Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble »

Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI^e-XXI^e s.)

Audrey Bottineau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1313>

DOI : 10.4000/agon.1313

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Audrey Bottineau, « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 02 décembre 2010, consulté le 31 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1313>

L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble »

Audrey BOTTINEAU

bottineau_a@hotmail.fr / audrey.bottineau@etu.univ-rouen.fr

Résumé

La figure de la communauté en danse a été largement usitée durant le XX^e siècle, témoignant d'un engagement politique, de représentations singulières de la société ou encore d'utopies chorégraphiques (Rousier, 2003). Elle est alors issue d'une volonté de développer de nouveaux modes de collaboration et/ou de création en commun.

Les discours de certains chorégraphes contemporains dénoncent la mise en concurrence interindividuelle (qui les consacre néanmoins en « auteurs ») dérivant de l'organisation actuelle de la création chorégraphique. Aussi, les références à des formes variées d'idéologies (d'utopies ?) communautaires (tribus, collectifs, compagnie, famille) révèlent en creux une critique de la société moderne, et traduisent la perspective idéalisée d'une autre inscription dans le monde, sur le mode de l'« être-ensemble ».

A partir de l'analyse d'une trentaine d'entretiens menés auprès de chorégraphes hauts-normands, nous montrerons qu'entre cette aspiration communautaire et l'expérience de chorégraphe au quotidien, il existe des décalages que chacun tente d'assumer et de gérer au mieux. Autrement dit, entre l'individualisme, qui consacre l'auteur, et la communauté, qui se fonde sur des liens forts entre tous, le métier de chorégraphe se nourrit de tensions et de contradictions qu'il s'agira de révéler dans cet article.

L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble »

A travers différentes représentations, rêvées ou avérées, la figure de la communauté en danse prend forme, au cours du XX^e siècle, dans les expériences menées par la *post-modern dance* (notamment la Judson Dance Theater¹) ou celles du Monte Verita². Témoinnant d'un engagement politique, de représentations singulières de la société ou encore d'utopies chorégraphiques³, cette émergence est issue d'une volonté de développer de nouveaux modes de collaboration et / ou de création en commun. Ces formes s'entendent ainsi comme des alternatives de rupture, de transgression ou de déplacement des références artistiques de l'époque. Or, on assiste aujourd'hui à un retour de ces questionnements du « vivre-ensemble ». Généralement associés à une critique de la société moderne, les discours de certains chorégraphes contemporains dénoncent une mise en concurrence interindividuelle et les compromissions dérivant de l'organisation actuelle, rationalisée, de la création chorégraphique. Aussi, les références à des formes variées d'idéologies communautaires (tribus, collectifs, compagnie, famille) traduisent-elles la perspective idéalisée d'une autre inscription dans le monde, sur le mode de l'« être-ensemble ». Ces conceptions relèvent-elles néanmoins de l'utopie ?

L'enquête de terrain, menée en Normandie entre 2004 et 2009 repose sur trente-trois entretiens approfondis, prenant la forme de récits de vie⁴ et visant à retracer les trajectoires d'artistes aux profils diversifiés⁵. Dans une perspective weberienne de la compréhension sociologique⁶, les propres mots des acteurs aident à saisir la perception du contexte social

¹ Les expériences de la *post-modern dance*, dans lesquelles on retrouve la Judson Church, se constituent autour de collectifs d'artistes, de groupes plus ou moins informels proposant des performances dans des espaces non théâtraux. Plus que l'appartenance à une esthétique particulière, ce qui regroupe ces artistes, c'est la communauté de points de vue et le goût de l'expérimentation.

² Au sein d'une ferme du Tessin, en Suisse, dès le début du XX^e siècle, des communautés, vivant en autarcie, aspirent à proposer une nouvelle forme d'être ensemble. Elles apparaissent durant une période de « libération des corps », dont profitent la gymnastique et diverses pratiques de groupe, aux Etats-Unis comme en Allemagne. Ces coopératives sociales, accueillant des gens d'horizons les plus divers, valorisent le mariage de tous les arts.

³ Claire Rousier, *Être ensemble. Figure de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre National de la Danse, 2003.

⁴ Daniel Bertaux, *Les récits de vie*, Paris, Nathan/VUEF, 2003 [1997]

⁵ Pour des raisons évidentes d'anonymat, les compagnies comme les chorégraphes sont désignés par des lettres et numéros. Pour autant, le choix du nom d'une compagnie résulte d'une réflexion, parfois collective, voire d'une stratégie de communication (voir notamment Audrey Bottineau, *Les paradoxes du métier de chorégraphe en danse contemporaine. Ethnographie de l'espace normand*, Thèse de doctorat sous la direction de Mme le professeur Betty Lefevre, STAPS, Université de Rouen, 2009).

⁶ Max Weber, *Economie et société, les catégories de la sociologie*, Paris, Pocket, 1995 [1922, posthume, 1971]. L'étude est menée à partir d'une analyse compréhensive de l'action humaine c'est-à-dire en la considérant du point de vue de sa signification subjective. Il s'agit ainsi de prendre en compte ce qui fait sens dans l'activité pour les acteurs étudiés afin d'accéder à leur propre compréhension du métier de chorégraphe.

dans lequel ils évoluent⁷. En effet, les représentations des artistes ne sont pas réductibles à des illusions dénoncées par le sociologue, qui doit également prendre en compte ce qu'elles symbolisent pour les acteurs en accédant à leurs propres moments réflexifs⁸. Le chorégraphe est un « travailleur »⁹ qui s'inscrit dans la société moderne en se conformant à certains objectifs de rationalisation, mais il est également « artiste », se définissant à partir d'une représentation romantique du créateur « inspiré ». Les logiques argumentaires à l'œuvre soulignent l'ambivalence d'une définition de soi unitaire entre le type idéal du créateur (caractérisé par une vocation, une éthique de singularité, une économie de l'ascèse, l'être ensemble, etc.) et le travailleur (en tant qu'acteur stratégique, répondant à des conventions institutionnelles, au sein d'une entreprise chorégraphique).

