



**HAL**  
open science

**Les compagnies de danse contemporaine : approche communicationnelle de positions artistiques renouvelées. Le cas des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis**

Laure Brethous

► **To cite this version:**

Laure Brethous. Les compagnies de danse contemporaine : approche communicationnelle de positions artistiques renouvelées. Le cas des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03271098

**HAL Id: dumas-03271098**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03271098>**

Submitted on 25 Jun 2021

**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.

Copyright

## Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Entreprises et institutions

Option : Entreprises, institutions, culture et tourisme

# Les compagnies de danse contemporaine : approche communicationnelle de positions artistiques renouvelées

## Le cas des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

Responsable de la mention information et communication  
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Dominique Pagès

Nom, prénom : BRETHOUS Laure

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 05/10/2020

Mention du mémoire : Très bien



## Remerciements

*Dominique Pagès pour ses enseignements, son accompagnement et son dévouement tout au long du Master 2 et pour m'avoir orientée vers le festival des Rencontres Chorégraphiques.*

*Patrick Germain-Thomas pour son accompagnement, son soutien et la mise en contact avec Emilie Peluchon, directrice du festival Danse Dense.*

*Anita Mathieu pour le temps consacré à répondre à mes questions concernant le festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis et pour m'avoir offert l'opportunité d'effectuer mon stage au sein de l'équipe du festival.*

*Maxence Rey, Amelia Serrano, Julie Nioche, Stéphanie Gressin, Smail Kanouté, Youness Aboulkoul, Qudus Onikeku, Emilie Peluchon et Flore Bonafé pour le temps consacré pour répondre à mes questions.*

*Shann Watters pour les découvertes artistiques et les conseils.*

*Manon Temines pour son accompagnement tout au long du stage effectué aux Rencontres Internationales de Seine-Saint-Denis et pour les réflexions que nous avons pu avoir à propos de la communication des compagnies ou du festival.*

*Toute l'équipe du festival des Rencontres Chorégraphiques pour le stage, les échanges.*

*Ma grand-mère, Bernadette Lemoine, pour ses nombreuses et précieuses relectures et ses conseils orthographiques avisés.*

*Ma sœur, Marie Brethous, pour ses moins nombreuses mais non moins précieuses relectures.*

*Ma famille pour leur soutien durant l'écriture de ce mémoire mais aussi tout au long de mes études.*

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	6
Problématique .....	15
Hypothèses de recherche .....	15
Approche méthodologique .....	15
Intérêts professionnels et théoriques du mémoire .....	18
<b>I. Les compagnies de danse contemporaine : de leur création à leur existence dans l'espace public</b> .....	19
<b>1. La création d'une compagnie, un processus incertain, un engagement pluriel</b> .....	19
1.1. De la troupe de saltimbanques à la compagnie de danse contemporaine : panorama historique.....	19
1.2. Soutien à la création et développement des compagnies de danse contemporaine en France et dans le monde aujourd'hui.....	24
1.3. Une pratique engagée mais un public demeurant élitiste ?.....	27
<b>2. Les compagnies de danse contemporaine : communauté et organisation du travail créatif</b> .....	31
2.1. La rencontre entre le chorégraphe et les danseurs, ou comment la compagnie peut « faire corps ».....	31
2.2. Organisation du travail au sein de la compagnie : la création, un cheminement sollicitant divers acteurs.....	33
2.3. La communauté élargie aux mondes de l'art.....	36
<b>3. Existence et projet artistique de cinq compagnies de danse contemporaine diffusées aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis</b> .....	40
3.1. Des compagnies conçues dès leur origine comme communautaires.....	39
3.2. Singularité des projets artistiques et influence de l'histoire de la compagnie.....	46
3.3. Existence des compagnies : aspect financier et inscription dans le réseau de diffusion.....	50
Conclusion intermédiaire et transition .....	54
<b>II. De l'écriture multimédia du projet artistique de la compagnie à l'éditorialisation de son manifeste : vers une prise de parole médiatisée et mise en partage</b> .....	56
<b>1. Médiatisation et médiation de la danse contemporaine : de l'importance de développer une éditorialisation du projet artistique et des lieux de communication digitaux propres</b> .....	57
1.1. Une médiatisation incomplète et disséminée de la danse contemporaine.....	57
1.2. Une présence médiatique différenciée selon l'importance de la compagnie : focus sur les cinq compagnies étudiées.....	61
1.3. L'importance des lieux de diffusion dans la mise en communication des compagnies... ..	67
<b>2. Éditorialisation du projet artistique et stratégie de communication développée en fonction des moyens disponibles</b> .....	70
2.1. La création d'une stratégie de communication avec des ressources financières limitées .....	70
2.2. Paramètres humains dans la stratégie de communication : de l'importance de la confiance.....	72
2.3. Une tentative de nouer un lien avec le public : les réseaux sociaux, un espace privilégié de dialogue.....	76

<b>3. Le site internet : média central dans la stratégie de communication, possible dispositif de médiations éditoriales numériques riches et inventives</b> .....	80
3.1. Vitrine sur le projet artistique, bibliothèque chorégraphique : le site internet, un lieu répertoire de l'activité de la compagnie.....	80
3.2. Quelle place laisser au public sur cette vitrine de création ? Quel public est recherché ? .....	89
3.3. Faire manifeste : un site internet et des médiations numériques à la rencontre d'un engagement.....	92
Conclusion intermédiaire et transition.....	96
<b>III. L'expression des projets artistiques des compagnies dans le cadre des festivals - Etude de cas du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis</b> .....	97
<b>1. Le festival comme tremplin et espace de visibilité pour les compagnies</b> .....	98
1.1. Le festival, une organisation sociale et culturelle particulière.....	98
1.2. Le festival, un espace de visibilité et un tremplin pour les compagnies.....	100
1.3. Le festival comme image de marque.....	103
<b>2. Quelle articulation entre les valeurs défendues par la compagnie et celles défendues par le festival ? La mise en place d'une communication commune</b> .....	105
2.1. Le festival met lui-même en place un manifeste esthétique, social et politique.....	106
2.2. Une coordination entre les deux naissant d'un dialogue inscrit dans la durée.....	109
2.3. Itinérance du festival et entrée en jeu d'un troisième acteur : les lieux d'accueil.....	112
<b>3. Recommandations aux compagnies et au festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis pour une relation vertueuse et une communication efficiente</b> .....	115
3.1. Un manifeste actualisant un projet artistique destiné à des publics et des situations contrastées.....	116
3.2. Pour une fluidité des relations humaines entre les acteurs de la stratégie de communication .....	119
3.3. Pour une mise en avant du manifeste du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis sur leur site internet.....	120
<b>Conclusion :</b> .....	126
<b>Bibliographie :</b> .....	130
<b>Annexes</b> .....	137
<b>Résumé</b> .....	214
<b>Mots clés</b> .....	214

