons dire que cette idée d'art se retrouve remplacée par celle de spectacle.

Donc comment imaginer re-questionner la place d'artiste, sa parole, son mode d'agir et ses actes ? Ces mots témoignent d'une servitude au système auquel il faudrait résister. Mais pour résister, ne faut-il pas d'abord comprendre de quoi il est fait ? D'où il vient ? Qu'est-ce qui l'a légitimé ?

Ces mots disent un état des artistes de la Coordination, sorte de visage sombre des S20, qui n'arrivent pas à trouver dans le groupe cette capacité tant désirée du dépassement. A trop vouloir que le collectif soit un nombre d'individus important et tous d'accord, il devient l'endroit même pour cultiver son repli et son renoncement. Ce qui sépare les deux groupes, s'enracinerait dans sa propre vision de soi dans le groupe. Une faiblesse de soi et de sa propre valeur qui a débouché sur un abandon de son identité d'artiste, pour prendre place dans sa fonction de directeur artistique, pour les membres de la Coordination. Une peur peut-être de prendre en considération ce qu'énonce C « *on ne peut être d'accord et ce*

⁹⁶ - **Le réel, traité de l'idiotie** - Rosset Clément - éditions de Minuit, Paris, 1986, p 42.

n'est pas le problème, n'empêche il faut choisir. Soit on est dans un système financier et financé que l'on ne met pas en question et dans ce cas où est l'art ? »^C

^C voir annexe 10

La Coordination a été attendue comme un espace de connivence, « *une famille* », c'est-à-dire un lieu du pareil, où parler collectif aurait dû être parler pareil, voir et penser de même. S'inscrit dans cette attente, une tromperie comme un abandon de l'artistique au profit de la fonction. Il a été pensé que représentant les structures et la fonction de direction, tout le monde allait désirer les mêmes choses, qu'il serait facile de s'entendre, sans trop questionner les différences de conceptions de sa pratique de l'art. Dans cette croyance naît une division, puisque toutes les compagnies se rassemblaient donc pour acquérir le même statut de visibilité, de moyens financiers. Ce qui implique une normalisation de tous et une adhésion sans regard critique au système qui crée ses désirs. Divisions qui ne pouvaient que s'exacerber car pour que tout le monde soit au même niveau, cela revient à tenter de faire redistribuer les moyens. Crainte nommée par A.G « de la branche sciée ». Cette mise en avant de la fonction n'a pas permis de ré-interroger l'artistique, ce qui aurait pu conduire à l'interconnaissance entre les artistes, et reprendre en considération ce qui a été avancé par les S20 que « *le projet artistique est le préalable à toute politique culturelle* »^N.

^N voir annexe 11

Les artistes des S20 se sont posés, voire imposés comme artistes, avec des besoins artistiques que le politique devait prendre en compte pour avancer dans sa vision de la culture. Besoins artistiques aussi différents, qu'il y a de créateurs et de projets et que le politique devait intégrer cette multiplicité et ne pas s'enfermer dans une normalisation d'un système qui ne permettait pas à l'artistique de prendre sa vraie place. C'est en travaillant et affirmant ces différences que les S20 ont ouvert une nouvelle perspective de conception de l'art chorégraphique, un renouvellement des aspirations et formes que le système institutionnel devait accompagner. Cette affirmation des différences n'a pas empêché de révéler des problématiques spécifiques traversant, en même temps, le champ complet de la danse contemporaine.

Les gens de la Coordination se sont écartés, par leur repli à leur fonction, de cette possibilité de dialogue entre artistes, croyant ainsi s'écarter des égos, des personnalités narcissiques, qui sont réapparues de manière plus prégnante, car la fonction inclut la notion de pouvoir et hiérarchie.

Les S20 ont créé un espace pour valoriser la place de l'artiste autorisant sa valorisation et la construction de sa propre figure dans le champ de la danse.

La Coordination à « *vouloir que tout le monde ait sa place* »^B s'est confrontée « *au problème que personne ne l'a prise* », puisque prendre place revenait à prendre celle d'un autre révélant ainsi une « *incapacité à la rencontre* »^B.

^B voir annexe 8

« Le corps est le fil conducteur qui nous permet d'identifier l'homme comme une multiplicité d'êtres doués de vie qui, tantôt en conflit, tantôt hiérarchisés et soumis les uns aux autres, en acceptant leur existence isolée, acceptent involontairement le tout. »⁹⁷

Chapitre 7 : s'offrir un autre regard celui de la psychanalyse avec Charlotte Herfray et Didier Anzieu

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que l'analyse des deux groupes nous renvoyait à deux lexiques différents.

Pour les S20 un lexique référencé du côté du travail et de l'action. La Coordination nous livre elle, un lexique orienté vers la personne, l'individu et son affectivité. Il nous faut donc investir un autre cadre d'analyse pour faire parler le champ lexical de la Coordination.

Nous avons compris avec les outils théoriques sociologiques de Nathalie Heinich, que ce lexique se construisait à partir d'un manque de, un ou deux moments de la construction de l'identité, ainsi qu'une confusion entre être collectif et se sentir pareil. Nous nous devons de creuser la piste de ce champ lexical en s'appuyant sur sa dimension affective et émotionnelle : « *ressentiment, peur, désarroi, empêchement, tabou, bannissement, survie, tabou, abandon, estime, exaltation, ostracisation, détresse* ». La Coordination fait apparaître un groupe de personnes ayant oublié ou renoncé à leur statut d'artiste, abandonnant ainsi, le champ de la pratique artistique, au profit de la fonction, directeur de compagnie, investissant le champ de la profession.

Ce renversement de posture, envisagé comme permettant un effacement de l'égo narcissique de l'artiste, a révélé l'individu dans toute sa dimension psychanalytique et sa complexité de comportement face au groupe. Cette dimension nous oriente vers une autre théorie s'ancrant dans une approche du groupe par la psychanalyse.

« Mais un petit groupe humain est aussi une rencontre de personnes, un lieu d'affrontements et de liens entre ces personnes hors de toute référence sociale. Les affinités et les oppositions de caractère y fleurissent. Les désirs individuels, toujours présents en sourdine, attendent passivement ou réclament avec violence d'y être comblés : appel à l'aide et à la protection, volonté de puissance,

⁹⁷ - **Fragments posthumes, automne 1884 - 1885** - Friedrich Nietzsche - Ed Giorgio Colli-Montinari, Berlin-New-York, 1974, in vol.3, p 354

exhibitionnisme, esprit de dénigrement ou de contradiction, curiosité, admiration, idolâtrie.

Le narcissisme de chacun y éprouve de douces victoires et d'amères blessures, victoires sur les autres traités comme objets de mes désirs, blessures que tant d'autres narcissismes, sans le vouloir (et parfois en le voulant), infligent par leur existence même au mien. L'angoisse commune au groupe, et qui est fonction de son stade d'évolution et du type de situation auquel il a à faire face, cette angoisse réveille et ravive les peurs personnelles les plus anciennes. La peur d'être groupe, de perdre son identité dans le groupe, est sans doute la difficulté première rencontrée. Au fond de ces peurs se trouvent des fantasmes, des scénarios imaginaires inconscients où se nouent les désirs les plus secrets avec les mécanismes de défense, les plus archaïques, où s'amarrent nos points vulnérables, et d'où peuvent émerger l'œuvre d'art, la folie et le crime aussi bien que les rêves nocturnes et les chères rêveries éveillées.

Le groupe est ici le laboratoire d'autres expérimentations : par-delà les programmes, les buts avoués, les tâches accomplies en commun, le groupe provoque le heurt de tous ces fantasmes individuels. Comme les inconscients communiquent directement entre eux, la disparité de ces fantasmes provoque la désunion du groupe ; l'angoisse devant une fantasmatique prédominante provoque sa paralysie ; la convergence des fantasmes et leur élaboration unifiante peut soit donner naissance à une idéologie, voire à une mythologie, l'une et l'autre défensive et propre à ce groupe, soit mettre à sa disposition l'énergie d'accomplir ses activités⁹⁸ ».

Cet extrait de Didier Anzieu*, fait pour nous écho à tout ce qui peut être entendu en creux dans les quatre paroles des personnes appartenant à la coordination. Cette deuxième approche théorique s'appuiera sur les recherches de cet auteur. Il y a une pertinence à analyser le groupe par ce filtre qui raisonne avec le champ lexical que la première analyse des entretiens avait fait surgir.

7-1 des éléments à confirmer ou infirmer :

Le groupe est une entité qui se fabrique qui ne se donne pas de soi. Dans le cas de la Coordination, il s'est fabriqué à partir d'une personne lançant une proposition de regroupement relayée à plus grande échelle, par une

* Didier Anzieu (1923-1999) fut un célèbre psychanalyste français.

Didier Anzieu naît le 8 juillet 1923 à Melun. Il étudie la philosophie et sera l'élève de Daniel Lagache.

Il suit une première cure psychanalytique avec Jacques Lacan, puis, après avoir découvert que Lacan avait aussi traité sa mère (Aimée), il a entamé une deuxième tranche avec Georges Favez. Il a gardé une profonde rancune à l'égard de Lacan pour son manque de franchise et a ensuite aussi condamné les dérives et l'arbitraire des pratiques lacaniennes. Il a par ailleurs été l'un des membres fondateurs du "Syndicat des psychologues psychanalystes" créé en 1953 et qui avait pour membres notamment: Eliane Amado-Valensi, Maud Mannoni, Joyce McDougall avec des correspondants comme Lechat en Belgique Marguerite Sechehaye en Suisse et Moustafa Safouan en Égypte.

Il a laissé une œuvre importante en psychanalyse, développant le concept de moi-peau, et ayant beaucoup travaillé sur les groupes, s'appuyant notamment sur les travaux de Wilfred Ruprecht Bion.

A partir de l'influence d'autres psychanalystes comme Mélanie Klein et Heins Kohut, il a tenté avec beaucoup de finesse, d'analyser non pas les œuvres d'Art mais le processus créatif, la création. Sa réflexion sur l'œuvre de Samuel Beckett montre à la fois la particularité de l'auteur dans les liens avec la création mais aussi une tentative de modélisation d'une topologie propres aux créateurs.

wikipedia mai 2014

^F voir annexe 7

⁹⁸ - **Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal** - Didier Anzieu - collections Psychismes, Ed Dunod, Paris, 1984, p 66

autre personne, pour continuer à se répercuter dans ce but d'être nombre. Cette fabrication du groupe par ricochet n'a pas inscrite cette première relation fondamentale au groupe à savoir une relation du « moi » et des autres : « *On aurait dû commencer par un noyau, et asseoir des choses, plutôt que de vouloir rassembler tout le monde* »^F.

Cette restriction va plus loin, dans les propos de F, avec l'envie « *de créer un petit groupe, une ou deux personnes* », ce qui implique une relation privilégiée à deux, sorte de relation « amoureuse » que nous retrouvons chez Freud⁹⁹. Nous devons considérer le sujet comme étant un sujet divisé c'est-à-dire habité par le désir de reconnaissance de son désir et son désir de reconnaissance. Ce qui implique la relation à l'autre, le seul qui peut assurer le sujet de sa place dans une symbolique sociale, avec cependant l'arrière-pensée que « l'autre est à notre image, ce qui nous conduit à imaginer que nous pourrions nous mettre à sa place ou qu'il pourrait se mettre à la nôtre ¹⁰⁰ ».

Paradoxalement, il y a écartement entre ce désir de reconnaissance par l'autre et par « *la famille, le grand groupe* ». Ecartement qui s'incarne dans une difficulté à se décentrer, donnée pourtant incontournable pour le travail et la vie du groupe. Dans ce désir de groupe s'inscrit le conflit même de la construction du groupe : « *on est plus fort ensemble* »^F ce qui offre une possibilité d'être un intermédiaire, « *nous communauté* »^R, important dans une relation sociale et institutionnelle.

^F voir annexe 7

^R voir annexe 9

Mais il se perçoit comme une menace pour l'individu, sa liberté, ou sa représentation. Le petit groupe de quelques personnes s'annonce comme un moyen de reconstruire une sensation collective, qui se vit totalement mais dans une illusion biaisée basée sur l'idée, de la connivence et de la ressemblance. Petite entité qui partagerait les mêmes avis, les décisions, un bloc uni et indivisible une sorte de corps commun.