Notre intérêt se portera ici sur la façon dont les chorégraphes ré-enchantent l'espace chorégraphique en insistant sur son caractère « communautaire »¹⁰ tout en soulignant les atouts de l'organisation collective comme contrepartie à un quotidien rationalisé et bureaucratisé. Mais entre cette aspiration communautaire et l'expérience de chorégraphe au quotidien, il existe des décalages que chacun tente d'assumer et de gérer au mieux. Quels sens les chorégraphes rencontrés donnent-ils à ces différentes formes : collectifs, tribus, compagnie, famille ? En quoi reflètent-elles une alternative au monde de l'art¹¹ chorégraphique tel qu'il s'est constitué depuis les années 1980¹² ? Comment l'organisation des processus de construction chorégraphique s'en trouve-t-elle redéfinie ? Quels sont les places et rôles de chacun, danseurs et chorégraphe ? Comment une forme d'autorité s'instaure-t-elle entre ces acteurs du processus créatif ? Comment le chorégraphe demeure-t-il singulier dans une organisation collective de la création ?

⁷ L'intérêt de cette démarche est de laisser la priorité à la définition personnelle de la situation vécue, en considérant l'acteur comme une source d'informations privilégiée, ayant la connaissance du monde dans lequel il évolue. C'est en ce sens que sont très présents les mots du terrain dans cet article, permettant d'accéder aux valeurs et aux systèmes de représentation des chorégraphes contemporains.

⁸ Nathalie Heinich, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁰ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 [1887]. La communauté faisant référence au partage de valeurs, de liens affectifs étroits, profonds et durables, caractérisée par un engagement moral et un sentiment d'appartenance fort à une collectivité, opposée au caractère contractuel de la société.

¹¹ Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

¹² A partir de la seconde moitié du XX^e siècle et plus précisément dans les années 1980, sont menées en France des politiques en faveur de la danse et de la création chorégraphique. Ces réformes (mise en place de systèmes de subventionnement, création des Centres Chorégraphiques Nationaux et d'instances de formation en danse contemporaine, etc.) vont aider à la légitimation de la danse contemporaine.

Dans un premier temps, nous aborderons les notions de collectif et de « tribu »¹³ auxquelles certains chorégraphes font référence, à travers l'exemple d'un collectif artistique créé à la fin des années 1970 et qui se revendique d'une idéologie communautaire. Puis, nous verrons qu'aux côtés de ces collectifs, la plupart de nos interlocuteurs se sont institués en compagnie, pensée comme une organisation collective dans laquelle s'opère une division du travail, plus ou moins précise. En quoi ce « tout » permet-il de penser le groupe dans sa complétude ? Enfin, un dernier marqueur de la distance souhaitée avec la société moderne « individualiste », s'observe dans la volonté régulièrement exprimée de resserrer les liens entre les compagnies, et notamment celles qui partagent un même territoire, alors identifiées comme une « famille ».

COLLECTIFS ET « TRIBUS » : UN IDEAL D'EGALITE DEVANT L'ACTE CREATEUR

Tout d'abord, la relation communautaire est abordée par les chorégraphes à travers l'évocation de collectifs artistiques. Ainsi, BG, créé à la fin des années 1970, participe de cette idéologie. L'un des membres fondateurs témoigne : *« je croyais à la capacité d'imagination d'un collectif. J'étais... un peu romantique. Je croyais à la capacité imaginative des gens. Donc je me suis dit : plus on est nombreux, on était sept à l'époque, au début, plus on est nombreux, plus forcément les idées vont fuser »* (e17¹⁴). Cette expérience consistait à *« garder chacun son identité mais... en ayant un... travail commun »* (e28). Ce collectif se crée autour de plusieurs « élèves » issus du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC)¹⁵, désireux de demeurer créateurs de leur danse, refusant de se soumettre *« au style d'autrui »* et prônant *« un partage des idées »* (e14). Dans cette expérience collective, les chorégraphes visent un double objectif : trouver personnellement leur danse tout en confrontant leurs idées et leur imaginaire à ceux d'autrui. Ces artistes se sont ainsi orientés vers ce travail de coopération pour défendre certaines conceptions et valeurs artistiques.

¹³ Il faut souligner ici que l'emploi de ce terme est celui, métaphorique, des chorégraphes, dont l'acception peut différer du sens habituellement donné par exemple en anthropologie.

¹⁴ e17, e14 et e28 sont parmi les sept membres fondateurs du collectif et continuent de travailler ensemble.

¹⁵ Centre de formation, le CNDC prône, selon ces chorégraphes, une philosophie collective de l'art et revendique sa capacité à déceler les « créateurs de demains » (Pierre-Emmanuel Sornet, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, la Découverte, 2010, p.33). Socialisés à cette forme de création, ces artistes l'ont perpétuée dans leur compagnie.

Cette organisation de la création, développée essentiellement depuis les années 1960¹⁶, engendre de nouvelles conditions de production de l'art. Elle est significative à la fois d'une manière de penser la création et d'un contexte dans la mesure où la conjoncture politique et culturelle de l'époque favorise l'émergence des communautés¹⁷ fondées sur des principes libertaires et égalitaires. Comme le dit e14, c'est « *l'époque des communautés* », celles des hippies et des subcultures. Le collectif relève d'un mode de fonctionnement créatif spécifique dont l'ambition répond à une volonté de liberté et d'égalité dans le milieu de la création comme ailleurs, et qui se traduit en danse par le refus du statut de chorégraphe. Les danseurs se répartissent cette tâche et il n'existe ni hiérarchie (du moins en théorie) ni distinction dans les rôles et fonctions des acteurs du groupe. Il s'agit, selon Laurence Louppe, de « démocratiser la structure hiérarchique de la compagnie de danse héritée de la modern dance : pas de chorégraphe, égalité du statut devant l'acte créateur »¹⁸. Les interrogations autour du statut de chorégraphe sont alors liées au climat de protestation et au bouillonnement social qui entourent l'apparition et la multiplication de ces collectifs. Ceux-ci questionnent le rapport hiérarchique danseur / chorégraphe ainsi que les processus de pouvoir qui se jouent au sein des compagnies.

Les artistes impliqués partagent donc le même statut : ils sont tous « créateurs », et l'on est proche de ce que le sociologue Émile Durkheim nomme une solidarité mécanique¹⁹. Les objectifs du groupe sont ainsi fixés en commun et chaque création naît, dans l'idéal, de la « confrontation » des propositions des uns et des autres. Développant une conscience collective, ce groupement d'artistes nécessite que ses membres partagent un certain nombre de valeurs (notamment artistiques et esthétiques) et de normes qui cristallisent leur conception du « métier ». Valorisant des liens forts d'appartenance au groupe, le collectif ne peut se réduire à la somme de ses composantes. S'il existe une forme de division du travail, ce type d'organisation n'est pas le fruit d'une spécialisation stricte et nécessite une forte polyvalence, visant à subvertir toute idée de séparation des tâches, et conditionnant l'absence d'une véritable hiérarchie. Ce principe se traduit en outre par une proximité physique, élective et

¹⁶ A cette époque, les performers proposent des activités multiformes et un métissage artistique propre à l'art contemporain (voir Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 1998).