## Introduction :

« L'art de la danse se construit chaque jour... avec un minimum d'explications, un minimum d'anecdotes et un maximum de sensations ». Maurice Béjart exprime ici le caractère sensible de la danse, la perception qui en est faite immédiatement, sans médiation. La danse est un art et un objet polysémique. Curt Sachs en propose une définition dans *Eine Weltgeschichte des Tanzes, Histoire de la danse* en français : « mouvement rythmique dans une succession spatio-temporelle non liée au travail »<sup>1</sup> et « vie à un degré plus élevé et intense ». Laurence Louppe, dans *Poétique de la danse contemporaine* rejoint cette affirmation : « La danse, et surtout la danse contemporaine, peut parler à l'imagination de chacun sans passer par un discours explicatif. La perception d'un corps en mouvement déclenche des ouvertures d'imaginaires, des cheminements intérieurs propres à chacun, et qu'il serait bien impertinent d'aller contrôler, ou même orienter. »<sup>2</sup>. Cela rejoint l'idée d'un langage corporel universel et compréhensible par toutes et tous propre à la danse. Néanmoins, notre étude se concentrera sur la danse contemporaine qui peut sembler inaccessible à une grande partie de la population. C'est notamment ce qui ressort de l'étude qualitative menée par Dominique Pagès et Patrick Germain-Thomas dans le milieu professionnel de la diffusion de la danse contemporaine. Ces derniers mettent en lumière une pratique artistique « en décalage avec les repères et les usages du grand public, qui éprouve souvent de grandes difficultés à y trouver des points d'appui lui permettant de s'engager plus avant dans l'inconnu »<sup>3</sup>. Ils relèvent également les nombreux préjugés auxquels la danse contemporaine est confrontée : « danse lente et peu dynamique, ennuyeuse, répétitive, élitiste, intellectuelle etc. »<sup>4</sup>. Ainsi, face à ces incompréhensions et appréhensions, la médiation devient nécessaire. Ce travail de médiation doit également être mis en oeuvre par les compagnies elles-mêmes. Celles-ci doivent ainsi se représenter en mots, en images et/ou en vidéos pour être compréhensibles, pour exposer leur projet artistique. Cela passe notamment par le digital, un espace accessible à toutes et à tous. Les sites internet sont ainsi des lieux qui doivent permettre aux créateurs et créatrices de danse contemporaine de rendre leur art intelligible.

Notre étude se focalisera donc sur la **danse contemporaine**. Définir cet art, en délimiter les contours n'est pas chose aisée. Tentons d'en définir tout d'abord les deux mots qui le composent. Selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques*, la danse est « l'activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, de mouvements du corps et d'attitudes rythmiques, le plus souvent au son d'une musique ins-

1 SACHS, Curts. *Histoire de la danse*. traduite de l'allemand par L. Kerr. Nrf. Janvier 1938.

2 LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 1997.

3 PAGÈS, Dominique et GERMAIN-THOMAS, Patrick. « Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », in *Quaderni*, Hiver 2013-2014, p41-58

4 Ibid

*trumentale ou vocale.* » ou « *un ensemble de pas, de mouvements déterminés portant souvent un nom spécifique* »<sup>5</sup>. Quand à l'adjectif contemporain, il est défini ainsi : « *Qui est caractéristique du temps actuel.* »<sup>6</sup>. Cela pourrait permettre de définir la danse contemporaine comme caractéristique du temps actuel. Mais la danse contemporaine n'est pas aussi simple à définir. Patrick Germain-Thomas, dans *Politique de la danse contemporaine*, qualifie de ce fait la danse contemporaine d'« *art qui échappe aux définitions* »<sup>7</sup>. Raymonde Moulin effectue une définition similaire, en parlant cette fois du domaine des arts plastiques : « *Du terme de contemporain, il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique. (...) Le label contemporain est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique* »<sup>8</sup>. Pour définir la danse contemporaine, il apparaît dès lors intéressant d'en faire une mise en perspective historique. De ce fait, il est important de rappeler qu'avant les années 1960, le terme de « danse contemporaine » n'existe pas dans le milieu professionnel. La danse contemporaine tire ses inspirations de la *modern dance* américaine et de la danse expressionniste allemande, qui se sont toutes deux développées au début du XX<sup>ème</sup> siècle. En France, c'est dans les années 1960 que cette danse commence à faire son apparition. À cette époque, en France, la seule institution de la danse est l'Opéra National de Paris et son ballet de danseurs classiques. Après 1968, le milieu professionnel de la danse est animé d'un très fort désir d'émancipation, un désir de sortir du carcan des codes de la danse classique. Par ailleurs, de nombreux artistes allemands et américains viennent s'installer en France à cette époque. Les danseurs français vont commencer à suivre des cours chez ces danseurs allemands et américains et en tirer une profonde inspiration. Cela va entraîner un développement rapide de la danse contemporaine au sortir des années 1960. De fait, pour Patrick Germain-Thomas, dans *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, la naissance de la danse contemporaine est une révolution artistique, politique et économique. Cette danse serait née, pour le chercheur, à la charnière du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle. La révolution artistique est donc celle de la sortie des carcans imposés par la danse classique. Au niveau politique, il est nécessaire de souligner le rôle important de certaines figures, à l'image de Michel Guy, qui a permis de donner une importance considérable à la danse contemporaine, notamment auprès du couple présidentiel de Claude et George Pompidou, en œuvrant pour le développement du festival d'Automne. Au niveau économique, le développement de la danse contemporaine correspond au moment où André Malraux est nommé ministre de la culture et s'empare avec ferveur de sa mission de démocratisation de la culture. La politique du spectacle vivant devient de ce fait très vite un moteur, ce qui entraîne un élan de démocratisation de la danse contemporaine dans les années 1970. L'idée de **révolution** correspond à l'idée que la danse

---

5 Définition en ligne du *Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques*

6 Ibid

7 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014.

