



HAL
open science

**Mettre en scène un lieu : Domaine nomade et Rythmes
héroïques : deux créations chorégraphiques in situ à
Grenoble**
Zoé Vuillat

► **To cite this version:**

Zoé Vuillat. Mettre en scène un lieu : Domaine nomade et Rythmes héroïques : deux créations chorégraphiques in situ à Grenoble. Musique, musicologie et arts de la scène. 2019. dumas-02269628

HAL Id: dumas-02269628

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02269628v1>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER 1
PARCOURS CRÉATION ARTISTIQUE – MENTION ART DE LA SCÈNE
UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2018 / 2019

METTRE EN SCÈNE UN LIEU
DOMAINE NOMADE ET RYTHMES HÉROÏQUES :
DEUX CRÉATIONS CHORÉGRAPHIQUES *IN SITU*
À GRENOBLE

Mémoire de Zoé Vuillat

Réalisé sous la direction de Séverine Ruset



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : VUAILLAT..... PRENOM : Zoé.....
DATE : 12-06-2019..... SIGNATURE : 

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Séverine Ruset qui m'a accompagnée dans ma réflexion tout au long du travail.

Je remercie également chaleureusement les chorégraphes, Julie Desprairies et Laurent Pichaud pour la bienveillance et la gentillesse avec laquelle ils m'ont accueillie au sein de leurs créations, et pour le temps qu'ils ont pris pour me parler de leur travail.

Marion Francillon et Tatiana Galleau, les coordinatrices des projets au Pacifique, m'ont aussi beaucoup aidée, que ce soit en me facilitant l'accès aux répétitions ou en répondant, patiemment, à toutes mes questions.

Je remercie les professeurs référents, au Conservatoire : Emmanuel Cury, Laura Faguer et Catherine Liverato ; ainsi qu'Estelle Provent du Lycée Hôtelier Lesdiguières.

Et merci à ma sœur, pour ses conseils méthodologiques...

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
I – LE LIEU ET SES CONTRAINTES AU FONDEMENT DU PROJET DE CRÉATION <i>IN SITU</i> ..	13
A) Les lieux qui déterminent le cadre de production.....	13
a) <i>Deux projets pédagogiques : faire danser des élèves.....</i>	13
b) <i>Une temporalité induite par les rythmes pédagogiques.....</i>	17
c) <i>Partager l'espace.....</i>	20
B) Des lieux qui déterminent la forme de la représentation.....	23
a) <i>Choisir une forme déambulatoire.....</i>	23
b) <i>Le choix du parcours.....</i>	26
c) <i>Accueillir du public dans des espaces non dédiés.....</i>	31
II - LES SPÉCIFICITÉS SENSIBLES ET FONCTIONNELLES DU LIEU COMME MATIÈRE	
PREMIÈRE DU SPECTACLE.....	35
A) Adopter l'espace.....	35
a) <i>Faire de l'espace une scène.....</i>	35
b) <i>Réaménager et organiser l'espace.....</i>	38
B) S'appuyer sur les spécificités sensibles de l'espace.....	42
a) <i>Donner à voir une architecture.....</i>	42
b) <i>S'inspirer de la démarche de l'architecte pour les choix de mise en scène.....</i>	45
C) S'appuyer sur la fonction du lieu.....	48
a) <i>Les gestes propres au lieu.....</i>	49
b) <i>Emprunter des éléments de mise en scène à la vie du lieu.....</i>	51
III – S'OUVRIR À L'APPORT CRÉATIF DES USAGERS DU LIEU.....	57
A) La rencontre avec les élèves : une matière pour le spectacle.....	57
a) <i>Mettre en lumière une expertise particulière : des élèves en apprentissage.....</i>	57
b) <i>Se servir de la singularité des interprètes.....</i>	59
B) Impliquer les danseurs dans la création et conserver une esthétique personnelle.....	62
a) <i>Utiliser des protocoles et des dispositifs d'écriture.....</i>	62
b) <i>Le spectacle : une composition du chorégraphe.....</i>	64
C) Envisager la création comme une expérience humaine.....	67
a) <i>le positionnement du chorégraphe : être avec.....</i>	67
b) <i>Composer une équipe sur place.....</i>	70
CONCLUSION.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	81

INTRODUCTION

« Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »

se demande George Perec dans les premières pages du numéro 5 de la revue *Cause commune*¹ en février 1973. En 2019 à Grenoble, deux chorégraphes délaissent l'extraordinaire, l'événement ou l'insolite et prennent comme sujet principal de leurs pièces, un lieu, son architecture, sa vie quotidienne et ses habitants : Julie Desprairies crée *Rythmes Héroïques* dans le bâtiment du Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble et Laurent Pichaud, *domaine nomade*, au Lycée Hôtelier Lesdiguières. Mais comment ont-ils fait ? Quels éléments du réel les ont intéressé ? Et comment ce qu'ils en ont capté sont devenus les éléments de spectacles chorégraphiques ? À la suite de George Perec et plus de quarante ans plus tard, j'ai eu envie de comprendre comment les artistes qui travaillent *in situ* procèdent pour *rendre compte* du réel.

La création chorégraphique *in situ* est aussi désignée par la chercheuse en danse Julie Perrin, dans son article « Habiter en danseur »², sous le terme de « chorégraphie de site spécifique », en référence à la dénomination anglaise *site-specific performance*. Dans cet article, Julie Perrin distingue, en effet, les spectacles *in situ* des spectacles délocalisés ou hors les murs. Ces derniers sont d'abord pensés pour la scène puis insérés dans un espace différent. En revanche, les spectacles *in situ* sont imaginés et créés sur le lieu de leurs représentations et à partir des caractéristiques de celui-ci. Ces spectacles, créés en fonction et pour le lieu qui les accueille, ne peuvent pas être joués ailleurs que dans leur lieu de

1 Revue fondée par George Perec en 1972, et dont les neuf numéros ont été publiés jusqu'en 1974 aux Éditions Denoël-Gonthier, Paris.

2 Julie Perrin. « Habiter en danseur ». Du périmètre scénique en art: re/penser la Skéné, 2013, pp.8-19

création. Cette spécificité implique des modalités de création différentes de celles des spectacles conçus et joués dans la boîte noire d'une salle de spectacle. Le système économique qu'ils imposent est différent, car ces spectacles ne peuvent pas tourner, et les artistes doivent adapter leurs manières de répéter à des lieux qui ne sont généralement pas prévus pour accueillir des spectacles. Enfin, les artistes qui travaillent ainsi font le choix d'inscrire leurs spectacles dans un espace déjà chargé de significations et ainsi de faire résonner leurs gestes avec le monde réel. Leurs écritures ne reconstituent pas un univers, à l'abri du monde, au fond d'une salle de théâtre.

Si plusieurs études ont déjà été réalisées en Angleterre et aux États-Unis, en France le sujet a été peu étudié. Des chercheurs américains en *performances studies* ont consacré des ouvrages à différentes expériences de spectacles *in situ*, dans le domaine de la danse et du théâtre. Nick Kaye a publié en 2000, *Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation*, et Anna Birch et Joanne Tompkins, ont coordonné un ouvrage collectif *Performing Site-Specific Theatre : Politics, Place, Practice*, édité en 2012. En France, c'est dans le champs des arts plastiques que la création *in situ* ou contextuelle a été la plus étudiée. Dans *Un art contextuel*, publié en 2002, Paul Ardenne s'intéresse aux artistes qui sortent de leurs ateliers et cherchent de nouvelles manières de montrer leur travail en dehors des galeries. Karine Maire, quant à elle, a consacré une thèse aux processus de création de ces artistes plasticiens : *La catastrophe tranquille : le processus discontinu de création dans l'oeuvre in situ*, soutenue en 2003. À Grenoble, depuis quelques années, les géographes et des urbanistes s'intéressent à la création *in situ* pour ce que cette pratique change dans l'espace urbain et la manière dont elle participe à développer de nouvelles manières de penser la ville. En 2016, Luc Gwiazdzinski, enseignant chercheur à l'Institut d'Urbanisme et de Géographie Alpine de Grenoble, a coordonné un dossier intitulé « les géo-artistes : nouvelles dynamiques pour la fabrique urbaine » dans la revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles. Et cette année, le laboratoire du CRESSON, le Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, a organisé des journées d'études, « expériences chorégraphiques *in situ* » : l'objet de ces journées était de réfléchir à la manière dont les méthodes de travail utilisées par les chorégraphes pour prendre connaissance d'un territoire, d'un espace pouvaient être empruntées par des architectes et des urbanistes. Ces disciplines en s'intéressant à la création *in situ*, se posent la question de ce que l'art peut apporter à la

science, à l'aménagement urbain et aux politiques publiques. Dans le domaine de la recherche en art de la scène, c'est Julie Perrin, maître de conférence en danse à l'université Paris 8, qui s'intéresse le plus au sujet. Depuis plusieurs années, elle a consacré plusieurs articles aux chorégraphes qui sortent des théâtres et inventent des formes pour la rue ou pour des paysages. Dans ses articles « Habiter en danseur³ », et « L'espace en question⁴ », elle s'intéresse aux enjeux esthétiques de ces nouvelles formes, au rapport que le danseur entretient avec l'espace, et à la manière dont celui-ci est transformé par sa présence.

Cette présente étude, quant à elle, se centre sur le moment de la fabrication des spectacles et s'attache à étudier l'artiste au travail. En documentant deux créations en train de se faire, elle espère donner à voir les conditions pratiques – matérielles et temporelles - du travail de deux chorégraphes, analyser les ressources à leurs dispositions et relever les outils et méthodes de travail qu'ils développent. Consciente que le spectacle vivant, tout éphémère qu'il soit, est le fruit d'un travail, cette étude cherche à rendre visible et concret ce qui est souvent invisible, et peut être même considéré comme magique. En partant de la pensée des auteurs qui se sont intéressés à la dimension poétique de l'espace et à son potentiel imaginaire : Gaston Bachelard dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*⁵, Pierre Sansot dans *Poétique de la ville*, Jean-François Augoyard dans son étude *Pas à pas*, cette recherche essaie de voir si les concepts des penseurs de l'espace, philosophes et urbanistes, et les intérêts que les artistes portent à l'espace peuvent se rencontrer. Mais cette recherche vient aussi interroger le rapport que l'art entretient avec le réel. Le quotidien est une source privilégiée d'inspiration pour certains artistes, qu'ils explorent le réel pour le sublimer ou décident, à l'instar de Georges Perec que même les choses les plus banales méritent notre attention.

Cette recherche suit le processus de création de deux chorégraphes, Julie Desprairies et Laurent Pichaud, tous deux accueillis en résidence de janvier à mars 2019 au Centre de Développement Chorégraphique le Pacifique à Grenoble. Ces résidences de création ont donné lieu à deux spectacles *in situ*. Julie Desprairies a réalisé *Rythmes Héroïques*, une

3 PERRIN Julie, « Habiter en danseur », in *Les Cahiers Skéné* n°1, publication du groupe de recherche « Du périmètre scénique en art : re/penser la skéné », ESBAMA, Montpellier, 2013

4 PERRIN Julie, « L'espace en question » La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne | *Repères, cahier de danse* 2006/2 n° 18 | pages 3 à 6

5 SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Petite bibliothèque Payot, Essais, Payot-rivages édition (1996) 2004, Paris

déambulation dans le Conservatoire de Grenoble avec les élèves de danse et théâtre, jouée les 16 et 17 mars 2019. Laurent Pichaud, quant à lui, a présenté *domaine nomade*, dans le Lycée hôtelier Lesdiguières, à Grenoble du 19 au 21 mars 2019. Ce spectacle prend également la forme d'une déambulation et à cette occasion, le chorégraphe a travaillé avec les élèves de la classe de Seconde Technique Hôtellerie Restauration du lycée.

Julie Desprairie est chorégraphe, elle dirige la Compagnie des prairies depuis quinze ans. Après des études d'art plastique et de théâtre, elle mène des projets artistiques *in situ* principalement présentés dans des programmations de danse contemporaine. Ses projets, s'ils prennent des formes particulières sont toujours directement inspirés par un espace particulier, que ce soit un bâtiment, un quartier, une ville ou un paysage. Certains de ses projets, comme *La danse en libre accès* à la Bibliothèque publique d'Information du centre Pompidou, à l'occasion de la Nuit Blanche 2004 sont des performances chorégraphiques qui se déploient dans tout un bâtiment, d'autres, comme *l'Opera nell'Opera* à l'Opéra de Lyon à l'occasion de la Biennale de la danse en 2012, prennent la forme de parcours guidés : un groupe de spectateurs est conduit à travers différents espaces d'un bâtiment, des événements chorégraphiques ont lieu tout au long du parcours. Cette proposition de cheminement peut s'étendre à l'échelle d'un paysage dans le cas de la «randonnée chorégraphique» présentée en 2017 à Cluses, *Sous le tilleul*. Mais la chorégraphe a également mené des projets qui ne se sont pas terminés par un temps de représentation. Dans ces cas là, la recherche chorégraphique est archivée et rendue publique par d'autres moyens : la réalisation de films, *Après un rêve* en 2012, *l'Architecte de Saint-Gaudens* en 2014, la publication de textes ou l'organisation d'expositions, *l'Inventaire dansé de la ville de Pantin*, en 2014. La Compagnie des prairies, dont le siège social est basé à Lyon, est soutenue par la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes dans le cadre de l'aide à la structuration. Le projet *Rythmes Héroïques* pour le Conservatoire de Grenoble a été coproduit par le Théâtre de Grenoble, le Conservatoire, Le Pacifique CDCN

Laurent Pichaud a également une double formation artistique. Il s'est formé à la danse contemporaine et à l'histoire de l'art dans les années 90. Depuis, il poursuit parallèlement un parcours d'interprète et de chorégraphe. Il travaille de façon régulière avec la chorégraphe américaine Deborah Hay dont il est à la fois l'interprète, l'assistant, le collaborateur et le traducteur. En tant que chorégraphe, son travail artistique essentiellement

in situ, place l'espace particulier dans lequel la création prend place et la relation que la danse peut entretenir avec lui, au centre de sa démarche. Il s'intéresse également aux conditions de réception des spectateurs et ses performances sont des occasions de proposer aux spectateurs des expériences particulières. *domaine nomade* est le titre générique d'un projet plus vaste de Laurent Pichaud dont plusieurs versions ont déjà eu lieu dans des contextes différents : en 2014 dans l'École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, au Centre National d'Art Contemporain Le Consortium à Dijon en 2013, à la Friche Belle de Mai de Marseille en 2014 et au Lycée professionnel Georges Lamarque de Rillieux-la-Pape en 2014. À partir d'un même scénario, le spectacle se réinvente dans chaque nouveau lieu investi. Le *domaine nomade* présenté au Lycée hôtelier Lesdiguières a été financé grâce au soutien de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, la région Auvergne-Rhône-Alpes. X-sud, la compagnie de Laurent Pichaud, dont le siège social est basé à Nîmes, est subventionnée par le conseil départemental du Gard au titre de l'aide à la structure.

Il m'a semblé pertinent de mettre en regard ces deux projets, d'une part en raison de leurs points communs : leur caractère *in situ*, le fait que les deux spectacles mettent en scène des élèves. Mais j'ai également identifié des points communs dans la démarche des deux artistes : la place centrale qu'ils accordent tous deux à l'espace dans leurs écritures, la manière dont les arts plastiques irriguent leurs travaux, leurs intérêts pour des formes pluridisciplinaires. Mais *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* ont aussi été choisies pour leurs concordances spatiales et temporelles. Leur calendrier commun m'a permis d'assister aux répétitions et de suivre leurs créations jusqu'aux représentations avant d'entamer le travail de rédaction. De plus, situer géographiquement ma recherche et observer des créations réalisées dans la ville où j'habite et étudie m'a semblé aller de paire avec la démarche des artistes étudiés ici, qui créent à partir de ce que les sites proposent.

Pour observer les processus de création de Julie Desprairies et Laurent Pichaud, ma méthode de travail principale a consisté à observer les répétitions des spectacles. Cependant, pour les deux spectacles, ma place dans la création était différente. J'ai intégré l'équipe de *Rythmes Héroïques* en tant qu'assistante stagiaire, mon observation était donc participante. Cela m'a permis, à partir de mi-décembre, d'être présente à toutes les étapes de la création. En plus d'assister aux répétitions, j'ai participé aux réunions techniques avec l'équipe et les partenaires, et j'ai eu de longs temps de discussions avec la chorégraphe. En outre, j'ai

participé aux représentations en guidant, avec cinq autres personnes, le cortège des spectateurs pendant la déambulation. Dans le cadre de *domaine nomade*, mon observation était directe. J'ai assisté à dix-sept heures de répétitions réparties sur quatre jours, à plusieurs semaines d'intervalles. Ma présence étant intermittente et ce que j'ai vu est fractionné. J'ai eu la possibilité de m'entretenir avec Laurent Pichaud, Marion Francillon qui a coordonné ce projet pour le Pacifique, ou Estelle Provent, professeure référente au Lycée Lesdiguières, dans des temps isolés, dédiés à mes questions, avant ou après des répétitions. Le regard que j'ai porté sur ces répétitions était chargé de mon expérience personnelle, ayant eu l'occasion de diriger des projets de création, bien qu'à plus petite échelle. Cette expérience m'a servi à plusieurs reprises de point de comparaison pour analyser la manière dont les répétitions se déroulaient et pour tenter de dégager ce qui découlait de la volonté de l'artiste, ce qui échappait à son contrôle et était déterminé par d'autres facteurs. Mais je me suis également appuyée sur l'expérience de la chercheuse en Art de la scène Gay Macauley et sur son étude ethnographique *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*⁶, réalisée à partir de l'observation des répétitions d'une pièce de théâtre à Sidney. Sa propre expérience d'observation m'a encouragée à préférer archiver mes observations sous la forme de comptes rendus écrits plutôt que d'effectuer des enregistrements audio ou vidéo des temps de répétitions. La gestion des données audiovisuelles m'a semblé trop lourde à mettre en place au regard de la taille de cette recherche. J'ai donc privilégié des comptes rendus écrits, rédigés chaque soir après les séances de travail, dans lesquels sont notés le lieu et l'horaire des répétitions, ainsi que les personnes présentes. Je décris également le déroulement de la séance, les échauffements s'ils avaient lieu, les différents exercices proposés par les chorégraphes et leurs consignes ainsi que les commentaires qui suivaient. J'ai également relevé avec attention certaines expressions et vocabulaire employés, par les artistes, enfin, j'ai noté la manière générale dont les participants vivaient les propositions des artistes ainsi que tous les incidents et imprévus survenus au cours des répétitions. Mais pour cette étude, je me suis aussi intéressée à la parole des artistes et au discours qu'ils portaient sur leur propre travail. J'ai étudié les notes d'intentions des spectacles ainsi que celles de leurs spectacles précédents, les articles écrits par les artistes et les entretiens qu'ils ont réalisés, leurs journaux de créations quand ils m'y ont donné accès. Enfin, j'ai effectué avec Julie Desprairies et Laurent Pichaud des entretiens informels à plusieurs moments de la création. À travers toutes ces paroles recueillies, je me suis intéressée à la manière dont les

6 MACAULEY Gay, *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester University Press, Manchester, 2012.

deux chorégraphes définissent leurs travaux et le regard qu'ils portent sur les méthodes et outils qu'ils utilisent.

À partir de ces observations, cette étude tente d'analyser la manière dont les lieux ont informé les deux spectacles et dans quelle mesure les espaces dans lesquels ils prennent place ont induit les choix de création des deux chorégraphes. Le premier axe de cette étude présente la manière dont les lieux et leurs contraintes ont déterminés le cadre de production de *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade*, en partant du principe que les conditions de répétition influent d'une manière ou d'une autre sur le résultat final. En effet, pour ces deux projets, le planning des répétitions et les espaces de travail ont été fonction des possibilités du lieu. De même, nous verrons comment les lieux et leurs caractéristiques ont déterminé l'architecture générale des deux spectacles. Dans un second temps, cette recherche envisage la manière dont les chorégraphes font des lieux investis la matière première de leurs spectacles. L'espace disponible devient une scénographie, mais c'est également lui qui motive le mouvement des danseurs et le choix des éléments de mises en scène. Enfin, dans un dernier temps, cette recherche s'intéresse à la rencontre entre les chorégraphes et les usagers des lieux. En effet, les deux artistes placent cette rencontre au cœur de leurs processus de création et les spectacles n'auraient pas pu se faire sans les compétences techniques et artistiques des gens qui ont participé au projets. Nous verrons quelle est la part créative laissée par les chorégraphes aux usagers des lieux et de quelle manière ils ont sollicité leurs participations. Cette étude s'intéresse à la manière dont deux spectacles se sont construits, fruits à la fois de l'expérience et de l'esthétique personnelle d'un artiste et des caractéristiques des sites dans lesquels ils se déploient.

I – LE LIEU ET SES CONTRAINTES AU FONDEMENT DU PROJET DE CRÉATION *IN SITU*.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud ont été invités à réaliser des projets dans des lieux qui ne sont pas dédiés au spectacle vivant et avec deux groupes d'amateurs. La mise en place de tels projets a induit des choix de création spécifiques et a impliqué une organisation particulière des répétitions et des représentations. Ces deux artistes ont déjà mené des projets similaires et sont habitués à composer à partir des contraintes du réel. Nous verrons comment, en s'adaptant aux règles d'usage et de fonctionnement du Conservatoire de Grenoble et du Lycée Hôtelier Lesdiguières les chorégraphes ont conçu la structure générale des spectacles.

A) Les lieux qui déterminent le cadre de production

C'est le Conservatoire de Grenoble et le Lycée Hôtelier Lesdiguières qui ont déterminé le cadre de la production de *Rythmes Héroïques* et de *domaine nomade*. Tout d'abord, la nature pédagogique des projets a induit un certain nombre d'enjeux et de choix artistiques. De plus l'organisation des répétitions a dû s'adapter aux rythmes pédagogiques des deux établissements, et les chorégraphes et leurs danseurs, partager l'espace avec les autres usagers.

a) Deux projets pédagogiques : faire danser des élèves

Ces deux projets ont une caractéristique commune : ce sont deux projets pédagogiques. Ils prennent place dans deux établissements consacrés à l'enseignement et ont pour objectifs de faire danser des élèves. Cependant la différences de nature des établissements et des cursus au sein desquels ces projets s'inscrivent modifie considérablement les enjeux des projets.