¹⁷ Danièle Hervieu-Léger, *Des communautés pour les temps difficiles. Néo-ruraux ou nouveaux moines*, Paris, Centurion, 1983. En effet, c'est durant les années 1960 qu'émergent notamment des communautés de vie, mêlant projets de vie et travail, ainsi que d'autres formes alternatives qui se pensent comme des contre-cultures, opposées à une société marchande.

¹⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, contre danse, 1997, p.247.

¹⁹ Emile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [1893]. Ce type de solidarité indique une société dans laquelle ne s'opère pas de division du travail, dans laquelle les individus sont donc identiques et interchangeables. C'est la croyance collective (religion, morale, sentiment d'appartenir à une même communauté) qui assure la cohésion sociale.

affective entre les différents membres de la création (dans notre exemple, les trois chorégraphes de ce collectif continuent de loger ensemble).

Évoquant cette représentation communautaire de l'activité chorégraphique, un autre chorégraphe estime qu'à cette même époque, « *il y a des... tribus, des groupes qui se sont construits... sur peut-être parce qu'on avait le plaisir d'être ensemble, c'est quand même mieux d'être ensemble que seul, voilà et que... on se comprenait sans rien se dire donc il y a comme ça des groupes qui se sont constitués autour de personnes* » (e12). Cette référence à la « tribu », proche de la métaphore proposée par Michel Maffesoli²⁰ n'est pas anodine : les artistes s'associent autour d'une éthique de la création, la sensibilité collective servant de fondement à l'existence sociale du groupe. A l'image du collectif évoqué ci-dessus, malgré la pluralité (chaque interprète est à penser dans sa singularité), « il y a toujours une ambiance spécifique qui les rend solidaires les uns des autres »²¹.

La description des collectifs ou « tribus » telle qu'elle nous est livrée par ces artistes relate la façon dont ils ont pénétré le monde de la danse contemporaine, tout du moins dans la représentation et le souvenir qu'ils en ont. Dans leur idéal, il ne s'agit pas d'une utopie, mais d'une réalité bien présente dans leur souvenir. Faisant référence à des valeurs de solidarité constituées comme une « éthique », ces organisations émergent généralement de réseaux, et se constituent au gré d'essaimage, de « coups de cœur » ou de rencontres. La question de ce qui relie ces individus entre eux est également centrale pour comprendre leur attachement au groupe. Nous pouvons penser que le collectif comme la tribu, assimilables à une communauté d'artistes, vont à l'encontre d'un processus d'individualisation de l'art qui met en avant la signature d'un chorégraphe unique. Ces formes contribuent ainsi à modifier le rapport Je / Nous²² en passant d'une organisation sociétaire, définie par Weber comme un ensemble de « relations sociales fondées sur le compromis ou la coordination d'intérêts motivés rationnellement (en valeur ou en finalité) »²³ ; à une organisation communautaire, reposant sur des « relations sociales fondées sur le sentiment subjectif (traditionnel ou émotionnel) d'appartenir à une même collectivité ».

²⁰ Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris Méridiens Klincksieck, 1988.

²¹ *Ibid.*, p.34.

²² Claude Dubar, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 (voir notamment p.18 et la suite).

²³ Max Weber, *Economie et société, Op. Cit.*, p.3-59.

LA COMPAGNIE COMME ENTITE, EQUIPE ET IDENTITE : SE REVENDIQUER COMME UN « TOUT »

Aux côtés de ces collectifs, la plupart de nos interlocuteurs se sont institués en compagnies. e31 la désigne sous le terme d'« *entité* ». De la même façon, le nom de la compagnie ED est l'occasion de mettre en avant la pluralité d'une équipe : « *Parce que la compagnie c'est une entité, c'est-à-dire que ce n'est pas que J. et moi, c'est J.-B. à l'administration, c'est E. aux décors, c'est... É. en interprétation et nous c'est une équipe et F., Y. au son et à la lumière enfin tu vois c'est ED [...], une fois je ne sais plus où est-ce qu'on est allé à un spectacle, [...] et je ne sais plus qui nous a vu arriver et nous a dit : "ah, les ED", voilà. On a une étiquette, les gens nous mettent une étiquette, c'est-à-dire qu'il y a un travail de pleins de personnes* » (e18). La compagnie est pensée comme une organisation collective mais dans laquelle (et c'est en cela qu'elle s'oppose aux collectifs) s'opère une division du travail, plus ou moins précise, mais créant de la solidarité²⁴. Cette cohésion s'exprime notamment par la mention explicite de la totalité des membres actifs sur les affiches et les programmes, l'équipe veillant à ce que leur idéal de compagnie soit renforcé par leurs actions de communication.

Pour cette compagnie, l'« *étiquette* » par laquelle ils sont collectivement désignés (« *Les ED* ») témoigne de la reconnaissance d'une équipe comme matrice du travail artistique, au-delà des seuls interprètes et chorégraphes. L'œuvre chorégraphique est le fruit d'un travail interactif entre divers acteurs des Mondes de l'art²⁵, qui forment une chaîne de coopération nécessaire à la production artistique. C'est ce que souligne e11 : « *ce sont des aventures collectives, dans... le fait que... il n'y a pas un seul spectacle, enfin tous les spectacles, le spectacle vivant en général, même si... on sanctifie un nom... dès que tu rentres à l'intérieur des équipes tu vois ô combien... c'est un travail collectif* ». De la préparation à la représentation de la pièce, le processus de construction chorégraphique est une activité collective dont le succès dépend pour partie du bon fonctionnement des accords collectifs entre différents participants²⁶ qui partagent les mêmes conventions (artistiques, professionnelles, esthétiques, etc.), et ce durant plusieurs semaines. Cette organisation collective, dans sa perspective idéale et idéalisée, induit des liens à la fois personnalisés et

²⁴ Cette seconde forme de solidarité, nommée organique selon Emile Durkheim (*De la division du travail social, Op. Cit.*), est celle des sociétés modernes où la division du travail assure la cohésion sociale entre des individus autonomes et spécialisés.