8 MOULIN, Raymonde. « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Cahiers de recherche sociologique*. 16 pages. [EN LIGNE]. URL : <https://doi.org/10.7202/1002125ar>

contemporaine s'est développée **en opposition** à ce qui existait avant, en opposition à des codes, des manières de travailler. L'exemple des chaussures portées par les danseurs est révélateur sur ce point. En effet, en danse classique, les danseurs utilisent des pointes, qui leur permettent de s'élever vers le ciel, mais sont sources de douleurs et souffrances. En danse contemporaine, les pointes sont abandonnées, au profit des pieds nus. La danse contemporaine est une danse plus **ancrée dans le sol**. Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe définit « *les fondamentaux* » de la danse contemporaine, en étudiant les caractéristiques transversales et récurrentes de cette danse. Elle en conclut que les « *fondamentaux* » de la danse contemporaine sont centrés sur le **travail de création** plus que sur le résultat final. Une priorité est donnée à l'**impulsion individuelle** et au **cheminement anatomique** qui donne lieu à une forme construite ne faisant pas obligatoirement référence à un modèle extérieur. Le travail technique est de ce fait principalement composé d'un contrôle conscient et d'une exploration. Patrick Germain-Thomas résume la pensée de Laurence Louppe de la sorte : « **À partir d'une infinité de possibilités, c'est-à-dire sans s'attacher à des codes préexistants, le mouvement exprime une pensée, à l'opposée de toute reproduction mécanique.** »<sup>9</sup> Patrick Germain-Thomas ajoute à cette définition l'idée selon laquelle « *tout mouvement peut devenir danse* », en insistant sur le rejet des codes, langages rigides dictés par la danse classique. La danse contemporaine étant floue dans sa définition et ses frontières étant poreuses, il apparaît que chaque compagnie, chaque danseur, chaque individu peut finalement en faire sa propre définition. Une compagnie de danse va de ce fait développer une vision de la danse contemporaine particulière, et y adapter sa manière de danser, son langage chorégraphique.

L'étude de la danse contemporaine est à étudier nécessairement en relation avec ses **publics**. Comme relevé précédemment au travers de l'étude menée par Dominique Pagès et Patrick Germain-Thomas<sup>10</sup>, la danse contemporaine peut sembler **élitiste**, éloignée du grand public, sujette à de nombreux préjugés tenaces. Cela peut être lié également à une certaine construction médiatique des publics de danse contemporaine. Dans l'entretien mené avec Angelin Preljocaj par Patrick Germain-Thomas<sup>11</sup>, le chorégraphe relève l'écart entre la perception qu'ont les gens de la danse contemporaine et la réalité de cette discipline. Angelin Preljocaj explique que lors des ateliers qu'il mène, notamment auprès des scolaires, les participants aux ateliers sont souvent étonnés de ce qu'est la danse contemporaine et agréablement surpris par l'accessibilité de cet art. Pour Angelin Preljocaj, « *ce n'est pas tellement la danse contemporaine qui fait peur ou est problématique ; le problème est que les gens en ont une idée préconçue qui contribue à alimenter la*

---

9 GERMAIN THOMAS, Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014, 16 pages

10 PAGÈS, Dominique et GERMAIN-THOMAS, Patrick. « Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », in *Quaderni*, Hiver 2013-2014, p41-58

11 GERMAIN-THOMAS, Patrick. « Entretien avec Angelin Preljocaj », *Quaderni*, 83, Hiver 2013-2014. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/767> [consulté le 19 avril 2019]

*réticence à son égard.* »<sup>12</sup>. Dominique Pagès et Patrick Germain-Thomas relèvent les « *stéréotypes tenaces* »<sup>13</sup> qui composent l'image que le grand public se fait de la danse contemporaine. Les deux chercheurs ajoutent aux stéréotypes d'une danse ennuyeuse, incompréhensible, trop abstraite, la mise en avant de « *corps dansants élégants et enchanteurs* »<sup>14</sup> dans la publicité, se rapprochant du modèle du corps sportif et performatif omniprésent dans notre société. Une telle représentation des corps et du mouvement s'oppose à la singularité des projets proposés en danse contemporaine, discipline dans laquelle la « *justesse et la richesse expressive du mouvement* »<sup>15</sup> sont plutôt privilégiées. Par ailleurs, concernant la présence de la danse contemporaine dans les médias, celle-ci est, comme nous le verrons dans la suite de notre travail, très incomplète. Tout ceci conduit à associer à la danse contemporaine une « *identité confuse et éclatée* »<sup>16</sup>. Dominique Pagès et Patrick Germain-Thomas relèvent même une évocation elliptique de cet art, dont le nom peut être évité dans les différents discours produits sur le sujet. L'étude d'un corpus de textes, d'images et de visuels tirés de différents médias (télévision, presse, Internet, radio, cinéma, livres, programmes de salles de spectacle, affiches et brochures) menée par Dominique Pagès et Patrick Germain-Thomas<sup>17</sup> permet de mettre en lumière cet évitement.

Les études qui ont pu être menées sur les publics de la danse contemporaine, leurs pratiques et expériences, sont rares. Selon Daniel Urrutiaguer<sup>18</sup>, la dernière enquête de grande ampleur sur les publics de la danse remonte aux années 1980. Une telle enquête a en effet été effectuée en 1988 par Jean-Michel Guy, auprès d'un échantillon de 10 000 personnes représentatif de la population française âgée d'au moins 15 ans. Plus récemment, en 2012, une étude menée par Laurent Babé pour le ministère de la culture, d'après une base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008 » permet de se pencher sur les publics de la danse. Les structures d'accueil de publics pourraient également avoir intérêt à mener des enquêtes sur leurs publics mais celles-ci sont plutôt rares encore une fois. Aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, aucune étude de grande ampleur sur les publics, leurs pratiques ou les effets des actions de communication n'a été menée. En revanche, certaines structures font ce choix, à l'image du festival Danse Dense. Emilie Peluchon, directrice du festival, nous confie de ce fait avoir confié à leur stagiaire la mission d'analyser les données correspondant aux spectateurs ayant réservé sur Hello Asso, permettant de mettre en place une étude des publics, qui reste toutefois très parcellaire, puisque tous les

---

12 Ibid

13 PAGÈS Dominique et GERMAIN-THOMAS Patrick, « Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », in *Quaderni*, Hiver 2013-2014, p41-58

14 Ibid

15 Ibid

16 Ibid

17 Ibid

18 URRUTIAGUER, Daniel. « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine ». *Quaderni*. [En ligne]. 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.762> [consulté le 15/06/2020]

spectateurs ne passent pas par Hello Asso pour réserver leurs places. Ainsi, certaines structures tentent tout de même de mettre en place des études de leurs publics, afin d'en connaître mieux les pratiques et expériences.

En danse contemporaine, les danseurs se répartissent pour la plupart en **compagnies**, effectuant des tournées, se produisant dans divers lieux, avec à leur tête un, une ou des chorégraphes. Une compagnie est un « *groupe organisé, institué pour un but précis, un corps constitué, une association des personnes réunies pour une oeuvre commune.* »<sup>19</sup>. L'accent est ici mis sur la collectivité, le groupe, mais aussi sur la finalité, qui est dans le cas de la danse contemporaine la création d'une oeuvre dansée pouvant être visionnée par un public. La compagnie de danse contemporaine pourrait être la forme complexe résultant de la rencontre artistique entre une chorégraphe et des danseurs, communiquant au travers d'un langage, l'écriture chorégraphique. Dans *Danser*, Pierre-Emmanuel Sorignet traite ainsi du passage de « *l'intime au collectif* »<sup>20</sup> qui se fait notamment dans le cadre de la création en compagnie. En danse contemporaine, la notion de compagnie est d'autant plus importante que chaque danseur va donner une impulsion individuelle et personnelle à la création. Pierre-Emmanuel Sorignet donne l'exemple parlant des séquences d'improvisation collectives guidées par le chorégraphe, qui peuvent « *aboutir au sentiment de faire « collectif », d'être en communion* »<sup>21</sup>. Le groupe est alors comparable à un unique corps, dans lequel chaque partie doit néanmoins rester vivante, engagée et singulière, pour faire exister le tout. Cette vision du travail collectif peut transparaître dans la vision de la compagnie. Se pose également, dans la construction d'une compagnie, la question de la relation entre le ou la chorégraphe et ses danseurs. Par ailleurs, la compagnie peut être reliée à un ensemble d'imaginaires, tirés principalement de la compagnie de cirque, que sont le voyage, l'itinérance, la création artistique, la vie de nomade et la vie en communauté.