C'est le Centre de développement Chorégraphique National de Grenoble qui est à

l'origine de ces deux créations, en proposant des partenariats au Conservatoire de Grenoble et au Lycée Technique Hôtellerie-Restauration Lesdiguières. dans une perspective d'abord, d'ouvrir ses activités à un public adolescent. Les deux projets ont été pensés avec les professeurs des établissements. Dans le cas de *Rythmes Héroïques*, Marie Roche a rencontré les professeurs des Cycles d'Enseignement Professionnel Initial danse et théâtre (CEPI), Laura Faguer et Catherine Liverato, alors que ces dernières étaient à la recherche de locaux de répétitions pour organiser un projet transversal aux deux classes. La directrice du Pacifique leur a proposé un projet commun : faire venir un artiste pour travailler avec les élèves des deux cycles et réaliser une création qui fasse partie de la programmation du Pacifique. Ce projet avait deux objectifs : faire travailler ensemble des élèves de deux classes différentes : les trois élèves de CEPI théâtre et huit de CEPI danse, de leur faire vivre l'expérience d'une création professionnelle, et de leur faire rencontrer un artiste dont le travail s'inscrit dans le champs de la danse contemporaine. Comme l'année 2019 correspond au cinquantenaire de la construction du bâtiment du Conservatoire, et que le projet s'inscrivait aussi dans le cadre de ces festivités, il était cohérent d'inviter une chorégraphe qui s'intéresse aux rapports entre la danse et l'architecture. Pour *domaine nomade*, Marie Roche, qui connaissait le travail de Laurent Pichaud et sa version précédente de *Domaine nomade*, créée au Lycée professionnel Georges Lamarque de Rillieux-la-Pape en 2014, a souhaité mettre en place un projet similaire à Grenoble. Le Pacifique a lancé un appel à participation par l'intermédiaire de la Direction des Affaires Culturelles du Conseil Général de l'Isère auprès des lycées professionnels situés dans le secteur proche du Pacifique. C'est Estelle Provent, professeure de français et responsable des actions culturelles du Lycée Lesdiguières qui a répondu à la proposition. Les professeures, le Pacifique et Laurent Pichaud se sont accordés pour travailler avec une classe de seconde, car c'est une année au cours de laquelle les élèves, qui arrivent tout juste dans l'établissement, découvrent les différents métiers de l'hôtellerie-restauration. Le projet a été envisagé comme une opportunité pour les élèves de se familiariser, par la danse, avec les enjeux et contraintes des différents métiers. Proposer un projet collectif et artistique était aussi une occasion d'amener les élèves à travailler ensemble et de développer un esprit de groupe dans une classe qui va se suivre pendant plusieurs années. Estelle Provent étant la professeure de français de la classe de Seconde Technique Hôtellerie Restauration – 1, c'est avec les élèves de cette classe là que le projet s'est fait.

Les projets *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* faisaient partie des programmes

scolaires 2018 /2019 des deux groupes d'élèves concernés et par conséquent leur participation aux projets était obligatoire. Mais le caractère pédagogique et obligatoire de ces deux projets a entraîné des enjeux différents, liés à la nature même des établissements. La première différence concerne la motivation des élèves. La mission du Conservatoire est l'enseignement de la pratique artistique, que ce soit en amateur ou à visée professionnelle. Ce cursus n'est pas obligatoire et les élèves s'inscrivent volontairement. De fait, l'expérience d'une création artistique et sa représentation devant un public correspond aux attentes des élèves. En revanche, outre le fait que la scolarité dans l'enseignement secondaire est obligatoire pour les élèves jusqu'à seize ans, le Lycée Hôtelier Lesdiguières n'a pas pour mission de former aux métiers du spectacle et les élèves ne s'y sont pas inscrits dans cette perspective. Pour les élèves du Conservatoire, l'opportunité de travailler avec une chorégraphe de cette renommée, dans des conditions de diffusions professionnelles est vécue comme une chance. En ce qui concerne les élèves de la classe STHR du Lycée Lesdiguières, Estelle Provent m'a confié lors de notre première rencontre, que l'obligation de participer à la création de *domaine nomade* était au contraire, vécue comme une contrainte, au même titre que tous les autres cours généraux que l'établissement dispense. Les élèves ne sont pas plus enthousiastes que pour les autres cours et cela a eu des répercussions sur leurs investissements au cours des répétitions: ils étaient souvent en retard, ou même absents, ils mettaient du temps à démarrer, à se mettre au travail, alors que la présence et l'engagement des élèves du Conservatoire au moment des répétitions s'apparentaient à celles de danseurs professionnels engagés sur une création. La seconde différence entre les deux projets est la différence d'expérience des participants au moment du début des projets. Les élèves des classes de CEPI que ce soit théâtre ou danse ont tous déjà pris des cours de danse et avaient déjà tous participé à une représentation publique avant le début du projet. Lors de notre première rencontre⁷, au cours d'une répétition, Laurent Pichaud me dit que les élèves de STHR-1 n'ont, pour la grande majorité, jamais pris de cours de danse. Ils étaient, selon leur professeur de français qui a recueilli leurs témoignages en cours, effrayés par l'idée de se représenter en public⁸. Cela a obligé les chorégraphes, dès l'origine des projets, à adapter leurs manière de travailler. Si Julie Desprairies a pu, bien souvent, considérer les élèves du Conservatoire comme des « danseurs de la Compagnie des prairies ⁹», Laurent Pichaud a dû, quand à lui, trouver une manière d'amener les élèves de Seconde vers la danse. Cela a

7 Au cours d'une répétition de *Domaine nomade*, au Lycée Hôtelier Lesdiguières, le lundi 4 février 2019.

8 Discussion avec Estelle Provent, le lundi 4 février 2019. Laurent Pichaud a déjà mené des ateliers avec les élèves les trois derniers mardis.

9 Expression employée par Julie Desprairies pour désigner les élèves au cours de la deuxième séance de travail, le mardi 29 janvier 2019.

d'abord induit des choix d'organisation. Par exemple, il est apparu très tôt à Laurent Pichaud, Marion Francillon, la coordinatrice de *domaine nomade* au Pacifique, et aux professeurs, qu'il serait préférable de travailler avec les élèves en petits groupes. Les élèves étaient souvent dissipés en classe entière et il était plus facile de capter leur attention lorsqu'ils étaient moins nombreux. En conséquences, trois séquences du spectacle ont été prévues en groupe de huit, et une séquence en groupe de quatre. Travailler en petits groupes avaient du sens car les espaces utilisés dans le spectacle sont exigus : le vestiaire des filles, le foyer, une cuisine, les chambres de l'hôtel. Mais même les séquences qui avaient lieu dans des espaces plus vastes et pour lesquelles toute la classe était mobilisée, la séquence d'ouverture, dans le hall, et la séquence de fin, dans le salon-piano-bar, ont été travaillées en demi-groupe pendant une partie de la création. Le chorégraphe a également adapté le contenu même des séances au regard de l'expérience des élèves en ne leur proposant que des gestes simples, que les élèves connaissaient et savaient déjà faire. *domaine nomade* est moins un spectacle de danse qu'une performance mettant en scène des situations de la vie des lycéens.

Hormis la participation obligatoire des élèves des classes concernées, les projets ont été ouverts à d'autres élèves volontaires. Pour *Rythmes Héroïques*, six comédiens et une danseuse se sont ajoutés au projet. Laurent Pichaud a, quant à lui, proposé aux élèves internes du Lycée qui le souhaitait de participer à *Domaine nomade*. Des répétitions avaient lieu le lundi soir, dans l'idée de créer une petite séquence dans l'un des espaces de l'internat. Si huit filles se sont présentées à la première séance, seules deux sont allées au bout du projet.

En ce qui concerne *Rythmes Héroïques*, la nature pédagogique du projet induisait aussi une certaine manière de travailler. La chorégraphe et des professeurs souhaitaient au maximum mélanger dans le travail les élèves de danse et de théâtre dans un souci de décroisement. L'objectif était que les spectateurs ne puissent pas deviner quel élève est dans quel cursus et de proposer des expériences de danse ou de jeu d'acteur à ceux qui y étaient le moins habitués. Néanmoins, dans l'urgence de la création et faute de temps, les compétences particulières de chaque classe ont tout de même été exploitées, à certains moments du spectacle. Dans la séquence du hall, les élèves danseuses qui possèdent une qualité de mouvements que les comédiens n'ont pas, se sont concentrées sur des petits solos et duos dansés, et ce sont les comédiens, plus à l'aise à l'oral, qui ont majoritairement pris en charge des textes. Le fait que le projet s'inscrive dans une formation a aussi incité Julie

Desprairies à envisager la distribution de manière équitable. Elle a écrit le spectacle en faisant en sorte que chaque élève soit sollicité de manière à peu près égale. Par exemple, les trois élèves de CEPI théâtre, qui étaient les seuls à pouvoir interpréter la plupart des pièces musicales présentes dans le spectacle ont, en contrepartie, moins dansé que les autres.

Le fait de travailler avec des classes a apporté des enjeux particuliers aux projets. Cela a amené les chorégraphes à modifier parfois leurs manières de travailler et a influencé certains choix d'écriture. L'organisation des répétitions, en particulier leurs durées et leurs fréquences ont aussi été déterminées par la nature des établissements.

b) Une temporalité induite par les rythmes pédagogiques

La nature du lieu a déterminé le planning des répétitions. Cela a fortement influencé le travail et a eu, parfois, des répercussions sur les choix de création. Le caractère pédagogique du projet a également eu des répercussions sur la présence des interprètes en répétition.

La création de *domaine nomade* n'a pas eu lieu dans un temps à part. Les répétitions se sont étendues sur trois mois, et les élèves allaient en cours le reste du temps. Les répétitions ont donc été organisées de manière à perturber le moins possible le cursus des élèves. Elles devaient en outre veiller à ne pas déranger l'activité de l'hôtel ni celles des restaurants pédagogiques de l'établissement. Les répétitions ont eu lieu tous les mardis, pendant sept semaines, entre le 14 janvier et le 12 mars 2019, exception faite des deux semaines de vacances scolaires. Les lundis la classe de seconde a les travaux pratiques de cuisine et de service. Les cours ne pouvaient pas être annulés, mais le chorégraphe profitait de ces journées comme des temps de repérage pendant lesquels il observait le déroulement des cours. Le soir, un créneau de répétition a été dégagé pour les élèves internes de toutes classes confondues qui souhaitaient participer au projet. La journée du mardi était consacrée aux répétitions avec les élèves de secondes. Sur les sept mardis à leur dispositions, les élèves devaient travailler les six séquences qui composent le spectacle. Chaque mardi, cinq séquences étaient travaillées entre une à deux heures. Elles changeaient chaque semaine, pour être travaillées de manière à peu près égale. La rotation avait lieu aussi dans l'organisation de la journée. Les répétitions d'un même groupe n'avaient pas lieu aux mêmes

heures pour que les élèves ne ratent pas toujours le même cours pendant deux mois. La séquence qui se déroulait dans les chambres de l'hôtel ne pouvait, quant à elle, être travaillée qu'en début d'après midi, de 13 heures à 15 heures car les employés de l'hôtel travaillent dedans le matin pour les nettoyer et les préparer et elles sont occupées par les clients dès la fin de l'après-midi. La durée des répétitions suivait aussi celle des heures de cours : entre heure ou deux heures. Elles avaient lieu entre huit heures du matin, et dix-huit heures le soir. Il est arrivé que les répétitions soient plus courtes encore. Entre certaines heures, les élèves étaient en récréation, et le temps de changer d'espace, de ré-organiser les groupes, de mettre la salle en place, certaines séances ne duraient que quarante cinq minutes. Le caractère fractionné du temps a joué un rôle important dans le processus de création. Laurent Pichaud a investi ces temps de travail en choisissant d'entamer l'écriture des séquences du spectacles dès les premières séances, sans passer par des temps d'improvisation ou d'exploration.

Les répétitions de *Rythmes Héroïques* ont aussi été fonction du rythme du Conservatoire. Elles se sont déroulées en deux périodes. Julie Desprairies est d'abord venue quatre mardis entre le 29 janvier et le 12 février pendant lesquels elle animait un atelier de trois heures, de 18h à 21h avec les élèves. Cet horaire correspond à l'un des cours hebdomadaire des CEPI théâtre. Puis, du 25 février au 1er mars, pendant la deuxième semaine des vacances scolaires, cinq jours de répétitions ont été prévus, à raison de cinq heures par jour. Les horaires ont été imaginés en fonction des horaires d'ouverture du Conservatoire en période de vacances : le bâtiment ferme ses portes au public à 16h, les répétitions avaient lieu de 10h à 16h. Les répétitions ont été organisées en soirée et pendant les vacances scolaires car certains élèves sont encore lycéens et ne peuvent pas se rendre disponibles toute l'année en journée. L'autre avantage de travailler pendant les vacances scolaires était que tous les lieux utilisés par le spectacle étaient alors disponibles. Cependant, si cette organisation de répétitions est aussi fonction du rythme et de l'activité du Conservatoire, elle ressemble plus à une organisation traditionnelle de création. Les quatre premières séances ont été envisagées comme des temps de rencontres et d'exploration dans les espaces, puis c'est pendant la semaine de répétitions des vacances de février que le spectacle s'est écrit. C'est également à ce moment là, que le reste de l'équipe artistique était présente : Élise Ladoué, l'assistante danseuse de la chorégraphe, Mélina Faka, la costumière et scénographe et André-Paul Venan, le directeur technique du Pacifique et responsable technique du projet.

Mais si les créations ont dû s'adapter aux rythmes des lieux dans lesquelles elles prennent place, leurs temporalités particulières à elles ont parfois amené les établissements à modifier leur organisation. Pendant la semaine des représentations de *domaine nomade*, le jour de la répétition générale et ceux des représentations ont été banalisés : les élèves n'avaient plus cours. Laurent Pichaud a pu organiser ces journées de travail en fonction du spectacle, prévoyant des temps de répétition et des temps de repos afin de préparer au mieux les élèves aux représentations. Malgré l'organisation imposée par le fonctionnement propre de l'établissement, Julie Desprairies a demandé assez tôt certains aménagements pour faciliter la création du spectacle. Elle a obtenu, dès les premières réunions préparatoire, l'ouverture exceptionnelle du bâtiment jusqu'à 19h pour une journée de répétition pendant les vacances scolaire. La chorégraphe souhaitait pouvoir répéter au moins une fois à 17h, pour voir si la luminosité était suffisante pour les représentations en fin d'après-midi, ou s'il fallait prévoir un renfort lumière avec le directeur technique.

Le caractère pédagogique des projets a aussi eu un impact sur la disponibilité des interprètes. Dans le cas du Lycée Hôtelier Lesdiguières, les cours techniques de cuisine et de services, ainsi que les stages étaient prioritaires sur le projet de création. Un élève était en stage chaque semaine dans l'hôtel du lycée. Il manquait chaque fois une personne au cours des répétitions. Un temps était toujours prévu au début de celles-ci pour apprendre aux absents ce qui a écrit précédemment. De même, lors du créneau du lundi soir, réservé aux élèves volontaires, les élèves qui se sont présentés à la première séance, n'ont pas pu venir aux séances suivantes car elles étaient en stage pendant quatre semaines. Laurent Pichaud n'a travaillé avec ces élèves que pendant deux séances, la première et la dernière. Dans le cas de *Rythmes Héroïques*, c'est le caractère pré-professionnel de la formation qui a eu un impact sur la présence d'un élève pendant la création. L'un des élèves de CEPI théâtre a été embauché, sur la même période, par une compagnie de théâtre, pour jouer dans un spectacle sur lequel il était salarié. Sa participation à un tel projet était importante pour son insertion professionnelle future et comme l'un des enjeux de la formation du Conservatoire, est d'aider les élèves à se professionnaliser, les professeurs et la chorégraphe ont accepté qu'il s'absente régulièrement. Sa place dans le spectacle a été fonction de sa disponibilité.

Les chorégraphes ont organisé leur travail en fonction des contraintes temporelles liées aux deux établissements. Mais ils ont, tout de même, négocié des aménagements

temporaires, pour faciliter la création. De la même manière, puisque les établissements continuaient de fonctionner normalement pendant les périodes de création, les chorégraphes et leurs équipes ont dû partager l'espace avec les autres usagers des lieux.

c) *Partager l'espace.*

La nécessité de partager l'espace avec les autres usagers du lieu a parfois contraint le travail. Les chorégraphes n'ont pas toujours pu travailler dans les espaces correspondant à ceux du spectacle. Ils devaient également veiller à ne pas déranger les autres activités du lieu. En revanche, à d'autres moments, la présence des autres usagers a été un support.

Le plus gros empêchement lié au partage de l'espace était de ne pas pouvoir répéter dans les espaces utilisés en représentation. Cela a été le cas pendant la création de *domaine nomade* où les élèves qui participaient à la séquence dans les chambres de l'hôtel, n'ont répété dans les vraies chambres – la 107 et la 207 – qu'à partir du mois de mars. L'hôtel ne pouvait garantir la disponibilité de ces dernières pendant toute la durée de la création et les élèves ont répétés dans les chambres disponibles les jours de répétition. De même, la séquence de fin n'a pas pu être répétée chaque semaine dans le salon-piano-bar, car d'autres événements y étaient régulièrement organisés. Dans ces cas là les élèves et Laurent Pichaud travaillaient dans d'autres salles : une salle de classe, une salle de séminaire. Comme ces dernières ne possédaient aucune des caractéristiques spatiales du salon-piano-bar, le chorégraphe n'a pas basé la composition de la séquence sur les caractéristiques physiques de cet espace. Il s'est au contraire appuyé essentiellement sur l'utilisation de petits objets propres au lieu et facilement transportables : les élèves manipulaient des verres, une louche, des cintres et sur les phrases habituellement échangées dans ce lieu : les formulations que les élèves apprennent pour s'adresser aux clients.

Lorsque l'indisponibilité de certains espaces n'était pas connue à l'avance, cela posait plus de problème, car l'écriture ne pouvait pas être prévue en conséquence. Cela a été le cas pour la séquence qui se déroule dans le vestiaire des filles. Cette dernière s'appuie essentiellement sur la topographie de l'espace, et ne peut donc pas être travaillée ailleurs. Lorsque celui-ci n'était pas disponible, les répétitions s'arrêtaient. A priori les élèves n'ont besoin de se changer qu'entre les cours, mais cela pouvait prendre du temps avant que le

vestiaire ne se vide complètement. Et un jour où cette séquence a été travaillée de 11h à 12h, des élèves, qui travaillaient dans l'un des restaurants du lycée, ont eu besoin de se changer sur cette même plage horaire. Les jeunes filles ont accepté de partager l'espace avec le groupe qui répétait et de se changer dans un coin, à l'abri des regards, mais comme elles avaient besoin d'utiliser les toilettes et les lavabos leur présence a tout de même perturbé la répétition. Le chorégraphe et les danseurs n'ont pu travailler qu'un quart d'heure cette séance là.

Pour *Rythmes Héroïques*, lors des quatre premiers ateliers du mardi soir, la seule salle à notre disposition chaque semaine et toute la soirée était la salle d'art dramatique. C'est là que se déroulait le début des séances et les échauffements. Puis en fonction de la disponibilité des autres espaces, nous allions répéter les autres séquences du spectacle. Avant la semaine de répétition du mois de février, nous n'avons pas pu travailler de façon équitable dans tous les espaces. Par exemple nous n'avons pas eu le temps d'organiser une séance d'exploration et de recherche du mouvement dans la salle Stekel avant cette semaine là. Par ailleurs, lorsque nous travaillions dans le hall du Conservatoire, nous devions le faire en silence pour ne pas gêner les concerts qui avaient lieu dans la salle Stekel attenante. Pour cette séquence, les mouvements ont été créés dans la salle d'art dramatique, puis exportés et adaptés ensuite à l'espace du hall.

Mais partager l'espace a aussi apporté des surprises qui ont été des supports pour le travail. Au cours de la première séance d'atelier au Conservatoire, lorsque Julie Desprairies a montré aux élèves le parcours de la déambulation, nous avons pu traverser tous les espaces sauf la dernière salle, la 305 dans laquelle répétait un orchestre. Dans chaque espace la chorégraphe proposait aux élèves un petit exercice en lien avec l'espace. Pour la salle 305, la chorégraphe a proposé aux élèves de faire une improvisation dans le couloir devant la salle, à partir de la musique jouée par l'orchestre - *America* de la bande originale du film *West Side Story*. Pour mener à bien l'improvisation, Julie a demandé aux musiciens de rejouer une fois le morceau. Parfois, les espaces dans lesquels les élèves et les chorégraphes travaillaient étaient traversés par les autres usagers des établissements. Dans le cas de *Rythmes Héroïques*, cela ne gênait pas le travail, et parfois ces traversées apportaient quelque chose. Par exemple, ce même soir, lors de la visite du parcours, les élèves du Conservatoire ont expérimenté des postures dans l'espace du hall qui était régulièrement traversé par des parents qui venaient chercher leurs enfants ou des élèves et professeurs qui

sortaient de cours. La différence d'énergie et de qualité de mouvements entre les danseurs et les passants – les danseurs, lents et silencieux, les autres usagers avec une qualité de mouvements assez quotidienne – créait un frottement, un décalage. L'intérêt de la séquence prenait sens avec ce frottement, et la présence des usagers du lieu permettait d'imaginer à quoi ressemblerait la séquence avec la présence du public. Par contre, en ce qui concerne *domaine nomade*, la confrontation entre les danseurs et les autres usagers du lieu était plus perturbante. Leurs présences et leurs regards déstabilisaient les élèves. Ces derniers s'inhibaient complètement et n'osaient plus danser lorsqu'ils se savaient observés. Cela a été le cas à plusieurs reprises au cours des répétitions de la séquence qui se déroule dans le foyer où de grandes baies vitrées donnent sur l'extérieur, ou dans la séquence du hall du lycée, lui aussi traversé par de nombreux usagers : élèves, professeurs ou administratifs.

Mais si les chorégraphes ont adapté leur travail en fonction de la disponibilité des espaces, Julie Desprairies a tout de même insisté auprès de l'administration du Conservatoire pour qu'un espace loge, dédié uniquement à la création, soit aménagé au rez-de-chaussé pour la semaine de répétitions des vacances de février et jusqu'à la dernière représentation. Avoir à disposition cet espace en amont a permis à Mélina Faka d'y installer son atelier costume, et à toute l'équipe d'avoir un espace où poser ses affaires. Le reste du bâtiment devenait alors simplement un espace de jeu.

Comme les deux établissements étaient en activité pendant la création de *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade*, les chorégraphes ont trouvé des solutions pour composer une partie de l'écriture en dehors des espaces concernés et ont adapté l'organisation des répétitions en fonction de leurs disponibilités. Julie Desprairies a tout de même pu obtenir un espace spécial, dédié au projet et a pu plus facilement profiter des avantages qu'il y avait à partager l'espace avec les autres usagers. La disponibilité générale des espaces a été pensée en amont et les deux chorégraphes ont écrit les parcours de leurs spectacles en fonction. La nature des lieux et leur fonctionnement, après avoir contribué à définir les enjeux des projets et l'organisation des répétitions, ont fortement impacté la structure générale des spectacle et l'organisation des représentations.

B) Des lieux qui déterminent la forme de la représentation.

a - Choisir une forme déambulatoire.

Les spectacles *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* prennent tous deux la forme d'une déambulation. Ce choix a été fait par les chorégraphes en amont des répétitions. Cependant ces derniers n'utilisent pas la forme déambulatoire pour les mêmes raisons. Si les formes précédentes du projet *domaine nomade*, étaient déjà des parcours, les projets *in situ* de Julie Desprairies prennent des formes variées et la déambulation guidée n'en est qu'une parmi d'autres.