²⁵ Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art, Op. Cit.*

²⁶ Audrey Bottineau, *Les interactions entre danseurs et chorégraphes, analyse ethnosociologique du processus de création en danse contemporaine*, Mémoire de DEA, sous la direction de Mme le professeur Betty Lefevre, STAPS, Université de Rouen, 2003.

durables entre danseurs, techniciens et chorégraphes, ceux-ci œuvrant à diverses activités de la compagnie. La désignation impersonnelle – les chorégraphes ne disent pas « *ma* » compagnie mais « *la* » compagnie – montre qu'ils ne se considèrent pas comme les uniques dépositaires. Bien qu'ils soient généralement instigateurs et responsables de la structure, diriger une compagnie « *c'est appartenir aussi à d'autres* » (e13). En envisageant cette vie comme collective, les chorégraphes construisent une identité de compagnie (alors même que les interprètes sont le plus souvent intermittents).

En tant que collectivité, la structure ainsi définie répond à autre chose que des règles marchandes dans la mesure où la création est « *imbrication* » de multiples partenaires constituant une « *équipe* » (e19). Au-delà du partage de conventions, cette relation induit également une certaine proximité entre les acteurs dans la mesure où il s'agit de collaborateurs réguliers (notamment ceux chargés de l'administration, de la technique, mais aussi parfois, les interprètes). Ce fonctionnement engendre donc une stabilité (relative) des situations et des ressources par le biais d'échanges réguliers entre les membres, y compris temporaires, de la compagnie. A cela s'ajoute une dimension affective, qui renforce les liens au-delà des convergences esthétiques. Si l'on s'intéresse plus précisément à l'état d'esprit décrit au sein de certaines équipes, les entretiens valorisent le faible nombre d'interprètes²⁷. Pour e31, les pièces sont construites à partir de « *petites équipes très humaines* » pour lesquelles la « *sélection [est] humaine* »²⁸. La dimension affective est en outre accentuée par la vie en groupe caractérisant le processus de création (repas, trajets, etc.) qui favorise le partage entre les membres de la compagnie. Notons que le travail effréné, concentré sur un temps relativement court (par plages de deux semaines, rarement plus) concourt à souder le groupe dans l'épreuve. De plus, le décalage avec les rythmes de vie habituels (notamment durant les périodes de répétition : 10h-21h dans le cas par exemple de la compagnie SG) favorise la cohésion du microcosme de la compagnie, qui se trouve ainsi placée en quelque sorte à l'écart de la vie sociale « ordinaire ». En danse, comme dans l'art en général qui répond à un régime de vocation²⁹, on ne compte pas ses heures de présence. Cette expérience ascétique qui caractérise l'acte créatif constitue-t-elle une utopie de la vie de chorégraphe ? Entre une perspective enchantée (vivre hors du monde réel, tout du moins en décalage) et désenchantée (un retour à la réalité est forcément nécessaire), la réponse est en réalité duale. Le sociologue ne peut donc répondre lui-même à la question, mais c'est bien dans les

²⁷ Témoignant parfois de difficultés économiques.

²⁸ Alors même qu'il leur arrive de fonctionner à partir d'auditions dont Pierre-Emmanuel Sorignet souligne la violence symbolique, ainsi que la difficulté à se placer sur le marché du travail (*Danser, Op. Cit.*)

²⁹ Nathalie Heinich, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.

représentations des chorégraphes que se constitue cet autre être au monde possible. A l'image de la « Bohème » décrite par Nathalie Heinich³⁰, le mode de vie des chorégraphes est singulier. Leur quotidien se trouve ainsi imprégné de significations affectivement et symboliquement chargées, qui créent à la fois une réalité et un imaginaire fortement investis.

Par ailleurs, en se positionnant au même « niveau » que les interprètes, les chorégraphes réhabilitent l'idéal de compagnie comme un « tout ». Dans l'esprit de la structure organique définie par Ève Chiapello³¹, que caractérise l'évitement de la relation hiérarchique et de cloisonnements trop formels, e4 souligne que tous les interprètes de sa pièce (elle y compris) sont rémunérés de la même façon, et e33 explique : « *je... ne suis vraiment pas une... chorégraphe... à coups de pieds dans le cul, du tout, je ne suis pas, je suis très douce et ça va, on s'entend bien [...]. Je suis vraiment un cœur tendre, hein, donc je n'ai pas du tout ce... truc d'autorité... pas du tout. Je travaille pour l'instant que avec des gens qui... sont aussi vraiment des amis en fait, qui accompagnent beaucoup, qui donnent beaucoup et qui ont cette générosité-là* ».

L'étymologie renseigne alors sur le sens que sous-entend ce groupement : le compagnon est celui dont on partage le pain, et dans l'idéal, le partage d'un temps chorégraphique commun participe de la constitution du groupe (même si celui-ci est éphémère), soudé par des forces unificatrices importantes nées des relations interpersonnelles. La relation entretenue par e9 avec ses salariées reflète l'identité qu'il désire idéalement donner à la compagnie. Ainsi, la façon dont celui-ci s'adresse à la chargée de diffusion, également assistante de l'administratrice, ou en parle, indique la complicité, teintée d'une admiration réciproque. e9 la qualifie de « *quelqu'un de vraiment super* », tandis qu'en retour elle se vante régulièrement les qualités artistiques du chorégraphe. Au-delà de la complémentarité des compétences, l'affection et la compréhension mutuelle, l'intimité, le partage de valeurs et la « camaraderie », caractériseraient en quelque sorte la compagnie idéale³².

³⁰ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p.38.

³¹ Ève Chiapello, *Artistes versus managers*, Paris, Métailié, 1998, p.159. Opposée à la structure mécaniste, en référence aux travaux de Burn et Stalker « The management of innovation » (1961), 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 » (p.159-160). Elle se définit en contre partie par la flexibilité des personnels engagés.

³² Notons que, pour certains chorégraphes, l'apprentissage s'est fait sur la base d'expériences menées au sein de compagnies et - ce détail est important - dans une logique de transmission, rejoignant la vocation des « Compagnons ». Voir à ce sujet, les travaux de Bernard De Castéra, *Le compagnonnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Au-delà du caractère collectif de l'organisation du travail, cette mise en avant du groupe représente un réflexe communautaire, au sein d'une relation affective, qui s'oppose à la rationalisation et à la professionnalisation de l'organisation des compagnies. Cette « logique de l'amour »³³, à travers une implication affective envers le « patron » et son « entreprise », caractérisée par des liens souples et humains, tente de se substituer aux règles et aux procédures, qui se sont renforcées avec l'institutionnalisation de la danse depuis les années 1980. Tout en respectant les règles sociales (les chorégraphes paient leurs salariés, sont juridiquement responsables et revendiquent la rigueur avec laquelle ils gèrent l'argent public des subventions), plusieurs de nos interlocuteurs valorisent une éthique collective de la vie en compagnie. Cette manière de mettre en propos une irrationalité apparente (par idéal communautaire alors même qu'existe dans leur compagnie une division du travail) est une façon de se démarquer d'un espace chorégraphique rationalisé et individualisé, qui met en avant l'auteur de la pièce.