Il existe entre 500 et 550 compagnies de danse en France selon les années, que l'on peut répartir en trois catégories :

- les compagnies indépendantes (95%), surtout en danse contemporaine, emploient presque à 100% un personnel intermittent. Ces compagnies fonctionnent par projets.
- Les Centres Chorégraphiques Nationaux, un programme développé par Jacques Lang à partir de 1985, sont construits sur le modèle des centres dramatiques nationaux. Ils sont dirigés par des artistes et financés conjointement par l'état et les collectivités territoriales. Ils emploient un personnel administratif et technique stable. En revanche, les artistes sont intermittents, sauf les directeurs artistiques. Il existe 19 centres chorégraphiques.

---

19 Définition du CNRTL

20 SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010. 327 pages.

21 Ibid

- Il reste encore un peu plus d'une dizaine de ballets permanents qui sont soit intégrés dans des maisons d'opéra municipales ou nationales soit intégrées dans des opéras (Paris, Toulouse, Bordeaux, Nice ...). Il existe 12 ballets permanents.

En nous appuyant sur un rapport produit par Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêne, pour le ministère de la culture et de la communication et intitulé *Territoires et ressources des compagnies en France*, il est possible d'établir une typologie des compagnies en fonction de leur rapport au territoire :

- Les compagnies « régionales » réalisent leur activité exclusivement ou presque sur leur territoire régional d'appartenance (90% ou plus) ;
- Les compagnies « trans-régionales » conservent une activité de diffusion des spectacles majoritairement ancrée dans la région d'implantation (55 à 75%) et diffusent également dans des établissements non labellisés par le ministère ;
- Les compagnies « multi-régionales » ont une part d'activité hors région majoritaire (55 à 80% des représentations) ;
- Les compagnies « excentrées » concentrent l'essentiel de leur activité hors de la région de leur siège social et administratif.

La compagnie de danse contemporaine est donc un collectif, une association de personnes régie par un statut, qui fait référence à un certain nombre d'imaginaires. Elle a un fonctionnement artistique, avec un but de création, mais également un fonctionnement administratif et économique. Étant le résultat de la réunion d'individualités, elle nécessite également une gestion humaine.

La diffusion des créations des compagnies de danse peut se faire de diverses manières. Cela peut en premier lieu passer par la diffusion dans des théâtres, Centres Chorégraphiques Nationaux, Centres Dramatiques nationaux et autres structures de diffusion permanentes. En deuxième lieu, les festivals sont des lieux de diffusion essentiels et particulièrement développés aujourd'hui. Ces festivals ne sont pas l'exclusivité de la danse contemporaine. Il existe aujourd'hui plus de 10 000 festivals en Europe, dédiés à la danse, mais aussi à la musique, au théâtre, aux arts de la rue etc. Si les festivals se sont développés de manière exponentielle à partir des années 1980, leur apparition est bien antérieure. Fabienne Collard, Christophe Goethals et Marcus Wunderle<sup>22</sup> font remonter l'origine des festivals aux salons d'exposition artistique (consacrés traditionnellement à la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture) qui proposent une alternative aux institutions muséales. À la suite des salons, se développent des événements culturels d'envergure nationale, voire internationale, à l'image des expositions universelles. En Allemagne, le festival de Bayreuth semble être l'un des premiers festivals, créé par Richard Wagner en 1876

---

22 COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe et Wenderle, Marcus. « Les festivals et autres événements culturels ». *Dossiers du CRISP*

autour de l'idée d'œuvre d'art totale et de réforme de la mise en scène et de l'architecture théâtrale. Ce festival est décrit par Fabienne Collard, Christophe Goethals et Marcus Wenderle comme l'archétype du festival moderne qui va progressivement être transformé en une institution et associé à une ville dans son identité. Les festivals en tout genre voient leur développement s'accélérer à partir des années 1960 en Europe et exploser à partir des années 1980. Les festivals culturels sont des objets difficiles à définir puisqu'ils sont tous uniques dans leurs projets et qu'il n'existe pas d'homogénéité de leur forme. Anne-Marie Autissier, dans « Festivals, un puzzle ouvert »<sup>23</sup>, définit tout d'abord le festival comme une transhumance, puisqu'il allie nomadisme des publics et tourisme culturel. Lors de ces événements ponctuels, on observe en effet des mouvements de population sur certains lieux : « *Les festivals dessinent de nouvelles routes, tracent des itinéraires inédits et participent d'un récit nomade doté de ses propres rituels et affinités* »<sup>24</sup>. Le caractère nomade des festivals peut faire écho aux représentations autour de l'itinérance associées aux compagnies. Par ailleurs, Anne-Marie Autissier souligne l'importance de l'accueil des professionnels au cours de ces manifestations festives. Dans son essai de typologie *Les événements culturels*, Claude Vauclore<sup>25</sup> indique que les festivals sont avant tout des événements culturels. Il définit ceux-ci selon cinq critères : artistique, public, lieu, temps, rareté. Le festival est donc un moment éphémère limité dans le temps, unique par son contenu et sa forme, pouvant être récurrent, mettant au cœur de son existence la création artistique et ancré dans un lieu particulier pouvant participer à façonner l'identité du festival. Le public est central dans ces événements et en permet l'existence. La forme même des festivals peut permettre d'ouvrir l'art, dans notre cas la danse, à de nouveaux publics. Ces cinq critères peuvent être appliqués au festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis que nous nous proposons d'étudier. Sur le plan artistique, ce festival place au cœur de sa programmation la création chorégraphique contemporaine, en mettant en avant des chorégraphes émergents ainsi que d'autres plus reconnus. Ce festival est bien limité dans le temps, sur un mois, avec une récurrence annuelle, le festival se déroulant tous les ans entre mai et juin. Le lieu dans lequel se déroule le festival, le département de Seine-Saint-Denis, est mis en avant dans le nom même du festival. L'identité du festival est donc en partie façonnée par le lieu. Anita Mathieu, directrice du festival, affirme de ce fait que l'inscription du festival dans le territoire de la Seine-Saint-Denis est une dimension principale de l'identité du festival et a contribué à en faire ce qu'il est aujourd'hui<sup>26</sup>. Elle insiste également sur le caractère unique du festival, se rapportant ainsi à la dimension de rareté soulevée ci-dessus : « *Chaque festival, en fonction du projet artistique qui repose sur une direction, en fonction aussi de beaucoup*

---

23 AUTISSIER, Anne-Marie (19 août 2013). « Festivals, un puzzle ouvert » in *Implications Philosophiques* - [En ligne].

24 Ibid

25 VAUCLARE, Claude. *Les événements culturels, essai de typologie*. Rapport dans le cadre du Ministère français de la culture et de la communication. 2009/3, 8p, p.1-8.