La forme circulatoire est au cœur du projet *domaine nomade*. Ce dernier est en effet présenté sur le site internet du Pacifique comme une « visite guidée par la danse¹⁰ ». Les précédentes applications du projet ont aussi été pensées comme des visites. Si le centre d'art contemporain de Dijon et la friche Belle de Mai à Marseille sont déjà dans leur fonction, des lieux qui se visitent, se n'est pas le cas de l'école d'art de Montpellier, et des lycées professionnels qui ne sont fréquentés que par les professeurs et les élèves. En proposant des spectacles en forme de visites guidées, le chorégraphe transforme la fonction des lieux. D'espaces fonctionnels, ils deviennent des lieux dans lesquels on vient voir et apprendre des choses, au même titre qu'un musée, qu'un site ou un monument remarquable par son aspect historique ou patrimonial. Le chorégraphe a consacré un blog au projet générique *Domaine nomade*, dans lequel il présente les différentes versions du projet qui ont déjà eu lieu. Sur la page d'accueil, un texte présente le projet général et les différents axes de travail du chorégraphe, parmi lesquels il y a l'envie de « faire voir par la danse¹¹ ». Dans les versions du projet qui ont été faites dans les lycées professionnels, il y a une dimension documentaire. Les spectateurs sont invités à venir voir ce qui n'est d'habitude pas ouvert au grand public : l'intérieur des lycées, leurs ateliers techniques, les outils utilisés et les différents gestes effectués par les élèves au cours de leur formations. Un autre des axes du travail est de « chorégraphier la présence des spectateurs¹² ». Dans ce projet général, « nomades, les visiteurs parcourent différents lieux d'un même site en éprouvant les

10 Texte de présentation du projet *Domaine nomade* au Lycée Hôtelier Lesdiguières sur le site internet du Pacifique <https://lepacifique-grenoble.com/rendez-vous/domaine-nomade/>

11 Texte de présentation du projet *Domaine nomade* sur la page d'accueil du blog <http://domainenomade.blogspot.com/>

12 Idem.

différentes manières d'être spectateur¹³». Chaque étape du parcours et le déplacement en lui-même sont des occasions de faire vivre une expérience particulière au public et d'imaginer de nouvelles conditions de réception. Les performances de *domaine nomade* ont ainsi pour but de « poétiser un lieu de vie¹⁴ »

Au centre de la démarche de Julie Desprairies, il y a aussi l'envie de transmettre aux spectateurs son intérêt pour un lieu. Mais la chorégraphe s'intéresse plus à la dimension architecturale. Au cours d'un entretien réalisé avec le plasticien Raphaël Zarka et le danseur Mickaël Phelippeau à l'occasion de *l'Inventaire dansé de la ville de Pantin* en 2014, Julie Desprairies explique comment la danse est, entre autres, envisagée comme un outil de médiation. Elle parle, dans cette citation, de ses premiers projets:

« Je sentais bien que le spectacle pouvait jouer un rôle médiateur, permettre de regarder autrement ces formes modernes et contemporaines de l'architecture. Lorsque les gens sortaient {...} en déclarant « c'est beau ce bâtiment ! », je me disais que le pari était gagné : j'arrivais à transmettre ce que j'aimais. »¹⁵

Cependant les spectacles de la chorégraphe ne prennent pas toujours pas la forme d'une déambulation. La forme du spectacle dépend du bâtiment lui-même et de la meilleure manière de faire profiter de son architecture aux spectateurs. Dans ce même entretien la chorégraphe fait l'analogie entre son travail à partir d'un bâtiment, et la manière dont un metteur en scène crée à partir d'un texte :

13 Idem.

14 Article à propos de la conférence du 9 novembre 2015 « Une pédagogie par la création », sur la page d'accueil du blog <http://domainenomade.blogspot.com/>.

15 Entretien de Julie Desprairies avec Bernard Marey, historien de l'architecture, réalisé à l'occasion de *l'Inventaire dansé de la ville de Pantin* »Paris, juin 2014.

« RZ : Si tu décides méthodologiquement de travailler à partir d'un site, c'est le lieu qui te donne le texte du spectacle. Le bâtiment, c'est le texte, au sens d'une métaphore théâtrale. Et toi, tu en donnes une interprétation.

JD : J'ai souvent fait ce parallèle, pensé que pour moi le bâtiment c'est comme le texte pour un metteur en scène de théâtre. J'en donne une lecture. Et au même titre qu'un metteur en scène va visionner les anciennes mises en scène du texte qu'il va monter, va se documenter sur l'histoire de l'écriture de ce texte, je vais me documenter sur le programme, l'histoire de la commande du bâtiment, les intentions de l'architecte. Je vais produire un discours chorégraphique (un spectacle) par rapport au discours de l'architecte (le bâtiment). Je me sens metteur en scène d'un auteur, un auteur de bâtiments. »¹⁶

Certains de ses projets prennent la forme d'« environnement chorégraphiques ». Ce sont des spectacles dans lesquels la danse se déploie dans tous les espaces du bâtiment et les spectateurs sont libres de circuler comme ils le souhaitent. Cette forme se prête à une architecture dans laquelle la multiplicité des points de vue est possible. Au contraire, d'autres bâtiments nécessitent que les spectateurs soient guidés et installés devant des points de vue précis. Alors le spectacle prend la forme d'un parcours chorégraphique. La chorégraphe donne l'exemple du spectacle *Là où commence le ciel*, créé pour la Biennale de la danse de Lyon en 2006, dans le quartier gratte ciel à Villeurbanne conçu par l'architecte Mûrice Leroux. L' « architecture d'optique où l'espace est quasi illusionniste pour mettre en scène la flamboyance de cette grande hauteur des bâtiments.¹⁷ » a incité la chorégraphe à guider les spectateurs « pour déterminer précisément les points de vue et accompagner cette mise en scène de l'espace urbain.¹⁸ » Pour *Rythmes Héroïques*, Julie Desprairies après avoir visité le bâtiment du conservatoire conçu et construit par les architectes Jean-Constant Duboin et Jacques Goubet a choisi la forme de la déambulation.

La chercheuse, Julie Perrin, spécialiste de la création *in situ* en danse contemporaine, revient, dans un article consacré aux œuvres chorégraphiques déambulatoires, sur les enjeux esthétiques de la marche chorégraphique :

16 Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, réalisé à l'occasion de *l'Inventaire dansé de la ville de Pantin* » Paris, Juillet 2014, p3.

17 Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, Paris, Juillet 2014, p6.

18 Idem.

« la marche peut devenir l'occasion d'explorer des aspects de la réalité (dans sa dimension sociale, symbolique ou esthétique) ou de construire des relations au monde. Chorégraphier la marche, c'est aussi organiser l'attention du marcheur, en jouant de l'articulation entre marcher, penser et percevoir. ¹⁹»

En proposant des déambulations, les chorégraphes, choisissent d'écrire l'expérience physique que le spectateur va faire dans le bâtiment. Ils choisissent les espaces qu'ils veulent montrer et la manière dont ces derniers sont traversés. Dans les deux cas, le parcours de la déambulation a été écrit par les chorégraphes, avant le début des répétitions.

b) Le choix du parcours

Pour écrire les parcours effectués par les spectateurs de *Rythmes Héroïques* et de *domaine nomade*, les chorégraphes ont effectué des repérages. L'écriture du parcours s'est faite selon des axes différents en fonction de l'intérêt spécifique que chacun des artistes porte à l'espace. Mais pour les deux projets, le parcours final est le fruit d'une négociation entre les envies des chorégraphes et leurs applications possibles dans les espaces des bâtiments.

Pour préparer *Rythmes Héroïques*, Julie Desprairies s'est rendue plusieurs fois au Conservatoire avant le début des répétitions. Elle a effectué des visites avec Nathalie Markarian, la directrice du Conservatoire et Françoise Dessertine, la responsable de l'unité des publics. Toutes deux lui ont présenté l'établissement et ses particularités. Julie Desprairies s'est également documentée sur la construction du bâtiment. Elle a notamment trouvé deux articles de revues spécialisées : un article de *l'Architecture d'aujourd'hui*, publié à l'été 1973, l'autre de *L'Architecture française* publié en 1969. Les deux articles décrivent en particulier les équipements sonores et audiovisuels à la pointe de la technique dont le bâtiment est pourvu. La chorégraphe a également effectué des entretiens avec les précédents directeurs, Emmanuel Cury et Michel Rotterdam. Ce dernier lui a parlé d'un projet de rénovation et d'agrandissement du bâtiment qui n'a jamais vu le jour.

À partir de cette première connaissance des lieux, la chorégraphe a imaginé un

19 PERRIN Julie, « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », in Repères, cahier de danse n°42, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2019, p14.

parcours traversant les espaces qui comportent le plus d'éléments caractéristiques du projet de Jean-Constant Duboin et de Jacques Goubet. Le parcours commence à l'extérieur du bâtiment car la chorégraphe souhaitait travailler autour des deux sculptures *in situ* présentes devant le bâtiment : la sculpture en métal *Rythme Héroïque VIII* de Berto Lardera et la sculpture murale de Hans Bischoffhausen. Ces sculptures conçues spécialement pour ce bâtiment témoignent d'une pratique qui se développait à cette époque là : plusieurs architectes des années soixante dix ont invité des sculpteurs à dialoguer avec leur travail. Les sculpteurs eux-même commençaient à s'intéresser à l'architecture, et à penser les relations que peuvent entretenir leurs oeuvres avec l'environnement dans lequel elles sont montrées. Le parcours se poursuivait dans le hall du Conservatoire qui intéressait Julie Desprairies pour ses volumes et l'usage du béton et du verre comme principaux matériaux de construction. C'est aussi dans le hall que se trouve un objet symbolique du Conservatoire : le tableau de commande d'origine du chauffage et de la climatisation à air pulsé, symbole de l'innovation technique du bâtiment. La suite du parcours passe par la salle d'orgue, devant laquelle les spectateurs ne devaient faire que passer. L'instrument a été fabriqué pour ce nouveau bâtiment et une salle spéciale lui a été consacrée. La décoration psychédélique de cette salle est caractéristique des années soixante dix. L'étape d'après, dans le parcours, est le passage par la salle Stekel, la salle de concert du Conservatoire nommée en l'honneur du directeur qui a suivi les travaux. Là encore, la décoration date de la construction. Les rangées de fauteuils, de deux couleurs différentes, apportent une rythmique particulière à la salle. Le parcours se poursuit dans les étages du bâtiment, avec un arrêt dans la salle d'art dramatique, dont l'aménagement innovant est le fruit d'une réflexion sur les nouveaux outils techniques à la disposition du comédien. L'article publié dans la revue *L'architecture d'aujourd'hui*, précise que cette salle a été traitée « comme un véritable atelier de théâtre jouant tour à tour le rôle de plateau de télévision, plateau de cinéma et plateau de théâtre destiné à l'enseignement. ²⁰ ». La salle possède une scène centrale et modulable qui permet d'organiser l'espace différemment en fonction des types de théâtre travaillés. La dernière salle que Julie Desprairies souhaitait montrer aux spectateurs est la salle 305, au troisième étage. Cette vaste salle est utilisée pour la répétition des pratiques d'ensemble : les chorales et les orchestres. C'est la seule salle traversante du bâtiment et ses grandes baies vitrées orientées est et ouest offrent des vues remarquables sur le massif de Belledonne et celui du Vercors. Pour la chorégraphe, cette salle est caractéristique de la manière dont le bâtiment a

20 « Nouveau Conservatoire de Grenoble » in *L'Architecture Française*, volume n°323-324, juillet-août 1969, p 90-93

été pensé en lien avec la ville : par la présence des vitres, Grenoble et ses montagnes donnent leurs couleurs à la salle. Pour finir le parcours, la chorégraphe souhaitait faire redescendre les spectateurs par l'escalier de secours en béton, caractéristique de l'esthétique de l'architecte André Wogensky, l'architecte de la Maison de la Culture de Grenoble qui a participé avec Jean-Constant Duboin et Jacques Goubet à l'élaboration des premiers plans du bâtiment. Cependant, la chorégraphe n'a pas défini le parcours seule. La directrice et la responsable de l'unité des publics, qui l'accompagnaient ont participé à la conception de celui-ci, en soulevant des impossibilités et proposant des solutions. Ainsi le public n'a pas pu emprunter l'escalier de secours, pour des raisons de sécurité. Et comme la capacité d'accueil du public de la salle d'art dramatique ne permettait pas de faire entrer tous les spectateurs en même temps, il a été décidé de séparer le groupe en deux à ce moment du parcours et d'emmener les spectateurs dans une autre salle, la 108, choisie non pour ses qualités singulières, mais pour des raisons logistiques. Lors de nos premières rencontres Julie Desprairies m'a expliqué l'importance d'être aidée dans la conception du projet par des habitués de l'espace, qui connaissent toutes les circulations possibles du bâtiment, ses ressources et ses contraintes.

Laurent Pichaud s'est aussi rendu plusieurs fois au Lycée Hôtelier Lesdiguières pour effectuer des repérages avant d'écrire le parcours. Il a visité le lycée, l'internat et l'hôtel avec les professeurs et a rencontré les élèves. Il a assisté à des cours de cuisine et de service. Il a également dormi dans l'hôtel d'application et mangé dans le restaurant. De ces repérages préliminaires, Laurent Pichaud a imaginé un parcours dont la construction est plus dramaturgique, dans le sens où le circuit est pensé comme une progression qui a un sens. La déambulation traverse les trois bâtiments du Lycée Hôtelier : le lycée, l'internat et l'hôtel. Le trajet part du lycée pour se rendre jusqu'à l'hôtel. Ce trajet peut aussi être considéré plus symboliquement, comme un parcours qui va du lieu d'étude jusqu'au lieu d'application. L'accueil du public se faisait dans le hall du lycée, puis au cours de la représentation, les spectateurs visitaient un laboratoire de pâtisserie, le vestiaire des filles, le foyer du lycée, un appartement vide de l'internat, deux chambres et le salon-piano-bar de l'hôtel. Au moment des repérages, Laurent Pichaud s'est renseigné sur les espaces que les élèves aimaient. Il a donné un questionnaire aux élèves dans lequel il leur demandait quel était leur lieu préféré et pourquoi. Sur les vingt-six réponses, deux lieux ressortent de façon prédominante : le foyer et les cuisines – les laboratoires de cuisine et de pâtisseries. Le foyer qui ne possède aucune caractéristique architecturale ou fonctionnelle particulière au Lycée Hôtelier et qui

ressemble à un foyer banal de lycée, est néanmoins un lieu de vie important pour les élèves. C'est à ce titre qu'il a trouvé sa place dans le spectacle.

Dans son ouvrage *Poétique de la ville*, le philosophe Pierre Sansot explique que la dimension symbolique et le potentiel poétique d'un lieu est parfois contenu dans certains de ses espaces. Parfois, à l'intérieur même de cet espace, la dimension symbolique est contenue dans un seul objet. Pierre Sansot nomme cet espace ou cet objet, le « foyer central²¹ ».

«Les lieux privilégiés d'une ville aiment se redoubler. Nous sommes en présence d'une double symbolisation. D'abord, le lieu peut symboliser, comme nous l'avions dit, un aspect de la ville, tout comme un monument vivant parle de quelque chose à qui passe devant lui. Ainsi, pour la Gare, l'impossible évasion ou le début d'une liberté neuve ; pour le Prisunic, le besoin, le désir et l'usure de la vie quotidienne qui exige inlassablement que l'on pourvoie à la Nécessité; pour le Bistrot, la parole gratuite, la camaraderie et la virilité des hommes entre eux. Ensuite, à l'intérieur même du lieu, s'érige un être ou un objet tel qu'il porte à l'excellence ou à la lumière ce qui était confusément entendu : le zinc du Bistrot, la salle d'attente de la Gare, le garçon dans le Café. De la même manière, le maître-autel se détache dans la cathédrale et il existe, dans le château fantastique, une pièce particulièrement maléfique. Le topologue a pour rôle de structurer les lieux dont il recompose le modèle et de rechercher des foyers qui sont parfois multiples²².»

Dans la suite de son étude, Pierre Sansot s'intéresse aux pouvoirs imaginaires de ce « foyer central », à ce que ces pièces ou ces objets évoquent chez nous, à ce qu'ils déclenchent comme rêverie. Je compare ici Laurent Pichaud à un topologue, qui, à la manière de Pierre Sansot, est parti à la recherche des foyers principaux du Lycée hôtelier Lesdiguières pour composer le parcours de sa déambulation : le hall du lycée et sa machine à café, la cuisine, son carrelage et ses plans de travail en inox, le vestiaire et ses casiers en longueurs, les chambres d'un hôtel, son salon-piano-bar, avec ses grands miroirs et ses fauteuils confortables.

Là encore le chorégraphe a dû composer avec les contraintes et les impossibilités liées à un établissement scolaire et hôtelier en activité. Le parcours a été conçu de manière à perturber le moins possible le fonctionnement du lycée, de l'hôtel et des restaurants. Ainsi des séquences n'ont pas pu être imaginées dans les cuisines, ni dans les salles des restaurants. En revanche l'établissement a mis à disposition un laboratoire de pâtisserie

21 SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, « Petite bibliothèque Payot » Payot-rivages édition (1996) 2004, Paris, p48

22 Op cit. p47-48

inutilisé. L'utilisation des espaces de l'hôtel, les chambres et le salon-piano-bar a été toléré à condition que le spectacle ne transforme pas les lieux et qu'ils puissent être utilisés rapidement ensuite. Pour ce qui est de l'internat, c'est la taille des chambres qui a déterminé l'espace. Les chambres étant trop petites pour accueillir du public, le lycée a proposé à Laurent Pichaud de travailler dans un appartement vide situé au rez de chaussé de l'internat. La séquence qui se déroule dans le foyer, s'appelait à l'origine *espaces communs* et devait à priori plutôt se passer à l'extérieur du lycée, dans le parc. Le climat hivernal et quelques répétitions peu concluantes ont ramené le groupe vers l'espace du foyer.

Les chorégraphes ont aussi pensé à la manière dont les spectateurs arrivent et quittent le lieu du spectacle. Dans les deux cas, l'arrivée dans l'espace et la sortie correspondent au début et la fin du spectacle. Ils ont donc été soigneusement choisis et mis en scène. Dans une des réunions préparatoires au projet, Julie Desprairies explique aux différents partenaires qu'elle souhaite que le spectacle commence véritablement au moment où les spectateurs pénètrent dans le bâtiment. Laurent Pichaud, quant à lui, a installé des danseurs devant les portes du lycée, pour accueillir les spectateurs au moment où ils arrivent. Cette attention à l'entrée et la sortie des espaces fait écho à un autre aspect de la philosophie de Pierre Sansot. Le philosophe s'attarde sur « les rites d'entrée et de sortie²³ » de certains lieux :

« L'entrée et la sortie, les frontières d'un lieu qualifient les espaces les plus prestigieux de la ville. Il existe une entrée du Prisunic, de la Gare, du Bistrot qui les détache du reste de l'espace urbain, tout comme les premiers accords d'une symphonie l'isolent de la rumeur confuse du monde. Quand les frontières se brouillent ou quand, tout simplement, on entre dans un lieu, d'une façon distraite, en allant remplir une fonction, ce lieu perd sa dignité de « forme »²⁴».

Pour Pierre Sansot, les lieux peuvent avoir une forme, comme une œuvre d'art. Soigner l'entrée et la sortie des spectateurs dans le lieu permet de donner à voir ou de travailler cette forme. La pensée de Pierre Sansot m'intéresse ici, parce qu'elle permet de faire l'analogie entre la forme des lieux et la forme des spectacles créés par les chorégraphes.

Cependant la forme des spectacles n'est pas uniquement déterminée par le choix du

23 Op cit, p45

24 SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, « Petite bibliothèque Payot » Payot-rivages édition (1996) 2004, Paris, p47

parcours. Elle est aussi dépendante de toute la logistique nécessaire à l'organisation des représentations dans le bâtiment du Conservatoire et du Lycée Hôtelier Lesdiguières, des espaces qui ne sont pas dédiés à cela.

c) Accueillir du public dans des espaces non dédiés.

C'est également la nature des lieux qui a déterminé l'organisation des représentations publiques. Les jours, les horaires, la durée, la jauge et le nombre des représentations ont été choisis en fonction des règles de sécurité et d'usage des bâtiments ainsi que des activités qui s'y déroulent.

Les deux contraintes principales qui ont déterminé tous les autres facteurs de l'organisation des représentations sont la capacité d'accueil du public, limitée, et la nécessité de perturber le moins possible les activités traditionnelles des établissements. La faible capacité d'accueil des deux établissements a déterminé la jauge restreinte des deux spectacles : 60 personnes par représentations pour *Rythmes Héroïques*, avec, on l'a vu, nécessité de séparer le groupe en deux dans certains espaces, et 25 personnes pour *domaine nomade*. Puis, la taille de la jauge a induit le nombre de représentations en fonction du nombre de spectateurs attendus. Les deux projets, de par leurs différences de nature, n'attendaient pas le même nombre de spectateurs. *Rythmes Héroïques* a été co-produit par quatre structures grenobloises de spectacle vivant, le Conservatoire, le Pacifique, le Théâtre Municipal et le Festival Détour de Babel. Comme ces structures ont chacune leur public, les partenaires du projet attendaient beaucoup de spectateurs. Ils se sont mis d'accord pour proposer un minimum de trois cents places qui a ensuite été revu à la hausse par l'ajout de trois représentations pour atteindre 480 places. Ainsi, huit représentations ont eu lieu sur deux jours, à raison de quatre représentations par jour. En ce qui concerne *domaine nomade*, les représentations étaient plus confidentielles. Les représentations en semaine et en journée mobilisaient moins de monde et six représentations ont été prévues pour accueillir un maximum de 150 personnes. Les jours et les horaires des représentations ont été décidés de manière à permettre la cohabitation entre le spectacle et les usagers. Les représentations de *domaine nomade* commençaient à 14h et 18h30 pour permettre aux spectateurs et aux clients des restaurants de se croiser dans un souci de ne pas nuire à l'activité commerciale de l'établissement. De plus, elles ne pouvaient pas avoir lieu le week end car le lycée était

fermé. En revanche pour *Rythmes Héroïques*, le bâtiment a été ouvert exceptionnellement un dimanche. Comme le spectacle se déployait dans un grand nombre d'espaces du Conservatoire, il ne pouvait pas être joué sur une trop longue période sans perturber fortement son activité. Les représentations ont donc eu lieu sur un week end, au moment où son activité est plus faible voire inexistante.

L'organisation des représentations de *Rythmes Héroïques* et de *domaine nomade* a été décidée bien en amont des répétitions et a fortement induit des choix de création. Avec un départ toutes les heures, *Rythmes Héroïques* ne pouvait pas durer plus de cinquante minutes. En conséquence, Julie Desprairies a fait le choix de le composer de cinq séquences d'environ dix minutes. Comme cela laissait peu de temps pour le déplacement du public entre les séquences, l'idée d'avoir une grande équipe d'accompagnateurs s'est imposée rapidement. Six personnes prenaient en charge le public, reconnaissables par leurs costumes – des bleus de travail. Deux personnes guidaient les spectateurs devant, d'autres s'assuraient derrière que le groupe reste compact. Un autre accompagnateur prenait en charge les personnes à mobilité réduite, qui devaient, dans certains cas, emprunter un autre itinéraire. Les déplacements et les mouvements des accompagnateurs dans les espaces ont été soigneusement étudiés pour permettre à la représentation de se dérouler de la manière la plus fluide possible. En revanche, avec deux représentations par jour, *domaine nomade* pouvait être plus long. Laurent Pichaud a imaginé un spectacle d'une heure trente, composé de sept séquences de dix minutes et d'un temps de déplacement du public d'environ vingt minutes. Quand ce n'étaient pas les élèves qui le faisaient, Laurent Pichaud guidait seul le petit groupe de spectateurs. Une personne employée par le Pacifique était là en renfort pour orienter les gens à la fin du groupe. Le rythme de la déambulation était plus calme, envisagé comme un moment du spectacle à part entière, pendant lesquels les spectateurs peuvent prendre du temps pour contempler les lieux qu'ils traversent. Laurent Pichaud répondait aux questions des spectateurs, donnait des explications sur le projet, sur l'organisation du lycée. Ces temps de latence permettaient aussi aux élèves/danseurs de se changer entre les séquences.