Le groupe devient donc intolérant, à toute attitude différente, en légère contradiction, en distance car elle devient suspecte, créant de la suspicion, des jalousies et des conflits larvés. Ce qui revient à considérer que le groupe non pas comme une construction, mais comme naturel évitant ainsi de se poser la question du groupe lui-même, d'où cette image de vouloir trouver « *une famille* ».

La Coordination a inscrit dès le début cette ambiguïté, en voulant réunir une sorte de classe sociale ou catégorie : les directeurs des structures du spectacle vivant avec une idée-force d'un groupe d'égaux, en oubliant qu'il s'agissait d'abord d'une réunion de personnes.

En arrière-plan, dans ce désir de groupe avec l'idée d'un grand nombre de personnes, nous pouvons déceler le désir de foule, celui connu du monde culturel lors par exemple des manifestations de juillet 2003, pour la sauvegarde du statut de l'intermittence, avec l'exaltation d'appartenance que cela induit. Sensation d'être ensemble tout en satisfaisant une certaine satisfaction personnelle à être là, être comme les autres, ayant une place,

⁹⁹ - **Totem et tabou** - Sigmund Freud - Ed Payot, livre 9, Paris, 2004.

¹⁰⁰ - **Vivre avec autrui... ou le tuer ! La force de la haine dans les échanges humains** - Charlotte Herfray - Ed Eres, Toulouse, 2009, p 9.

une existence et la revendiquant. Cette confusion est éclairante, pour saisir une démobilitation des gens et non implication dans la Coordination. Car être présent dans une foule ou manifestation ne demande pas le même travail que celui qu'implique la construction d'un groupe. Le partage d'un rassemblement ne requiert que de la passivité, suivre ce qui se produit, cela n'engendre pas une rencontre avec l'autre de manière approfondie. La foule permet de se laisser contaminer par la stimulation produite par les autres, car en nombre, et par la contagion des émotions et le partage en commun de l'exaltation. D'être en communion, sans avoir à se mettre au travail ou agir. Il suffit de se laisser porter, traverser trouvant ainsi le principe de « jouissance », la réalisation du désir d'appartenance à un monde.

La psychanalyse nous offre un regard différent pour analyser ce vocabulaire issu des entretiens de la coordination, en ce sens qu'elle s'attache à concevoir le sujet comme ayant des désirs, et ceux-ci sont issus de son inconscient. En partie, le lieu où nos choix s'orientent et se déterminent. Par cet apport nous désignons quelques concepts en relation directe avec ce que nous pourrions nommer le sujet et sa relation au groupe.

- Un des premiers concepts serait celui des « petites différences¹⁰¹ », illustre des rapports d'hostilité et de méfiance entre les personnes d'un même groupe. Ces petites différences sont à rattacher à l'image que chacun entretient avec lui-même. Différence nommée chez F comme le « *narcissisme* » ou chez R « *l'égo* ». Ce rapport l'image de soi va forcément teinter les relations aux autres, pouvant déclencher de l'envie et de la jalousie. Nous pouvons illustrer cela par le désir d'avoir ce que l'autre possède, ou être ce qu'il est.

Ce qui revient à se poser la question de comment chacun dans un groupe est capable d'assumer ses différences qu'elles soient d'ordre social, culturel, ou du registre des ressources matérielles, ou d'âge, nous pouvons aller jusqu'à la reconnaissance par un système une institution ?

Quel seuil de tolérance le groupe investit pour passer outre ces différences tout en sachant que la tolérance n'implique pas de fait le respect ?

Comment inscrire dans cette relation antagoniste entre les personnes un sentiment de solidarité ?

- L'effacement du sujet au profit de la fonction : ce qui nous ramène à cette notion de professionnalisation, de retranchement du sujet au profit de ce qu'il se doit d'accomplir pour remplir sa fonction.

Qu'est-ce que cela implique dans un groupe où chacun se définit par sa fonction ?

En cet endroit nous retrouvons le questionnement de C sur la position et l'identification des gens dans la Coordination. Il est apparait clairement,

¹⁰¹ - **Le tabou de la virginité, la vie sexuelle** - Sigmund Freud - Ed PUF, Paris, 1969, p 72, cité dans Charlotte Herfray - *ibidem* - p 10.

que la différence entre les S20 et la Coordination se joue à cet endroit de l'effacement du sujet artiste. Nous pouvons poser la question de ce renoncement d'une identité personnelle pour une entité impersonnelle qui se veut épouser l'esprit « culturel » ou celui d'une catégorie dite du spectacle vivant et pour être plus précis celle d'« entrepreneur du spectacle ».

- La confusion entre rôle et fonction : nous fait entrevoir l'endroit de perte d'une identité artiste. Le rôle est à considérer comme le jeu permettant à chacun de se signifier soi, tissant notre relation à l'autre.

S'abriter derrière sa fonction empêcherait donc la prise de risque, se jouer d'un peu d'originalité ?

Cette défense de la fonction, quel discours produit-elle ?

Le sujet tapi dans sa fonction ne devient-il pas interchangeable, car plus aucune pluralité de langue ?

N'est-ce pas dans ce resserrement dans une fonction que la Coordination a voulu ancrer son collectif, son « être ensemble », pareil à l'autre et possédant le même vocabulaire, permettant ainsi de se sentir dans une illusion groupale avec des repères identificatoires ?

Partant du principe énoncé par Didier Anzieu, est-ce que la reconnaissance de ces concepts pourrait permettre de créer pour le groupe une « enveloppe psychique », essentielle selon l'auteur pour son identité ?

7-2 la notion d'enveloppe :

7-2/1 un réajustement de lunettes :

Pour poursuivre ce chapitre, nous effectuons un réajustement de posture. Jusqu'à présent dans toute cette troisième partie, le chercheur était la figure prédominante, lui autorisant le « nous » générique englobant l'acteur/chercheur. Cependant, notre nouvelle approche théorique en liaison à des références de la psychanalyse, nous demande de prendre en considération des matériaux de recherche autres que les entretiens. Pour exploiter cette voie psychanalytique, il nous faut reprendre en considération un autre aspect de la Coordination, celui dit des réunions (une énumération est présentée en annexe 6). Cette relecture des réunions, demande au chercheur de prendre en compte une autre posture que l'on pourrait qualifier d'observateur participant.

Elle oblige le chercheur à redevenir, d'une autre manière, acteur présent de la Coordination, inscrivant ce changement dans le « je », car il faut notifier ce recollement, après cette mise à distance que l'acteur a tenté.

- une entre-posture :

En ce sens, je retrouve aussi un endroit que j'aime, celui de l'art vivant. Le spectacle vivant peut s'identifier à cette définition admise par tous, une manifestation artistique qui implique en coprésence et partage d'un même espace et temps, des actants soit des artistes et des recevants soit des publics. Souvent public est employé de façon générique « un public ». Je préfère utiliser le pluriel car je trouve que l'acceptation des artistes au pluriel doit s'admettre à la notion de public qui lui se voit constitué par plusieurs individus, comme les artistes, et mérite d'être considéré comme des individualités différentes avec leur propre sensibilité et personnalité.

Chorégraphe, j'ai toujours fait confiance aux spectateurs, dans cette idée que leurs présences devaient être actives à ce qui leur est donné à voir, c'est-à-dire oeuvrer pour que le corps soit en sollicitation, permettant ainsi des chemins d'approche et d'analyse de la danse, pour chacun selon son propre ressenti corporel. Etablir une conversation kinesthésique. La danse donne à percevoir une image corporelle qui se vit par l'acquisition d'un schéma corporel, un vécu de l'intérieur du corps en action. La danse tente de par son travail continu avec le corps dans sa conception d'objet, sujet, outil de faire à un moment donné, dans un espace et temps définis, de faire coïncider l'image et le schéma corporel pour donner à lire un langage corps phénoménologique. En proposant d'autres visions de corps la danse contemporaine vient re-questionner les techniques corporelles telles que les a définies Marcel Mauss, propose ainsi de se regarder comme inscrit dans un contexte socio-culturel et donc de pensée.

Il s'agit de vous considérer lecteur avec cette même confiance, en votre capacité, à trouver votre cheminement de compréhension dans cette approche théorique, nouvelle pour moi, très déstabilisante, mais qui me semble éclairante.

- être troublé :

Les artistes apparaissent multiples dans leur façon de se vivre comme tels, répondant ainsi à différents cadres sociologiques entraînant des différences de sensations groupales. Ces données ne peuvent que rejaillir sur notre approche du groupe, si on considère les artistes comme aussi des « individus » ou des « sujets divisés », tout comme je le suis avec les conflits que cela entraîne et dont témoignent l'introduction et ses trois schémas. Là aussi de multiples imaginaires peuvent se construire et la psychanalyse nous permet des regards pertinents.

Tout comme, les artistes sont multiples, le chercheur multicéphale, les spectateurs autant différents que le nombre qu'ils sont, vous lecteurs l'êtes aussi, des sujets divisés qui doivent donc pouvoir m'accompagner dans cette exploration intuitive et nouvelle. Il vous incombe de me faire confiance dans cette nouvelle posture en tant que chercheur, observateur participant qui s'autorise à analyser un autre versant vécu de la notion de groupe, dans une réalité active de trois ans au sein de la Coordination. Il n'est pas sûr que je sois assez armé pour pousser de manière profonde cette nouvelle vision, mais il me paraît nécessaire de partager pourquoi cette approche théorique fait écho avec mon sujet de recherche.

L'approche de Didier Anzieu, me trouble puisqu'elle place la notion de groupe comme métaphore du corps, m'inscrivant à ce que je suis aussi très profondément comme chercheur : un arpenteur du corps.

7-2/2 venir mettre en trouble ce qui a été analysé :

Didier Anzieu annonce le groupe comme « une enveloppe qui fait tenir ensemble des individus ¹⁰² ». Enveloppe qui selon lui, fût assimilée par la sociologie à un « réseau de règlements implicites et explicites, de coutumes établies, de rites, d'actes et de faits ayant valeur de jurisprudence, sur les assignations de places à l'intérieur du groupe, sur les particularités du langage ». Ce qui pour lui revient à résumer l'enveloppe du groupe à « une trame, trame qui serre symboliquement comme matérialisation d'un espace interne ».

Pour lui, la notion d'enveloppe s'assimile à celle de peau, donnant une double assignation à celle-ci : une face externe « barrière protectrice contre l'extérieur », et une face intérieure « tournée vers la réalité intérieure des membres du groupe ¹⁰³ ». C'est par cette face interne de l'enveloppe que « s'établit un état psychique du groupe transindividuel que je propose d'appeler un Soi du groupe : le groupe à un Soi propre. Mieux il est soi. Ce Soi est imaginaire ». Ce « Soi » du groupe devient « le contenant à l'intérieur duquel une circulation fantasmatique et identificatoire va s'activer entre les personnes. C'est lui qui le groupe vivant ».

Ainsi se dessinent trois caractéristiques de groupes : « une trame sans chair » selon lui, les groupes formels ou institutionnalisés, le groupe enveloppe, et pour finir « une chair sans trame » nommés « fusionnels, intemporels, consommateurs d'illusions ¹⁰⁴ ».

Le groupe, pour Didier Anzieu, serait habité par « deux types de conflits structuraux : un entre l'individu et le groupe l'autre entre le groupe et la société ¹⁰⁵ ».

Dans le premier cas, deux tendances antagonistes s'exercent : premièrement il s'agit pour l'individu de servir le groupe ; deuxièmement « mettre le groupe au service de l'accomplissement des désirs et besoins des individus ». Ce qu'il nomme une problématique narcissique avec trois grandes variétés :

- « héroïque se centre sur un idéal du Moi groupal avec dépendance, idéalisation/persécution, culte de la personnalité » ;
- « dirigeante s'organisant autour d'un Surmoi groupal avec comme dessein l'ordre, la justice, le travail le bénéfice » ;
- « auto-contemplative construite autour d'un Moi idéal commun

¹⁰² Didier Anzieu - ibidem - p 1

¹⁰³ Didier Anzieu - ibidem - p 2

¹⁰⁴ - **Le Moi - Peau familial et groupal** - Didier Anzieu - In - **Didier Anzieu, le travail de l'inconscient** - textes choisis, présentés et annotés par René Kaës, Ed Dunod, Paris 2009, p 402

¹⁰⁵ ibidem, p 402.

pour la liberté, l'égalité, la fraternité ». En cet endroit se constitue pour l'auteur l'enveloppe narcissique.