26 Cf annexe n° , Entretien avec Anita Mathieu, directrice des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

de paramètres qui sont liés au politique, aux collectivités locales, aux ministères, à sa propre spécificité. »<sup>27</sup>. Concernant le public, il est bien au cœur du projet du festival puisqu'un service de relations avec les publics a été créé spécialement pour tenter d'attirer de nouveaux publics. Définir le festival selon ces critères permet d'en esquisser les contours de manière plus précise. Il est également possible d'analyser le festival en tant que média, en particulier si l'on s'en tient à une définition élargie des médias, en ne limitant pas ceux-ci à une technologie de communication et d'information ou encore aux « mass medias ». Partons de la définition du média d'Yves Citton<sup>28</sup>, soit tout ce qui sert à faire une ou plusieurs de ces trois actions : enregistrer, transmettre ou traiter les signaux. De la même manière que Jean Davallon analyse le musée en temps que média<sup>29</sup>, il est possible de penser le festival sous le prisme du média. Il propose de penser les médias non plus uniquement comme des « machines qui brancheraient des individus à un distributeur, payant ou gratuit, d'information, mais comme des dispositifs sociaux dont la particularité est de relier des acteurs sociaux à des situations sociales »<sup>30</sup>. De la même manière que le musée est pensé par Jean Davallon « comme une opération de médiation sociale entre un visiteur et des « objets de musée » »<sup>31</sup>, le festival apparaît comme une opération de médiation sociale entre les spectateurs et les objets chorégraphiques créés par les artistes prenant part au festival. Analyser le festival de danse comme un média permet d'en saisir les enjeux. Ainsi, comme cela est mis en avant par Jean Davallon, le dispositif médiatique et l'espace social dans lequel il existe et qu'il fait exister « sont à la fois produits et producteurs de langage et de lien social »<sup>32</sup>, ce qui en fait un enjeu de pouvoir. C'est ainsi que le festival peut être le lieu de création de stratégies de pouvoir entre les différents acteurs.

Sur leurs sites internet, et au travers des festivals, les compagnies semblent exposer leur projet artistique. Nous pourrions alors dire qu'elles rédigent un véritable « manifeste » de la manière singulière dont elles conçoivent la danse contemporaine et la création. Le mot « **manifeste** » vient du latin *manifestus, a, um* signifiant palpable. Composé de *manus, us, f* signifiant la main, auquel il a donné son génitif *mani*, et de *fendo, is, ere, fendi, fensum* signifiant frapper, le manifeste désigne littéralement « ce qui est touché par la main ». A ce titre, le manifeste rappelle sans doute la teneur de la liberté humaine, par l'infinité d'usages que la main possède. Le manifeste est un adjectif substantivé. Il peut prendre des sens variés, mais celui sur lequel nous nous arrêterons est le suivant : une « déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouverne-

---

27 Ibid

28 CITTON, Yves (2017), *Médiarchie*. Seuil. Coll « la couleur des idées ».

29 DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? ». In: *Publics et Musées*, n°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) pp. 99-123.

30 Ibid

31 Ibid

32 Ibid

ment, un parti politique expose une décision, une position ou un programme »<sup>33</sup>. Il s'apparente à une profession de foi, une adresse, une publication. Le manifeste répond donc à un certain nombre de critères. Il repose sur des invariants : son support écrit, son mode argumentatif, sa publicité, son objectif de changement, sa vocation performative et politique. Lorsque l'on étudie le site internet des compagnies, elles n'affirment pas que ceux-ci sont des manifestes et la forme écrite peut être assez peu présente. Néanmoins, il nous semble possible de dire qu'il s'agit en premier lieu de manifestes esthétiques, puisqu'ils offrent une certaine représentation des corps, du mouvement, du geste, et en second lieu de manifestes politiques. Le corps est en effet un outil politique, et les compagnies affirment bien souvent des volontés politiques. Ainsi, nous adopterons un sens large du terme de manifeste, éloigné de la simple forme de l'écrit, afin d'étudier les sites internet des compagnies comme des manifestes esthétiques, politiques ou sociaux.

Les sites internet, pouvant potentiellement se faire manifeste, traduisent les intentions portées par les créations artistiques des compagnies, dans une interprétation personnelle d'un art multiple. Cet art qu'est la danse contemporaine donne une importance de taille aux corps dans leur diversité et leur offre une grande liberté. Reflet d'une organisation sociale et politique, le corps et son expression dansée semblent être un moyen de faire porter une voix non seulement esthétique, mais aussi politique et sociale. Les corps collectifs formés par les compagnies vont porter une telle voix, propre à chaque compagnie. Lors de la mise en mot et en image de ces idéologies portées par la compagnie, peut alors naître alors ce que l'on qualifiera dans ce mémoire de *manifeste*, en adoptant une définition large de cette notion. Les projets artistiques s'incarnent principalement au travers des sites internet, construits et imaginés par la compagnie elle-même, mais aussi au travers des événements et structures dans lesquels la compagnie se produit et qui participent à sa visibilité. Les sites internet peuvent être de ce fait analysés en tant que manifestes. Dans le cas des compagnies de danse contemporaine, le festival semble être un lieu d'apparition de prédilection, ouvrant de nombreuses possibilités aux compagnies. Les idéaux défendus par les compagnies rentreraient dès lors en dialogue avec ces festivals et leur propre communication. Une mise en relation aurait lieu, afin de co-construire une communication mettant en avant des œuvres singulières.

---

33 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [EN LIGNE ]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/manifeste//1>

## **Problématique :**

**Pourquoi, comment et avec quelles limites les compagnies de danse contemporaine s'engagent-elles dans des actions de communication, mais également de médiation et de médiatisation, en tentant de produire un manifeste politique, social et/ou esthétique, et dans quelle mesure peuvent-elles exprimer ce manifeste dans le cadre des moments forts que sont les festivals ?**

## **Hypothèses de recherche :**

**Hypothèse 1 :** La compagnie de danse contemporaine est une forme sociale et culturelle complexe, mais aussi une communauté de travail créatif évolutive, qui naît d'une rencontre entre chorégraphes, danseurs et public, aboutissant à la création d'un projet artistique singulier.