Malgré certaines caractéristiques similaires – des spectacles en formes de déambulations, composés de courtes séquences, des représentations en journée, les expériences vécues par le public de *Rythmes Héroïques* et de *domaine-nomade* étaient très différentes. Cela tient en partie à la nature des lieux et des projets mais aussi beaucoup à la

manière dont les chorégraphes l'abordent et les axes de travail qu'ils ont souhaité développer.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud, en répondant à l'invitation qui leur a été faite par le Pacifique, se sont engagés à travailler dans des lieux qu'ils n'ont pas eux-même choisi. La nature pédagogique des projets, les caractéristiques spatiales et fonctionnelles du Conservatoire et du Lycée Hôtelier Lesdiguières ont induit une certaine organisation des répétitions et des représentations. Cette organisation a orienté les chorégraphes vers certains choix de création. En choisissant de travailler *in situ*, les chorégraphes acceptent de laisser certaines décisions être prises par les impératifs des lieux. Travailler à partir d'éléments donnés : un espace et ses limites, un groupe de danseurs prédéfini, un temps imparti, peut avoir un aspect libérateur. C'est une manière de donner un cadre à la création. À la manière de George Perec et des auteurs de l'Oulipo qui élaborent leurs textes à partir de contraintes formelles, les chorégraphes font, des contraintes données par le réel, un enjeu de création. Dans son entretien avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, Julie Desprairies explique que travailler à partir de contraintes donne un sens à son travail d'artiste :

« Quand j'étais étudiante et que je pratiquais la performance, qui était montrée justement dans ces espaces — les « whites cubes » des galeries ou les « boîtes noires » des théâtres, ça revient au même, des espaces nus faits pour montrer quelque chose — j'avais un sentiment un peu vertigineux : ça ou autre chose, tel choix plutôt que tel autre, il y avait une espèce d'arbitraire de la forme qui me gênait. Je décidais de travailler avec de la viande, avec des cerises ou bien avec du papier, mais pour dire quoi ? Je m'amusais beaucoup mais je ne ressentais pas profondément une nécessité à faire tel ou tel choix. Alors que quand j'ai commencé à travailler contrainte par un espace et ce qui le constitue, donc ce qu'il représente comme fils à tirer, sujets à traiter, pistes de travail, sources d'inspiration, là je me sentais exactement à ma place. J'avais l'impression de creuser mon propre sillon. »²⁵

Dans le même entretien, la chorégraphe va plus loin, et défend l'idée d'une *danse appliquée*²⁶ au réel sur le modèle des arts appliqués, comme l'est par exemple l'architecture. L'architecte en création doit sans cesse négocier entre son identité artistique et le contexte, la commande, les usages du bâtiment à construire. Par sa démarche *in situ*, Laurent Pichaud cherche aussi à remettre en cause l'autorité de l'artiste qui imposerait arbitrairement une forme à un

25 Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, à l'occasion du projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, juillet 2014.

26 Terme employé par Julie Desprairies dans l'entretien réalisé avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, Paris, juillet 2014.

espace. En essayant de créer une forme légère, qui perturbe le moins possible la vie et l'ambiance d'un lieu, il revendique l'idée d'un spectacle qui, au lieu de « coloniser l'espace²⁷ », crée avec lui. Lors des rencontres organisées par le laboratoire le CRESSON de l'École Nationale d'Architecture de Grenoble, Laurent Pichaud a présenté une méthode, comme un échauffement, pour se rendre disponible à ce que les lieux «disent²⁸», être poreux à l'ambiance du lieu et trouver la place que la danse pourra occuper. Pour le chorégraphe, les espaces réels qu'il investit n'ont pas besoin de danse. Pour pouvoir trouver la place que celle-ci peut occuper, le chorégraphe doit pouvoir d'abord comprendre et accepter les codes de l'espace. Choisir de se laisser guider par le réel, est une manière pour Julie Desprairies et Laurent Pichaud de remettre en cause l'idée d'un artiste inspiré, qui crée uniquement à partir de sa subjectivité.

Après avoir laissé les lieux et leurs contraintes déterminer le cadre de la production et guider la forme générale des spectacles, les artistes, continuent de s'inspirer du réel et de ce qui est disponible en empruntant à l'espace sensible et fonctionnel la matière de leurs spectacles.

27 Expression utilisée par Laurent Pichaud lors de la discussion autour des ateliers proposés pendant les Rencontres du CRESSON le 19 février 2019 au Pacifique, Grenoble.

28 Idem.

II - Les spécificités sensibles et fonctionnelles du lieu comme matière première du spectacle

Julie Desprairies et Laurent Pichaud utilisent l'espace à leur disposition de plusieurs manières pour construire leurs spectacles. Tout d'abord, ils exploitent au maximum ses caractéristiques et ses ressources pour transformer les espaces traversés en lieux de spectacle. Mais les bâtiments et leurs qualités d'établissements scolaires sont à la fois les sujets des deux spectacles, ce qui motive les mouvements dansés et une source d'inspiration auprès de laquelle les chorégraphes puisent des éléments de mise en scène.

A) Adopter l'espace.

Pour déployer leurs spectacles dans certaines parties du Conservatoire et du Lycée Hôtelier, les chorégraphes transforment les espaces investis en lieu de spectacle et de fiction. Pour cela ils s'appuient sur certaines caractéristiques de l'espace et procèdent à quelques aménagements.

a) Faire de l'espace une scène.

Dans le chapitre « Six axiomes pour le théâtre environnemental » de son ouvrage *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*²⁹, le chercheur en *performance studies* Richard Schechner s'intéresse au rapport qu'entretiennent à l'espace les metteurs en scène de théâtre contemporain américains. Il théorise deux concepts permettant d'analyser la manière dont les artistes s'emparent de l'espace. Selon lui, l'évènement théâtral peut avoir lieu dans un espace totalement transformé ou dans « un espace trouvé ³⁰ ». L'espace est transformé lorsqu'un metteur en scène le modifie en apportant des éléments scénographiques extérieurs pour les besoins de sa pièce. En revanche, dans l'espace trouvé « les éléments donnés d'un espace (architecture, qualités texturales, acoustique, etc.) {sont}

29 SCHECHNER Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008, p. 129 à 131

30 *ibid*, p132.

explorés et exploités, et non dissimulés ³¹». Les notions théorisées par Richard Schechner peuvent nous permettre de comprendre le rapport qu'entretiennent Julie Desprairies et Laurent Pichaud avec l'espace. Dans *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* ces derniers exploitent les caractéristiques des sites qu'ils investissent. Mais leurs rapports à l'espace étant différents, ils ne s'appuient pas sur les mêmes qualités de l'espace.

Dans un entretien réalisé avec l'historien de l'architecture Bernard Marey en 2014, à l'occasion de son projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Julie Desprairies explique comment l'espace à sa disposition est envisagé comme une scénographie, en revenant sur sa première création réalisée dans une carrière de pierres :

« La scène, c'était un amphithéâtre de quatre hectares né de l'extraction de la pierre en paliers qui ménageait des gradins pour le public. Une source au milieu formait un lac. La lumière, c'était le coucher du soleil sur la crête de la garrigue. Un soir de spectacle, des canadiens sont passés dans le ciel rougeoyant pour éteindre un incendie à quelques kilomètres. Sans budget, j'avais une scénographie grandiose, à faire pâlir le plus doté des théâtres. »³²

Dans *Rythmes Héroïques*, le bâtiment du Conservatoire est envisagé aussi comme une scénographie déjà là. La chorégraphe exploite toutes les qualités du site pour y déployer ses danseurs. Elle s'en sert pour faire évoluer les interprètes sur plusieurs niveaux, mais aussi pour jouer sur les rapports de frontalité avec le public. Enfin elle utilise les circulations du bâtiment pour faire apparaître et disparaître les danseurs de la vue du public. Dans la première séquence, à l'extérieur du bâtiment, les danseurs sont positionnés sur la sculpture *Rythme Héroïque VIII* de Berto Lardera. Ils se logent dans les trous, entre les formes découpées dans du métal, s'agrippent à celles-ci. La structure devient un agrès qui permet aux danseurs d'explorer différentes positions et manières d'y monter ou d'en descendre. De manière générale, l'espace, de fonctionnel devient praticable, propice à la danse et utilisé dans toutes ses dimensions. Les danseurs escaladent les murs, rampent au sol, apparaissent au balcon, évoluent dans les escaliers. Dans la séquence du hall, on voit comment l'espace oriente et module le mouvement. Les danseurs, seuls ou en binômes, y effectuent une même phrase chorégraphique adaptée aux caractéristiques physiques de l'endroit où ils sont placés : dans un couloir, la phrase se doublait d'une avancée linéaire ; dans un escalier, la danseuse

31 *Op cit*, p137

32 Entretien réalisé en 2014 avec Bernard Marrey, historien de l'architecture, fondateur des éditions du Linteau, p1,2.

qui s'y trouvait utilisait les marches ; derrière les baies vitrées, les danseuses effectuaient la phrase chorégraphique uniquement de face ; la danseuse placée au balcon ne dansait que avec le haut du corps, la partie supérieure étant cachée par le garde fou en béton. L'espace permet aussi à Julie Desprairies de varier les rapports entre les danseurs et les spectateurs. Dans la séquence extérieure, la chorégraphe utilise la frontalité de la sculpture murale de Hans Bischauffhausen pour inscrire tous ses danseurs sur le même plan face aux spectateurs. Ce rapport frontal est immédiatement modifié dans la séquence suivante : les spectateurs évoluent au milieu du hall, des événements dansés ont lieu tout autour d'eux. La chorégraphe utilise tous les recoins et configurations disponibles pour y placer les danseurs. Dans cette même séquence, la chorégraphe s'appuie sur les circulations possibles pour faire surgir les chanteurs : les élèves qui interprètent un extrait des *Récitations* d'Aperghis, apparaissent en même temps à la vue des spectateurs, l'un par l'escalier qui monte de la cave, l'autre par la porte qui mène aux toilettes, et le dernier arrive par l'ascenseur.

Dans *Domaine nomade*, Laurent Pichaud utilise les ressources de l'espace d'une manière différente. L'espace est envisagé moins comme un support physique, que pour sa capacité à produire des images et à activer l'imaginaire du spectateur. Le chorégraphe cherche à dégager la dimension poétique des lieux et pour cela il s'appuie sur la topographie de l'espace. Il joue sur les différentes échelles de plans et sur le hors champ. Il se sert aussi des fenêtres et des portes comme de cadres qui orientent le regard. Les spectateurs sont amenés à observer l'espace différemment et à développer une attention plus contemplative. La manière dont les images sont construites peut faire penser au cinéma. Par exemple, dans la séquence qui se déroule dans les vestiaires du lycée, Laurent Pichaud se sert de la profondeur de la salle, et inscrit des scènes sur différents plans : les danseurs alternent des actions devant les lavabos au centre de l'espace, avec des actions au lointain, et d'autres qui s'effectuent de façon très frontale devant le public. Les spectateurs éprouvent ainsi les différents plans de l'espace et visualisent des images différentes. L'espace devient dynamique et complexe, plusieurs situations peuvent y avoir lieu. Laurent Pichaud active également l'imaginaire du spectateur en jouant avec le hors champs. Dans cette même séquence des vestiaires, il utilise les trois portes latérales qui mènent aux toilettes, ainsi que la disposition des casiers pour faire apparaître et disparaître les danseurs. Ces derniers, par les phrases qu'ils s'échangent et les tenues qu'ils portent laissent imaginer aux spectateurs que derrière ces portes se trouvent des cuisines ou des salles de restaurant. Par la proposition artistique de Laurent Pichaud le spectateur reconstitue mentalement un espace

hors champs fictif qui ne correspond pas du tout à la topographie réelle des lieux. La séquence qui se passe dans l'internat exploite aussi les possibilités du hors champs. La séquence se passe dans un appartement inutilisé et les spectateurs sont installés dans la première pièce de cet appartement. Mais des actions se passent dans les autres pièces, dont ils ne perçoivent que les sons : une chasse d'eau, des bruits de douche. C'est aussi de ces pièces mystérieuses que surgit le personnage de la surveillante, laissant supposer qu'au bout du couloir il y a peut-être d'autres chambres avec d'autres élèves et le bureau des surveillants. Pour construire des images, Laurent Pichaud utilise les portes et les fenêtres du bâtiment comme des cadres à l'intérieur desquels se déroulent des actions. En regardant à travers ces cadres, les spectateurs ont la sensation de regarder une image. À la fin de la séquence du foyer, les spectateurs regardent partir les danseurs par la grande baie vitrée. Ces derniers jouent au ballon et disparaissent derrière l'angle d'un des bâtiments de l'internat. Habitué à regarder ainsi, le spectateur poursuit sa déambulation avec le même regard et toutes les fenêtres éclairées, les portes ouvertes deviennent des photographies, ou des écrans à l'intérieur desquels il peut capter des instants de vie. Par ce procédé, on ne parvient plus vraiment à distinguer ce qui est mis en scène de la réalité brute. Ce brouillage entre la réalité et la fiction est aussi rendu possible par l'adéquation entre l'espace fictif, composé à chaque tableau et l'espace réel. Laurent Pichaud ne fait pas de l'espace autre chose que ce qu'il est, mais il en chorégraphie la fonction.

b) Réaménager et organiser l'espace.

Si les chorégraphes ont exploité au maximum les ressources de l'espace, ils ont toutefois eu besoin de procéder à certains aménagements. Ces aménagements ont été faits principalement pour deux raisons : gérer la disposition du public et faire apparaître plus lisiblement aux spectateurs les qualités de l'espace qui intéressent les chorégraphes.

Les chorégraphes ont tous les deux choisi, en écrivant des déambulations, de ne pas laisser le public circuler librement dans l'espace. Dans chacune des séquences de *Rythmes Héroïques* et de *domaine nomade*, le placement des danseurs et des spectateurs a été pensé et écrit. Ces derniers étaient installés par des guides pendant les représentations. Si dans la séquence du hall de *Rythmes Héroïques*, les spectateurs déambulent librement, cela leur a été expressément demandé par les guides qui les accompagnaient En les laissant totalement

libres et sans indications, Julie Desprairies craignait qu'ils restent spontanément à l'entrée du hall, n'aillent pas voir toutes les performances et créent un bouchon. Les espaces traversés par *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* ont donc été, a minima ré-organisés. Dans son chapitre « six axiomes pour le théâtre environnemental », Richard Schechner convient qu'il est parfois nécessaire « de modifier très légèrement un espace trouvé pour que la performance puisse « avoir lieu » dans de meilleures conditions³³ » Julie Desprairies et Laurent Pichaud ont en effet cherché à modifier l'espace de la façon la plus légère possible. Pour organiser le placement du public, ils se sont appuyés sur les possibilités offertes par la configuration de l'espace et ont, dans la mesure du possible, utilisés des matériaux trouvés sur place. Par exemple, dans la séquence du vestiaire, de *domaine nomade*, Laurent Pichaud s'est contenté de changer l'orientation d'un banc qui était déjà là. Dans la séquence du foyer, les tables et les chaises ont été poussées contre un mur, créant ainsi un espace pour la danse. Une ou deux chaises orientées vers les danseurs, invitaient les personnes du public à s'asseoir ou à rester debout dans cet espace là. Dans la séquence de l'internat les spectateurs sont installés sur des matelas et des tables de chevet trouvés dans l'appartement. Le chorégraphe les a disposés sur trois côtés de la salle, le long des murs, pour que les danseuses puissent évoluer au centre de l'espace et contre le quatrième mur. Dans le salon-piano-bar, les spectateurs sont installés par les danseurs dans les fauteuils du salon, mais, au cours d'une ou deux représentations, les élèves, sont allés chercher des chaises supplémentaires dans la salle du restaurant pour pouvoir assoir tout le monde. Si le positionnement du public était déterminé à l'avance, Laurent Pichaud a cherché à intervenir sur l'espace de façon discrète.

Dans les séquences de *Rythmes Héroïques*, les espaces réservés aux danseurs et aux spectateurs sont aussi définis assez nettement. Pour cela, quelques aménagements ont été fait, mais Julie Desprairies s'est appuyée, dans la plupart des cas, sur la configuration déjà existante de l'espace. Par exemple, dans la salle Stekel, la salle de concert du Conservatoire, la séparation traditionnelle des espaces est conservée mais inversée : la scène est réservée aux spectateurs tandis que les danseurs investissent la salle. De même, dans la salle d'art dramatique, les spectateurs sont sur la scène alors que les chanteurs sont installés sur une coursive en hauteur. André-Paul Venan le directeur technique du Pacifique a fait une installation lumière, consistant à plonger la salle dans le noir et à n'éclairer que les trois élèves qui chantent. Là encore, il n'a utilisé que le matériel – projecteurs, console – dont la

33 SCHECHNER Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008, p. 139

salle disposait. La salle 108 a été utilisée dans sa longueur, pour placer les spectateurs face à la vue sur le Vercors. Pour organiser cette installation, les régisseurs du Conservatoire ont simplement enlevé un lé du tapis de danse, afin que les spectateurs s'y installent sans l'abîmer. Dans seulement deux séquences des chaises et des gradins ont été apportés pour aménager l'espace du public, dans les autres salles, les spectateurs étaient invités à rester debout ou à s'asseoir par terre. Dans la salle Stekel, où l'installation du public a été envisagée très en amont, au moment des réunions préparatoires, les soixante personnes devaient être assises. Mais pour simplifier au maximum l'intervention sur la salle, la chorégraphe a repensé la disposition du public en l'installant sur quatre niveaux : des gens debout sur des praticables, d'autres debout devant les praticables, des gens assis sur des chaises et enfin, au premier rang, des gens assis sur le bord de scène. Au contraire, dans la salle d'art dramatique le choix d'installer des gradins pour les spectateurs s'est fait très tard, lorsque la chorégraphe a décidé d'y présenter le morceau *Stripsody*, mais là encore, pour organiser l'espace du public, André-Paul Venan n'a utilisé que le mobilier dont disposait déjà la salle.

L'installation du public n'a pas été la seule à induire des aménagements. Julie Desprairies a également eu besoin de ranger, ou de vider l'espace pour rendre plus lisible les caractéristiques architecturales de celui-ci. La chorégraphe cherchait à retrouver l'espace d'origine pour faire ressentir aux spectateurs les volumes créés par l'architecte. Dans certains cas, ce rangement a été accompagné d'installations plastiques visant à souligner certaines particularités de l'espace. En effet, Julie Desprairies s'est entourée d'une scénographe, ce choix témoigne d'une volonté affirmée d'intervenir sur l'espace. Méлина Faka est désignée comme scénographe-plasticienne, étant entendu qu'elle va moins construire une scénographie que poser un regard de plasticienne sur l'espace pour aider la chorégraphe à y créer des images. Le hall a été le premier espace vidé de ses meubles : les tables et les chaises sur lesquelles les élèves et leurs parents attendent, les grilles qui servent de support à une exposition, les présentoirs à prospectus, les poubelles ont été enlevés. La télévision qui diffuse des informations sur le Conservatoire a été éteinte et toutes les affiches et petites annonces ont été retirées. Dans cet espace, la scénographe a installé des plantes vertes un peu partout, pour inciter les spectateurs à déambuler entre elles. Julie Desprairies a aussi voulu mettre en évidence les vitrines du hall, qui ont également été dessinées par les architectes. La chorégraphe a proposé d'y créer des installations. Méлина Faka a alors opté pour une coloration des vitrines en entourant les néons intégrées aux de gélatines colorées. Puis, pour préparer les représentations, toutes les autres salles ont été débarrassées de leurs

meubles et de leurs affiches. Dans la salle 108, la barre de danse a été démontée pour offrir une vue complète sur les immenses fenêtres et leurs montures en bois. La salle 305 a été vidée de tous les instruments, pupitres et chaises qui ne servaient pas aux danseurs. Cependant, dans la salle d'orgue, la chorégraphe a procédé différemment. Au lieu d'épurer l'espace en le vidant de tous les attributs liés à son activité usuelle, Julie Desprairies a, au contraire, organisé les éléments présents dans la salle, de manière à mettre en scène la vie de la classe d'orgue. Certains éléments ont été mis en évidence, alors que d'autres ont été cachés. Toutes les affiches ont été laissées, les chaussons d'organistes – chaussures spéciales que ces derniers utilisent pour actionner les pédales de l'orgue - ont été bien alignés sur le bord de la scène. La chorégraphe a également choisi d'ouvrir l'armoire dans laquelle le professeur stocke ses partitions et les affaires dont il a besoin pour dispenser ses cours, afin d'offrir son contenu à la vue du public. Par contre la chorégraphe a demandé au musicien qui répétait pendant les représentations de cacher ses effets personnels dans les loges.

Pour inscrire au mieux leurs spectacles dans les lieux dans lesquels ils prennent place, les chorégraphes ont envisagé les espaces à leur disposition comme des scènes, faisant des caractéristiques spatiales des possibilités scéniques. Cependant, envisager les espaces ainsi ne les a pas empêchés d'y effectuer quelques légères modifications pour préparer les représentations.

Après s'être ainsi approprié l'espace à leur disposition, les chorégraphes y ont puisé la matière pour composer les séquences de leurs spectacles. Cependant les deux chorégraphes ne s'intéressent pas à l'espace pour les mêmes raisons. Si Julie Desprairies s'intéresse avant tout à une architecture, Laurent Pichaud s'intéresse au lieu pour sa fonction et les activités particulières qui s'y déroulent. De fait, ils ne se sont pas appuyés sur les mêmes spécificités de l'espace. Julie Desprairies a majoritairement construit son spectacle à partir des spécificités sensibles de celui-ci tandis que Laurent Pichaud s'est davantage appuyé les spécificités fonctionnelles de l'espace.

B) S'appuyer sur les spécificités sensibles de l'espace.

Nous l'avons vu, Julie Desprairies met l'architecture et la démarche de l'architecte au centre de son travail. Le bâtiment du Conservatoire est le sujet principal de la pièce *Rythmes Héroïques* et l'écriture de la pièce est pensée de manière à le mettre en lumière. L'espace sensible est à la fois le sujet des séquences et le moteur du mouvement. Mais la chorégraphe se sert également de sa connaissance de la démarche de l'architecte ainsi que de l'histoire de la construction du bâtiment pour déterminer les autres éléments de la mise en scène: la musique, les costumes, les textes.

a) Donner à voir une architecture.

Pour mettre en lumière des éléments de l'architecture, Julie Desprairies s'appuie sur deux choses : la manière dont les séquences sont organisées et les mouvements des danseurs.