Dans le deuxième cas de conflit entre groupe/société, s'opposent deux tendances « mettre le groupe au service de la société ou des institutions ; mettre la société ou des institutions au service du groupe ». Pour l'auteur, se constitue ici, une seconde peau qu'il nomme l'enveloppe musculaire permettant une auto-régulation groupale.

C'est entre ces deux enveloppes l'une narcissique et l'autre musculaire que se définit la « peau psychique du groupe » s'étayant sur « les moi-peaux individuels et sur le « corps » social ¹⁰⁶ ».

D'autre part cette « peau psychique groupale » peut s'observer au travers de trois filtres que sont le réel, l'imaginaire et le symbolique notions distinguées par Lacan¹⁰⁷.

- La peau psychique groupale réelle délimite « le territoire du groupe soit l'espace occupé, places, temporalité groupale, rythme des réunions. Elle est l'enveloppe contenant de l'objet du désir du groupe ». Un objet de désir qui s'avère être ce qui pose question, une des plus importantes et souvent porteuse de difficultés nous l'avons vu par le biais des entretiens : la mise en commun de quoi ? Plusieurs réponses s'offrent selon l'endroit de positionnement. Une mise en commun des énergies, des enthousiasmes, des capacités, des représentations, des sentiments, des volitions, des passions, un sentiment d'appartenance.

- La peau psychique groupale imaginaire correspond à celle des fantasmes du groupe, son illusion groupale. Illusion que Didier Anzieu définit comme une réponse « au désir de sécurité, de préservation de l'unité moi-même menacée ; pour cela, elle remplace l'identité de l'individu par une identité de groupe : à la menace visant le narcissisme individuel, elle répond en instaurant un narcissisme groupal. Le groupe trouve son identité en même temps que les individus s'y affirment tous identiques. Le groupe devient l'objet perdu ou détruit avec lequel ils célèbrent, dans l'exaltation, les retrouvailles ¹⁰⁸ ». Illusion qui peut fabriquer des métaphores de langage particulières, pouvant avoir pour but de se confirmer sa propre continuité dans le regard de l'autre, une confirmation du moi.

- La peau psychique groupale symbolique comprend « des signes d'appartenance au groupe, les rituels, les professions de foi ¹⁰⁹ ».

Ce Moi-peau groupal s'inscrit aussi dans un espace qui lui faut animer, investir « qui est espace du désir. Peut-être est-ce là, dans ce fait que le désir est espace - espace imaginaire qui tend à devenir réel - que réside (...) pour le groupe comme pour l'individu cette possibilité fragile

¹⁰⁶ ibidem - p 403

¹⁰⁷ - **D'un syllabaire après-coup, Ecrits** - Jacques Lacan, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 720.

¹⁰⁸ Didier Anzieu, in le groupe et l'inconscient, ibidem p 95.

¹⁰⁹ In - Le travail de l'inconscient, René Kaës - ibidem, p 404.

d'établir un lien entre l'espace imaginaire et l'espace réel, entre l'espace vécu - qui est le corps de l'homme - et son image dans l'espace réel¹¹⁰ ».

Ce qui amène une question à l'auteur « ces personnalités qui se trouvent composer un groupe et qui ont à le construire peuvent-elles trouver entre elles, étant donné ce qu'elles sont une instance psychique commune et ensuite un organisateur fantasmatique ou imagoïde inconscient¹¹¹ ? » question que nous allons reprendre pour regarder le groupe Coordination. En interrogeant le terme « personnalités » employé ici par l'auteur au lieu de celui de personne ou individu. Cette citation va servir à une nouvelle comparaison entre nos deux groupes. Un groupe se considère différemment selon qu'il est formé par des personnalités ou des individus.

7-2/3 personnalités/individus ou Signataires/Coordination :

Le mot « personnalités » concernant les S20, est employé par N dans son entretien et dans les articles de presse le concernant ^A. Nous pourrions rester à cette référence commune du prestige et de la reconnaissance par un milieu, mais il importe d'interroger ce terme qui traverse l'intérieur et l'extérieur du groupe. Cette peau dont parle Anzieu qui s'instaure comme frontière entre le moi et les autres, ou entre le groupe et l'extérieur du groupe. Nous resterons, donc dans le champ de la psychanalyse pour tenter de le cerner pour lui donner un sens qui ne semble pas être au travail dans son utilisation.

Un sens présent, en creux dans l'entretien N : « *B je l'ai vraiment vu à l'oeuvre. Où la présence, comment la présence de B écrasait les autres. A un moment donné, j'étais assise à côté de lui et j'étais projetée à des mètres de lui uniquement de part son attitude, qui n'était pas du tout dénigrante à mon égard* »^C. Ces propos nous permettent de rapprocher le terme « personnalité » au concept de « figures d'autorité »¹¹², ce terme sera envisagé en associant deux visions dites psychanalytiques une venant de Charlotte Herfray*, l'autre emprunté à Didier Anzieu.

Selon la première source « une figure d'autorité » est « bien un Autre, dont nous supposons qu'il va nous permettre d'avancer et de croître sur ce chemin que représente nos idéaux. Il est auteur celui qui fonde, qui désigne¹¹³ ». La figure d'autorité permet de constituer « un héritage symbolique, lequel, étrangement se transforme en se transmettant, s'appauvrit ou s'enrichit en fonction du désir dont chacun est habité¹¹⁴ ».

Didier Anzieu, lui nous propose que « créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu. Sans cette filiation, et sans son reniement ultérieur, pas de paternité possible d'une oeuvre. Icare doit toujours ses ailes à quelque Dédale¹¹⁵ ».

Replacée dans le champ artistique cette figure (avec ces deux définitions)

¹¹⁰ René Kaës, in Didier Anzieu - **Le groupe et l'inconscient** - ibidem p 3

¹¹¹ Anzieu - ibidem - p 6

¹¹² - **Les figures d'autorité** - Charlotte Herfray - Ed Eres, Strasbourg, 2005, p 49

¹¹³ Herfray - ibidem- p. 49

¹¹⁴ Charlotte Herfray - ibidem - p. 131

¹¹⁵ - **Le corps de l'oeuvre** - Didier Anzieu - Ed Gallimard, Paris, 1981, p. 16

^A voir annexe 2

* Charlotte Herfray est psychanalyste et écrivain. Elle a été maître de conférences à l'université de Strasbourg. La rencontre sera animée par Sylvie Lévy, psychanalyste, gérante des éditions arcanes ères et Geneviève Kindo.

La méthode de l'entraînement mental a été élaborée dans les maquis du Vercors, par une population mêlée où des ouvriers, des intellectuels de tous bords, des chercheurs, des journalistes, des comédiens, des musiciens et autres « résistants », après la bataille perdue de 1940, échangeaient ce qu'ils n'avaient pas... découvrant ainsi de nouvelles manières d'analyser, avec le plus d'exactitude possible, les situations de la vie réelle. L'objectif de la méthode est de s'affranchir des préjugés et des idées reçues pour sauvegarder une pensée libre, une pensée non aliénée aux discours dominants de l'univers politique et marchand qui sacrifient bien volontiers l'être aux valeurs de l'efficacité et du rendement. Porteuse de rigueur épistémologique et éthique, elle ne se réduit pas à un simple instrument ni à une technique opératoire. Elle est comme une carte du tendre qui nous confronte à divers chemins.

Charlotte Herfray appuie son utilisation de l'entraînement mental sur une théorie, celle de Freud, qui se réfère à l'inconscient, renonçant à la définition de l'humain comme un être rationnel.

Elle nous met en garde contre les techniques du « fonctionnalisme » et du « pragmatisme » américains, où la communication remplace la parole et l'analyse des comportements des êtres humains suffit pour connaître le « parlêtre » sans écouter sa parole !

Source :

<http://www.quaidesbrumes.com/article/v/546/rencontre-avec-charlotte-herfray> - juin 2014

^C voir annexe 10

importante joue un rôle dans l'identification de chacun, figure qui peut devenir pour un temps un modèle, un idéal à atteindre, tenter d'être à la hauteur des qualités de cette figure emblématique. Ce détour par cette notion du champ psychanalytique, nous permet de comprendre l'attribution de personnalité pour les membres des S20.

Nous l'avons dit précédemment, ils sont des danseurs ayant pour leur grande majorité travailler pour les compagnies les plus constituantes de la danse contemporaine française des années quatre-vingt. Ces compagnies et leurs chorégraphes sont les fondateurs de la reconnaissance de cet art, et de son long processus d'intégration dans un système culturel reconnu.

- les Signataires

Donc, les personnalités des S20 sont des créateurs avec une filiation revendiquée car porteuse d'une valeur « reconnaissance », c'est en travaillant avec ces chorégraphes tutélaires qu'ils ont acquis leurs statuts d'interprètes reconnus, par tout le champ culturel. Dans cette filiation se construit leur action, par acte de reniement comme le suggère Didier Anzieu.

Les S20 sont de cette génération d'interprètes qui a pu partager un espace de connivence et de proximité avec des « va-et-vient entre la parole de celui habité du désir de savoir et celui qui est habité du désir de transmettre¹¹⁶ ». Ces figures d'autorités dans ce contexte ne pouvaient que venir éclairer la démarche des S20, et permettre par cette expérience de génération fondatrice énoncée par Nathalie Heinich, de se constituer en communauté de désirs.

Elle s'enracine dans cette expérience d'interprète qui va les autoriser à remettre en cause ce qui fût construit par les personnalités référentielles, tout en gardant présent l'investissement de ces chorégraphes fondateurs, mais prenant à leur tour, la responsabilité de changer le champ chorégraphique, comme leurs figures d'autorité avant eux, l'avaient figuré.

Ainsi à leur tour, les S20 vont s'imposer comme auteurs en questionnant cet héritage, non dans ce qu'il est, mais dans ce qu'il a produit à ce moment très précis politiquement dans la culture celui de la première vague de décentralisation.

Comme le laisse entendre N, dans son entretien, le collectif des signataires était une aire de jeu, de mise en travail de préparation du discours pour affirmer une place. Cette acquisition se joue dans un dialogue avec l'Etat, pour pouvoir devenir une place signifiante, il faut passer par la subvention, donc sachant qu'ils remplissent les critères électifs comme la rupture, l'innovation, l'originalité.

Ils ont à faire admettre aux institutions que ce qu'ils font est de l'art, et annoncent une nouvelle direction à la danse contemporaine. C'est une revendication de singularité que nous pouvons regarder par nos deux axes théoriques :

- celui sociologique de Nathalie Heinich la singularité devient « pivot

¹¹⁶ Charlotte herfray - ibidem - p 110

autour duquel la tradition s'annule pour laisser la place à ce qui deviendra une nouvelle tradition. C'est pourquoi l'apparente complexité de ce régime ne relève pas d'une absence de règles, mais de l'imposition d'un nouveau système de règles superposé au précédent ¹¹⁷ ;

- celui psychanalytique que nous offre Charlotte Herfray « notre narcissisme, toujours en recherche d'une image satisfaisante, se repaît de chaque miroir pour saisir un reflet qui apporterait une réponse à la question. Les yeux de l'autre peuvent aussi être un miroir qui nous permet d'induire l'effet que nous faisons sur lui, grâce aux réactions que nous lisons dans ses yeux ¹¹⁸ ».

Nous pourrions avancer que les S20 sont un exemple d'un groupe autonome avec un sentiment fort d'appartenance à une nouvelle idée du champ chorégraphique. Un espace pouvant libérer les possibilités individuelles, faciliter une prise de place dans un champ en questionnement, tout en contentant les organisations tutélaires en relation avec ce champ. Les S20 se désignent comme un groupe qui a réussi à fomenter de nouvelles images pour lui et l'espace culturel en général. Il est devenu cet espace de consécration, pour des artistes, dont l'identité n'a jamais été mise en doute.

- la Coordination

Pour la Coordination, le mot « personnalités », n'est pas présent, il se remplace par individu, ou mieux acteur^A. Ce qui nous ramène à cette citation de Kaës* déjà mentionnée concernant l'espace qu'il soit celui du groupe ou celui de l'individu et sur comment établir un lien entre un espace imaginaire et réel, entre celui vécu, et sa représentation dans la réalité ?

Nous avons vu que la Coordination devait offrir un espace de représentation c'est-à-dire un espace de représentation de soi en tant qu'artiste. Pourtant cette qualification ne s'emploie pas au sein du groupe, elle est absente, non revendiquée, car non désignée dans l'espace extérieur, par le champ culturel. La problématique s'inscrit de cette absence témoignant d'une crise affective de l'identité. Crise que viennent confirmer les propos de F, tout en désignant l'endroit précis où elle s'ancre « *Le problème, à nous compagnies régionales, c'est d'être reconnues dans notre existence personnelle, pas dans la discipline que l'on représente, donc moi je suis telle compagnie, je veux être reconnue dans mon travail, dans telle discipline* »^F.