**Hypothèse 2 :** La compagnie développe un véritable manifeste politique, social et/ou esthétique, qui est mis en mots et en images dans sa communication, dont l'éditorialisation se professionnalise progressivement.

**Hypothèse 3 :** La communication des festivals de danse contemporaine fait l'oeuvre d'une négociation avec les compagnies pouvant mener à un rapport de force dans le cadre duquel le manifeste de la compagnie peut se voir récupéré, invisibilisé ou encore dévoyé.

## **Approche méthodologique :**

Afin de répondre au mieux à ces hypothèses, une méthodologie particulière a été mise en place, mettant en jeu plusieurs disciplines des sciences sociales.

### **- Travail de définition et de théorisation**

Tout d'abord, un travail de recherche documentaire a été mené afin de définir et cadrer au mieux les notions structurantes du mémoire. La première étape a été de définir la danse contemporaine, ses enjeux, son histoire. Différents ouvrages référencés en bibliographie ont permis d'avancer sur cette définition. La phase de recherche documentaire a également porté sur le festival, ses spécificités, mais aussi sur les publics des festivals et de la danse contemporaine. À cela s'est ajouté le travail sur le statut des compagnies en France et les imaginaires associés à

celles-ci. Pour finir, des ouvrages de Sciences de l'Information et de la Communication ont permis d'étudier les enjeux communicationnels auxquels sont confrontées les compagnies, en abordant des concepts tels que la notion de manifeste.

### - **Corpus de recherche**

Afin d'étudier les stratégies de communication et la manière dont les compagnies s'exposent à leur public, nous avons choisi d'étudier et d'analyser leur site internet. Celui-ci est en effet central dans la communication de la compagnie, permettant d'en identifier la démarche artistique lorsque l'on cherche la compagnie sur internet. Cela peut aussi être le lieu sur lequel les différents réseaux sociaux sont référencés. Par ailleurs, le contenu éditorial diffusé sur le site internet sera repris dans les grandes lignes sur les autres documents de communication, s'ils existent. Nous avons donc choisi d'étudier les sites internet comme témoins de l'essence des compagnies. Nous nous sommes penchés sur des compagnies présentes aux Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis puisque ce festival se situe au coeur de notre travail. Les cinq compagnies choisies dans le cadre de ce corpus de travail sont des compagnies aux projets artistiques très différents et au développement également différencié, avec des compagnies très jeunes et d'autres compagnies beaucoup plus installées et reconnues. Les cinq compagnies étudiées sont les suivantes :

1. Betula Lenta, Maxence Rey
2. Cie Ayoun, Youness Aboulakoul
3. Cie Vivons, Smaïl Kanouté
4. A.I.M.E., Association d'Individus en Mouvements Engagés, Julie Nioche
5. The QDance Company, Qudus Onikeku

Par ailleurs, à ce corpus de sites internet, s'ajoute le site du festival des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, qui a également fait l'objet d'une analyse sémiolinguistique approfondie.

### - **Analyse sémiologique**

L'analyse de la stratégie de communication des compagnies de danse contemporaine passe par l'analyse de leurs sites internet. L'analyse sera à la fois une analyse globale du site internet, de sa construction, des signifiés et signifiants y transparaissant. Il s'agira également d'une analyse du texte, principalement des textes de présentation de la compagnie, ainsi que d'une analyse d'images. Cela permettra également de percevoir la vision de la danse contemporaine développée par la compagnie. Nous essaierons, à travers ces analyses, de comprendre les stratégies

mises en jeu par les compagnies dans la construction de cet outil de médiation. Nous l'analyserons également selon les grandes lignes directrices qui donnent un sens à la danse contemporaine. La grille d'analyse des sites internet que nous avons appliquée à chacun d'entre eux est présente en annexe (annexe 3).

## - Entretiens

Afin de mener notre recherche, il a été décidé de mener plusieurs entretiens semi-directifs, dans le but de produire une enquête qualitative axée sur les professionnels de la danse contemporaine. Nous avons tout d'abord interrogé les chorégraphes des cinq compagnies étudiées afin de comprendre le projet artistique qu'ils souhaitent développer et pouvoir mettre en dialogue ce projet artistique avec celui qui semble ressortir de leur site internet. Les chorégraphes interrogés sont : Maxence Rey pour la compagnie Betula Lenta, Julie Nioche pour la compagnie A.I.M.E., Qudus Onikeku pour la QDance Company, Smaïl Kanouté pour la compagnie Vivons ! et Youness Aboulakoul pour la compagnie Ayoun. Nous avons également interrogé les personnes potentiellement en charge des sites internet des compagnies faisant partie de notre corpus, soit les personnes en charge de la diffusion ou de la communication. Pour la Compagnie Betula Lenta, il s'agit d'Amélie Serrano, pour A.I.M.E., j'ai pu échanger avec Stéphanie Gressin.

Au sein du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, nous avons pu nous entretenir avec la directrice du festival, Anita Mathieu, afin de recueillir sa vision du festival et de l'interroger sur les relations entretenues avec les compagnies présentes.

Pour compléter ces différents entretiens, nous avons pu converser avec Flore Bonafé, directrice de la communication au Nouveau Théâtre de Montreuil -théâtre partenaire du festival-, afin d'étudier les relations entre les théâtres partenaires, lieux d'accueil du festival et le festival, notamment autour des questions de communication.

Par ailleurs, en complément de cette analyse, nous avons eu l'opportunité d'interroger Emilie Peluchon, directrice du festival Danse Dense afin d'avoir un point de vue sur un autre festival itinérant de danse contemporaine.

Afin d'avoir une approche de la vision du public, nous aurions également souhaité mener des entretiens qualitatifs auprès du public du festival, afin d'éprouver la vision que les spectateurs ont des compagnies et la connaissance qu'ils ont de leur projet artistique. Nous aurions souhaité mener ces entretiens lors de la tenue du festival, du 13 mai au 20 juin, mais la crise sanitaire a contraint l'équipe à annuler la tenue du festival. Notre travail n'inclura donc pas l'analyse de la perception des compagnies par les publics.

## - **Observation participante**

Effectuant mon stage au sein des Rencontre Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis, nous avons pu mener 6 mois d'observation participante. Cette observation participante sera celle des pratiques de l'équipe du festival, des publics, mais aussi des pratiques des danseurs, chorégraphes, et des personnes qui les entourent. Dialoguant avec les compagnies au cours de mon stage, afin de mettre en place des outils de communication, et notamment les programmes de salle, nous avons été également attentifs au dialogue qui est construit entre les compagnies et le festival et à l'espace d'expression que le festival ouvre aux compagnies. Il s'agira ici d'une observation de la manière dont les compagnies transmettent les informations pertinentes au service communication du festival et de celle dont celui ci traite ces informations.