RESSERRER LES LIENS ENTRE COMPAGNIES : LA « FAMILLE » IDEALE DE LA DANSE

Outre le collectif et la compagnie, une dernière façon de ré-enchanter l'espace chorégraphique et de s'opposer à une perspective individualisée de la société moderne consiste à faire en sorte de resserrer (au moins verbalement) les liens entre les compagnies, et notamment entre celles qui partagent un même territoire. e10 considère ainsi les artistes qui la soutiennent depuis toujours comme une « famille » (celle de FR). Cette image, loin d'être neutre, renvoie plus précisément à l'expérience vécue auprès de chorégraphes, alors qu'elle était encore interprète. Au-delà d'une « famille » au sens premier du terme, ses paroles font référence au partage de certaines valeurs (voire de certaines conventions esthétiques), qui dépasse la division nette des différents segments professionnels constituant le monde de l'art chorégraphique. Pour se prémunir des échecs éventuels et se rassurer dans un univers incertain³⁴, les chorégraphes s'appuient sur une communauté affective, une « famille » qu'ils présentent comme une référence.

Pour sa part, e31 souligne : « *il faut des échanges, [...] et puis les structures [les DRAC] qu'elles soient beaucoup plus... au lieu de diviser les artistes, au contraire les confédérer* ». De la même façon, e21 estime qu'il faut favoriser l'« *interrégionalité, les échanges* ». Travaillant avec les mêmes interlocuteurs, appartenant généralement aux mêmes

³³ Eve Chiapello, *artistes versus manager*, Op. Cit., p.168.

³⁴ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 2009.

réseaux, certains chorégraphes préfèrent envisager un monde de l'art unifié, dans lequel ils ne sont pas mis en concurrence. Conscients d'appartenir à un monde économique et marchand, ils tentent de reconstruire, en les réaffirmant, les liens (affectifs, esthétiques, etc.) avec d'autres compagnies afin de combattre une rationalisation de leur espace qu'ils n'apprécient et/ou ne maîtrisent pas toujours. Cette revendication d'un monde de l'art unifié s'entend comme le recours à un modèle fondateur caractérisant, à leurs yeux, ce que devrait être le monde chorégraphique. Enfin, en soulignant l'unicité de cet espace, ils signifient et affirment leur propre appartenance à ce milieu, tout en valorisant parfois une « famille » esthétique, la leur.

Créant une ressource identitaire, cette vision communautaire d'un milieu soudé se confronte pourtant à l'existence de conflits. Tout d'abord, et c'est en cela qu'elle représente sans doute une utopie, elle trouve ses limites dans une relation parfois conflictuelle aux Centres Chorégraphiques Nationaux notamment. Pour la compagnie AC, ceux-ci évoluent au sein d'« *un royaume établi* », dans lequel peu de compagnies peuvent cohabiter. C'est ainsi la critique d'une organisation inégalitaire du monde de la danse qui transparaît dans ces paroles. De plus, s'ils revendiquent, dans l'idéal, une proximité et un échange entre différents acteurs du monde de l'art, les chorégraphes expliquent également combien le monde chorégraphique tel qu'il s'est professionnalisé et organisé rend peu probable la pleine réalisation de ces utopies communautaires, créant à l'inverse un repli sur soi des artistes. Pour e10, « *ça sectorise un petit peu. Ça renferme aussi sur des familles artistiques, sur des liens, et c'est dommage que la profession fonctionne comme ça parce qu'au contraire ça devrait créer des fluides, des circulations et en fait ça crée des... fermetures, des clans* ». À la « famille », au collectif, s'oppose ainsi le clan, perçu comme le lieu de rivalités où l'« individualisme » prédomine.

Enfin, le fait que peu de compagnies se soient instituées en collectifs est un point important à questionner pour comprendre, au-delà de l'idéal communautaire, la façon dont est envisagée la relation aux acteurs directs de la création (et notamment les interprètes). L'évolution du collectif BG en compagnie nous a paru, à cet égard, révélatrice des difficultés auxquelles se confronte cet univers chorégraphique, structuré essentiellement autour de la figure de l'« auteur », pour se constituer en communauté. Autrement dit, l'idéalisation de l'espace chorégraphique et de la vie en compagnie met en évidence un paradoxe récurrent entre intérêt personnel (le chorégraphe demeure auteur et le revendique) et communauté affective (idéalisée dans une relation avant tout contractuelle).

Du collectif à la compagnie BG

Le fonctionnement en « collectif » pose aujourd'hui problème à e17 qui, bien qu'il revendique le partage des idées dans la création, pointe certaines difficultés inhérentes à ce type d'organisation. Durant l'entretien, son discours s'individualise progressivement, laissant transparaître l'évolution de l'organisation du groupe. Il décide ainsi, en 1991, de « *prendre la direction. [...] Le collectif, je n'y croyais plus* ». Au bout de dix ans, la direction chorégraphique lui revient donc, ce qui modifie l'organisation interne : « *On est plutôt une équipe artistique à trois avec... un chef qui serait D*³⁵ » (e14).

Cette décision révèle le charisme de cet artiste tant vis-à-vis du groupe qu'au sein du monde de l'art. e14 explique ce choix, considérant ce nom comme un « *label* » : « *c'était quand même quelqu'un avant 78 qui était entre guillemets "la coqueluche" du moment. Ah oui, dans le milieu de la danse, c'était D. D'ailleurs au stage, moi je ne connaissais pas D. mais dès que D. au stage de Nikolais à Villeneuve faisait une apparition, tout le monde, c'était... (il souffle). Il bougeait le petit doigt, tout le monde était... Il bougeait... Nikolais était fondu de... D. parce que c'était un performeur hors pair* ». Il ajoute : « *il était largement reconnu et il était identifié et identifiable, il savait où il allait* ». C'est donc lui qui s'impose naturellement comme « *leader* » (e17), comme autorité charismatique³⁶, et les projets du collectif se cristallisent progressivement autour de ce personnage, qui a une « aura » particulière. Le caractère communautaire des débuts de BG, caractérisés par des liens forts et une faible division du travail se transforme peu à peu, par la suite, en une répartition plus précise des tâches (certains s'occupant par exemple plus particulièrement de la pédagogie, et menant des projets de façon plus ou moins autonome).