Pourtant paradoxalement le rattachement à une discipline n'a jamais été primordial au sein de la Coordination. Il s'agit plus de se faire désigner par une fonction celle de directeur artistique, avant d'être metteur-en-scène et encore moins artiste. Nous avons observé précédemment que cet abandon se justifie dans une sorte de conflit avec l'institution culturelle. Lieu où cette terminologie s'utilise pour nommer un directeur tout

^A voir annexe 15

* voir p 127 chapitre 7-3/2

^F voir annexe 7

¹¹⁷ Nathalie Heinich - ibidem - p. 345

¹¹⁸ Charlotte Herfray - ibidem - p 127

puissant souvent expert et en capacité de labeliser l'artiste. Ce qui induit, que la Coordination se place dans une relation au pouvoir en se réclamant de cette fonction.

L'abandon de l'identité artiste se redouble d'un abandon de l'autorité, qui « n'est pas le pouvoir. Celui-ci est lié à un statut dans une hiérarchie, à une place dans une organisation qui permet à celui qui occupe cette place et qui est responsable de ces fonctions de commander et de prendre des décisions pour autrui ¹¹⁹ ».

Cette assertion psychanalytique montre le détournement qui se joue autour du directeur artistique. Détournement éclairant d'un autre jour, ce qu'a pu être l'imaginaire projeté par chacun sur le moi-peau groupal. Détournement d'autant plus pervers, puisqu'il colore la notion de directeur artistique d'une dimension autoritaire non-avouée, mais bien présente.

La Coordination s'est imaginé, pour chacun de ses membres, comme une compagnie. Image confirmée par les entretiens qui ne parlent que de ce qu'aurait pu être le projet commun de la Coordination, en usant d'une terminologie associée à l'entreprise culturelle « *diffusion, production, communication* ». S'adjoint aussi toute la symbolique de « *petit groupe sans hiérarchie où tout le monde à sa place, est essentiel au projet, s'inscrit par ses compétences spécifiques et a le droit de parole* ».

La Coordination dans cette attente « *d'une famille ou de bande* » ne pouvait qu'être déçue décevoir et déstabilisée.

A l'inverse des S20 où le « je » s'impose comme figure unique pour l'établissement du groupe, le « je-nous » est celle de la Coordination, un attachement à une sorte de figure communautaire.

Regardons ce que cache cette revendication. Ambivalence de ce « je-nous », comme ambivalence d'une définition de soi individu défini comme artiste, d'un côté, et acteur celui qui doit répondre à des conventions institutionnelles, celui qui porte la vie d'un groupe compagnie et lui assure son existence, de l'autre côté. Ambivalence porteuse de conflit car chaque « je-nous » compagnie s'envisage de différentes manières selon son auto-définition artistique. Auto-définition porteuse de son idéologie symbolique de la compagnie, tribu, bande, famille. Cet imaginaire du moi-peau groupal assimilé à une compagnie a irrigué la Coordination créant ainsi toutes les confusions liées aux notions de pouvoir, décisions, et argent. Alors, comment ne pas se sentir menacé par les autres quand on a cru que le groupe fonctionnerait comme celui dont chacun à l'habitude ? Groupe qui par principe, parce que fondé sur le moi, ne remet pas en cause ni les visions, ni les orientations et les décisions. Groupe où il est facile de faire croire à une démocratisation, à une égalité des individus, tout en assurant de la reconnaissance de son propre statut singulier de créateur celui qui initie, qui fonde le groupe, lui donne sa cohésion. Dans cette perspective, nous rejoignons Didier Anzieu dans son analyse du

¹¹⁹ Charlotte Herfray - ibidem - p 49,50.

groupe comme « une menace primaire pour l'individu. Une menace pour l'unité personnelle, comme une remise en question du moi ¹²⁰».

Menace d'autant plus prégnante que l'individu se sent dépossédé de sa fonction lui assurant un confort de positionnement. Ne lui reste que son individualité ou son « moi-peau » pour faire face à cette nouvelle situation. Il se sent vulnérable, dépouillé de son étayage fonctionnel, il s'éprouve dans une quasi nudité face aux autres. Nudité effrayante car le statut d'artiste n'a jamais été convoqué comme présence. Cette absence de statut s'accompagne d'une perte d'outils, ceux de la fonction n'étant pas ceux de l'artiste.

Le groupe s'annonce comme dangereux puisque plus la possibilité de s'abriter derrière une cuirasse fonctionnelle, mise en cause par le groupe lui-même, par ses décisions pouvant faire imploser la réalité d'existence de cette fonction de direction.

Fonction qui a été investie comme ce qui pouvait fonder le commun, assurer la création d'une « bande qui met en oeuvre un autre type de relation imaginaire. Dans la bande je viens chercher la présence d'autres qui n'exercent sur moi ni contrainte, ni critique, d'autres qui me sont semblables. L'image impliquée est ma propre image, mais décuplée, renforcée, justifiée par ce que les autres sont ; c'est une image narcissique rassurante ¹²¹».

Cette illusion groupale n'ayant pas pu exister, le groupe s'incarne comme un espace de démembrement, de destruction de son intégrité personnelle, amenant une réaction combative. L'individu reprend place avec toutes ses divisions de sujet, ce qu'il vit se noue dans son espace personnel au travers de son moi individuel.

Un changement de comportement intervient caractérisé par « la prédominance des processus psychiques « primaires » qui amènent les gens qui se conduisent habituellement de façon rationnelle lorsqu'ils sont seuls devant un problème pour qu'ils deviennent difficilement capables d'une conduite rationnelle collective ¹²²».

Une question se pose : que serait devenue la Coordination si elle avait été investie par des artistes ?

Une possibilité d'émergence d'un Sur-Moi groupal ?

¹²⁰ Didier Anzieu - ibidem - p 44.

¹²¹ Didier Anzieu - ibidem - p 44.

¹²² Ibidem - p 36.

Chapitre 8 : s'acheminer vers une conclusion

« Je suis un double mouvement. Je suis sans cesse en train de quitter et de prendre un espace en même temps. Tout le temps en train de construire et déconstruire l'espace dans lequel je suis. Je rattache cette construction/déconstruction instantanée de l'espace à ce que je peux appréhender de l'immobilisme de l'institution qui oublie de penser le mouvement intérieur. Et si l'on ne pense pas le mouvement, on ne peut penser la circulation et la respiration. L'institution construit, mais oublie de déconstruire. Elle fige donc son mode de fonctionnement. Bien sûr il y a des contraintes.¹²³ »

8-1 un retour à l'hypothèse :

Un retour sur notre hypothèse de départ s'impose, car elle a induit la récolte des matériaux et à cette analyse sous deux angles différents un sociologique, l'autre psychanalytique.

Elle s'annonçait sous la forme d'une question, ainsi formulée :

Quels re-positionnement, implication, posture pour l'artiste, pour oeuvrer à une représentation collective ?

Cette hypothèse s'appuyait sur la notion de déplacement, notion fondatrice de l'art, et en particulier du champ chorégraphique.

Elle se rattache à deux figures de style que sont : la métaphore ou étymologiquement « se porter d'un lieu » à un autre impliquant l'idée de déplacement ou de transposition. Bien sûr cette notion est essentielle pour l'acteur puisque la danse se définit par place et parcours, et que la transposition est un outil permettant la composition chorégraphique, ou le déplacement de l'habitus du chorégraphe.

Mais aussi la métonymie qui effectue le déplacement par contiguïté, nous permettant de retrouver le corps dont les os dans les articulations mobiles sont réunis par contiguïté.

Déplacement envisagé donc tant dans sa dimension réelle que symbolique. Donc question de recherche en lien intime avec la pratique de l'acteur, ou son intuition celle que le déplacement engendre un changement ou une invention d'attitudes. Après le décalage effectué entre l'acteur et le chercheur, que devient cette hypothèse de recherche ?

Nous avons associé à cette formulation un certain nombre d'indicateurs constituant une aire d'intersection : place, reprendre place, en place, des places, la place nous amenant vers un sous-groupe : rôle, fonction, statut.

¹²³ - **Le danseur aux pieds ronds** - Loïc Touzé, site internet de la Friche Belle de Mai, Marseille, 2002.

Le chercheur se sent autorisé à porter un regard critique sur la formulation de l'hypothèse, venant ainsi mettre en défaut l'intuition de l'acteur. Le mot « dé-placement » demande à être revisité après ce travail d'analyse.

Pour se re-positionner, il faut d'abord clarifier ce qu'est la position pour envisager ce que serait une nouvelle position. Nous allons convenir que place et position sont une même chose.

Les personnes appartenant à la Coordination, notre terrain de recherche, se positionnent dans un champ dit artistique des arts vivants. Surtout, celui du théâtre car les personnes qui ont physiquement participé aux réunions, sont issues de cette discipline. Géographiquement, toutes d'Auvergne et précisément du Puy-de-Dôme, qui se circonscrit à Clermont-Ferrand.

Ceci nous indique que l'art de se déplacer d'un point géographique à un autre n'est pas acquis dans ce contexte de pratique d'un collectif. En trois ans d'existence, aucun déplacement ne s'est effectué ni dans le sens d'une personne extérieure à la grande couronne Clermontoise venant rejoindre le collectif, ni du collectif se rendant à un autre endroit. Les artistes, hormis dans l'exercice de leur métier, sont ancrés dans une place, tout comme l'a été le collectif, les réunions se sont déroulées dans un même lieu. Ce qui interroge l'isolement dont les entretiens se font l'écho, permettant cette question :

que faudrait-il envisager comme configuration pour permettre, autoriser, où séduire les artistes pour qu'ils se déplacent pour rompre l'isolement dont ils se disent victimes ?

Car le collectif ne se lit pas comme cet espace d'attente.

Mais s'agit-il au fond d'isolement dont il est question.

Ne devrions-nous pas envisager l'idée de repli ou d'enfermement ?

Un repli sur soi tel que le groupe nous l'avons, dit s'offre plus comme un danger car une remise en question de soi. La peur que l'inconnu, celui que l'on ne connaît pas puisse révéler la fragilité de la position. Cette fragilité s'est auto-construite par les personnes elles-mêmes dans ce choix d'investir une fonction celle de directeur artistique. Investissement qui est un leurre car cette fonction s'annonce comme une réaction pour palier un manque de reconnaissance artistique. Elle s'est inscrite dans l'idée d'une concurrence, dans un imaginaire de statut d'importance. Leurre car elle déconstruit l'idée de l'artiste, créant une position d'instabilité sortant ainsi de celle assignée par la profession et la société celle d'artiste, qui pourtant a mis longtemps à émerger. Cette envie d'une nouvelle assignation est paradoxale et renseignant sur la confusion qui entoure la notion d'identité. Nous avons vu que le statut d'artiste est devenu un signe de distinction, de prestige. Nombre de personnes veulent se l'attribuer, car représentant tout un imaginaire. En même temps cette usurpation souvent pointée par les artistes et la même qu'ils mettent à l'oeuvre en employant le terme de directeur artistique, puisqu'ils s'octroient cette fonction pour les mêmes raisons pour retrouver un prestige, une reconnaissance à un statut d'artiste qui ne leur apporte plus cette qualification.

Derrière cette attribution, se crée tout un espace de compétition, de se

mettre à égalité avec l'autre qui a ce que l'on n'a pas, c'est un état de siège pour reconquérir une position sociale en dehors de l'artistique. Nous avons l'impression que de se dire suffit à instaurer, à redonner un signe de son existence, de son importance. Je deviens aussi important que lui puisque que je suis cela.

Position qui n'est pas tenable dans un collectif, car la fonction ne peut pas créer du semblable, elle est liée à un contexte, à une façon personnelle de l'investir. La Coordination ne pouvait pas permettre un espace de commun en ne s'appuyant que sur cette prérogative. Car la fonction s'est envisagée comme générique, comme un signe d'appartenance, une façon de ne pas rencontrer la diversité des pratiques artistiques et ce qu'elles incombent comme regard sur la création.