Les séquences peuvent être organisées en fonction de l'endroit où la chorégraphe choisit de positionner les danseurs, ou en fonction de la manière dont les spectateurs traversent l'espace ou s'installent pour le contempler. Par exemple dans la séquence d'accueil à l'extérieur du bâtiment, la chorégraphe a choisi de concentrer tous les élèves au même moment sur les sculptures pour d'orienter le regard des spectateurs vers elles. Au contraire, la séquence du hall a été construite de manière très dispersée, entre autre pour inviter le public à regarder, dans toutes les directions, les particularités spatiales du hall : les grandes baies vitrées, les décrochements, les recoins, le tableau de contrôle du chauffage à air pulsé, les couloirs et escaliers que cet espace dessert, le niveau intermédiaire pensé comme une sorte de balcon et qui surplombe l'espace. En revanche, la séquence de la salle d'orgue a été conçue comme une lente traversée par le cortège des spectateurs pendant qu'un élève organiste répète les morceaux qu'il étudie. Les spectateurs la visitent comme des touristes visitent une église, ou déambulent dans un musée. Ils contemplent la décoration d'origine, la moquette bleue, les grosses appliques en globe, la forme de l'instrument, ils savourent la qualité particulière du son et la manière dont il résonne dans la salle. Pendant cette

séquence, une danseuse effectue une phrase dansée devant l'organiste, de cour à jardin. Sa présence et le sens de son mouvement n'ont d'autres fonctions que d'accompagner le mouvement des spectateurs et de mettre en valeur l'organiste, assis derrière elle. Dans la salle 305, Julie Desprairies souhaitait montrer au public à la fois, la double-vue sur les montagnes ainsi que les placards blancs dessinés par Jean-Constant Duboin. Pour rendre cela possible, le public a été installé face aux placards, contre l'un des murs aveugles. Les spectateurs pouvaient, d'un seul mouvement de tête, bénéficier du panorama est et ouest de la salle. Julie Desprairies a d'abord eu l'idée de présenter dans cette salle la pièce de théâtre musicale *Stripsody* composée par Cathy Berberian et chantée par trois élèves. Elle pensait que le caractère extra-ordinaire du morceau se marierait avec la vue impressionnante de la salle 305. Mais il s'est finalement avéré que les trois chanteurs happaient trop le regard : en détournant le regard du spectateur de la double-vue, ils annulaient le caractère particulier de la salle, la séquence ne fonctionnait pas. L'idée a été abandonnée et la chorégraphe a choisi à la place de faire effectuer aux danseuses de cette séquence des *lectures de paysages*, un procédé inventé par la chorégraphe et Élise Ladoué son assistante, et qui a pour vocation d'orienter le regard du spectateur dans la contemplation d'un paysage.

Au fil de ses précédentes créations, Julie Desprairies a effectivement développé des procédés, permettant aux danseurs de créer des mouvements en rapport à l'espace. Dans l'entretien réalisé avec Bernard Marrey en 2014, Julie Desprairies explique comment elle a mis en place sa démarche en 2000 lors de la création d'une pièce pour un bâtiment de l'architecte Willem Marinus Dudok à la Cité internationale universitaire de Paris.

« Je livrais aux interprètes les caractéristiques architecturales qui m'intéressaient et eux trouvaient des actions qui les révélaient. Par exemple, les sous-sols sont éclairés par la lumière du jour, grâce à des soupiraux qui donnent sur le patio central. Une danseuse arrivait par ces ouvertures, en se hissant à l'extérieur depuis les sous-sols. Ou encore : un élégant petit décroché du plafond diffuse un rai de lumière artificielle dans le grand salon. Deux acteurs positionnaient ensemble sur cette fente des tiges métalliques de cimaises trouvées sur place. Des actions chorégraphiques rudimentaires qui soulignaient les choix de l'architecte. »³⁴

La chorégraphe a procédé de la même façon avec les élèves danseurs et comédiens du Conservatoire de Grenoble. Lorsque Julie Desprairies a effectué la visite du parcours avec

³⁴ Entretien de Julie Desprairies avec Bernard Marrey, historien de l'architecture, fondateur des éditions du Linteau. Paris, juin 2014, P2

les élèves au cours de la première séance de travail, elle leur a présenté ce qui l'intéressait dans chaque espace. Puis, au cours de la création, les élèves ont eu à plusieurs reprises de longs temps d'exploration, pour chercher des mouvements dans ces espaces. La chorégraphe insistait sur l'importance de chercher des mouvements *situés*, c'est à dire qui ne pourraient pas être faits ailleurs. Les mouvements élaborés par les danseurs pouvaient être des actions concrètes, ou des propositions abstraites mais dérivées de mouvements dont l'origine est concrète. Par exemple, parmi les actions effectuées par les danseurs, certaines détournent les usages : dans la salle Stekel les mains des danseurs massent les fauteuils, comme s'ils étaient des dos, marchent uniquement sur les accoudoirs, transforment les boiseries en mur d'escalade, se prélassent dans les fauteuils. D'autres actions permettent aux danseurs d'explorer toutes les manières de circuler dans la salle : courir ou fureter à quatre pattes entre les rangées de fauteuils ou descendre par les allées latérales. Julie Desprairies et son assistante ont également transmis d'autres procédés aux danseurs, comme le fait de *mesurer* l'espace avec son corps ou *la lecture de paysage* dont nous avons déjà parlé. Pour *mesurer* l'espace, les danseurs retranscrivent avec leur corps, certaines longueurs et grosseurs qu'ils perçoivent dans l'espace : la longueur d'un dossier de fauteuil, la distance entre deux appliques. *La lecture de paysage*, inventée pour le projet *Paris à l'infini (la danse)*, consiste à envisager le paysage comme une partition à danser, qui se lit de gauche à droite. Le danseur improvise, et traduit en mouvements les éléments du paysage qui accrochent son regard, proches ou lointains, minuscules ou imposants. Leurs textures, leurs couleurs, leurs rythmes sont autant de paramètres lui permettant de moduler le mouvement.

Certains mouvements de *Rythmes Héroïques*, on l'a vu, ont été créés dans un espace puis transposés dans un autre. Dans ce cas là, le danseur « porte en lui la mémoire du lieu absent »³⁵. Au cours des répétitions Julie Desprairies a invité les danseurs à retrouver sans cesse l'origine concrète des mouvements qu'ils font. Les gestes qui l'intéressent proviennent d'une interaction entre le corps et l'espace. Ils sont le fruit d'actions réelles et non la représentation dansée d'actions. Les mouvements, en perdant leur origine, perdent du même coup leur force, leurs ancrages dans le lieu, leurs raisons d'être, ils deviennent arbitraires. Pour réactiver en eux l'origine des mouvements qui avaient été transposés, la chorégraphe a demandé aux danseurs de décrire en même temps et à voix haute ce qu'ils faisaient à l'origine. Voici quelques exemples :

35 Expression employée par Julie Desprairies au cours de la troisième séance de travail, lorsque les élèves ont été invités à retranscrire dans le hall du Conservatoire les mouvements créés dans la salle d'art dramatique.

« Je viens suivre les traces du bois le plus vite possible »
« J'aperçois une ondulation sur le rideau. Je vais la prendre derrière et la tirer comme des vagues »
« Je vais aller gratter ma tête contre la serrure »
« Je tape dedans et j'ai l'impression que ça peut produire un bel écho. En fait non. »
« J'imagine que je suis ce bout de plastique et que je tombe lentement. »

Pour l'une des séquences de *domaine nomade*, Laurent Pichaud a également élaboré un petit dispositif d'écriture qui s'appuie sur les caractéristiques spatiales dans un souci de les montrer au public. Dans la séquence qui se déroule dans les chambres de l'hôtel Laurent Pichaud a proposé aux élèves un exercice d'écriture intitulé « je vois / je ne vois pas ³⁶ ». La consigne consiste à lister à l'aide de phrases commençant par « Je vois... » des éléments particuliers des chambres dans lesquelles ils se trouvent : « Je vois le mur de la chambre qui est beige » ; « Je vois le massif de Belledonne par la fenêtre » ; « je vois une petite fleur gravée dans le bois de la tête de lit ». Ces phrases visent à attirer l'attention du public sur les particularités de la chambre. La seconde partie de ce procédé d'écriture vise au contraire, à souligner ce qui est absent, invisible ou disparu, des éléments principalement en lien avec l'activité ou l'histoire du lieu, dont nous parlerons ultérieurement.

b) S'inspirer de la démarche de l'architecte pour les choix de mise en scène.

Dans la suite de sa démarche consistant à mettre en scène un bâtiment comme un metteur en scène met en scène un texte, Julie Desprairies laisse le bâtiment et son architecture déterminer tous les autres éléments de mise en scène présents dans le spectacle. Dans l'entretien réalisé avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, la chorégraphe explique clairement que tous les paramètres de ses créations sont déterminés par le bâtiment investi :

« {Mes projets} ont en commun d'être des créations dont tous les paramètres – actions, déroulement, lumière, son, horaires, durée, rapport au public, costumes, accessoires, scénographie, écriture chorégraphique – sont déterminés par une architecture, son contexte historique et urbain, les intentions de son auteur. Le projet chorégraphique se déploie dans un bâtiment en s'appuyant sur ses caractéristiques spatiales, physiques et formelles ; humaines, historiques et

36 J'ai observé cet exercice pour la première fois lors de la séance du 5 février 2019. Il est possible qu'il ait été travaillé déjà lors des premières séances.

conceptuelles. Les circulations et les matériaux servent la recherche d'actions, de déplacements, de postures, de mouvements ; les contrastes, échelles, rythmes des façades, escaliers, percements, terrasses sont utilisés par les danseurs pour glisser, s'asseoir, sauter, s'accrocher, rouler, courir... Les usages présents et passés du lieu sont également source d'actions, de gestes, de mouvements et d'états de corps. Les péripéties de la commande et du chantier, des éventuelles reconversions, modifications et restaurations, orientent les choix dramaturgiques, plastiques et chorégraphiques. Les prises de position intellectuelles de l'architecte nourrissent aussi l'écriture du spectacle dans la mesure où elles délivrent le cadre théorique dans lequel inscrire nos propres recherches³⁷ »

Les bâtiments et leurs histoires étant au centre de ses projets de création, c'est à partir d'eux ou en référence à eux que la chorégraphe choisit les autres éléments de mise en scène nécessaires au spectacle. Ainsi les costumes de *Rythmes Héroïques*, la musique chantée par les élèves et les textes dits pendant le spectacle ont été choisis en lien avec les choix esthétiques des architectes, les matériaux utilisés pour la construction, et l'histoire du chantier.

En amont des répétitions, Julie Desprairies et moi avons accumulé de la documentation à propos du bâtiment. Nous l'avons ensuite présentée aux élèves et aux professeurs qui accompagnaient le projet. Il s'agissait d'articles de revues, d'extraits de la correspondance échangée entre le maître d'ouvrage – la mairie de Grenoble, les architectes Jean-Constant Duboin, Jacques Goubet, André Wogenscky et l'administration du Conservatoire. Ces archives nous ont permis de nous familiariser à la fois avec le contexte du chantier, les choix des architectes et les désirs des usagers. C'est parmi ces archives que les élèves ont choisi des extraits à déclamer pendant la scène du hall. Ainsi, les spectateurs pouvaient entendre des morceaux de textes sur la nécessité d'installer un système de climatisation dans le bâtiment, de prévoir des douches pour les élèves d'art dramatique, de gérer l'acoustique du bâtiment, ou à propos de la dispute entre André Wogenscky et les deux autres architectes³⁸. De la même manière, les œuvres musicales chantées par les élèves de CEPI théâtre et par les trois élèves de la classe de chant qui ont rejoint le projet en cours de route, ont été choisies en référence à l'époque de la construction du bâtiment³⁹. Sur une proposition de la chorégraphe, Emmanuel Cury, le professeur de chant a proposé des œuvres

37 Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, Paris, juillet 2014, p9.

38 André Wogenscky, l'architecte de la Maison de la Culture de Grenoble a aussi été associé au projet de construction du Conservatoire. Il a notamment dessiné l'avant-projet. Les plans définitifs dessinés par Jean-Constant Duboin et Jacques Goubet, modifiaient en partie son travail et n'étant pas d'accord avec les nouveaux choix, il s'est retiré du projet en 1966.

39 Le bâtiment du Conservatoire de Grenoble a été inauguré en 1970.

composées dans les années soixante et soixante-dix. L'idée était de mettre en perspective la recherche esthétique résolument moderne de l'architecte avec la recherche artistique de l'avant-garde musicale, pour souligner l'effervescence artistique de cette époque-là et la manière dont les champs artistiques s'influencent les uns les autres. On peut en effet distinguer des similitudes entre le goût des architectes pour les formes radicales et l'utilisation de matériaux bruts, avec les compositions abstraites et déconstruites des œuvres de Karlheinz Stockhausen et Georges Aperghis, deux figures importantes de la musique expérimentale européenne de ces années là. C'est ainsi qu'ont été choisies les *Récitations* d'Aperghis, écrites en 1977-1978 et les *Tierkreis* de Stockhausen en 1974 et 1975.

En ce qui concerne le choix des costumes, la piste historique a aussi été envisagée un temps par Julie Despraires et Mélina Faka. Le Théâtre municipal de Grenoble a mis à disposition son fonds costumes et le projet pour les costumes de *Rythmes Héroïques* était de mêler des pièces du fonds costumes avec des vêtements plus modernes, appartenant aux danseurs et évoquant leur manière habituelle de s'habiller. Mélina Faka envisageait de fabriquer des silhouettes hybrides, un peu étranges, ne renvoyant à aucune époque ou situation précise mais fabriquées à partir d'éléments aux origines diverses. Pour élaborer ces silhouettes, la costumière aurait aimé retrouver des costumes dessinés dans les années soixante-dix. Mais cela n'a pas été possible car les costumes du Théâtre municipal ont pour vocation d'être ré-utilisés pour de nouveaux spectacles, en conséquence, ils ne sont pas rangés par années de créations mais par type : les vêtements contemporains, les costumes renvoyant à d'autres époques, les uniformes. Pour faire un premier choix parmi ces costumes, Mélina Faka a donc procédé différemment, en cherchant tout de même à s'inspirer du bâtiment. En lien avec les formes radicales du bâtiment, elle a sélectionné des vêtements aux formes géométriques simples : des pantalons ou des vestes aux jambes et manches bouffantes ainsi que des vêtements aux coupes droites dans des tissus rigides. Elle a également pris des vêtements unis rappelant les couleurs élémentaires des stores ou le monochrome du béton. Enfin, Mélina Faka a choisi des éléments brillants, un peu futuristes - des collants argentés, le chapeau d'un costumes de sirène – en référence aux nombreuses installations techniques du bâtiment, ultramodernes dans les années soixante dix et qui sont très vite devenues obsolètes. C'est le cas, par exemple, de l'impressionnant équipement de la régie de la salle d'art dramatique.

Le premier mouvement a donc été de chercher des éléments qui font écho à certaines

caractéristiques sensibles du bâtiment. Mais finalement, Mélina Faka a fait le chemin inverse au moment de la conception et de la réalisation des costumes, pendant la semaine de répétition du mois de février. Elle a conçu les costumes ainsi que ses installations plastiques en allant vers ce que le lieu n'a pas. Ses choix se sont faits en réponse au béton, la matière principale du bâtiment. Elle a opté pour des vêtements aux couleurs très vives, du bleu, du jaune, du rose pour contraster avec le gris. Elle s'est aussi tournée vers une esthétique de l'organique et du végétal : du vert et des motifs de fleurs, de végétaux et d'animaux, pour trancher avec la rigidité de la matière. Son idée était de créer par les costumes et l'agencement des plantes vertes dans le hall, une forêt, vivante, au milieu du béton. Lors d'une de ses créations précédentes, *Printemps* pour le bâtiment des Champs Libres à Rennes en 2008, Julie Desprairies avait déjà fait ce choix du végétal. Elle explique pourquoi, dans un article publié dans la revue *Criticat* en 2009:

« Pour trouver ma place parmi ces formes imposantes, je troque mon goût des corps construits, géométriques et fiers, {...} contre une recherche de l'informe, de l'organique, du végétal, de l'aquatique »⁴⁰

Partir des qualités plastiques du bâtiment pour choisir les éléments du spectacle ne signifie pas forcément adopter toutes ses qualités visuelles et plastiques pour les transposer dans la mise en scène. Les choix peuvent, au contraire, être faits en réponse à une forme donnée. L'écart entre l'espace et la forme spectaculaire qui y prend place peut être une manière de mettre en évidence, par la différence, la caractéristique d'une architecture. Ces choix faits en réponse à ceux de l'architecte témoignent aussi de la nécessité pour la chorégraphe et son équipe d'affirmer leur propre esthétique et de trouver leur place face à la démarche d'un autre.

C) S'appuyer sur la fonction du lieu.

Mais un lieu ça n'est pas seulement un bâtiment, un espace sensible. C'est aussi un espace dans lequel des gens passent, vivent et travaillent. C'est sur cette dimension là de l'espace que se centre le travail de Laurent Pichaud. C'est dans les usages passés et présents

40 DESPRAIRIES Julie, « Compte rendu : *Printemps* à Rennes » in *Criticat*, numéro 4, septembre 2009, Paris p106

des espaces, ainsi que les activités qui s'y déroulent que le chorégraphe a puisé la matière de son spectacle. Il s'est inspiré des gestes effectués au Lycée Hôtelier pour écrire les mouvements du spectacle et il a emprunté des éléments de mise en scène à la fois aux métiers auxquels cet établissement prépare ainsi qu'à la vie qu'il a eu l'occasion d'observer dans le lieu.

a) *Les gestes propres au lieu.*

Le texte de présentation du spectacle, sur le site internet du Pacifique, ne présente pas *domaine nomade* comme un spectacle de danse, mais comme un « projet chorégraphique et plastique⁴¹ ». Le projet, en effet, propose différentes expériences aux spectateurs, et au cours de la représentation, les séquences prennent plusieurs formes : « formes spectaculaires traditionnelles ou décalées, consignes participatives, {...} repas pris en commun⁴² ». Pour écrire les différentes situations de *domaine nomade*, et les actions qui s'y déroulent, Laurent Pichaud emprunte des gestes et des états de corps aux activités du Lycée hôtelier Lesdiguières. Dans certaines séquences, les danseurs réactivent des actions telles quelles. En revanche, et de la même manière que dans *Rythmes Héroïques*, d'autres mouvements sont des déclinaisons plus abstraites mais toujours en référence à la fonction et aux activités du lieu.

Dans les séquences de *domaine nomade*, les actions effectuées par les danseurs ont plusieurs objectifs et sont inspirées par divers éléments de l'espace. Certaines actions font vivre une situation aux spectateurs, d'autres offrent à leurs regards des gestes habituellement faits dans cet espace. Laurent Pichaud ouvre et clôt le spectacle par des séquences dans lesquelles les spectateurs, se font servir quelque chose à manger ou à boire par les élèves, au même titre que le sont les clients des restaurants et de l'hôtel d'application. Dans la séquence d'accueil les spectateurs goûtent des pâtisseries cuisinées par des élèves, dans celle de fin, on leur offre un cocktail. Puis, les élèves se changent et se coiffent dans les vestiaires, retroussent leurs manches dans la cuisine, attendent dans le foyer, ferment les rideaux et les volets dans les chambres. Parfois, les gestes ne sont pas réactivés dans l'espace auxquels ils font référence : dans le hall du lycée, les clients ne goûtent d'habitude pas de pâtisseries, de

41 Présentation du spectacle sur le site internet du Pacifique, <http://lepacifique-grenoble.com/rendez-vous/domaine-nomade/>

42 Idem.

même, dans la séquence qui se déroule dans le vestiaire Laurent Pichaud imagine une petite saynète entre des cuisiniers. Ces derniers échangent des phrases et déplacent des bons de commande sur un tableau. Parmi les actions réactivées et montrées aux spectateurs, certaines ont été inspirées par un objet ou élément de mobilier présent sur le lieu de la séquence : boire de l'eau, se laver les mains dans les lavabo de la séquence vestiaire, jouer au baby-foot dans le foyer. Quand d'autres objets sont apportés, ils sont toujours en lien avec les activités qui s'y déroulent : une élève tamise de la farine dans le laboratoire de pâtisserie, les élèves lisent des livres dans la séquence de l'internat. Dans une séquence de *Rythmes Héroïques* les mouvements ont été inspirés par la présence d'objets trouvés sur place : les danseuses qui déplacent des instruments de musique dans la salle 305. Ces actions font référence à l'usage qui est fait de cette salle habituellement, la répétition de diverses pratiques d'ensemble amènent les élèves et les régisseurs du Conservatoire à la réaménager pour chaque usage. Mais ces actions sont aussi directement issues du contexte de répétition : pour pouvoir répéter il nous fallait ranger l'espace. Ces temps étaient considérés comme des moments de travail, et certains mouvements sont nés à ce moment là, comme ceux des danseuses qui déplacent à six les xylophones et la batterie. Dans la séquence des chambres d'hôtel, Laurent Pichaud réactive certaines actions du lieu par l'imagination. Les élèves décrivent à voix haute le parcours de clients imaginaires depuis le moment où ils entrent dans la chambre jusqu'à ce qu'ils en sortent ou aillent se coucher. Au moment de l'écriture de ces textes, Laurent Pichaud a insisté pour que les élèves s'appuient sur des éléments concrets de l'espace, « l'homme pose sa valise sur le porte-bagage et accroche sa veste et son écharpe sur le porte-manteau doré de l'entrée » pour que les spectateurs puissent se faire une représentation mentale de ces actions dans l'espace.

D'autres mouvements effectués par les élèves dans *domaine nomade* sont des inventions, des déclinaisons abstraites inspirées par des actions ou des objets de l'espace. Laurent Pichaud a notamment écrit des chorégraphies à partir de gestes isolés. Pour élaborer la chorégraphie des mains de la séquence cuisine, il ne s'est plus appuyé sur des objets mais sur des verbes et sur des images. Dans la première partie de la chorégraphie, quatre élèves autour d'une table dessinent à huit mains des formes de pâtisserie. Ils font les choux de la pièce montée avec leurs poings, les boudoirs de la charlotte avec leurs mains. Certains mouvements s'inspirent de l'état des aliments cuisinés : le beurre qui fond, les mains s'ouvrent et s'étalent doucement sur la table. Dans la deuxième partie de la chorégraphie, les mouvements ont pour origine des verbes correspondants à des gestes de cuisine : racler,

lever, chiqueter, zester, abaisser, fleurir, fouetter, effiler... Dans la chorégraphie en miroir de la séquence du foyer, les élèves déclinent des postures d'ennui et d'attente de part et d'autre de la baie vitrée. Par ailleurs, la chorégraphie qui ouvre le spectacle, écrite par les élèves et Sonia de Bernardy, la professeure d'EPS se compose de mouvements illustrant des actions en référence au monde de l'hôtellerie et de la restauration : cuisiner, manger, dormir. D'autres actions sont complètement inventées. Elles peuvent provenir de l'incarnation par les élèves, d'un objet. Dans la séquence du foyer, après avoir joué au baby-foot, les élèves organisent un baby-foot humain : deux par deux, ils se tiennent par les épaules et essaient pendant quelques temps d'envoyer le ballon dans des buts situés de chaque côté de la salle, sans se tourner ni sortir de leurs zones. De même, dans la séquence de l'internat, l'action du millefeuille a été créée à partir des matelas trouvés sur place et en référence à la pâtisserie : les danseuses se glissent, pour dormir, entre trois matelas posés les uns sur les autres. Dans d'autres séquences encore, les élèves détournent la fonction de certains objets en s'en servant pour faire de la musique. Dans la séquence de la cuisine, les huit danseurs jouent avec les sons que produisent leurs outils contre le plan de travail en inox. Dans la séquence de fin du salon-piano-bar, les élèves font un concert avec des verres, des cintres, des louches.

Laurent Pichaud a composé les séquences de *domaine nomade* à partir de gestes empruntés au lieu, réactivés tels quels ou décalés, utilisés pour écrire de courtes chorégraphies, ou proposer diverses situations aux spectateurs.

b) Emprunter des éléments de mise en scène à la vie du lieu.

Laurent Pichaud n'a pas seulement emprunté les mouvements de son spectacle à la vie du Lycée Lesdiguières. Il a aussi tenu à construire tout le reste de sa mise en scène à partir d'éléments appartenants au lieu, empruntés aux métiers de l'hôtellerie ou faisant référence à la vie scolaire des adolescents. En ce qui concerne l'univers sonore des deux spectacles, Laurent Pichaud, comme Julie Desprairies se sont inspirés de l'ambiance sonore des lieux.