Derrière cette évolution du collectif en compagnie, deux points méritent d'être approfondis : d'une part, l'autorité du chorégraphe dans le processus de création, et d'autre part, la possibilité, pour celui-ci, de conserver sa singularité dans une organisation collective.

« L'art n'est pas démocratique ! »

Plusieurs entretiens donnent à entendre une position spécifique du chorégraphe dans le groupe, malgré un idéal d'égalité développé par ailleurs. Ainsi, pour e14, le collectif, « *c'était une grosse illusion parce que forcément il n'y a rien de moins démocratique que l'art, tu*

³⁵ Notons que D représente e17.

³⁶ Max Weber, *Economie et société*, Op. Cit.

vois ? Bah oui ! Dans un groupe tout d'un coup, tu as une idée, tu as envie d'aller jusqu'au bout de ton idée ». De la même manière, reprenant les paroles de son maître, e17 souligne : « Nikolais disait toujours : "l'art n'est pas démocratique". Et je pense que tout part de là ». Quel sens ces deux chorégraphes donnent-ils au terme « démocratie » ?

Cette notion, qui appartient au vocabulaire idéologique, invite à penser la concurrence existant entre des individus relativement mobiles et statutairement égaux. Selon Alexis de Tocqueville³⁷, l'état démocratique se caractérise par des liens sociaux relativement souples et des positions de pouvoir homogènes. Il succède à l'état aristocratique caractérisé par une hiérarchisation pyramidale de la société. Chacun devient alors l'égal de l'autre et la position sociale se définit au regard du mérite personnel et non de l'héritage. En danse, la place laissée à l'improvisation à partir des années 1960 a fait de l'interprète un créateur, au même titre que le chorégraphe³⁸. De plus, à cette époque, l'espace lui-même se « démocratise », Cunningham, considérant par exemple, tous les points de la scène comme égaux.

Si l'on transpose ce principe au processus de création chorégraphique tel qu'il est appréhendé par nos interlocuteurs, la distinction de statut, de rôle et de tâches, rend complexe la définition unitaire d'un système strictement démocratique. En outre, le chorégraphe n'est pas « élu » et s'impose (traditionnellement, rationnellement, voire de façon charismatique) comme autorité³⁹ légitime face au groupe. Si dialogue et débats ont lieu durant la création, le chorégraphe peut y mettre un terme, proposer des corporéités originales, guider les propositions des interprètes et c'est en ce sens que les artistes ne considèrent pas le processus de création comme émanant d'une « démocratie ». Les rapports liberté / contrainte, égalité / autorité définissent conjointement le principe de création. C'est ainsi qu'au sein des compagnies dites « traditionnelles », la position des créateurs et des interprètes diffère et peut s'analyser sur une échelle hiérarchique.

Autrement dit, « il y a toujours celui malgré tout qui décide [...] qui est l'Auteur donc entre guillemets, dans le sens premier, qui fait autorité » (e32). « C'est vrai que par rapport à... cette hiérarchie, elle n'est pas vécue de la même manière mais il ne faut pas non plus se raconter d'histoire hein, celui qui conçoit le projet... c'est le patron quand même » (e16). Pour e19, « il y a toujours ça. Il y a toujours cette notion. Attendez, même enfin... cette notion

³⁷ Voir Alexis De Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981 [1835], pour la tension entre valeurs démocratiques et aristocratiques, ainsi que Nathalie Heinich, *L'élite artiste*. *Op. Cit.*

³⁸ Pour Murielle Guigou, dans l'art, comme dans les entreprises, s'observe un cheminement semblable sous plusieurs points : « effacement de la position de chef ; responsabilisation des individus ; investissement des employés dans les projets d'entreprise » (*La nouvelle danse française*. Paris, L'Harmattan, 2004 : 218). En sortant d'un système paternaliste et autoritaire, la jeune danse française se serait orientée vers un système « ouvert » permettant aux interprètes de singulariser leur pratique.

³⁹ Max Weber, *Economie et Société*, *Op. Cit.*

que dans la danse contemporaine... il y aurait une vision démocratique, non, il y a un vécu dans la gestion du pouvoir qui est certainement plus démocratique, qui est de l'ordre d'un débat ou du conflit, mais de toute façon, il y a toujours besoin d'un référent qui est le chorégraphe ».

Cette mise en perspective réflexive autour des rapports de pouvoir souligne combien la danse contemporaine, malgré un travail généralement collectif de création, envisage un individu (souvent unique) comme l'auteur, celui-ci représentant un centre décisionnel. Il y a en ce sens une « verticalisation » des rapports sociaux, (ré-)affirmant le statut du chorégraphe. Celui-ci est le leader du groupe, déterminant les axes à suivre et assumant la responsabilité des tâches matérielles et organisationnelles. La pensée occidentale dans son entier s'est construite autour d'une vision hiérarchisée et centralisée du sujet et c'est ce même modèle philosophique qui s'exprime durant le processus de création. Le chorégraphe centralise les informations et prend les décisions finales, qu'il transmet au groupe social qui l'entoure. C'est donc une organisation plutôt hiérarchisée dans laquelle le chorégraphe est en position d'imposer ses orientations, ses décisions⁴⁰ et toute une série de règles (c'est par exemple lui qui dicte les horaires, les pauses, etc.), permettant de maintenir un cadre commun à la vie de groupe. En observant les relations d'autorité nouées entre chorégraphe et interprète, nous pouvons dire que la « hiérarchie » centralisée autour de l'auteur chorégraphe s'intègre dans une société marquée par l'individualisme moderne. Autrement dit, le projet chorégraphique est avant tout celui d'un individu même s'il se construit avec les interprètes.