Etre directeur artistique posait d'emblée une assise « *on fait tous le même métier, on a tous les mêmes problèmes* ». Assise qui s'est doublée d'un autre appui bancal à savoir que la Coordination, devenait de ce fait, une sorte de grande compagnie avec derrière cette imaginaire de communauté où tout le monde est à égalité. Pourtant chacun sait que la compagnie construit un commun à partir du désir d'une personne, celui qui initie le projet artistique. La Coordination ne pouvait devenir qu'un espace révélateur des tensions internes aux compagnies autour de l'argent et la reconnaissance.

De quoi cela témoigne-t-il ? Nous émettons l'hypothèse d'une perte d'identité, ou une accumulation d'identités, une seule ne semble pas remplir son office de satisfaction de soi et assurer une visibilité aux yeux de tous.

La multiplicité des ces identités demandent à être toutes validées par les autres, rassurées, reconnues. Elles se multiplient pour espérer que l'une sera légitimée assurant ainsi à l'ensemble une cohérence. Notre hypothèse s'avère donc fausse, par le biais de ces couches identitaires variées, il s'agit surtout d'accéder à de multiples places, plus que de rester à sa place et de se mettre en mouvement à l'intérieur pour se créer de nouvelles attitudes.

Quelle serait donc cette place où rester en place, pour acquérir une force ? Nous avons envie de dire l'identité prise dans ce sens : de capacité à être vraiment soi avec son cortège de choix, d'actes et de volontés propulsées par ce désir de se correspondre, d'être en adhérence à sa propre croyance de soi. Identité que nous aimerions énoncée comme substance de soi, ou quiddité : une épaisseur de la personne. Le chercheur par sa pratique, désignerait, cette substance sous le vocable d'état. Il se peut que la grande absente dans la Coordination soit l'identité artistique, où l'état artistique.

A ne pas confondre au statut, qui amène forcément une collusion avec l'intermittence qui lui est un statut social, celui qui rassemble tout le monde. Cependant, il ne témoigne pas de cette notion d'état. Ce statut est depuis de nombreuses années en sursis, sa disparition est annoncée comme fin des artistes.

Mais est-ce à dire que l'état d'artiste n'est redevable qu'à un statut, à son appartenance ? Revenir à quelques paroles d'artistes hors statut*, comme les plasticiens redonne un sens à cette notion de substance de l'identité artistique « être artiste peut s'appeler « métier », c'est plutôt une façon de vivre de se positionner¹²⁴. Être artiste c'est un état¹²⁵. Être reconnu ne m'a jamais préoccupé, je ne suis pas dans la représentation. Je fais mon oeuvre¹²⁶... »

Nous devons revoir notre question de recherche, lui donner une autre formulation. Le titre était de-placement, nous avons démontré qu'il fallait surtout envisager de retrouver une place.

Nous aimerions donc proposer :

Artistes ! Qui-je-suis ?

Renoncement à un état pour investir une fonction.

En cela, entrevoir d'autres façons d'être artistes. Nous pencher sur ce que vivent les plasticiens, les peintres ceux-là même qui sont à l'origine de cette construction du sens du mot artiste.

* Nous entendons par là, les plasticiens qui ne sont pas intégrés à la même législation. Ils sont dits artistes indépendants, associés à la maison des artistes, et ne reçoivent pas d'indemnités chômage.

8-2 lignes d'évidence pour le chercheur :

« Je ne crois guère aux artistes qui revendiquent, qui portent la conscience du monde. Je me méfie des formes d'art qui seraient directement liées à une parole dogmatique. Je préfère un langage plus souterrain, plus métaphorique, qui permet les croisements de réflexions. J'ai horreur de l'art politique¹²⁷ ».

Le chercheur avec cette nouvelle formulation, sait qu'il ouvre une ligne de recherche/tension, pouvant être mise entre les mains d'artistes pour construire une communauté de réflexion.

Qu'est-ce que ce renoncement de l'état d'artiste ?

Comment se construit-il ?

Derrière ces interrogations, se dessine la notion de légitimité, et celui du droit à une entité X de donner le mot artiste à quelqu'un.

Ce qui implique donc la présence d'une norme, mais alors qui la fixe ?

Est-ce le politique ou une autre instance ?

La première légitimation que l'on a approchée est celle de l'auto désignation. Nous avons constatée qu'elle ne suffisait pas, construisant, par là-même le début, du renoncement. Une nouvelle réalité est à l'oeuvre aujourd'hui, être artiste ne peut plus se résumer à l'acte artistique. Pour être artiste il faut être d'abord reconnu comme tel. La notion de mépris est une contre partie à celui de la reconnaissance, car ne pas l'être, s'assimile

¹²⁴ - **Artistes - entretiens** - Anne Martin- Fugier, Actes-Sud, Paris, 2014, p 67

¹²⁵ ibidem - p 17.

¹²⁶ ibidem - p 170

¹²⁷ ibidem, p 175

pour l'artiste à du mépris pour ce qu'il est, et ce qu'il fait.

La reconnaissance doit être effective dans plusieurs couches, ou contextes qui fondent ce que l'on nomme la Culture. L'art a disparu avec une preuve parlante et incontournable : notre Ministère de la Culture et de la Communication. Donc être artiste c'est participer à la Culture et non pas à l'art.

Est-ce-à-dire qu'artiste devient acteur culturel ?

Peut-être avons nous là une réponse à cet investissement forcené à devenir une fonction, et la source de confusion des places, que chacun dans ce grand monde de la culture croit détenir. Tout est mis à égalité, une idée du principe démocratique, toute personne contribuant au développement de la culture devient donc acteur, peut-être qualifiée d'artiste. Il nous semblerait intéressant que l'art retrouve une place, pour l'instant nous sommes au bout de la chaîne tout en étant ce qui charpente le système Culture.

Le commun qui pourrait construire un collectif d'artistes n'est-il pas ici désigné ?

Ne faudrait-il pas reprendre pied dans l'auto-désignation, la valoriser par des actes artistiques, par un renoncement au système ?

Que deviendrait un système sans artistes ?

Ne serait-il pas primordial de retrouver ce qui instaure l'acte artistique « l'oeuvre est la forme que prend à un moment donné la logique intime d'une personne.¹²⁸ »

Avoir le courage de ne compter que sur nous-mêmes et remettre de la dialectique entre l'art et la culture, reposer ainsi la question de la légitimité de la légitimation

8-2 lignes de perspectives pour l'acteur :

L'acteur en fin de recherche se retrouve dans une position dite de miroir. Il voit le reflet d'une situation vécue personnellement *, à laquelle il a répondu à ce moment précis, avec ses propres intuitions, avec son instinct corporel. Cette situation suffisamment traumatisante le conduit à un engagement dans une Coordination croyant pouvoir retravailler ses questions d'artiste qui l'ont cisailé avec d'autres artistes.

L'impossibilité d'un collectif de pensée, lui offre cette possibilité de se poser en tant que chercheur pour analyser cette incapacité de dialogue entre artistes.

En fait, cela le re-situe simplement à se retrouver de manière surprenante et inversée face son renoncement, permettant ainsi d'analyser ses propres ressources de remise en corps. Le renoncement a été envisagé mais pas réalisable, par croit-il par instinct de survie, le refus de se laisser broyer

* voir Partie I, perdre, prendre, inscrire le corps.

¹²⁸ ibidem p 133

par un système.

Mais après ce temps de réflexion s'offre à lui une autre explication celle de se penser en responsabilité dite éthique. En refusant de céder aux prescriptions normatives posant un doute sur son travail artistique, c'est s'autoriser à se reconnaître conséquent avec ce qu'il fait.

« Si un artiste peut se sentir responsable de quelque chose, de ce qu'il fait essentiellement, mais comme ce qu'il fait est un élément essentiel de sa vie. Il peut se sentir en même temps responsable à la fois de ce qu'il fait et de ce qu'il est, c'est parce que c'est à l'art, qu'en tout dernier ressort, une responsabilité incombe au regard de la vie¹²⁹ ».

Mais il s'habille aussi d'une responsabilité politique dans son vouloir continuer à oeuvrer artistiquement alors que cette chose-là ne lui semble plus possible.

« Il lui incombe de lutter pour que dans la société dans laquelle il vit, l'acte de créer demeure toujours possible¹³⁰ » .

L'acteur permet à l'artiste de se trouver en certitude d'une identité souvent repoussée, car n'y trouvant pas de sens, pour se reconnaître dans ce mot.

8-3 lignes croisées :

Nous avons émis au départ comme hypothèse de recherche qu'il fallait que les artistes se re-positionnent. Nous entendions par là qu'ils acceptent de se mettre en déplacement. C'est-à-dire sortir de leurs prérogatives d'artistes.

Nous avons vu que le travail d'analyse des matériaux nous a porté vers une autre hypothèse en contradiction avec la première, nous faisant émettre l'idée qu'il fallait au contraire que les artistes re-investissent cet état dit artistique. Ce constat s'adresse aux personnes de la Coordination. Notre thèse met à jour un sur-investissement de la fonction de direction artistique avec pour effet un abandon de son état d'artiste.

Cependant, nous devons apporter un regard contradictoire à celle-ci.

« Il y a quelque chose de très stimulant dans cet enchevêtrement des frontières entre les fonctions (artistes, critique, dramaturge, conservateur, organisateur, etc...). Pour ma part, je me réjouis de cette hybridation des fonctions que je vois comme un nouveau terrain de rencontre, au-delà des rôles stéréotypés de l'« artiste », du « critique », du « chercheur », etc...¹³¹ »

¹²⁹ - **Que qualifie-t-on d'artiste aujourd'hui ?** - Paul Audi, Téléràma, 16 novembre 2010

¹³⁰ ibidem p 19

¹³¹ - **Etre ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle** - ouvrage publié sous la direction de Claire Rousier, CND, Recherches, Paris, 2003, p 340.

Ces lignes apportent un regard différent à notre conclusion, cependant il ne faut pas se leurrer, car il fait référence à ces nouvelles figures d'autorité que nous avons vu émerger dans le groupe des Signataires. Ce qui, nous autorise à mettre un bémol, à cette réjouissance. Il est possible de jouer sur la confusion des fonctions, des rôles et des places, quand n'est jamais remis en question le statut, l'état des personnes.

Ces personnes dont il est question ici, ne sont jamais attaquées dans leur état d'artiste, bien au contraire, cet état sur-valorisé par le monde culturel est ce qui leur permet de faire figure de référence.

Mais demeure quand même la petitesse de ce cercle de reconnaissance, qui amalgame l'ensemble des conditions d'un métier à quelques figures de référence, bien inscrites dans un système, et ne le remettant en cause que de leur point de vue.

Ce qui nous amène à reprendre une question posée par Nathalie Heinich (et de se repositionner dans le champ sociologique) « Que penser de ce phénomène étrange que constitue « l'élite artiste » ?¹³² »

Pour l'élargir comment cette élite doit pour cela construire son propre lieu de distinction ?

Avec quels partenaires ?