## **Intérêts professionnels et théoriques du mémoire :**

La danse et toutes les pratiques qui l'entourent est, plus qu'une simple discipline artistique, un univers qui me passionne depuis mon enfance. L'expérience pratique que j'ai de la danse (10 ans de danse classique, 2 ans de danse contemporaine) a contribué à aiguïser ma sensibilité. Je suis de ce fait entrée au CELSA en ayant l'idée de diriger ma carrière professionnelle vers le monde de la culture, et plus particulièrement du spectacle vivant. Je souhaiterais de ce fait accompagner les compagnies de danse contemporaine, favoriser leur inscription dans les logiques de communication, de médiation et d'écriture. Cela dans le but de permettre à ces compagnies de bénéficier d'une large visibilité, au service d'un public le plus large possible. Le lien avec le public me semble en effet central. C'est en partie grâce aux stratégies de communication que ce lien se crée, se développe, s'étend. Le rôle de médiatrice, de traductrice faisant le lien entre artistes et public me correspondrait ainsi. Cela en gardant également un attrait pour la programmation et la direction artistique, qui sont intimement reliées à ces questions. C'est pourquoi je souhaite axer mon mémoire sur la discipline artistique qu'est la danse contemporaine, les compagnies qui existent et la manière dont elles communiquent.

Par ailleurs, j'ai effectué de janvier à mai 2020 un stage de 4 mois au sein des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, festival de danse contemporaine dédié à la création émergente. Cela constitue également un terrain d'enquête pour mon travail. Le mémoire que je produis revêt donc cette vocation à la fois universitaire et professionnelle. Ce mémoire m'a permis de me pencher de manière approfondie sur un sujet que j'ai éprouvé professionnellement durant 4 mois et de faire dialoguer chercheurs et chercheuses en danse et professionnels et professionnelles de la danse. Il est également un tremplin professionnel et doit me permettre de tirer des recommandations concernant la communication mise en place par les compagnies de danse contemporaine émergentes, afin que celles-ci gagnent en visibilité.

## **I. Les compagnies de danse contemporaine: de leur création à leur existence dans l'espace public**

Les compagnies de danse contemporaine sont des organisations de travail, de création et de recherche collectives. Leur fonctionnement artistique, administratif et économique peut varier. Les compagnies de danse contemporaine sont donc des objets pluriels et complexes, trouvant des inscriptions diverses dans la société. Une compagnie connaît un développement progressif, allant d'une création particulière, nécessitant la mise en collectif d'une volonté de création, à un engagement sur la place publique en tant qu'organisme artistique, en passant par une existence reposant notamment sur des critères financiers, de gestion et de diffusion. La compagnie connaît également une existence qui passe par une organisation humaine au sein de la compagnie entre ses différents membres.

### **1. La création d'une compagnie, un processus incertain, un engagement pluriel**

Si les contours de la danse contemporaine sont flous, tout comme ceux de la forme d'organisation du travail qu'est la compagnie, il est alors complexe de définir précisément l'objet théorique que représentent les compagnies de danse contemporaine, leurs points communs, ce qui les définit. Afin de cerner plus précisément ce que peuvent être les compagnies de danse contemporaine aujourd'hui, remontons dans le temps et intéressons nous aux racines historiques des formes de travail et d'organisation collective de création en danse, afin d'étudier par la suite la création d'une compagnie aujourd'hui et les conditions nécessaires à son existence et à son engagement au sein de la cité.

#### **1.1. De la troupe de saltimbanques à la compagnie de danse contemporaine : panorama historique**

Au cours de son histoire, la danse s'est souvent affirmée comme un art collectif, dont l'exercice ou les représentations se faisaient en groupes. L'idée de collectivité dans la danse se retrouve déjà chez les grecs, pour qui la danse favorise la cohésion de la société. Dans cette société, si la danse pouvait être individuelle et désigner toute activité existant avec des mouvements rythmiques ordonnés lorsqu'elle était désignée par le terme *orchesis*, elle était également désignée par un deuxième terme, celui de *choros* qui se réfère à une danse pratiquée en cercle fermé ou en ligne. Cette organisation est aujourd'hui caractéristique des danses grecques traditionnelles à l'image du *syrtos*. Cette idée de *choros* rejoint l'idée de pratique collective de la danse et de la

création chorégraphique qui sera au coeur du fonctionnement d'une compagnie. Ces *choros* pouvaient également être des groupes de douze ou quinze personnes qui intervenaient collectivement en effectuant une danse accompagnant certaines tragédies.

Pour ce qui est de l'itinérance associée à l'imaginaire du terme compagnie, son origine peut être retrouvée dans la Rome impériale. Dans ces sociétés, se produisaient des saltimbanques que l'on appelait *circulatores*, leur nom étant tiré des attroupements circulaires générés par les spectacles improvisés des artistes. Ils se déplaçaient de ville en ville pour exécuter leurs numéros d'équilibristes, de jongleurs, de funambules mais aussi des danseurs. Ces spectacles se situaient donc à l'intermédiaire des arts du cirque, de la danse et du théâtre actuel, tout en étant façonnés par leur itinérance qui expliquait la diversité d'influences des représentations.

Véronique Dasen, dans son article « saltimbanques et circulation de jeux », s'est intéressée aux saltimbanques durant l'antiquité classique<sup>34</sup>. Elle explique que plusieurs documents suggèrent que les saltimbanques se déplaçaient alors seuls ou en troupe. Elle relève alors deux modèles d'organisation de ces troupes : la première est « *constituée d'une famille et/ou d'esclaves sous la conduite d'un maître qui en tire profit* » et la deuxième catégorie est celle des « *petites corporations d'acrobates sur le modèle des associations professionnelles d'artistes du spectacle* »<sup>35</sup>. La mosaïque récupérée dans le vestibule des bains romains d'Antioche (ci-dessous) peut potentiellement représenter une telle troupe. Celle-ci présente un groupe de trois hommes, tenant chacun des accessoires utilisés durant le spectacle. Les trois hommes sont habillés de la même manière ce qui prouve leur appartenance au même groupe. L'homme le plus à droite tient un singe sur son épaule. Les accessoires des deux autres hommes laissent présager un spectacle plutôt de l'ordre du cirque, avec jonglages et numéros d'équilibristes.