Les métiers de l'hôtellerie et de la restauration sont régis par des codes. Les cuisiniers et les serveurs ont des vêtements particuliers. Ils suivent des protocoles strictes dans l'exécution de leurs tâches et la façon dont ils s'adressent à leurs supérieurs ou aux

clients est aussi réglementée et ritualisée. Laurent Pichaud a largement puisé dans ces codes pour choisir les éléments de mise en scène de *domaine nomade*. Le chorégraphe a d'abord emprunté au lieu ses costumes. En effet, dans le lycée, les élèves doivent se changer pour leurs cours de cuisine, de service, lorsqu'ils sont en stage à l'hôtel, à la réception où qu'ils travaillent dans les chambres. Ils portent des vêtements techniques : chaussures antidérapantes, tablier, toque, torchon, et qui suggèrent une fonction et un certain standing, nœud papillon, veste de costume et chemise blanche. Dans chaque séquence de *domaine nomade*, les élèves portent les vêtements correspondants à l'espace dans lequel ils se trouvent : vêtements de cuisine dans le laboratoire de pâtisserie, vêtements de service dans l'hôtel. En revanche, dans les séquences qui se passent dans le foyer du lycée et dans l'internat, des espaces que les élèves côtoient pendant leur temps libre, ces derniers portent le costume civil, c'est-à-dire leurs propres habits. Dans *domaine nomade*, les habits de tous les jours des lycéens prennent un statut de costumes. Laurent Pichaud emprunte aussi aux métiers de l'hôtellerie-restauration son vocabulaire : les termes techniques, usuels, les formulations toutes prêtes. Le chorégraphe s'en sert pour mettre en scène un petit dialogue entre un chef et ses commis de cuisine, dans la séquence du vestiaire « - Brigade, faites dressez les plats ». « Oui, chef », et entre des serveurs qui surveillent une salle de restaurant « ils ont de l'eau à la 5 ? », « Oui mais ils n'ont pas de pain. », « J'en emmène », « Ta table elle est bien ? », « Bof, j' préfère la 6, ils picolent ! ». Dans la séquence de fin, dans le salon-piano-bar, le chorégraphe se sert aussi des phrases que les élèves apprennent pour s'adresser aux clients. Il les transforme en paroles d'une séquence musicale et chorale. Par petits groupes les élèves prennent en charge une phrase d'accueil ou de remerciement - « Bienvenue » « Toujours dans l'espoir de vous revoir », « En espérant que vous avez passé un agréable moment ».- et les adressent au public lorsque Laurent Pichaud, à la manière d'un chef d'orchestre, leur donne le signal. Laurent Pichaud va jusqu'à emprunter au monde de la restauration ses outils de communication et de présentation, en rédigeant la feuille de salle du spectacle sous la forme d'un menu. Utiliser dans le spectacle tous les codes de l'univers de l'hôtellerie-restauration est une manière pour le chorégraphe de les faire découvrir au public, mais aussi de souligner le caractère formel et cérémonieux de ces activités.

Le chorégraphe va aussi puiser dans les codes, le langage, le vocabulaire d'un établissement public d'enseignement secondaire. Dans une séquence, il fait lire le règlement intérieur de l'internat à une élève. Il convoque aussi les autres élèves dans le texte « je vois/ je ne vois pas » de la séquence des chambres d'hôtel : « Je ne vois pas Thomas qui était à

l'accueil il y a quinze jour ». Ce texte est aussi l'occasion de convoquer des faits relatifs à l'histoire du Lycée et de l'hôtel piochés dans un livre édité en 2018 à l'occasion du centenaire de l'établissement.

Dans *Domaine nomade* et *Rythmes Héroïques*, l'univers sonore des spectacles est inspiré par l'ambiance sonore des lieux. La musique et les sons sont réalisés ou activés en direct par les danseurs eux-même. Dans *domaine nomade*, les seuls moments de musiques enregistrées du spectacle sont dans les séquences du foyer et de l'internat, qui correspondent aux espaces dans lesquels les élèves peuvent se divertir ou se détendre. Ce sont les élèves qui actionnent les musiques à partir de leurs téléphones. Ces derniers sont légèrement amplifiés par des enceintes portatives. Laurent Pichaud me confie que dans les autres espaces il ne souhaite pas mettre de musique, pour garder le son naturel des lieux et permettre aux spectateurs d'entendre les mouvements des danseurs dans l'espace. Lors de notre deuxième rencontre au cours d'une répétition du mois de février, il a évoqué l'idée d'enregistrer des ambiances sonores dans les cours de cuisine et de services pour proposer aux spectateurs un son documentaire. Mais finalement cette piste n'a pas été exploitée et les autres éléments sonores du spectacle sont effectués en direct. Ce peut être des actions inhérentes à la vie de l'espace et exploitées pour leur dimension sonore : dans la séquence de l'internat, une danseuse actionne une chasse d'eau et un tuyau de douche, dans la séquence du foyer, les élèves jouent au babyfoot en discutant et rigolant. Mais, le spectateur écoute aussi les sons des corps qui dansent : le bruit des mains contre la table en bois dans la séquence cuisine, les dos des élèves qui frottent contre les vitres dans la séquence du foyer, le son des chaussures sur les différents sols, le frottement des tissus, le bruit du feutre sur les feuilles blanches. Le chorégraphe cherche à faire entendre aux spectateurs, la qualité sonore de l'espace dans lequel il se trouve. À ces sons émis et activés pendant le spectacle s'ajoutent les sons imprévisibles de la vie du lieu qui suit son cours : les exclamations des autres élèves, les bruits de portes, de couloirs, la rumeur d'arrière fond. Pour Laurent Pichaud, cette dimension imprévisible et aléatoire fait aussi partie de l'univers sonore du spectacle. Julie Desprairies s'est aussi inspirée de l'ambiance sonore de la vie du Conservatoire pour imaginer les sons de *Rythmes Héroïques*. Elle a cherché à reproduire l'hétérogénéité des sons du lieu. En effet, dans le Conservatoire se mélangent des bribes de voix et de musiques en provenance des studios de répétitions et leurs origines, toujours cachées, restent mystérieuses. Dans la séquence du hall, les spectateurs sont baignés dans une cacophonie créée par la juxtaposition de différents sons : la musique joué par l'organiste

dont la salle est laissée volontairement ouverte, les chanteurs qui interprètent des *Récitations* d'Aperghis, certains danseurs déclament des textes, d'autres font des sons qui accompagnent leurs gestes. Plus tard dans la déambulation, en montant au troisième étage, les spectateurs passent, sans le voir, à côté d'un tourne disque qui diffuse des vinyles provenant de la collection du Conservatoire. Julie Desprairies a également mis en scène des sons propres à la vie des élèves dans le bâtiment : le faux brouhaha des danseurs qui entrent en groupe dans le Conservatoire, ou les phrases échangées par les deux danseuses qui répètent dans la salle 108.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud empruntent tous les éléments de leurs spectacles, depuis l'organisation de chaque séquence, jusqu'au choix des costumes, des textes et de la musique aux lieux dans lesquels ils ont travaillé. Pour tous deux, c'est une manière de réenchanter un espace quotidien, soit en soulignant sa dimension poétique déjà présente soit en détournant ses usages et le regard qu'on lui porte. En utilisant tous les éléments à sa disposition, Laurent Pichaud souhaite intervenir de la façon la plus discrète possible. Julie Desprairies, quant à elle, exploite toutes les ressources que l'espace sensible met à sa disposition. C'est en cherchant, par rapport à lui, la manière la plus juste d'orienter le public, de placer ses danseurs, en s'intéressant à leurs qualités de présence et de mouvements qu'elle entend partager une expérience sensible avec le spectateur. La chorégraphe croit en la possibilité de faire « du spectaculaire avec une économie de moyens.⁴³»

Les deux chorégraphes, chacun à leur manière, fondent aussi leurs démarche sur une volonté presque documentaire, en voulant présenter un lieu et ses caractéristiques remarquables à ceux qui ne le connaissent pas. Julie Desprairies souhaite faire découvrir au public une architecture, son esthétique, la vision de l'architecte qui l'a construit et les usages contemporains que les usagers en font. Laurent Pichaud, quant à lui, cherche aussi à faire découvrir aux spectateurs des lieux et des activités qui ne sont d'ordinaire pas visibles par le grand public.

Pour ancrer plus solidement leurs spectacles dans les lieux dans lesquels ils prennent place, les chorégraphes inscrivent les mouvements des danseurs dans le réel. Les danseurs effectuent des actions concrètes inventées ou réactivées. Les mouvements les plus abstraits proviennent d'une déclinaison d'actions dont l'origine est toujours reconnaissable par les

43 Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka, réalisé à l'occasion de *'Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, juillet 2014, p9.

spectateurs. Le chercheur en Art de la scène, Joseph Danan, dans son ouvrage, *Entre théâtre et performance*⁴⁴, définit la performance comme une action qui aurait lieu dans la vie, à la différence du théâtre qui propose des représentations d'actions. Cette définition de la performance me permet de comprendre le rapport que les deux chorégraphes entretiennent avec le mouvement dansé. Par ailleurs, le lien des artistes avec le monde des arts plastiques et la dimension pluridisciplinaire de leurs créations, font de *domaine nomade* et *Rythmes Héroïques* des spectacles à la lisière de la danse et de la performance.

44 DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, 2016.

III - S'ouvrir à l'apport créatif des usagers du lieu.

Pour leurs créations *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade*, Julie Desprairies et Laurent Pichaud ont également mis à profit leurs rencontres avec les usagers du lieu : les groupes de danseurs avec lesquels ils ont travaillé, mais aussi l'équipe pédagogique encadrante et l'administration des deux établissements. De ces rencontres les chorégraphes ont à la fois tiré de la matière pour leurs spectacles, mais ils ont aussi su tirer profit des compétences artistiques et techniques des personnes qui participaient aux projets. En s'ouvrant à l'apport créatif des usagers et en incluant une dimension collaborative à leurs processus de création, les chorégraphes engagent une réflexion sur le statut de l'artiste. Ils questionnent la place du chorégraphe au sein d'une équipe de travail ainsi que la relation de l'artiste à son œuvre.

A) La rencontre avec les élèves : une matière pour le spectacle.

Les deux chorégraphes se sont inspirés de leurs rencontres avec les groupes d'élèves. Ils se sont d'abord appuyés sur ce que ces derniers savent faire, sur les compétences qu'ils développent dans les deux établissements. Mais c'est aussi leurs singularités d'adolescents qui les ont intéressés : les chorégraphes se sont attachés à mettre en lumière la manière qu'ils ont d'habiter leurs corps et certains traits de leur personnalité.

*a) Mettre en lumière une expertise particulière :
des élèves en apprentissage.*

Dans *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* les chorégraphes mettent à profit les expertises particulières que les élèves développent au cours de leurs formations. Parfois, c'est l'apprentissage lui-même qui est montré au public et les deux chorégraphes mettent en scène les élèves en train de travailler. Ils rendent également compte de certains états de corps liés à la vie des élèves dans leurs établissements.

Dans le spectacle *domaine nomade*, Laurent Pichaud se sert de beaucoup d'éléments liés à la formation professionnelle que les élèves suivent. Les semaines où il vient au lycée, il passe la journée du lundi à observer les travaux pratiques de cuisine et de service. Ces compétences sont exploitées dans le spectacles de différentes manières. Tout d'abord, les compétences de cuisine des élèves ont été exploitées telles quelles : les pâtisseries et le cocktail – le Lesdi-nomade, créé pour l'occasion à base de Ginger beer, de sirop de framboise et de limonade- offerts aux spectateurs au début et à la fin du spectacle, ont été préparés par des élèves. Dans d'autres séquences du spectacle, le chorégraphe met les élèves dans des situations similaires à celles des métiers qu'ils apprennent. Dans la séquence d'ouverture et celles qui se passent dans l'hôtel, ce sont eux qui guident la visite. Dans la séquence d'accueil, ils sont positionnés à différents endroits pour accueillir et orienter les spectateurs qui arrivent soit par l'entrée du lycée soit par celle de l'hôtel. Chaque élève prend en charge un spectateur : il l'accompagne à la billetterie, lui fait visiter le hall, l'invite à se rendre à la table des pâtisseries. Dans les séquence des chambres d'hôtel et du salon-piano-bar, ils s'occupent à nouveau des spectateurs, les accueillent et les installent. Leurs capacités à accueillir, accompagner, orienter et renseigner ont été mobilisées. À la fois Laurent Pichaud les met en lumière et mais il s'en sert aussi pour l'organisation du spectacle. Dans d'autres séquences, le chorégraphe transforme aussi l'usage de certaines connaissances: les verbes de cuisine que les élèves apprennent en cours sont à l'origine de la chorégraphie des mains dans la séquence cuisine, de connaissances techniques, ils deviennent moteur pour la danse. De la même manière, les phrases de bienvenue et de remerciement sont transformées en paroles de chanson. Dans *Rythmes Héroïques* Julie Desprairies exploite aussi toutes les spécialités que les élèves apprennent au Conservatoire, la danse, le chant et le théâtre. Elle ré-injecte toutes leurs compétences artistiques dans le spectacle. Les élèves de CEPI théâtre qui ont des cours de chant lyrique dans leur formation, présentent les *Récitations* d'Aperghis, les *Tierkreis* de Stockhausen et la pièce *Stripsody* de Cathy Berbérian, qu'ils ont travaillé avec leur professeur de chant. Les deux danseuses de la séquence de la salle 108 ont écrit une chorégraphie à partir de mouvements qu'elles ont appris au Conservatoire : des mouvements de hip hop et d'autres issus du répertoire de Jean-Claude Gallotta⁴⁵.

Les deux chorégraphes ont également mis en scène les élèves en train de travailler. C'est le cas dans cette même séquence, celle de la salle 108, où les danseuses se parlent en

45 Jean-Claude Gallotta est un chorégraphe grenoblois. Il a dirigé le Centre Chorégraphique National de Grenoble situé en face du Conservatoire pendant plus de trente ans.

dansant, comme si elles répétaient. Mais ces phrases, comme les mouvements, ont été écrites. Au milieu de la séquence, la chorégraphie recommence au début et les spectateurs entendent les danseuses recommencer leur dialogue. Laurent Pichaud met aussi en scène, à un moment donné, une élève en situation d'apprentissage : dans la séquence de l'internat de *domaine nomade*, une danseuse récite un poème, son papier à la main, en faisant mine de l'apprendre, comme une élève fait ses devoirs avant d'aller se coucher. Dans la salle d'orgue du Conservatoire, Julie Desprairies souhaitait aussi montrer aux spectateurs un élève en train de travailler sa musique, en revanche, dans cette séquence, le musicien répétait vraiment. Il a été invité à venir travailler ses morceaux pendant les deux jours des représentations. La chorégraphe l'a laissé libre de s'organiser comme il le souhaitait, en précisant qu'elle n'attendait pas un concert et qu'il pouvait s'arrêter quand il en avait besoin pour reprendre un passage difficile. Là encore, il s'agissait d'une action réelle mais effectuée sur une temporalité très longue et en parallèle du spectacle. L'organiste répétait toute l'après midi sans s'arrêter et les spectateurs n'en voyaient que quelques minutes en traversant la salle au cours de la déambulation. L'organiste n'avait pas pour habitude de venir s'exercer le week end mais la chorégraphe a volontairement re-convoquer un moment de la vie du lieu pour l'offrir aux spectateurs.

Les chorégraphes mettent également en scène des éléments propres au comportement des élèves dans ces lieux d'études. La chorégraphie de la séquence du foyer de *domaine nomade* est composée de postures et d'états de corps liés à l'attente et l'ennui. Elle a été inspirée par la manière dont les élèves se tiennent lorsqu'ils sont en cours où lorsqu'ils attendent dans les couloirs. De même, dans la séquence vestiaire, les danseurs s'immobilisent à plusieurs reprises dans des postures empruntées à leurs vie de lycéens et d'adolescents : s'appuyer les uns sur les autres, attendre bras croisés, jouer avec leurs téléphones portables.

b) Se servir de la singularité des interprètes.

Outre leurs qualités d'élèves, les chorégraphes se sont intéressés à leurs singularités d'adolescents. Julie Desprairies a exploité certains traits de la personnalité des élèves du Conservatoire et s'en est servie pour écrire certains passage du spectacle. D'une manière générale, c'est la singularité du corps de chaque élève et sa manière de se mouvoir que les

chorégraphes ont eu envie de montrer au public, qu'ils soient habitués et formés à la danse, ou non.

Au début des projets, les deux chorégraphes ont eu besoin de mieux connaître leurs interprètes. Pour cela, ils leur ont posé des questions. Le soir du premier atelier, Julie Desprairies a organisé un tour de présentation. Les élèves devaient dire leurs prénoms chacun leur tour et donner une caractéristique physique ou un élément de leur personnalité pour se présenter. Les élèves se sont définis de manière très diverses. Certains se présentaient par leurs caractères « je suis très timide », d'autre par ce qu'il faisait comme étude, « je suis au lycée à Voiron », ou par ce qu'ils aiment faire « circuler à vélo ». Pendant ce tour de présentation une élève a mentionné le fait qu'elle aimait danser toute seule chez elle la nuit. Cette information a été utilisée dans le spectacle, la chorégraphe en a fait un petit solo dans la salle 305 : l'élève danse seule en fredonnant une musique, pour elle-même. Laurent Pichaud, quant à lui, a donné un questionnaire avant les premières répétitions, que les élèves. pouvaient remplir de façon anonyme :

« Quel est votre lieu préféré dans le lycée et pourquoi ? »
Quel lieu du lycée fait écho à un événement personnel lié à votre vie hors lycée ?
Faire un poème avec en rime : Lesdiguières
Pouvez-vous décrire un paysage qui vous a marqué récemment : dans un film ? un tableau ? une photo ?
Listez des chansons que vous aimez bien
Quel geste technique appris au lycée depuis la rentrée vous a marqué ? »⁴⁶

Certaines des réponses de ce questionnaire ont été ré-employées dans le spectacle. L'une des élèves, à la question « Quel lieu du lycée fait écho à un événement personnel lié à votre vie hors lycée ? » avait répondu « La table à côté de la machine à café. J'aime bien le chocolat chaud, ça me fait penser à Noël. ». Cette même élève, pendant la séquence d'ouverture de *domaine nomade*, quand les élèves proposent aux spectateurs de courtes visites personnalisées du hall, m'a présenté l'espace de la machine à café et les raisons pour lesquelles elle aime cet endroit.

Julie Desprairies et son équipe se sont aussi inspirés des manières de parler et de s'habiller des élèves. Dans la séquence du hall de *Rythmes Héroïques*, Julie Desprairies a écrit un petit solo qui s'appuie sur la manière de parler d'une élève. La chorégraphe a aimé

⁴⁶ Ce questionnaire m'a été transmis par Laurent Pichaud après les représentations. Il n'était plus sûr des questions, qu'il a essayé de retrouver à partir des réponses des élèves.

les tournures de phrases et les expressions qu'elle emploie. Pour exploiter cela, elle lui a demandé, à partir d'un extrait d'archive, de faire une mini-conférence sur les problèmes acoustiques que posent la construction d'un Conservatoire. En ce qui concerne la conception des costumes, on l'a vu, Mélina Faka s'est inspirée de la manière de s'habiller des élèves. Elle a d'ailleurs utilisé leurs propres habits pour concevoir les différentes tenues.

Mais c'est surtout la singularité des corps des danseurs qui a intéressé les chorégraphes. Les particularités de chacun, leurs façon de se tenir et de se mouvoir ont été mises en avant.

Lors des phases préparatoires consacrées à la recherche de mouvements dans les différents espaces, la chorégraphe invitait souvent les élèves à « faire des choses proches de ce qu'ils sont⁴⁷ ». Elle les incitait plus volontiers à rechercher une qualité d'écoute particulière, par rapport à l'espace et aux objets, à chercher d'autres manières d'utiliser l'espace et de se déplacer, en sortant de la verticalité par exemple, plutôt que d'essayer d'atteindre une virtuosité technique qu'ils n'ont pas. Elle était moins intéressée par l'originalité des mouvements, leurs technicités ou leur caractères impressionnants que par l'individualité des interprètes et leur qualité de présence. Au moment de l'écriture même des séquences, la façon dont les élèves vivaient les répétitions a été réutilisée et intégrée à la chorégraphie. Par exemple, dans la séquence d'ouverture dans *Rythmes Héroïques*, les élèves escaladent la sculpture murale. Ils avaient pour consigne d'essayer d'inscrire leur corps entre les cubes de béton qui la composent. Alors qu'une élève n'arrivait pas à monter ou à trouver la position adéquate parmi les cubes, Julie Desprairies lui a proposé de rester en bas et de s'accouder en regardant le public, et d'assumer sa volonté de ne pas faire comme les autres. De même, à la fin de ce mouvement, un autre élève avait du mal à descendre de la sculpture en même temps que les autres. Cette difficulté a été mise en scène pour que les spectateurs la remarquent : la chorégraphe lui a demandé d'accentuer son retard et une autre danseuse, impatiente, venait l'aider à descendre. La fragilité des danseurs a, dans ces moments là, été utilisée comme contrepoint dans l'écriture chorégraphique des séquences. Dans *domaine nomade*, Laurent Pichaud non plus ne cache pas la fragilité des lycéens liée à leur peu d'expérience en danse. L'utilisation de cette fragilité est même au cœur de l'écriture chorégraphique de ce spectacle. Les gestes des lycéens sont parfois maladroits, leurs regards s'éparpillent, cherchent le bon mouvement, ceux qui se trompent font des grimaces ou

47 Idem

sourient, ils sont assez timides lorsqu'ils s'adressent aux spectateurs, parlent peu fort. Cette fragilité est envisagée pour elle-même et Laurent Pichaud choisit de la montrer aux spectateurs au même titre que d'autres montrent les mouvements précis et entraînés de danseurs professionnels. C'est à partir de cet état de corps réel, ordinaire, que le chorégraphe compose.

B) Impliquer les danseurs dans la création et conserver une esthétique personnelle.

Les lieux et leurs usages, la manière dont les gens vivent et travaillent dans ces espaces ont été de la matière pour les chorégraphes. Mais les chorégraphes se sont aussi appuyés sur les compétences créatives des élèves en impliquant ces derniers dans l'écriture du spectacle. L'inclusion des élèves dans le processus d'écriture a été guidée par les deux artistes. Au cours de leurs précédentes expériences, ils ont développé des méthodes de travail et des protocoles leur permettant d'écrire rapidement à partir de propositions faites par les élèves. Mais si les élèves ont participé à l'écriture, les deux artistes, Julie Desprairies et Laurent Pichaud restent les auteurs du spectacles et signent, seuls, la chorégraphie.

a) Utiliser des protocoles et des dispositifs d'écriture.

Les danseurs de *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* n'ont pas été sollicités de la même manière dans l'écriture des deux spectacles. En revanche, dans les deux cas, leur participation s'est fait au travers de cadres précis : des protocoles de création ou des dispositifs d'écriture, choisis et mis en place par les chorégraphes.