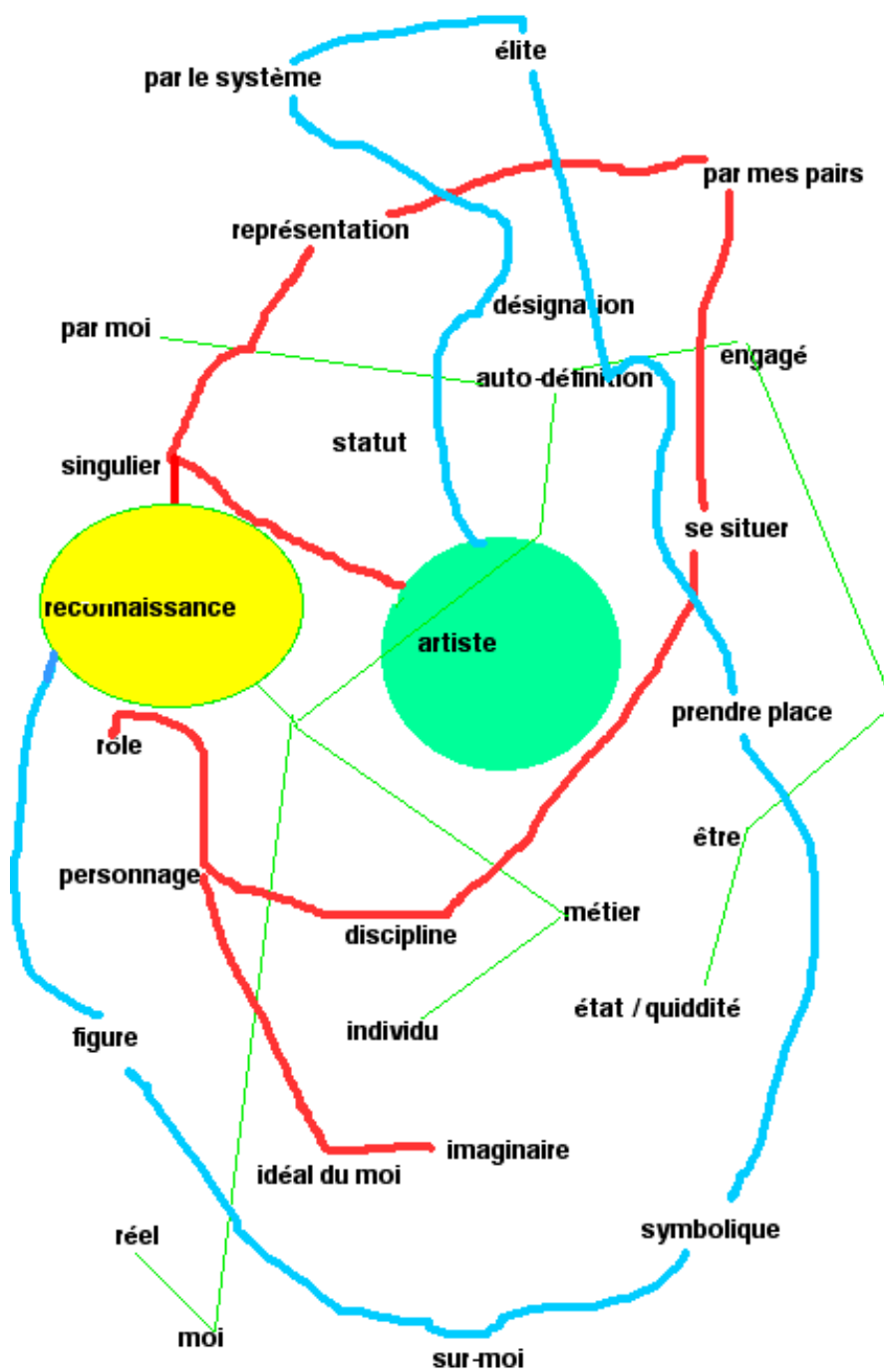
N'est-ce pas cet imaginaire collectif d'un privilège qui irrigue tout le champ de la culture, amorçant ainsi une situation de partage de pouvoir qui semble aller avec cette image du privilège ?

Un partage du pouvoir qui se doit d'être aux fonctions représentatives de celui-ci, chacun voulant être l'image de la puissance de l'autre. Car « le pouvoir séduit grandement les sujets parlants et la passion du pouvoir prend sa source dans les fantasmes de toute-puissance¹³³. »

¹³² - Nathalie Heinich -ibidem p 351

¹³³ Charlotte Herfray - ibidem p 171

Epilogue



le choix oblige : une cartographie exploratoire,

Un épilogue qui devient une sorte de miroir à notre introduction avec ses trois schémas mis à jour pour éclaircir la figure du chercheur/acteur. Ici, une cartographie qui en s'appuyant sur les mots-clés ou ce que nous nommons indicateurs, permet une traversée du travail de recherche, comme un condensé conclusif.

Il nous est apparu que la figure de l'artiste s'articulait autour d'une sphère « reconnaissance ». Reconnaissance de son travail, de son statut, de sa place, de sa position et de son état dans ce sens de quiddité. Reconnaissance qui s'établit face à lui-même, ses pairs : les autres artistes et à un système « désignant » que nous avons nommé culturel.

D'autre part, nous avons constaté une construction ternaire qui s'annonce comme un motif servant de trame à notre réflexion, pour en donner quelques exemples :

- nous avons abordé des visions intérieures, périphériques, extérieures
- le chercheur, acteur, artiste
- le rôle, la fonction, le statut
- les dimensions réelle, imaginaire, symbolique
- l'auto-définition, la reconnaissance, la désignation
- l'individu, l'acteur, la figure
- l'analyse sensitive, avec un cadre théorique sociologique et psychanalytique
- trois références majeures : Nathalie Heinich, Didier Anzieu, Charlotte Herfray.

En jumelle de cette récurrence ternaire, cette dernière cartographie dresse, avec nos indicateurs incontournables de notre recherche, trois lignes d'intensité de l'être artiste. Lignes qui ont comme départ la figure de l'artiste et comme horizon d'attente la reconnaissance.

- une première ligne en verte se construit autour du moi, de l'individu, l'auto-définition donc ce qui nous avons articulé comme dimension réelle.
- Une deuxième en rouge investit la dimension imaginaire, l'acteur et son moi idéal et sa reconnaissance.
- Une troisième en bleue, investit le surmoi, la figure, la dimension symbolique, la figure et sa désignation.

Il fallait cependant que cette cartographie témoigne de la porosité des trois lignes, tant elles sont constamment en frictions entre elles, elles disent le nébuleux de la définition du mot artiste et sa complexité. Ces

trois désirs de cheminements sont ce qui construit l'artiste, il nous semble. Elle nous dit ce que nous avons déchiffré autour de ce mot artiste, pour nous permettre de l'approcher à l'intérieur d'une identité groupe. Une carte donc qui raconte le voyage du chercheur.

« Autre façon de voyager : réfléchir en regardant, puis regarder sa réflexion, puis articuler ces deux états pour obtenir la précipitation du trajet accompli. La dessus, et avant de recommencer, se demander : qu'est-ce qu'une pensée¹³⁴. »

Une cartographie qui s'offre à nous, chercheur, comme une vue panoramique, laissant transparaître une sorte de squelette portant le corps de notre travail de recherche. Squelette qui va nous permettre de nous acheminer vers une conclusion de ce temps de trois ans de recherche/action.

¹³⁴ - La place de l'autre, oeuvres III – Bernard Noël, Ed P.O.L, Paris, 2013, p 545.

Conclusion

Pour rester fidèle à notre construction ternaire, la conclusion s'articulera en trois temps : intérieur pour témoigner au niveau du chercheur, périphérique pour la recherche, et extérieur pour ce qui peut advenir d'un après.

- **Intérieur :**

Le titre de ce travail de recherche a surpris le chercheur, quand au terme de l'analyse des matériaux, il a effectué un retour à sa problématique de départ. Pourtant ce mot de renoncement et cette interrogation autour de l'identité artistique ont fondé son inscription au D.H.E.P.S. La sensation du renoncement a été profondément vécue par l'acteur à un moment de son parcours, le mettant au bord de l'abandon de son métier d'artiste chorégraphique. Il s'est construit une possibilité de refaire surface, mais de cet instinct de remonter, il se devait de poser des mots dessus, d'ancrer une réflexion pour appréhender cette situation, tant elle semblait tenir du contexte du monde de l'art. Ce renoncement devait s'éclairer par une mise à distance, pour saisir où il prenait origine.

Des prémices d'explications ont émergé en pointant une tension entre la place et l'état de l'artiste. Il est advenu alors que cette idée de place non accordée ou non instituée ne pouvait pas être confondue avec l'identité artistique et sa contribution au monde de l'art. Cette tension ne pouvait pas empêcher à la démarche de s'inscrire et de continuer à se dérouler.

Cette situation personnelle a mis pour un temps des questionnements sous silence. En attendant le moment propice pour une mise en commun, la coordination pouvait offrir tout comme le D.H.E.P.S la possibilité de faire resurgir ces questions passées sous silence. La simultanéité des deux me donnait la certitude d'un espace-temps pour interroger entre adultes en formations et artistes engagés les dimensions du métier et celui du statut de l'artiste. De me retrouver entre personnes ayant émis le souhait de se poser en réflexion assurait une confiance dans la parole et l'exigence du travail.

Je partais en parcours de recherche en partie pour me mettre moi-même sous le prisme d'un microscope, pour saisir ce qui fait de moi un artiste. Une première évidence : je fais un lien entre mon état dit artistique et celui de chercheur. Je suis troublé par la correspondance entre les deux. Oui, je suis en recherche/action quand je suis danseur, chorégraphe et pédagogue. J'ai les mêmes besoins de cadres théoriques pour étayer des intuitions. J'accorde la même importance aux matériaux chorégraphiques que je l'ai fait avec les entretiens, ce qui peut conduire au sentiment d'avoir quelquefois trop fait parler le terrain. Je me laisse guider par le contexte qu'il soit chorégraphique ou de recherche comme ici. Cela m'entraîne forcément en des lieux insoupçonnés qui me mettent en surprise. Mais une fois qu'ils sont identifiés je suis incapable de m'en

écarter quelque soit la prise de risque qu'il m'engage à prendre. C'est ce qui est advenue au cours de ce temps de recherche, quand une évidence du champ lexical psychanalytique s'est imposée. A cette découverte, une première attitude de reporter cette approche à plus tard a effleuré, cependant je savais que je ne pourrais pas accepter de faire une impasse, car elle serait apparue comme une trahison faite au terrain de la recherche.

Cette ressemblance entre chercher et chorégrapier s'inscrit dans cette complexité de porosité qu'il m'a fallu mettre à jour par le schéma. Pour anecdotique que cela puisse paraître de rappeler qu'un sujet est selon le terme psychanalytique divisé, cela m'a permis d'accepter l'engagement du « je », dans sa complexité et globalité multi-couches.

Paradoxalement cet engagement du « je » dont je croyais qu'il minimisait la légitimité du chercheur, lui donne au contraire de la véracité. Mettre le « je » en implication m'a permis de sortir d'une dramatisation du terrain de recherche, et de sortir ce « je » d'une vision hargneuse et vindicative bien loin de l'objectivation d'une posture de recherche, qui souvent fût présente dans les temps de discussion après les entretiens avec mes interlocuteurs.

Je peux parler de ce moment où le « je » a failli ne pas prendre la voix de l'engagement. Moment qui s'est instauré comme la mise en place d'une stratégie de contournement des matériaux, au profit d'un temps d'interrogation sur le contexte culturel d'une pratique. Cette stratégie a montré son vrai visage en donnant à percevoir que je me lançais dans plus dans une démarche pour palier ce que la Coordination n'avait pas effectué comme tâches à mon avis.

Cette confrontation fût brutale, déstabilisante mais comme toute déconstruction elle portait en elle les germes de la construction du travail qui lui demandait ce « je » engagé.

Etre en état de recherche est identique à l'état de chorégraphe, le même engagement est nécessaire. Celui-ci n'a jamais été problématique pour le chorégraphique. Pourquoi le serait-il pour le chercheur ? Là encore la proximité entre artiste et chercheur est probante. Elle se lie à ce sentiment d'être légitime. Donc accepter ce « je » chercheur demandait d'accorder du crédit au « je » chorégraphique.

De là, une posture de chercheur fût pour moi vivable en acceptant de lui accorder les mêmes prérogatives que celles appliquées au chorégraphe. Prendre en considération que la singularité n'entrave en aucun cas l'élargissement de son champ de questionnement et que seule la confiance dans ses pratiques peut conduire à un « élargissement de son aperception de son propre paysage¹³⁵ ».

De l'intérieur et avec du recul, ce que je cache sous cette idée de « légitimité » est un leurre pour ne pas nommer ce qui me verrouille profondément dans toutes ces situations dites de poser un acte : celle de

¹³⁵ Ibidem -Miguel Benasayag - p. 206, 207.

mon exigence, de ce que je me demande. Exigence qui dans ce cadre du mémoire m'a demandé un effort inhabituel pour le travail d'écriture. N'ayant comme référence mon habitude exigeante d'écriture chorégraphique, il m'a fallu transposer ces outils pour trouver un chemin pour l'écriture dite scientifique. Donc un énorme travail qui à la relecture du mémoire m'a rendu la même sensation éprouvée à la fin d'une création : l'écriture m'a échappé et de la surprise à se demander si elle émane bien de moi.

Je sens dans une confiance de mon être chercheur, comme dans celui de mon être artiste, ce qui me permet de pouvoir pointer ce qui a fait rechercher.