Être singulier dans une organisation collective de la création

L'idéologie de l'Art pour l'Art développe l'absence de fonctionnalité de l'art et engendre le paradigme moderne de l'artiste singulier et novateur (en opposition à la standardisation et à la tradition)⁴¹. Aujourd'hui imprégnés de cet être artiste, nos interlocuteurs indiquent, par leurs paroles, combien ils ont intériorisé cet idéal et les idéologies et valeurs qui le sous-tendent.

e14 souligne combien il est difficile de préserver sa singularité dans une organisation collective de la création, de rester soi-même tout en continuant d'appartenir au groupe : *« Il faut être mûr, très très mature pour rentrer dans un collectif. Il faut savoir rester un et ne pas*

⁴⁰ S'opposant en cela à la démocratie idéale, tandis que d'autres, à l'inverse, à l'exemple des collectifs sont sur un fonctionnement ultra-démocratique.

⁴¹ Cet impératif d'originalité s'associe à la valence positive que prend en parallèle le terme d'artiste qui apparaît dans l'idéal comme un individu libre et authentique. Aujourd'hui imprégnés de cet être artiste, nos interlocuteurs indiquent, par leurs paroles, combien ils ont intériorisé cet idéal et les idéologies et valeurs qui le sous-tendent.

être contaminé par d'autres » (e14). La volonté d'incarner une danse « à soi » indique une détermination à être reconnu comme artiste, corrélée à des valeurs d'individualisation où la stylisation singulière est déterminante. La présence du groupe n'est assumée qu'en écho à la capacité de s'en autonomiser, dans un entre-deux, qui seul permet le compromis entre l'exigence de singularité et la possibilité d'évoluer au sein d'un collectif d'individus. L'appartenance au groupe relève alors à la fois d'un travail d'identification et de différenciation. L'identité d'artiste se définit quant à elle entre la référence collective et la revendication d'un « être soi ». C'est dans cet interstice que se construit un sentiment de cohérence⁴², qui constitue le cadre identitaire de référence de l'artiste dans le collectif.

De la même façon, au sein des compagnies « traditionnelles », définir le processus de création comme strictement issu de l'autorité du chorégraphe reviendrait à omettre le contrat social qui lie les artistes entre eux (et que valorisent par ailleurs les chorégraphes). Les paroles de e17 illustrent pleinement cette ambiguïté : *« quand il n'y a pas de but, c'est une catastrophe. Mais je pense que c'est lié à ce qui constitue l'homme que d'être... constitue en fait l'artiste, je pense, ou le créateur, il ne peut pas être démocratique parce qu'une idée, une intuition, un sujet c'est quelque chose qui peut se partager mais en même temps il faut un leader. Parce que c'est comme ça que l'idée... et le thème peuvent se développer en ayant... suffisamment une logique. Sinon à un moment donné, il y a des logiques qui se collent et qui viennent interférer et d'un seul coup il y a plusieurs logiques et donc ça manque de clarté. Je pense qu'il faut une logique. Il faut une logique, une logique d'espace, une logique de sens, une logique de modernité aussi, une logique de se situer dans le temps, il y a plein de logiques mais il en faut une »*.

De cette trame initiale, « le débat » (e19), « les apports » proviennent de « gens qui sont périphériques : créateurs-son et cætera, ce sont des gens qui viennent se coller à ma logique. Et... sinon je ne m'en sors pas. Sinon, c'est évident que c'est la catastrophe. Mais... je refuse l'idée du maître, l'idée du chorégraphe type connoté... grand directeur absolu de toutes les idées, je ne suis pas d'accord avec ça, je pense que... les danseurs et tout ce qui est périphérique, éclairagistes et cætera et qui ont des noms, ce sont des gens qui contribuent quand même énormément à raffiner notre logique, à raffiner notre intuition. Je pense qu'ils sont nécessaires et ils contribuent » (e17). La création est donc bien à penser dans son caractère collectif, mais centralisée autour de la pensée du chorégraphe. e17 conclut : *« J'écoute... les gens avec qui je travaille, j'écoute les danseurs mais je sais que c'est moi qui*

⁴² François de Singly, *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996, p.22.

décide. Et ce n'est même pas par égocentrisme, je crois qu'il est nécessaire qu'il y ait un leader. Et je veux bien donner la place mais je m'en vais dans ce cas et je ne veux pas que tout soit au même niveau ».

Ce rapport de pouvoir, hérité de la danse classique, prend une forme spécifique en contemporain, où les interprètes ont généralement plus qu'un rôle d'obéissance, de reproduction et d'exécution. La création se fonde en ce sens non pas sur un rapport strictement autoritaire, mais sur des liens relationnels⁴³ dans lesquels le chorégraphe conserve un statut spécifique qui le singularise. Cette division du travail devient alors une manière de travailler à la fois avec l'Autre tout en restant soi-même. Comme dans les couples décrits par le sociologue François De Singly, c'est une manière d'affirmer un « nécessaire partage des territoires »⁴⁴, où chacun donne de soi dans la création. Les chorégraphes mènent des projets avec les interprètes, partagent des objectifs, et c'est dans la division du travail que chacun affirme sa personnalité. Inscrits dans un régime de singularité⁴⁵, les artistes se confrontent à ce défi des sociétés modernes : créer de l'« être ensemble » sans diluer leur individualité dans une entreprise collective, sans avoir la sensation d'enfermement vis-à-vis de l'Autre. Dans un même espace incarnant une forme de mobilité identitaire, les chorégraphes sont à la fois seuls et avec ces Autres.

Dans l'espace chorégraphique, où le travail est fortement individualisé, le groupe permet aux chorégraphes (comme aux interprètes) de reconstituer un « foyer » où chacun se ressource, tout en évitant de se replier sur des choses déjà connues. Ce régime de singularité n'interdit pas l'expérience collective, dont il se nourrit au contraire. En ce sens, le collectif permet concomitamment l'expérience de la singularité, le chorégraphe s'appuyant sur une complémentarité d'individualités créatrices contributives au processus de création. La singularité désirée par l'auteur s'entremêle, se soutient de la créativité des interprètes et lui répond. Ce principe implique que l'un ne va pas sans l'autre : c'est dans la coaction des individus singuliers que le collectif se renforce et prend forme dans la singularité de chacun, et c'est ce qui forme la spécificité identitaire de chaque groupe. On le voit, la singularité dans le groupe nécessite quelques arrangements qui nourrissent la création chorégraphique contemporaine.

⁴³ François De Singly, *Le soi, le couple et la famille*, Op. Cit.

⁴⁴ DE SINGLY, F. (2000). *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*. Paris : Nathan / HER, p.18.

⁴⁵ HEINICH. *L'élite artiste*, op. cit.