Julie Desprairies a l'habitude, dans toutes ces créations, d'écrire ses chorégraphies à partir des mouvements proposés par les danseurs. En effet la chorégraphe n'a pas de formation de danseuse et ne pratique pas elle-même la danse. Sa position est plus celle d'une metteuse en scène, d'une compositrice ou d'une plasticienne qui écrit des projets et compose des images. Nous avons vu précédemment comment elle prépare les temps de recherche en expliquant aux danseurs les éléments particuliers de l'espace qui l'intéressent, en fournissant

de la documentation et en donnant certaines consignes : trouver des manière d'inscrire son corps dans l'espace, s'appropriier l'espace, essayer de le mesurer, détourner les usages, s'appropriier l'espace. Pendant les temps d'improvisations de *Rythmes Héroïques*, les élèves enchaînent les propositions et Julie Desprairies note dans son carnet celles qui lui plaisent. Comme tous les élèves travaillaient en même temps, cherchant chacun pour eux-même, la chorégraphe insistait pour qu'ils répètent plusieurs fois leurs propositions afin qu'elle ait une chance de les voir toutes. Puis, quand le temps d'exploration est fini, elle fait un retour aux élèves sur les propositions de mouvements qui lui ont plu et qu'elle aimerait revoir dans les improvisations suivantes. Ces retours et commentaires sont aussi une manière de préciser aux élèves ce qu'elle cherche, ce qui, selon elle, fonctionne avec l'espace. Enfin, à ces temps de recherche de mouvements succèdent des temps de composition par les élèves. Là encore, le protocole est clair et les consignes précises : Julie Desprairies demande aux élèves de se mettre par groupe, de s'apprendre mutuellement les mouvements et de composer à partir d'eux une petite séquence dansée. C'est la chorégraphe qui choisit la taille des groupes, duo, trio, quatuor ou plus, ainsi que les mouvements qu'elle aimerait qu'ils utilisent. Les élèves, quant à eux, doivent choisir l'ordre et la vitesse d'exécution, si les mouvements sont faits à l'unisson, ou en décalage, en chœur ou de façon isolée, inventer un début et une fin clairs. Les élèves sont laissés en autonomie pendant ce temps d'écriture, puis chaque groupe présente aux autres son travail. Là encore, Julie Desprairies note dans son carnet les éléments et propositions qui l'intéressent. Ces temps de recherche ne sont pas suivis de moments de discussions collectives, les élèves n'ont pas été invités à effectuer un retour sur leur travail ou sur les propositions de leurs camarades. La chorégraphe a collecté parmi les propositions des élèves celles qui l'intéressaient et s'en est ensuite servi comme matière pour composer les séquences, au moment de l'écriture du spectacle qui a eu lieu pendant la semaine de répétition du mois de février. Demander aux élèves de composer en autonomie des petites séquences dansées permettait de combiner un aspect pédagogique – amener les danseurs à se poser des questions de composition - et une méthode de travail permettant de produire rapidement une grande quantité de matière.

Pour la création de *domaine nomade*, Laurent Pichaud a aussi sollicité les élèves par l'intermédiaire de protocoles d'écriture. Certains d'entre eux avaient déjà été expérimentés dans des ateliers ou créations précédentes. Dans la séquence des chambres d'hôtel, ce sont les élèves qui ont écrit les deux textes qu'ils disent aux spectateurs, conçus à partir de consignes choisies par le chorégraphe : le parcours dans la chambre du client imaginaire de

l'hôtel et la listes des propositions commençants par « je vois/je ne vois pas ». De la même manière les élèves ont écrit les phrases qu'ils disent au cours des petites visites guidées du hall dans la première séquence du spectacle, mais c'est le chorégraphe qui a choisi le dispositif de la visite dans cette séquence. Parfois les dispositifs choisis ne viennent pas que de l'artiste mais sont inspirés par ce que l'artiste perçoit des élèves. Cela a été le cas dans la séquence du foyer où Laurent Pichaud a imaginé le principe de la chorégraphie à partir de postures d'ennui et d'attente. Pour cette chorégraphie il a invité les élèves à composer en binôme de petites séquences. Cependant, dans un souci d'efficacité, ces moments d'écriture en autonomie étaient très courts. Et le chorégraphe était souvent force de propositions, quand les élèves n'arrivaient pas à avancer. De même, pour les deux textes écrits dans la séquence des chambres, Laurent Pichaud, utilisait les idées des élèves, mais il reformulait les phrases, corrigeait les maladresses, adaptait certains mots de vocabulaire. Pour toutes les séquences de *domaine nomade*, c'est Laurent Pichaud qui a choisi les dispositifs d'écriture. Cependant, pour certaines d'entre elles, il est arrivé que les élèves refusent les propositions du chorégraphe. Cela a été le cas pour la séquence du foyer dans laquelle Laurent Pichaud a proposé plusieurs dispositifs aux élèves avant la chorégraphie des postures d'attentes et le baby-foot humain, que les élèves ont accepté d'investir.

Les protocoles de création de Julie Desprairies à partir d'instructions claires et concrètes permettent aux élèves d'être les auteurs de leurs mouvements et de proposer des essais de compositions. Mais c'est la chorégraphe qui compose et dirige en dernière instance, à partir de toute cette matière récoltée. Laurent Pichaud a écrit *domaine nomade* à partir de dispositifs qu'il a lui-même choisis tout en essayant au maximum de plaire aux élèves avec qui il travaille. Si certains de ces dispositifs invitaient les élèves à participer à l'écriture, dans ces moments là, le chorégraphe les a beaucoup épaulés

b) *Le spectacle : une composition du chorégraphe.*

Malgré l'aspect pédagogique des projets et la présence de dispositifs permettant la participation des élèves, ce sont les chorégraphes qui ont composé, seuls, les séquences et contrôlé l'aspect final des spectacles.

La création de *Rythmes Héroïques* s'est déroulée en deux temps bien distincts : les

quatre premiers ateliers du mardi, envisagés comme des temps de découverte et de recherche, et la semaine de répétitions des vacances de février qui été consacrée à l'écriture du spectacle. Avant cette semaine de répétition, Julie Desprairies a prévenu les élèves du sentiment de frustration qu'ils risquaient de ressentir au moment de la création du spectacle. La chorégraphe leur a expliqué qu'elle allait devoir faire des choix de composition et que certaines propositions, qui leurs tenaient peut-être à coeur pouvaient ne pas être retenues. La chorégraphe a envisagé ce projet comme une création professionnelle et non comme un spectacle d'école, cela signifie que les choix artistiques ont été prioritaires sur les choix pédagogiques. Pendant cette semaine de répétition, la chorégraphe a composé chaque séquence du spectacle en dirigeant les danseurs. Pour des raisons d'organisation et dans un souci d'efficacité, la chorégraphe a parfois délégué le travail. Certains moments d'écriture ont été délégués à son assistante. C'est Élise Ladoué qui a composé la phrase chorégraphique dansée par les élèves dans la séquence du hall. C'est elle aussi qui a composé la séquence de la salle 305 à partir des mouvements choisis par la chorégraphe. Élise Ladoué travaille avec Julie Desprairies depuis quinze ans, elle a été danseuse et assistante dans la plupart des créations de la Compagnie des prairies. Elle s'est familiarisée avec son esthétique dont elle comprend parfaitement les enjeux. Si la chorégraphe s'est beaucoup appuyée sur elle pendant l'écriture du spectacle, néanmoins elle passait toujours en fin de séance pour valider les propositions, approfondir certains aspects du travail qui l'intéressait, ou modifier certains détails. C'est à cette dernière que revenaient toutes les décisions finales concernant l'écriture. Chaque soir après les répétitions, la chorégraphe prenait des temps de réflexion seule par rapport au travail effectué dans la journée et imaginait de nouvelles propositions pour le lendemain. Outre la composition des séquences, la chorégraphe a été très attentive à la qualité et la précision de l'interprétation. Une fois les séquences écrites, la chorégraphe continuait à les travailler avec les élèves, pour veiller à ce qu'ils les mémorisent bien, affinent leurs mouvements, précisent la direction de leurs regards ou leurs qualités de présence, et soignent les enchaînements.

Dans le spectacle *domaine nomade*, les séquences ont aussi été écrites et composées par Laurent Pichaud. Il a écrit certains passages en dirigeant les élèves, et une séquence a été écrite sans leurs présences. Il a également ré-employer certains dispositifs utilisés dans les versions précédents du projet. Pour diriger les élèves qui n'avaient jamais fait de danse, le chorégraphe a utilisé une méthode de travail similaire pour chaque passage chorégraphié. Il écrivait d'abord une composition simple qu'il complexifiait peu à peu une fois qu'elle est

acquise par les élèves. Les séances de travail consistaient à faire et refaire les enchaînements de mouvements pour que les élèves les mémorisent avec leurs corps. De manière générale, Laurent Pichaud et les élèves ont expérimenté peu de propositions différentes. Ils ont construit lentement, tout au long de la création, ce qui est montré pendant le spectacle. Si les mouvements effectués n'étaient ni techniques ni difficiles à exécuter, le chorégraphe a tout même insisté sur leur qualité d'exécution. L'essentiel du travail consistait à rendre lisible les gestes des élèves : le chorégraphe insistait pour qu'ils fassent des mouvements lents, qu'ils restent neutres avec le reste du corps, qu'ils évitent les gestes parasites, qu'ils précisent leurs regards. Le chorégraphe n'a pas toujours eu besoin de la présence des élèves pour écrire les séquences. Dans celle qui se déroule dans l'internat, la première partie des expérimentations s'est faite avec les élèves lors des premiers ateliers. Puis ces dernières sont parties en stage quatre semaines et Laurent Pichaud n'a pas attendu leur retour pour continuer à travailler. Pour pouvoir tester ses idées, il a demandé aux deux coordinatrices du projets, Estelle Provent la professeure de français et Marion Francillon, du Pacifique, de se prêter au jeu. C'est avec elles qu'il a conçu deux des mouvements présents dans la séquence finale : une danseuse, les yeux bandés, passe sa main sur le visage d'une autre et essaye d'en dessiner la forme sur une feuille de papier ; une autre essaye de suivre avec son corps, un bruit émis derrière la cloison. Laurent Pichaud a également réutilisé certains procédés élaborés lors du *domaine nomade* précédent au Lycée professionnel George Lamarque de Rilleux-la-Pape. Pendant cette création, le chorégraphe a rédigé un journal de bord. La lecture de ce dernier permet de distinguer les éléments communs aux deux spectacles. La séquence qui se déroule dans le laboratoire de pâtisserie réemploie notamment des procédés utilisés au cours d'une séquence qui avait lieu dans l'atelier de menuiserie du Lycée George Lamarque. Dans la cuisine du Lycée hôtelier, une élève tamise de la farine au dessus des mains de ses camarades, pour dessiner leurs empreintes en négatif sur le plan de travail, au Lycée George Lamarque, les élèves utilisaient des copeaux de bois. De même, le petit concert effectué à partir d'instruments de cuisine, est une déclinaison du concert fait par les lycéen avec leurs outils pour travailler le bois. En effet le *domaine nomade* au Lycée Lesdiguières est une partie d'un projet plus vaste du chorégraphe. À travers les différentes variations du projet, il a pu définir une méthode de travail, une esthétique personnelle. Il développe une manière particulière d'approcher les lieux qu'il ré-investit dans les différents sites sur lesquels il travaille. Cependant, comme chaque application du projet prend une forme très différente qui nécessite plusieurs mois de travail sur place, le projet générique *domaine nomade* apparaît plus comme un protocole de création que comme une œuvre en soi.

Rythmes Héroïques et *domaine nomade*, bien qu'inspirés par des lieux et une rencontre avec des gens, sont des spectacles écrits et signés par une seule personne. Le programme du Pacifique, précise que la chorégraphie de *Rythmes Héroïques* est de Julie Desprairies et que *domaine nomade* est conçu et chorégraphié par Laurent Pichaud. Ces créations proviennent de la rencontre entre l'esthétique personnelle et les méthodes de travail de leurs auteurs avec les spécificités du site et la singularité des participants. Nous sommes plus face à des créations personnelles avec une dimension participative, qu'à des créations proprement collectives.

C.) Envisager la création comme une expérience humaine.

Si Julie Desprairies et Laurent Pichaud ne remettent pas en cause leurs statuts d'auteurs, l'un comme l'autre, en choisissant des démarches *in situ*, et en travaillant à partir du réel, engagent une réflexion sur l'autorité de l'artiste et sur sa légitimité à diriger des équipes et à produire de nouvelles formes. Cette réflexion transparait dans les processus de création, de deux manières : par la façon dont ces derniers se positionnent face au reste de l'équipe ainsi que dans leur choix de ne composer qu'à partir des moyens humains et techniques disponibles sur place.

a) le positionnement du chorégraphe : être avec.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud, ne peuvent pas écrire leurs spectacles sans la collaboration des usagers du lieu et en particulier des groupes d'élèves avec qui ils travaillent. Pour que les projet puissent aboutir, une rencontre doit avoir lieu. Ils amènent les participants vers leurs esthétiques personnelles, mais eux-même, en retour, doivent faire un pas vers les participants. Cela les amènent à repenser leur place au sein de l'équipe artistique. Julie Desprairies et Laurent Pichaud revendiquent le fait d'*être avec* l'équipe plutôt que de la diriger.

Dans l'entretien réalisé avec Mickaël Phelippeau et Raphaël Zarka en 2014, Julie

Desprairies explique que venir à la rencontre des usagers avec de la matière documentaire déjà récoltée : des archives, des articles, des entretiens, lui permet d'entamer le dialogue avec les danseurs amateurs :

« Il y a aussi le fait que pour faire danser des non danseurs, je m'appuie sur cette connaissance des lieux. Un danseur professionnel, même avec très peu, un espace de travail, une fenêtre seulement, il va trouver des choses à faire, il va puiser dans ses ressources, parce que c'est son travail d'interprète de faire des propositions, de chercher du mouvement, des actions. Mais un amateur, il est démuné, c'est normal, ce n'est pas son métier. Donc si j'apporte toute cette matière-là, ça permet d'avoir un terrain commun, le lieu. Lui en tant qu'usager, moi en tant que chorégraphe qui s'intéresse à l'architecture. Ma connaissance du lieu permet d'entamer le dialogue. Je vais lui dire ce que j'aime dans cette architecture, ce qui m'intrigue, ce que je ne comprends pas et l'usager va témoigner de son expérience de ces espaces, me faire partager son avis d'utilisateur. Je lui dis pourquoi cette fenêtre m'intéresse, sa forme, sa hauteur, les matériaux de ses huisseries, le point de vue qu'elle offre sur la ville et lui il me dit que la lumière arrive sur son bureau à telle heure de la journée, qu'il l'ouvre comme ci, qu'il tire le rideau comme ça, que lorsqu'elle est ouverte il entend le son de l'école d'à côté, etc. On part de cet échange sur un objet extérieur à l'un comme à l'autre, dont le degré de connaissance est à peu près équivalent, lui par son appréhension quotidienne des lieux, moi par mes investigations. Il n'y a pas un expert qui a l'ascendant sur l'autre. C'est comme ça que j'arrive à mettre les gens en mouvement. »⁴⁸

La chorégraphe, en se documentant sur le lieu, prouve son intérêt pour un espace que les usagers connaissent très bien de par leur fréquentation quotidienne. Ainsi la participation au projet se base, tacitement, sur un échange de connaissances et de pratiques : la connaissance vécue d'un espace contre une connaissance théorique. Il y a une volonté de mettre sur le même plan deux expertises différentes et d'envisager l'équipe comme un groupe dans lequel chacun est dépositaire d'une connaissance nécessaire à l'autre. De même, pendant les répétitions de *domaine nomade*, Laurent Pichaud plaçait les élèves de seconde dans une position d'experts d'un domaine qui lui est étranger. Pour écrire ses séquences, il les a souvent sollicités pour des conseils techniques liés à la pratique du travail en cuisine, ou du service: « quand vous êtes sur le plan de travail, quels déplacements cela génère ?⁴⁹ », il leur demandait quelles phrases sont dites par un serveur quand il arrive en cuisine, vérifiait si ce qu'il est en train d'inventer « peut être logique⁵⁰ ». Laurent Pichaud cherche aussi à faire un pas vers l'univers de ses interprètes en empruntant les codes et le vocabulaire du lieu. Il

48 Entretien réalisé avec Mickaël Phellipeau et Raphaël Zarka, en 2014.

49 Question posée aux élèves du groupe cuisine lors de l'atelier du 5 février 2019.

50 Idem.

utilise des images culinaires pour parler des mouvements ainsi que pour nourrir l'imaginaire des danseurs et les aider à visualiser : « on fait cuire tout ça », « on met les deux mains en charlotte », « fondre très lentement, comme du beurre qui fond dans une casserole⁵¹ ».

Les créations des deux chorégraphes sont aussi motivées par les expériences humaines qu'elles génèrent. Dans son entretien avec Julie Desprairies, Mickaël Phelipeau demande à la chorégraphe pourquoi elle emploie le possessif, « mes danseurs » lorsqu'elle parle des interprètes. La chorégraphe répond :

« En effet, je me le permets du fait du caractère éphémère du spectacle vivant, et encore plus dans cette pratique *in situ*. Sur le temps d'une création, quelques mois tout au plus, c'est en effet « mon » public et « mes » danseurs ; j'ai envie d'en prendre soin, de les accompagner, de les aimer pour qu'il en reste quelque chose dans la mémoire des spectateurs et peut-être dans le corps des interprètes. Sur ce temps relativement restreint au regard d'une vie entière, j'espère que ce n'est pas un possessif au sens qu'ils m'appartiennent, c'est un possessif au sens du *care* anglais. D'ailleurs je pense que la force que j'ai d'entraîner autant de personnes autour de mes projets, c'est que sur le moment les participants sentent que je suis avec eux, que je ne suis pas en train de les utiliser à leurs dépens. »⁵²

La création est vue comme une expérience humaine partagée qui enrichie tant le chorégraphe que les participants. Dans *Rythmes Héroïques*, par exemple Julie Desprairies et Elise Ladoué participent avec les élèves aux échauffements menés par les professeurs. Il y a, dans les premiers temps de la création, une volonté de constituer un groupe qui travaille ensemble.

Malgré ce désir de repenser les rapports de pouvoir entre un chorégraphe et ses danseurs, la dimension pédagogique de *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* instaure de fait, une hiérarchie inévitable entre des pédagogues et des élèves. Les chorégraphes ont été invités parce qu'ils ont une connaissance en plus et dans le but de la transmettre aux élèves. Cela induit une certaine forme d'autorité dont ils ne peuvent pas se départir. Julie Desprairies transmet aux élèves une certaine esthétique, des enjeux liés à la danse contemporaine qui pourront leur servir pour leurs activités futures : faire sentir différentes qualités de mouvements aux comédiens, amener les élèves danseurs à prendre la parole en

51 Nom donné aux mouvements de la chorégraphie des mains, exécutée dans la séquence cuisine, pendant la séance du mardi 5 février 2019.

52 Entretien réalisé avec Mickaël Phelipeau et Raphaël Zarka, en 2014, p8.

public, leur donner des références à d'autres œuvres ou artistes - « Lloris, tu connais *Café Müller* ?⁵³ ». La création de *domaine nomade* a notamment pour objectifs pédagogiques d'amener les élèves à prendre conscience de leurs corps, à travailler en groupe, à se concentrer sur une longue durée. Par ailleurs, comme les moments pendant lesquels les élèves sont avec Laurent Pichaud sont des heures scolaires, et que leur présence est obligatoire, le chorégraphe doit remplir certaines formalités : vérifier les présents, et s'assurer au moment de la rotation des groupes que les élèves vont bien en classe. La relation d'autorité ne disparaît pas.

L'autre choix que les artistes font, dans une tentative de se mettre sur un pied d'égalité avec les usagers du lieu, est de venir seul ou presque, et de composer leur équipe artistique sur place.

b) Composer une équipe sur place

En se déplaçant dans les lieux de création, sans équipe technique, les chorégraphes se mettent volontairement dans une position fragile. Pour parvenir à leurs fins, ils doivent demander de l'aide et s'appuyer sur les compétences des gens disponibles. Laurent Pichaud est venu seul au Lycée Hôtelier Lesdiguières. Julie Desprairies s'est déplacée accompagnée de son assistante Élise Ladoué. Le reste de l'équipe a été composé sur place, spécialement pour ces deux projets. Cependant les deux artistes, en raison de leurs approches et méthodes de travail différentes n'ont pas eu besoin de rassembler le même nombre de personnes autour de leurs projets. Si Julie Desprairies a sollicité les compétences techniques et artistiques de toutes les personnes qu'elle a rencontré sur place et constitué une très grande équipe, Laurent Pichaud a travaillé essentiellement en binôme avec Marion Francillon, la coordinatrice du projet pour le Pacifique.

Au moment de la conception du projet de *Rythmes Héroïques* Julie Desprairies avait prévu de venir accompagnée par deux personnes : son assistante avec qui elle a déjà réalisé plusieurs pièces et Mélina Faka une scénographe plasticienne avec qui il s'agissait d'une première collaboration. Dès l'origine, la chorégraphe avait envie de donner une forme et une

53 Julie Desprairies qui parle de la pièce *Café Müller* de Pina Bausch à un élève. Ce dernier a proposé pendant un temps d'exploration, une action similaire à celle des danseurs de la pièce (un danseur qui écarte des chaises pour libérer le passage d'une danseuse qui a les yeux fermés).

couleur locale au projet en travaillant avec une plasticienne de la région au lieu de faire venir une collaboratrice avec qui elle a déjà travaillé. Mélina Faka, qui est lyonnaise, et Julie Desprairies se sont rencontrées par l'intermédiaire de Marie Roche. La plasticienne a en effet réalisé les décors et costumes de plusieurs artistes de la programmation du Pacifique. La chorégraphe s'est ensuite beaucoup appuyée sur les compétences artistiques et techniques des trois professeurs du Conservatoire référents au projet : Laura Faguer, Catherine Liverato, et Emmanuel Cury, professeurs de danse, théâtre et chant des classes de CEPI et cycle 3 théâtre. Emmanuel Cury, chanteur et professeur de chant lyrique a été le plus sollicité en ayant un rôle de référent et de conseil auprès de la chorégraphe pour toute la partie musicale du spectacle. La chorégraphe s'est retrouvée dans les goûts et l'esthétique d'Emmanuel Cury et beaucoup de ses propositions artistiques ont été gardées et incluses au spectacle. C'est notamment lui qui a proposé les morceaux chantés par les élèves, et sélectionné les vinyles qui ont été diffusés. Il a également assisté Julie Desprairies sur la composition musicale des séquences, en l'aidant à choisir dans quelle salle présenter quel morceau. Ses compétences techniques ont également été mises à contribution : il a fait travailler les élèves, les a dirigés sur certains morceaux pendant le spectacle et a pris en charge, à plusieurs reprises, les échauffements vocaux. Les deux autres professeures ont également été sollicitées. Leurs missions, essentiellement techniques, mobilisaient toutefois par moment leurs esthétiques et leurs regards d'artistes. Les professeures de danse et de théâtre ont dirigé certains échauffements au début des séances et la chorégraphe a demandé à Laura Faguer de composer avec deux élèves danseuses la chorégraphie de la salle 108, dans laquelle les élèves font semblant de répéter et à Catherine Liverato, la professeure de théâtre de faire travailler les élèves qui déclamaient des extraits d'archives dans la séquence du hall. D'une manière générale, les compétences créatives et techniques des professeurs étaient mises à contribution au service des choix artistiques de la chorégraphe, au même titre que celles de son assistante ou de la costumière scénographe. Les trois professeurs ont été intégrés dans l'équipe technique du spectacle.