- **Périphérie :**

La posture du chercheur s'inscrit donc bien entre trois pôles chercher, acter et créer, ce qui construit une modification dans ses manières de percevoir, raisonner et se positionner. C'est tendre, si la participation est doublée d'un travail sur soi, à une reconsidération de sa propre situation socio-professionnelle. Le contexte du terrain choisi à savoir ces deux regroupements d'artistes les signataires du 20 août en la personne de N, et la Coordination avec ces quatre artistes, allait dialoguer avec le chercheur-acteur. Il lui désigne ces propres spécificités, lui montre où il ancre son sens du métier, ses contours et son identité. Une mise en dialogue à deux niveaux avec d'un côté une entité groupe avec des affinités certaines des chorégraphes et de l'autre une entité plus inconnue malgré une fréquentation de deux ans de ces personnes et notre territoire commun d'implication. Je me rend compte en écrivant à cet instant que j'ai eu plus de dialogue et de connivences dites professionnelles avec les signataires qu'avec les personnes de la Coordination. Cela ne s'explique pas seulement par une proximité de champ des pratiques, mais bien par une implication toujours affirmée du faire de l'acte de chorégrapier.

La Coordination avec cette moindre connaissance a cristallisé la posture du chercheur et lui a donné sa ligne de conduite. Je devais d'abord apprendre à connaître ces personnes que je rencontrais depuis deux ans, sans vraiment savoir beaucoup sur eux. Cela était d'autant plus important dans ce cadre, que j'ai eu l'intuition que l'orientation de la recherche ne serait une étude sur les actions et fonctionnement du groupe, mais sur ce qui fait qu'à un moment donné l'envie de faire collectif s'impose. Seulement l'envie ne suffit pas à la vie du groupe.

Un premier travail d'analyse des matériaux collectés sous forme d'entretien, a permis une première série de constats : - l'individu porte en lui la configuration du groupe et peut lui donner sa nature ; que des enjeux de pouvoir, un système vécu comme hiérarchique entre les personnes entrave l'intelligence collective ; que l'engagement d'une

personne dans un groupe est porteur d'attente personnelle comme un espace de valorisation, de reconnaissance ou de confirmation.

La comparaison entre les deux groupes nous donnait à percevoir un effet miroir avec pour les signataires un groupe donnant de l'envergure aux désirs des individualités, et pour la Coordination le groupe a délivré une précarité de l'individu. C'est à partir de cet endroit que l'analyse des matériaux s'est imposée avec un apport théorique sociologique, celui de Nathalie Heinich, nous permettant de travailler à une identification du statut de l'artiste, et de-là ses désirs de groupe. Il nous fallait répondre à : en quoi les artistes sont différents de façon si particulière un groupe ? Deux autres questions s'incarnaient : y-aurait-il des identités fortes et d'autres plus faibles ? ; A quoi cela tient-il ? Cependant ces deux interrogations ne pouvaient pas faire partie d'une recherche poussée car elles nous auraient orienté dans une direction plus historique et politique sur l'existence des deux groupes.

Tout notre travail d'analyse pour un premier temps a investi les paroles des artistes, dans leur sensation personnelle qu'ils ont de leur statut d'artiste, et comment ils le situe dans une relation aux autres dans un cadre que l'on peut nommer intime celui de la compagnie qui est un groupe mais lui choisi, constitué autour d'un projet artistique mais surtout autour d'une figure emblématique « le créateur » (metteur-scène, chorégraphe, compositeur, etc.). Cette analyse avec l'appui de l'ouvrage de Nathalie Heinich, nous a fait apparaître plusieurs possibles identités d'artistes avec une constellation de valeurs, attitudes, postures et regard sur leurs pratiques. Ce travail se concrétise dans notre épilogue avec une cartographie livrant des cheminements de désirs artistes. Cette cartographie se décline autour de deux notions que sont « être artiste » et « être reconnu comme tel », delà se déclinent trois dimensions différentes pour aborder un parcours entre : une dimension dite réelle, imaginaire et symbolique.

Une cartographie qui nous ramenait au concept d'identité comme une construction, qui pour l'artiste se construit entre ces trois dimensions : pour celle dite réelle nous mettions le doigt sur la notion d'auto-définition ou auto-perception par soi-même; pour celle dite imaginaire les notions de reconnaissance ou de représentation par ses pairs ; et pour celle dite symbolique les notions de désignation par le système dit culturel à savoir ce qui permet la validation d'un travail artistique.

Nous est apparu évident que découlant de sa propre conception de son identité, chacun investit un groupe avec son imaginaire de l'œuvre collectivement. Donc l'horizon d'attente de chacun, sa conception d'être groupe vient troubler la surface du collectif, car chacun a besoin à un moment du collectif pour se renforcer comme singularité mais le groupe peut amener à la perte de ce sentiment.

Un des imaginaires que la Coordination nous a laissé entrevoir est celui du groupe comme lieu de réparation qui aurait pu être un espace de

reconnaissance de son statut d'artiste, de sa valeur. Cependant la Coordination s'est instaurée comme un groupe d'individus préoccupés par la fonction, celle de direction artistique. En découle son appartenance à un système sans prendre en compte la responsabilité de se questionner sur ce qui dans ce système à déplacer l'artiste d'un rôle de créateur à celui d'entrepreneur du spectacle, conduisant à renoncement d'un état au profit d'une fonction. Ce surinvestissement de la fonction pour croire que cette implication pouvait ouvrir à la désignation. C'est pourtant dans cette dépendance à un système trop prégnant qui a montré toute la précarité des membres. La Coordination s'est coupé de toute possibilité de penser et agir collectivement, témoignant de l'artiste en souffrance, d'une domination qu'il ne nomme pas ou ne veut s'échapper. Donc il ne pas déconstruire cette oppression.

Ainsi la Coordination est peut-être ce groupe « laboratoire d'autres expérimentations au-delà des tâches accomplies en commun¹³⁶ », puisque la Coordination s'est illustrée par une activité importante de relation avec les institutions au point de montrer l'intérêt de l'existence d'un tel groupe. Mais aussi un groupe « qui provoque le heurt de tous ces fantasmes individuels¹³⁷ », ceux qui constituent chaque individu en fonction de son appréciation identitaire. Ce constat nous a conduit à amorcer un détour théorique du côté psychanalytique, avec Didier Anzieu et Charlotte Herfray. Un détour quelque peu surprenant pour le chercheur. Malgré peu de familiarité avec ce champ, il lui fût impossible d'en faire l'impasse. Pour respecter ce que l'analyse des matériaux réclamait. Cette deuxième entrée pouvait apporter des éléments de confirmations ou distendre nos constats sociologiques.

La psychanalyse permet de comprendre que l'effacement du sujet au profit d'une seule fonction est bien un leurre pour croire à un sentiment d'appartenance que la catégorie. Catégorie envisagée dans le cas de la coordination sous un prisme culturel plus qu'artistique. Il nous semble que dans ce resserrement de sa fonction, la Coordination a cru ancrer un collectif, un « être ensemble ». Car partageant la même fonction, une possibilité de ressemblance, d'appartenance : être comme l'autre possédant le même vocabulaire et habité par les mêmes désirs. Du coup l'artiste dans cette configuration n'a plus de rôle à jouer. En écartant l'artiste, la Coordination s'est coupé d'une inter-connaissance de ses membres ; tout en pensant que la fonction s'investissait pour chacun de la même manière, et surtout dans le même contexte que celui de l'entité compagnie.

Alors au fur et à mesure de la prise de conscience de cette dissemblance l'individu se sent dépossédé de sa fonction. Elle ne peut en aucun cas créer du semblable car elle s'incarne dans un contexte et dans une façon personnelle de l'investir. Il redevient une individualité dépouillée de son

¹³⁶ Didier Anzieu – ibidem, p 66

¹³⁷ Didier Anzieu – ibidem, p 66

étayage fonctionnel lui donnant assurance et confort de positionnement, se sentant mis en danger par le groupe, qui le renforce dans cette perte de soi.

Nous pouvons dire qu'à partir de là, le chercheur ouvre une ligne de tension qui pourrait donner à la Coordination, une direction d'un agir collectif, dans ce sens de reprendre une réflexion commune à savoir que l'artiste doit s'interroger son désir d'être présent au monde culturel ou à l'art ? Et de l'ouvrir pour un cercle plus large de part cette problématique suivante. Le renoncement de son état d'artiste serait à l'œuvre pour tenter d'acquérir une place dans une sphère culturelle où sous couvert de principe démocratique tout personne qui contribue au développement de la culture devient un acteur. Donc devenir acteur s'assimilerait à retrouver son statut d'artiste. Donc être artiste serait participer à la culture et non à l'art ?

- **Extérieur**

Il nous semble que ce travail de recherche autour de deux regroupements spécifiques d'artistes à deux moments et dans deux contextes géographiques et historiques peut servir à d'autres regards de groupe. La donnée tant sociologique que psychanalytique ouvre un espace de compréhension d'un fonctionnement de groupe quelque'il soit et peu importe sa spécificité.

Nous pensons ouvrir aussi une réflexion autour de l'art et culture qui peut intéresser notre de personnes ou milieu ayant une relation avec ces deux champs. Nous pouvons dire que la Coordination a su trouver un écho favorable auprès de certaines institutions, car elle permettait un endroit commun pour réfléchir à une articulation entre art et culture qui en ce moment devient essentielle.

A un niveau plus restreint, ce travail de recherche nous permet d'envisager une possibilité de création d'un espace de réflexion collectif. Il autorise à poser à des artistes des hypothèses de questionnement à travailler ensemble.

Il nous semble pertinent d'en un premier temps de proposer aux personnes ayant accompagné le chercheur en lui offrant leurs paroles de s'emparer de ce travail. Voire si celui-ci amène des réactions, une envie de dialogue voire de confrontation. Ce qui correspondrait à notre première ossature de recherche à savoir de rentrer en inter-action avec les interlocuteurs, sur une première analyse. Delà investir un temps d'entretien pour continuer à creuser notre hypothèse de recherche.

Pour l'acteur, clairement un champ de prospection est ouvert, mais il lui semble important que ce temps de regard sur un contexte, dans une solitude liée à la pratique de la recherche, puisse prendre place dans un dialogue. Cela peut vouloir dire pour lui prendre l'initiative d'un groupe

de réflexion à partir de certains des pistes mises à jour par son travail. Un groupe qui par l'expérience d'étude doit être choisi par désir de chacun de s'inscrire dans une démarche de re-investissement de son identité artistique.

« Il s'agit de cette capacité qu'a un territoire particulier, dont l'objectif des artistes qui l'arpentent est d'en faire l'étude, d'être d'emblée pour ceux qui le parcourent un objet ouvert capable de produire lui-même une ouverture dans la perception du monde par le sujet, d'engager lui-même un processus d'exposition chez celui qui le traverse : l'étude d'un site spécifique consiste à extraire des concepts à partir des données des sens existantes à travers des perceptions directes¹³⁸.»

¹³⁸ - **Marcher, créer déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle** - Thierry Davila, Ed Regard, Paris, 2002 p 41

Bibliographie

- **L'art dans son moment politique - écrits de circonstance** - Paul Ardenne - Collection Essais la lettre volée, Bruxelles, 1999
- **Le corps de l'oeuvre** - Didier Anzieu - Ed Gallimard, Paris, 1981
- **Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal** - Didier Anzieu - collections Psychismes, Ed Dunod, Paris, 1984
- **Abécédaire de l'engagement** - Miguel Benasayag - Bayard, Paris, 2004
- **Le racisme de l'intelligence** - Pierre Bourdieu - Questions de sociologies, Ed de Minuit, Paris 1980
- **Images de pensées** - Marie-Haude Caraës, Nicole Marchand-Zanaratu - Ed Musées nationaux, Paris, 2011
- **Aristes versus managers** - Eve Chiapello - Métailié, Paris 1988
- **Une approche philosophique du sens des valeurs. Se transformer soi-même pour transformer le monde** - De Lastic Adélaïde - Institut Jean Nicod, Paris.
- **Critique et Clinique** - Gilles Deleuze - Editions de Minuit, Paris, 1993
- **Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie** - Gilles Deleuze et Félix Guattari - éditions de Minuit - Paris, 1980
- **Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle image** - Georges Didi-Huberman, Ed de Minuit, Paris, 2005
- **Qu'est-ce que la sociologie** - Nöbert Elias - Ed Pandora, Paris, 1981
- **Les anormaux, cours du collège de France 1974-1975** - Michel Foucault - Gallimard, Paris, 1999
- **Le tabou de la virginité, la vie sexuelle** - Sigmund Freud - Ed PUF, Paris, 1969
- **Totem et tabou** - Sigmund Freud - Ed Payot, livre 9, Paris, 2004
- **Artistes - entretiens** - Anne Martin- Fugier, Actes-Sud, Paris, 2014
- **Danser sa créature** - Myriam Gourfink - Les presses du réel, Paris, 2011
- **L'élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique** - Nathalie Heinich Ed Gallimard, Paris, 2005