UTOPIE COMMUNAUTAIRE ET RATIONALISATION DE L'ESPACE CHOREGRAPHIQUE

In fine, nous avons pu voir que certains chorégraphes valorisent non pas de grandes organisations, mais plutôt des structures sociales de petite taille où prédomineraient des relations affectives. D'autres défendent la reconnaissance d'un monde de l'art chorégraphique unifié, une « famille » où les liens entre les individus sont forts. Associés à une critique de la société moderne, ces discours dénoncent une mise en concurrence interindividuelle et les compromissions dérivant de l'organisation institutionnelle de la création chorégraphique. L'évocation de collectifs ou de « tribus », dans lesquels le sentiment d'appartenance est fondamental, s'accompagne, chez les plus anciens, d'une description enchantée du passé, reliant l'histoire individuelle de chacun à la constitution de créations plurielles et d'affinités souvent fortes. C'est également une façon de combattre l'individualisation d'un statut d'auteur spécifiquement concédé au chorégraphe en danse : la notion de coopération est importante et constitue le ciment entre celles et ceux qui s'y inscrivent (même temporairement).

Mais cette « mise en commun » est d'autant plus symbolique que les aventures sont souvent précaires. Le terme d'« *utopie* » utilisé par e28 est en ce sens intéressant car il renvoie à une organisation idéale de la création où besoins et désirs individuels sont satisfaits dans le mouvement collectif. Sans doute traduit-il également la nostalgie d'une société idéale : le collectif, la tribu, la compagnie, la famille, autant d'« utopies concrètes », d'« îlots d'harmonie »⁴⁶ dans la société moderne constituant des échappatoires à la vie standardisée, taylorisée, contraignante du travail chorégraphique tel qu'il s'est, à leur yeux, organisé.

Opposant une forme communautaire, regrettée ou idéalisée, à des formes « sociétales » actuelles, nos interlocuteurs dénoncent la rationalisation de l'espace chorégraphique, assurant la prédominance de cette seconde forme d'organisation collective. « *Qu'est-ce qui se passe très fortement à partir des années 83, 85, c'est qu'effectivement on va voir la signature d'une personne et ça, c'est ça qui fait aussi justement que les choses deviennent... beaucoup plus... formalisées parce que on sait qu'on va voir et on a envie aussi de re-voir ce qu'on a déjà vu précédemment, de la signature de tel chorégraphe et donc c'est vrai que cette idée de collectif, elle disparaît* » (e12)⁴⁷. L'espace chorégraphique, en s'institutionnalisant, est marqué d'un processus de rationalisation qui s'accompagne d'une exigence de codification perçue comme une bureaucratisation de l'activité de chorégraphe.

⁴⁶ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1961.

⁴⁷ Lors d'une discussion, e19 souligne l'ambiguïté institutionnelle du collectif, face à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) : comment faire reconnaître une vingtaine d'artistes comme auteurs d'une pièce ?

Valorisant une économie de l'ascèse⁴⁸, certains chorégraphes sont critiques vis-à-vis de toute perspective marchande de l'art. Face à ce constat, ils reconstruisent au présent des formes d'« être ensemble », qui ne s'accommodent pas toujours facilement de leur statut d'auteur. Tout en faisant appel à certaines mythologies fondatrices de leur activité, ils insistent paradoxalement sur le caractère non démocratique de la création, la spécificité de leur statut de chorégraphe, leur singularité se construisant grâce au groupe qui les entoure. Le ré-enchantement du métier de chorégraphe passe par la reconstruction d'un « être ensemble » idéalisé, placé en opposition aux rapports sociétaux qu'établit l'espace chorégraphique de la modernité.

Le sociologue Pierre-Michel Menger considère qu'aux représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, a succédé le créateur actuel défini comme la figure exemplaire du nouveau travailleur⁴⁹. Dans sa vision économique, l'auteur rappelle que le travail est généralement considéré comme une consommation négative. Autrement dit, au contraire des loisirs et des biens de consommation, il ne serait ni source de satisfaction, ni de bien-être individuel. Cette perception propose un paysage simplifié et homogénéisé du travail, qui peut être envisagé (comme dans le cas des pratiques artistiques) comme vecteur d'accomplissement individuel (dressant en cela le portrait du travailleur idéal moderne). Néanmoins, les processus discursifs des chorégraphes témoignent d'une difficile acceptation de l'évolution de leur espace professionnel, et c'est en ce sens qu'ils perpétuent des principes qui rendent leur activité « extraordinaire » et se différencient en cela du travail « ordinaire ».

⁴⁸ Serge Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica, 2006.

⁴⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Op. Cit.*, p.8.

Bibliographie

- BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art (Art Worlds)*, Paris, Flammarion, 1988 [1982]
- BERTAUX, Daniel, *Les récits de vie*, Paris, Nathan/VUEF, 2003 [1997].
- BOTTINEAU, Audrey, *Les interactions entre danseurs et chorégraphes, analyse ethnosociologique du processus de création en danse contemporaine*, Mémoire de DEA, sous la direction de Mme le professeur Betty Lefevre, STAPS, Université de Rouen, 2003.
- BOTTINEAU, Audrey, *Les paradoxes du métier de chorégraphe en danse contemporaine. Ethnographie de l'espace normand*, Thèse de doctorat sous la direction de Mme le professeur Betty Lefevre, STAPS, Université de Rouen, 2009.
- CHIAPELLO, Eve, *Artistes versus managers*, Paris, Métailié, 1998.
- DE CASTERA, Bernard, *Le compagnonnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- DE SINGLY, François, *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981 [1835].
- DUBAR, Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- DURKHEIM, Emile, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [1893].
- GUIGOU, Murielle, *La nouvelle danse française*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HERVIEU-LEGER, Danièle, *Des communautés pour les temps difficiles. Néo-ruraux ou nouveaux moines*, Paris, Centurion, 1983.
- HUGHES, Everett, *Le regard sociologique. Essais choisis. Textes rassemblés par Jean-Michel Chapoulie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.
- LIOT, Françoise, *Le métier d'artiste. Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, contre danse, 1997.
- MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 2009.
- MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil et la République des idées, 2002.
- MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1961.
- PROUST, Serge, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica, 2006.
- ROUSIER, Claire, *Être ensemble. Figure de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre National de la Danse, 2003.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, la Découverte, 2010.
- TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 [1887].
- WEBER, Max *Economie et société, les catégories de la sociologie*, Paris, Pocket, 1995 [1922, posthume, 1971].

Pour citer ce document

Audrey Bottineau, «L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble »», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Les sociétés et communautés au crible de l'utopie, mis à jour le : 02/12/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1313>.