Puis, tout au long de la création, Julie Desprairies a demandé régulièrement des conseils, de l'aide ou certains services à toutes les personnes qu'elle a rencontré, au fur et à mesure des besoins. Au final, sans compter les élèves danseurs, une quinzaine de personnes ont mis leurs compétences au service du projet. Denis Bordage, le professeur d'orgue a rapidement trouvé un élève pour venir répéter pendant les représentations, Isabelle Burlet, la documentaliste s'est proposée pour nous aider dans la sélection des vinyles stockés dans la

cave du Conservatoire. La chorégraphe attrapait au vol toutes les opportunités qui se présentaient et les envisageait comme des ressources potentielles pour le spectacle. Ainsi lorsque j'ai sollicité un stage auprès de la chorégraphe, mes propositions de l'aider dans la recherche de documentation et de l'assister techniquement pendant la création ont été accueillies avec évidence. Tout en ne perdant jamais de vue ses objectifs esthétiques et plastiques, la chorégraphe a délégué beaucoup de tâches. Cette manière de travailler responsabilisait rapidement les membres de l'équipe, et nous effectuions souvent nos missions en autonomie. Après nous avoir expliqué précisément ce qu'elle attendait, la chorégraphe a confié, à Claire Deroin, la chargée de communication du Conservatoire et moi, la gestion d'une séance photo pour réaliser le visuel de l'affiche du spectacle. André-Paul Venan, le directeur technique du Pacifique s'est vu confié l'aménagement de la salle d'art dramatique pour la présentation du morceau *Stripsody*. La chorégraphe considérait également avec attention toutes les initiatives et les propositions émises. C'est suite à la suggestion du professeur d'orgue de laisser les meubles et les affiches de sa salle à la vue des spectateurs que la chorégraphe a choisi de mettre en scène ces éléments au lieu de les enlever. Les compétences artistiques supplémentaires des élèves ont aussi été mises à profit pendant la création. Dans *Rythmes Héroïques* une danseuse adapte le thème du morceau de Stockhausen qu'elle a appris en chant, au clavecin et au violon. Une autre chanteuse est aussi violoncelliste, elle double donc l'interprétation de son Tierkreis chanté, d'une version au violoncelle. En mettant à contribution pour le spectacle toutes les ressources des personnes présentes, il y a eu parfois un effet de brouillage entre le rôle des personnes dans l'équipe et les missions que ces dernières se sont retrouvées à effectuer. Tatiana Galleau, par exemple, la coordinatrice du projet pour le Pacifique a finalement participé au spectacle : en costume, elle accompagnait le cortège des spectateurs avec le reste de l'équipe et s'est vu confié à certains moments, un rôle de régisseuse. La chorégraphe s'est aussi appuyée sur des échanges de services : après avoir été contactée par une réalisatrice, Fanny Tondre qui effectuait un documentaire sur le Conservatoire de Grenoble et souhaitait venir filmer une répétition, la chorégraphe lui a demandé, en retour de bien vouloir filmer tout un filage pour que la compagnie puisse garder des images du travail. Enfin, pour réaliser un élément du spectacle que personne, dans l'équipe, n'avait les compétences de faire, la chorégraphe a noué un nouveau partenariat, avec une structure extérieure au Conservatoire et alors que la création était déjà bien avancée. Pour accompagner le spectacle, Julie Desprairies souhaitait distribuer aux spectateurs un texte critique, écrit par un historien de l'architecture, présentant le bâtiment et son histoire. La réalisation de ce document s'est faite grâce à la mise en place,

sur le tard, d'un partenariat avec le Conseil de l'Architecture, de l'Urbanisme et de l'Environnement de l'Isère qui a passé commande d'un texte critique à Dominique Amouroux, historien de l'architecture. Ce partenariat a pu se faire car les intérêts de la chorégraphe pour le bâtiment rejoignaient, par chance, ceux de la structure.

De la même manière que la chorégraphe s'est appuyée sur les savoirs faire et compétences techniques des gens présents pendant le projet, elle a également organisé les temps de travail de manière à utiliser de façon optimale le temps et les espaces disponibles. Pendant la création, les temps de répétitions n'ont jamais débordés et tous les horaires ont été respectés. En revanche, la force de travail de chaque personne présente était mobilisée. Tout d'abord, des temps de travail extérieur au projet ont été mis à profit : Emmanuel Cury a travaillé les morceaux de musique avec les élèves de CEPI théâtre pendant ses heures de cours. Puis, pendant la semaine de répétition des vacances de février, Julie Desprairies a profité du grand nombre d'encadrant présents – les professeurs, Élise Ladoué, moi-même, et de tous les espaces à notre disposition dans le Conservatoire, pour travailler les différentes séquences du spectacle en parallèle : par exemple, la chorégraphe écrivait avec certains élèves la séquence de la salle Stekel, pendant que Élise Ladoué apprenait une chorégraphie aux élèves dans la salle d'art dramatique, que Laura Faguer composait la chorégraphie de la salle 108, et que je travaillais avec d'autres danseuses dans la salle 305.

Au même titre qu'elle a élaboré le contenu de son spectacle essentiellement à partir d'éléments trouvés dans l'espace ou qui appartiennent à celui-ci, Julie Desprairies a construit *Rythmes Héroïques* à partir de la force de travail et des gens rencontrés sur place. Sa méthode de travail consiste à épuiser toutes les possibilités de l'espace, et par ses multiples collaborations à mettre à profit toutes les compétences artistiques et techniques disponibles.

En choisissant de venir travailler seul, Laurent Pichaud se place dans une logique similaire. Il fait le choix de ne composer *domaine nomade* qu'à partir des ressources techniques et humaines dont le lieu dispose. Cependant la démarche particulière du chorégraphe, sa recherche d'une forme discrète, légère, modifiant le moins possible l'ambiance et les usages du lieu, a amené Laurent Pichaud à s'entourer d'une équipe beaucoup plus réduite. Le chorégraphe a essentiellement travaillé avec Marion Francillon, la coordinatrice du projet au Pacifique. En plus des missions que requérait sa fonction : faire le lien entre le lycée, le chorégraphe et le Pacifique, veiller au bon déroulement du projet, le

rôle de Marion Francillon a peu à peu évolué au cours de la création, pour devenir celui d'une assistante. Elle l'a notamment secondé pendant certaines répétitions : celles en classe entière où les élèves étaient nombreux, et pendant les séances dans les chambres d'hôtel, où les répétitions avaient lieu dans deux chambres en même temps. Elle a aidé le chorégraphe en préparant certains documents nécessaires aux répétitions : photocopiant les textes lus par les élèves, retapant à l'ordinateur ceux qu'ils avaient écrit. Mais elle a également été mobilisée pendant la représentation. Outre ses missions d'accueil et de billetterie, elle s'est aussi occupée de la mise, a aidé Laurent Pichaud à guider les spectateurs et a même participé avec les élèves à l'une des séquences. Comme dans la séquence qui se déroule dans l'internat deux élèves seulement ont pu se rendre disponible, le chorégraphe a demandé à Marion Francillon de se joindre à elles pour pouvoir mener à bien la séquence qu'il avait imaginée.

Dans une moindre mesure, Laurent Pichaud a aussi fait appel aux professeurs du lycée associées au projet. Véronique Vande Rivière, la professeure de service a parfois accompagné les séances de travail collectives de la séquence du salon-piano-bar. Et le chorégraphe a aussi sollicité les temps de cours des autres professeurs pour travailler des éléments du spectacle : Estelle Provent a revu avec les élèves les textes de la séquence des chambres pendant ses cours de français et Sonia de Bernardy, professeure d'EPS a créé avec les élèves une partie de la chorégraphie de la séquence d'accueil. Enfin, dans la séquence du salon-piano-bar, il s'est servi des compétences artistiques de élèves et ceux qui savent jouer du piano jouent des extraits des morceaux qu'ils connaissent.

La démarche du chorégraphe, sa volonté de proposer une forme artistique qui « trouve sa place » dans un lieu existant, qui, au lieu de « coloniser l'espace », est à l'écoute de ce que les lieux « disent ⁵⁴ », l'amène à s'appuyer essentiellement sur les ressources humaines et techniques du lieu d'accueil. Il assume des formes pauvres, bricolées, faites avec les moyens du bord. Il s'est néanmoins beaucoup appuyé sur la grande disponibilité et le soutien de Marion Francillon qui a été sa collaboratrice principale pendant toute la création.

En s'appuyant sur les compétences techniques et artistiques des membres de l'équipe,

54 Termes employés par Laurent Pichaud pour présenter sa démarche de travail au cours des journées d'études organisée par le CRESSON (centre de recherche sur l'espace sonore et urbain de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble) les 17 et 18 février 2019.

les chorégraphes adaptent leurs travaux aux ressources disponibles et font des choix de création en fonction de ce qui est possible. De par leurs méthodes de travail basées sur une logique de partenariat, ils paraissent conscients de l'impossibilité de l'artiste à créer une œuvre en solitaire et de la nécessité de s'associer à d'autres pour gagner en efficacité. Leurs processus de création engagent également une réflexion sur le rapport de l'artiste avec son œuvre. Les créations de Julie Desprairies et Laurent Pichaud ne désirent pas ajouter une forme aux lieux, mais révéler quelque chose que ces derniers possèdent déjà. Ces méthodes de travail peuvent également être envisagées pour leurs aspects écologiques. Julie Desprairies se plaisait à employer l'expression de « création zéro-déchets » pour désigner *Rythmes Héroïques*, soulignant par là que peu d'éléments avaient été produits ou achetés spécialement pour le spectacle. La chorégraphe était en effet soucieuse de l'empreinte écologique de son travail. Sa méthode de travail suit une logique de recyclage : tout ce qui existe peut-être re-employé pour un autre usage, rien ne doit être gâché ni produit de façon arbitraire ou gratuite. Cette attention se retrouve dans la démarche de Laurent Pichaud. La volonté de l'artiste de chercher une forme artistique qui se fonde dans un lieu, suggère une attention et un désir d'agir de façon minimale sur un environnement pour préserver l'écologie naturelle d'un espace.

CONCLUSION

Le sociologue américain Howard Becker, dans *Les mondes de l'art*, développe une théorie selon laquelle toute œuvre d'art est le fruit d'une élaboration collective plus ou moins consciente. Cette construction collective est particulièrement visible dans les spectacles vivants qui mobilisent des équipes nombreuses pour les concevoir. Mais le sociologue va plus loin, une création ne peut être étudiée et pensée indépendamment des forces à l'œuvre entre tous les acteurs d'un même domaine artistique : cela va jusqu'à englober les politiques culturelles, les différentes institutions publiques, leurs missions et les personnes qui les dirigent.

Dans le cas de cette étude nous avons observé comment les lieux et leurs caractéristiques ont été déterminants dans l'écriture de *Rythmes Héroïques* et de *domaine noamde*. Julie Desprairies et Laurent Pichaud, en faisant le choix de la création *in situ*, décident de travailler conscients des contraintes qui informent leurs travaux. En travaillant à partir d'un élément du réel, un lieu, leurs créations sont guidées par ses caractéristiques. Ce dernier donne du sens aux gestes et aux choix des artistes. Par ailleurs, les artistes étudiés ici mettent au cœur de leur travail une mission de transmission et de documentation du réel. Julie Desprairies, transmet au public une certaine sensibilité à l'architecture et, en exhumant de la documentation, porte à la connaissance des usagers et du public des informations techniques et esthétiques sur la construction du bâtiment. Laurent Pichaud, en organisant une visite guidée du Lycée Hôtelier Lesdiguières, donne à voir aux spectateurs des espaces et des gestes qui ne sont habituellement pas rendus publics.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud sont aussi des artistes qui préfèrent l'ordinaire au spectaculaire. Ils cherchent, tous deux, à partager avec les spectateurs des émotions, une expérience esthétique, en employant le moins de moyens possibles. Leurs démarches partent du principe que le sentiment du beau, peut être ressenti dans la vie de tous les jours face à des événements quotidiens. Pour fabriquer des spectacles avec de l'ordinaire, les chorégraphes se sont attachés à utiliser au maximum les éléments trouvés sur place. Les espaces sont envisagés comme des scènes, et les mouvements dansés proviennent de la réalisation concrètes d'actions dans le lieu. Tous les éléments de la mise en scène sont

fournis par les lieux et les spectacles se sont construits uniquement à partir des ressources humaines et techniques dont ils disposaient. De même, en mettant en scène et en mouvement des non danseurs les chorégraphes montrent aux spectateurs des corps ordinaires, à la différence des corps entraînés des danseurs professionnels. Cet attachement au réel ainsi que la dimension pluridisciplinaire de leurs travaux, en font des artistes à la frontière de la danse et de la performance.

Julie Desprairies et Laurent Pichaud, en choisissant de travailler hors des théâtres, viennent également questionner la place qu'occupe l'art dans notre société. Travailler *in situ*, c'est tenter de remédier à l'entre-soi du monde de l'art, de partir à la découverte de nouveaux univers et de rencontrer de nouveaux publics. Pour ces artistes, la création ne peut pas se faire sans un lien direct avec la réalité, tout à la fois leur matière principale et leurs sources d'inspiration. En constituant sur le lieu de création, des équipes artistiques et techniques avec des gens qu'ils ne connaissent pas et ne sélectionnent pas, ils remettent en question les rapports de force ou de pouvoirs au sein d'une équipe artistique. Mettre en place des protocoles de travail qui incluent la participation des usagers, est une manière pour eux de démocratiser les processus, de partager les savoirs et les compétences. Cependant nous avons vu que cet idéal de travail, dans les deux cas qui nous ont intéressés ici, a eu des limites. Le cadre pédagogique des projets a impliqué de fait une relation d'autorité entre le chorégraphe et les participants. De plus, ces deux créations sont signées par leurs auteurs, qui dans certains cas, touchent des droits. Les créations *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade*, bien qu'elles aient une dimension participative et s'inspirent des lieux et des gens rencontrés, ne sont pas pour autant des créations collectives.

Après avoir étudié les processus de travail des artistes, il serait intéressant d'examiner les raisons pour lesquelles ces derniers choisissent de travailler ainsi. En plus des motivations esthétiques développées plus haut, je formule ici trois hypothèses, bien que de nombreuses autres puissent être envisagées. Une première des raisons peut être économique. En effet, les spectacles de Laurent Pichaud et Julie Desprairies coûtent peu cher aux structures qui les accueillent. Travailler *in situ*, est une manière de vendre des projets à moindre coût, de se fabriquer un cadre pour de produire des spectacles avec peu de moyens. Travailler avec des amateurs est aussi l'opportunité de faire des spectacles avec beaucoup de danseurs pour les chorégraphes qui n'ont pas les moyens de salarier de grosses équipes. Le choix d'une telle méthodologie de travail peut aussi être envisagé d'un point de vue

écologique. *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* sont des spectacles avec un faible impact environnemental. Très peu de matériel a été apporté ou conçu spécialement pour le projet, aucun décor n'a été fabriqué, très peu de costumes ont été achetés, les représentations en plein jour avec une lumière naturelle ont consommé peu d'énergie. La troisième hypothèse que je soulève ici est celle de la conjoncture institutionnelle. La plupart des institutions publiques de diffusion de spectacles vivants ont aussi des missions de sensibilisation à l'art. De plus, pour obtenir des subventions publiques d'aide à la création, que ce soit de la part du Ministère de la culture, des régions, des départements ou des municipalités, les artistes doivent penser des actions de médiation en parallèle de leurs projets de création. Cette dimension peut encourager les artistes à envisager des formes qui intègrent en elle-même la participation du public ou des habitants du lieu de création.

Ce mémoire s'est attaché à décrire l'impact des deux lieux investis sur les spectacles. Mais il pourrait être intéressant d'inverser la problématique et d'envisager l'impact que les deux créations ont eu sur les lieux dans lesquels elles se sont déployées. Que reste-t-il des spectacles une fois les dernières représentations terminées ? Les spectacles ont probablement modifié la perception que les usagers ont des lieux, la manière dont ils les utilisent aujourd'hui, dont ils se les approprient, dont ils les habitent. Cette modification a pu se faire sur trois niveaux. Tout d'abord, ceux qui ont participé aux projets ont expérimenté des nouvelles manières d'utiliser des espaces qu'ils connaissaient bien, de se mouvoir dedans. Mais les spectacles ont pu modifier quelque chose pour ceux qui n'ont été que spectateurs. Il serait aussi intéressant d'envisager l'impact qu'ont de telles créations sur les personnes qui n'ont ni participé, ni vu le spectacle mais qui ont fréquenté les lieux, qu'ils y travaillent ou y prennent des cours, pendant toute la durée de la création. Est-ce que cela a changé quelque chose pour eux de voir un espace qu'ils connaissent bien servir à autre chose, de côtoyer une nouvelle organisation, au fonctionnement et à la temporalité différente, le temps de la création ?

Tout en restant au plus proche de leurs sujets, *Rythmes Héroïques* et *domaine nomade* ont transformé symboliquement les espaces dans lesquels ils se sont déployés. Le Conservatoire de Grenoble et le Lycée hôtelier Lesdiguières, d'établissements scolaires, sont devenus, pour un temps, des espaces de répétitions, des scènes de théâtre et des espaces fictifs. L'art de Julie Desprairies et de Laurent Pichaud, transfigure le réel pour mieux le célébrer.

BIBLIOGRAPHIE

Autour des artistes Julie Desprairies et Laurent Pichaud

Articles

DESPRAIRIES Julie, MARREY Bernard, « Sur le toit de l'opéra » entretien réalisé à l'occasion du projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, 2014.

DESPRAIRIES Julie, PHELIPPEAU Mickaël et ZARKA Raphaël, « une pratique de danse contextuelle » entretien réalisé à l'occasion du projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, 2014.

DESPRAIRIES Julie, « Printemps à Rennes », in *Criticat* n°4, septembre 2009, Paris

PICHAUD Laurent, «domaine nomade : journal de résidence », réalisé à l'occasion du projet *domaine nomade* au Lycée Georges Lamarque de Rillieux-la-Pape

Films

BOZON Serge et DESPRAIRIES Julie, *L'architecte de Saint-Gaudens*, production Les Films de la Liberté, 29', 2015.

DESPRAIRIES Julie et NARBONI Louise, *Après un rêve*, production film de l'air, 26', 2012.

DESPRAIRIES Julie et PASQUIER Arnold, *Les trois contents*, production Compagnie des prairies, 16', 2008.

DESPRAIRIES Julie et LÉON Vladimir, *Petit vocabulaire danse/architecture*, production Compagnie des prairies, 17', 2005.

DESPRAIRIES Julie et LÉON Vladimir, *Cinq points de vue autorisés sur les Courtilières*, production Compagnie des prairies, 7', 2014.

Sites internet

Site internet de la Compagnie des prairies disponible à l'adresse suivante :

<http://www.compagniedesprairies.com/>

Extraits vidéo des films de Julie Desprairies sur le site internet numeridanse.tv disponibles à l'adresse suivante :

<https://www.numeridanse.tv/dance-videotheque?type=author&id=56124&label=Desprairies,%20Julie&offset=0&limit=12&ressource=&date=&country=&contributor=&format=&geo=&sort=date>

Site internet de la compagnie x-sud de Laurent Pichaud, disponible à l'adresse suivante :

<http://xsud.blogspot.com/>

Blog du projet *domaine nomade* disponible à l'adresse suivante :

<http://domainenomade.blogspot.com/>

Blog du projet mon nom des habitants disponible à l'adresse suivante :

<http://monnomdeshabitants.blogspot.com/>

Site internet du CDC Le Pacifique disponible à l'adresse suivante

<http://lepacifique-grenoble.com/>

Danse

HALPRIN Lawrence, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, G. Braziller, New York, 1970. Extrait traduit en français in ANDRIEN Baptiste et CORIN Florence, *De l'une à l'autre : Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, 2010.

LAUNAY Isabelle « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », in *Études Théâtrales* n°47-48, L'Harmattan, Paris, 2010.

PERRIN Julie, PICHAUD Laurent et VOLVEY Anne, « Faire avec l'espace ou faire jouer 'le tournant spatial' en art », in *Les Cahiers Skéné* n°4, publication du groupe de recherche « Du périmètre scénique en art : re/penser la skéné », ESBAMA, Montpellier, 2013

PERRIN Julie, « Habiter en danseur », in *Les Cahiers Skéné* n°1, publication du groupe de recherche « Du périmètre scénique en art : re/penser la skéné », ESBAMA, Montpellier, 2013

PERRIN Julie, « L'espace en question » in *Repères, cahier de danse* n°18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006.

PERRIN Julie, « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche » in *Repères, cahier de*

danse n°42, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2019.

Arts de la scène

BIRCH Anna et TOMPKINS Joanne, *Performing Site-Specific Theatre : Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, 2012

CHABOT Clyde, « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique » in *Théâtre Public* n°18, Ed. Théâtrales, Montreuil, 2007

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes-Sud, Arles, 2010.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, 2016.

FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », in *Communications* n°92, Le Seuil, Paris, 2013

GWIAZDZINSKI Luc et PIGNOT Lisa, « Les géo-artistes : nouvelles dynamiques pour la fabrique urbaine » in *l'Observatoire*, été 2016 n° 48.

KAYE Nick, *Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation*, Routledge, Londres, 2000

MACAULEY Gay, *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester University Press, Manchester, 2012.

PAVIS Patrick, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, Paris, 1996.

PERSON Mike, *Site-Specific Performance*, Red Globe Press, 2010

SAISON Maryvonne, *Les théâtres du réel, Pratique de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'harmattan, Paris, 1998.

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentations et théorie du théâtre aux USA*, Editions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, (1967), 2008.

Art plastique

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 2002

MAIRE Karine, *La catastrophe tranquille : le processus discontinu de création dans l'oeuvre in situ*, thèse sous la direction d'Eliane CHIRON, soutenue à Paris 1 en 2002.

Littérature

PEREC George, *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, Paris, 1989

SHÔNAGON SEI, *Notes de chevet*, Gallimard, Paris, (XI siècle) 1985 pour la traduction française

Sociologie

LAHIRE Bernard, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Édition de la découverte, Paris, 2006.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, coll « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005.

Pensée de l'espace

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas : Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Editions du Seuil, Paris, collection Espacements, 1979

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Editions Gallimard, Paris, 1994.

KRTOLICA Igor, *Gilles Deleuze*, coll « Que sais-je ? » PUF, Paris, 2015

PEREC George, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, coll « L'espace critique », 1974.

REGNAULT Hervé, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace de géographes » in *Chimères*, n° 76, janv 2012.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Editions Payot, Paris, 2004.

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze » in *L'Espace Géographique*, mars 2010, tome 39.

VOLVEY Anne, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », in *L'Information géographique*, vol 78, Armand Colin, 2014.

VOLVEY Anne, CALBÉRAC Yann et HOUSSAY-HOLZSCHUCH Myriam, « Terrain de jeu » in *Annales de géographie*, n° 687-688, Armand Colin, 2012.

Sites internet à propos d'autres artistes aux démarches *in situ* :

Site internet de la compagnie Acte disponible à l'adresse suivante :

<https://compagnieacte.wordpress.com/>

Présentation de la metteuse en scène Mathilde Delahaye sur le site internet theatrecontemporain.net disponible à l'adresse suivante :

<https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mathilde-Delahaye>

Site internet de la compagnie Jeanne Simone, disponible à l'adresse suivante :

<http://jeannesimone.com/>

Présentation de l'auteur et metteur en scène Alexandre Koutchevsky sur le site internet de sa compagnie Lumière d'août, disponible à l'adresse suivante :

<http://www.lumieredaout.net/collectif-de-six-auteurs/alexandre-koutchevsky>

Site internet de la compagnie Philippe Saire, disponible à l'adresse suivante :

<http://www.philippesaire.ch/>