- **Les Figures d'autorité** - Charlotte Herfray - Eres, Strasbourg, 2005
- **Vivre avec autrui... ou le tuer ! La force de la haine dans les échanges humains** - Charlotte Herfray - Ed Eres, Toulouse
- **Didier Anzieu, le travail de l'inconscient** - textes choisis, présentés et annotés par René Kaës, Ed Dunod, Paris 2009
- **D'un syllabaire après-coup , Ecrits** - Jacques Lacan, Editions du Seuil, Paris, 1966
- **Vocabulaire technique et critique de la philosophie** - André Lalande - PUF éditions, Paris, 1926
- **Habiter et vivre son corps - Le corps est un organisme malade de la parole collective** - Jean-Pierre Lebrun - Édition Trajectoires, 2002, Bruxelles
- **Comprendre et construire les groupes** - Chantal Leclerc -Ed PUF, Paris 1999
- **Introduction à l'anthropologie du spectacle** - Marc Leveratto - Edition La Dispute, Paris, 2006
- **Présentation de la recherche-action : définition, déroulement et résultat** - Michel Liu - Revue internationale de systémique, Vol 6, n°4, 1992
- **Poétique de la danse contemporaine** - Laurence Louppe, deuxième édition complétée, Ed Contredanse, Bruxelles, 2000
- **Dictionnaire du corps** - Michela Marzano - Editions PUF, Paris, 2007
- **Travailler avec Foucault, retours sur le politique** - sous la direction de Sylvain Meyet, Marie-Cécile Naves et Thomas Ribemont - Editions de l'Harmattan, Paris, 2005
- **Danse l'expérience de La Rochelle** - Colette Milner, Brigitte Lefèvre, Josseline Le Bourhis - Rumeurs des Ages, 1982.
- **L'artiste, l'institution et le marché** - Raymonde Moulin Ed Flammarion, Paris, 1992
- **Le discours autorisé, de l'impossibilité de dire** - Hans Haacke, All the art that's fit to show, 1974 in Clémence Montgolfier, DNSEP 2011
- **Fragments posthumes, automne 1884 - 1885** - Friedrich Nietzsche - Ed Giorgio Colli-Montinari, Berlin-New-York, 1974, in vol.3, p 354

- **La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels** - Anne-Marie Rocheblave - Revue Française de Sociologie, IV, 1963
- **Le réel, traité de l'idiotie** - Rosset Clément - éditions de Minuit, Paris, 1986
- **Etre ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle** - ouvrage publié sous la direction de Claire Rousier, CND, Recherches, Paris, 2003
- **La vocation** - Judith Schlanger, Ed Seuil, Paris, 1997
- **De la philosophie en éducation spécialisée : Propos philosophique sur le Sujet** - Bernard Solet - Ed l'Harmattan, Paris, 2013
- **Les treize cases du je** - Bernard Noël - Éditions P.O.L - Paris, 1998
- **Outillage chorégraphique** -_Karine Waehner en collaboration avec Odile Cougoule -Vigot - Paris, 1993
- **Le savant et le politique** - Max Weber , PUF, Paris, 1969
- **Fin de la philosophie politique ?** - Carole Widmaier - Editions CNRS, Paris, 2012.

revues

- **Que qualifie-t-on d'artiste aujourd'hui ?** - Paul Audi, Télérama, 16 novembre 2010
- **Le concept de communauté dans la sociologie anglo-saxonne** - Cherry Screcker - Revue Diversité ville, école, intégration, 150 - Septembre 2007
- **« Qu'est-ce qu'une famille ? »** - Vallon Serge, VST - Vie sociale et traitements 1/ 2006 (n° 89)
- **Politique et sensation/1 Solidarité** - Pierre Zaoui, Revue Vacarme n°22, printemps 2014.

dictionnaires

- **Dictionnaire des concepts philosophiques** - Sous la direction de Michel Blay - Larousse, ed du CNRS, Paris, 2007
- **Dictionnaire étymomlogique du français** - Jacqueline Picoche - Le Robert, Collection Les usuels, Paris, 1992

- **L'utopie des corps** - Michel Foucault - Conférence radiophonique - diffusée 2/FC, les 7 et 12 décembre 1966 - Archives de l'ENA , mémoire vive, Paris, 2002.

archives sonores

source internet

Questions fréquentes sur la recherche action - Bazin Hugues - document électronique in bibliographie R-A, (2003-2007)

- **Le danseur aux pieds ronds** - Loïc Touzé, site internet de la Friche Belle de Mai, Marseille, 2002.

étude

- **Le spectacle vivant en Auvergne** - La Cellule - 2013 une étude commandée par Le Transfo -Art et culture en Région

**autres ouvrages lus
ayant aidés à la
formulation de la pensée**

- **La Notion de culture dans les sciences sociales** - Denys Cuche - Ed la Découverte, Paris, 2004

- **Danse et utopie, mobiles n°1** - ouvrage collectif - collection art 8 - L'Harmattan, Paris, 1999

- **Le politique, l'artiste et le gestionnaire** - Vincent Dubois - Editions du Croquant, Bellecombe en Bauges, 2012.

- **Etre artiste** - Nathalie Heinich - Ed Klincksieck, 1996

- **Le paradigme de l'art contemporain** - Nathalie Heinich - Ed Gallimard, Paris, 2014

- **Penser vient de l'inconscient, psychanalyse et entraînement mental** - Charlotte Herfray - Eres, Toulouse, 2012.

- **Economie du spectacle vivant** - Dominique Leroy - L'Harmattan, Paris, 1992

- **Dictionnaire du corps** - Michela Marzano - Editions PUF, Paris, 2007

- **Politiques et pratiques de la Culture** - sous la direction de Philippe Poirier - La Documentation Française, Aubervilliers, 2010

Table des matières

Préambule p 3 à 8

Sommaire p 10 à 11

Introduction p 12 à 16

Partie I p 17 à 43

Chapitre 1 :

l'arpenteur, comment l'acteur se définit p 19 à 33

1-1 prendre corps : le parcours professionnel p 19 à 25

cheminer – prendre nature – se découvrir

1-2 perdre corps :

une prise de conscience d'une problématique ressentie de manière subjective p 25 à 28

tomber - reconstruire

1-3 incirer le corps :

se mobiliser face à cette problématique ressentie p 28 à 33

aspirer – se définir dans son travail

Chapitre 2 :

le chercheur, la construction d'une posture p 34 à 43

2-1 un désir de recherche p 34 à 36

2-1/1 un premier pas vers l'écriture p 34 à 35

2-1/2 un premier pas vers la posture du chercheur p 35 à 36

2-2 devenir chercheur : se situer dans la problématique ressentie par l'acteur p 36 à 39

2-3 en tension : le travail de mise entre parenthèses de l'acteur impliqué dans le terrain pour laisser le champ libre au chercheur p 40 à 43

Partie II p 44 à 141

Chapitre 3 : la question de recherche p 47 à 50

3-1 dé-placements : poser un titre générique pour orienter le travail de recherche p 47 à 48

3-2 hypothèse : une explication de la formulation du titre générique et ce qu'elle offre comme voies d'exploration p 49 à 50

Chapitre 4 : mise en œuvre, d'un travail d'analyse des matériaux en plusieurs couches p 51 à 88

4-1 selon le chercheur p 51 à 56

4-1/1 les matériaux, présentation et description p 51 à 53

4-1/2 des indicateurs pour deux répertoires lexicaux p 53 à 55

. ce qui a donné pour l'entretien avec N

. la Coordination

4-1/3 constat autour des indicateurs p 55 à 56

4-2 se penser en singularité, une auto-définition de l'artiste p 57 à 75

4-2/1 autoportrait F p 58 à 60

4-2/2 autoportrait B p 60 à 62

4-2/3 autoportrait R p 62 à 67

4-2/4 autoportrait C p 67 à 71

4-2/5 autoportrait N p 72 à 75

4-3 se penser collectif, définir des notions pour une mise en correspondance théorique p 75 à 88

4-3/1 la Coordination de l'intérieur p 76 à 80

comment la définir ? quelle représentation en as-tu ? quelle fonction ?

- 4-3/2 pourquoi une telle démarche **p 80 à 82**
- 4-3/3 une constellation de mots clés **p 82 à 85**
- 4-3/3 aller vers des outils théoriques **p 85 à 88**

Chapitre 5 : faire surgir des outils d'analyse, un regard sociologique celui de Nathalie Heinich p 88 à 141

5-1 un appui théorique, son choix : p 84 à 89

5-2 présentation des concepts : p 89 à 91

5-2/1 concept de groupe : p 89 à 90

. effet de génération - . la notion de fraternité - . la notion de syndicalisme ou coopérative - . « des lieux où être ensemble » - . le concept de bande - . le groupe d'avant-garde ou collectif

5-2/2 concept d'appartenance : p 90 à 91

5-3 regarder la Coordination avec ce prisme théorique : p 91 à 100

5-3/1 la perte du sentiment de bande : p 91 à 94

. où s'enracine la Coordination - . la figure du programmeur et sa symbolique

5-3/2 le sentiment de groupe : p 94 à 96

5-3/3 se nommer collectif : p 96 à 100

Chapitre 6 : ligne de tension, mettre en comparaison la Coordination et les Signataires du 20 août : p 100 à 121

6-1 reprendre le cadre conceptuel et théorique : p 100 à 113

6-1/1 l'effet de génération : p 100 à 102

6-1/2 la notion de fraternité : p 102 à 105

6-1/3 d'autres horizons d'attentes : p 105 à 110

. faire bande - faire collectif : A) élite ? et B) s'opposer

6-1/4 le concept d'appartenance : p 110 à 113

6-2 mettre en dialectique : p 113 à 121

. réalité de groupe - . traits de caractères - . un espace

Chapitre 7 : s'offrir un autre regard, celui de la psychanalyse avec Charlotte Herfray et Didier Anzieu p 121 à 134

7-1 des éléments à confirmer ou infirmer : p 123 à 126

7-2 la notion d'enveloppe : p 126 à 134

7-2/1 un réajustement de lunettes : p 126 à 128

. une entre-posture - . être troublé

7-2/2 venir mettre en trouble ce qui a été analysé : p 128 à 130

7-2/3 personnalités/individus ou Signataires/Coordination : p 130 à 134

. les Signataires - . la Coordination

Chapitre 8 : s'acheminer vers une conclusion : p 135 à 141

8-1 retour à l'hypothèse : p 135 à 138

8-2 lignes d'évidence pour le chercheur : p 138 à 139

8-3 lignes de perspectives pour l'acteur : p 139 à 140

8-4 lignes croisées p 140 à 141

Epilogue p 142 à 145

Conclusion p 146 à 152

Bibliographie p 153 à 157

Table des matières p 158 à 159



Résumé

Notre recherche autour de deux groupes d'artistes différents vient questionner ce qui constitue le groupe. Pour cela nous nous sommes intéressés à leurs expériences vécues. Notre postulat de départ était qu'un groupe prenait l'identité des personnes le constituant, ici donc des artistes. Cela nous a permis de nous questionner sur le statut de l'artiste, sa façon de se concevoir à ses propres yeux, dans son contexte professionnel et dans celui d'individu collectif. Nous nous sommes particulièrement penchés sur la relation entre la conception personnelle de l'artiste, sa place et son désir de faire partie d'un groupe. Notre cadre théorique pour mettre à l'œuvre ce questionnement s'appuie sur la sociologie et la psychanalyse. Ce travail nous autorise ainsi à questionner ce qu'un système dit culturel implique pour l'artiste.

Mots clés : statut –renoncement – artistes – groupe – fonction – individu - reconnaissance – désignation – auto-définition.

Abstract

Our research around two groups of different artists comes to question what sets up the group. For that we were interested in their lived experiences. Our starting postulate was that a group took the identity of the people the component, here thus of the artists. That enabled us to question ourselves on the statute of the artist, his way of conceiving itself in its own eyes, in its professional context and in that said of collective. We are particularly leaning on the relation between the personal design of the artist, his place and his desire to belong to a group. Our theoretical framework for puts at work this questioning is based on sociology and the psychoanalysis. This work thus authorizes us to question what a system known as cultural implies for the artist.

Keywords: statute – renouncement – artists – group – function – individual Recognition – designation – auto--definition.