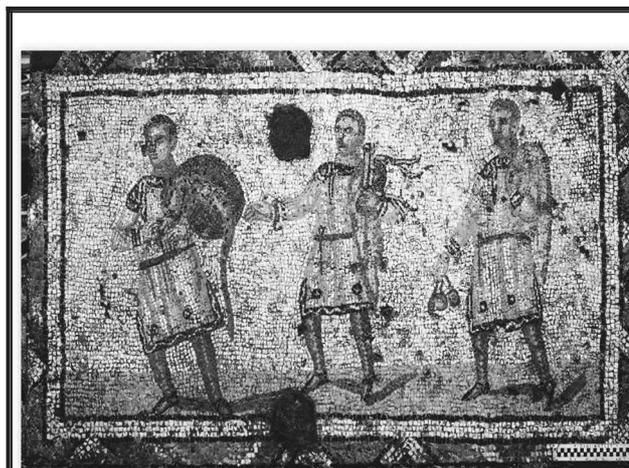


Figure 1: Mosaïque, du vestibule 3, Bains romains E. Musée d'Antioche. Photo Antioch Expedition Archives, Department of Art and Archaeology, Princeton University

34 DASEN, Véronique. « Saltimbanques et circulation de jeux », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*. 2019, p. 127-143.[En ligne]

35 Ibid

Ainsi, des regroupements d'artistes dont font partie des danseurs commencent à se former dès l'antiquité. La danse s'affirme à plusieurs reprises comme un art collectif engageant un groupe d'artiste et certains de ces artistes commencent à se regrouper et à s'organiser entre eux, alors que d'autres travaillent en groupe au service de personnes ou sous une direction.

Au moyen-âge, les troupes de saltimbanques continuent d'exister .

*« Les données de la danse durant le haut Moyen-Âge sont enveloppées d'obscurité, par manque de sources historiques tant écrites qu'iconographiques. Nous ne savons que peu de choses, voire rien, des spectacles durant les premiers siècles qui suivirent l'écroulement de l'Empire romain d'Occident, qui étaient réalisés par de petites troupes d'acteurs ambulants des deux sexes, comprenant des jocolatores (jongleurs), des buffones (comiques), des divini (voyants, devins), des saltatores (saltimbanques) et des baltrones (danseurs et mimes). Ce seront des artistes itinérants, désignés ensuite génériquement par le terme giullari, qui maintiendront en vie la dimension théâtrale, improvisant des spectacles aux carrefours des rues, sur les places, dans les habitations aristocratiques et plus tard aussi dans les couvents. »<sup>36</sup>*

Ainsi, le caractère nomade et itinérant des troupes d'acteurs persiste, tout comme la diversité des disciplines exercées au cours des spectacles. La troupe se constitue ainsi presque en famille ambulante, unie autour d'un même projet artistique, comme le feront par la suite les troupes de cirque. Au 19ème siècle, on retrouvera des troupes pluridisciplinaires similaires, à l'image des Hanlon-Lees, un groupe d'acrobates pré-vaudevilliens fondé au début des années 1840. La multitude des talents des membres du groupe transparaît sur l'affiche ci-contre, sur laquelle la danse côtoie la musique, le cirque ou la peinture.



Figure 2: Chéret, Jules (1836-1932).  
Illustrateur. Folies-Bergère. Tous les soirs à 8h. Une soirée en habit noir. Les Hanlon-Lees : [affiche] / [Jules Chéret]. 1875.  
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque

36 DI TONDO, Ornella, PAPPACENA, Flavia et PONTREMOLI, Alessandro. *Histoire de la danse et du ballet*. 2019.

Au XVème siècle, apparaît la société de cour. Des artistes s'installent peu à peu autour de certaines familles aristocratiques. C'est dans ce contexte de sédentarisation artistique que des maîtres à danser s'installent dans les cours. Ces maîtres à danser enseignent leur art à des élèves, mais organisent et coordonnent aussi des fêtes. L'organisme de création artistique est alors dirigé par une personnalité forte qui assure la transmission de son art et sa reproduction. C'est ainsi qu'en 1661, l'Académie Royale de Danse est fondée par Louis XIV. De fait, treize maîtres ont été nommés par le roi et l'un d'eux directeur de l'Académie Royale de Danse. Plus tard, la troupe des Grands Danseurs du Roi dirigée par Jean-Baptiste Nicolet sera créée sous Louis XV. Elle sera composée des meilleurs acteurs, danseurs de corde, acrobates et artistes de farce et obtiendra une dénomination royale en 1772. Les maîtres de ballets dirigeant l'Académie Royale de danse se retrouveront plus tard à l'Opéra de Paris, certains étant très connus et chorégraphes au grand succès, donnant donc une couleur chorégraphique à l'institution. C'est le cas de Joseph Mazilier, qui fut premier maître de ballet de l'Opéra de Paris de 1856 à 1860 et chorégraphe célèbre, auteur de *La Gypsy* ou *Le diable à quatre*. Cette figure de directeur de troupe que revêt dans ce cas Jean-Baptiste Nicolet se retrouve dans des troupes de théâtre telle que la troupe de Molière. L'image ci-dessous représente en effet Molière entouré de sa troupe. L'auteur est représenté au centre de l'image, en point central de la troupe. Il permet également de faire le lien entre tous les membres de la troupe. Il est assis sur ce qui pourrait ressembler à un trône, ce qui renforce la position centrale qu'il occupe, la position de maître, de savant, de dirigeant.

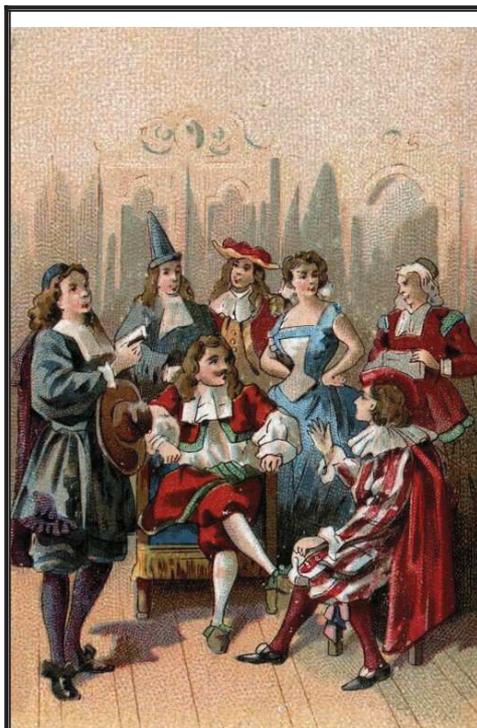


Figure 3: Jean Baptiste Poquelin, dit Molière (1622-1673) et sa troupe. chromolithographie debut 20eme siecle. Collection privee.  
©Lee/Leemage• Crédits :  
LEEMAGE - AFP

Au cours de l'histoire, nous l'avons vu, c'est plutôt le terme de troupe qui a prédominé sur celui de compagnie. Mais alors aujourd'hui, quelle différence entre une compagnie et une troupe ? Lucile Commeaux pose la question dans « Que reste-il de l'esprit de troupe ? »<sup>37</sup> dans l'émission « Le petit salon » sur *France Culture*. Elle exprime la similitude des deux termes de la manière suivante : « Quand on cherche une définition il n'y a pas vraiment de différence, dans les deux cas on parle d'une structure juridique que se choisit un collectif d'artistes pour obtenir des subventions et se faire connaître »<sup>38</sup>. Dans *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*<sup>39</sup>, une différence est mise en avant entre la troupe et la compagnie. D'un côté, pour la troupe : « la référence à la troupe peut être indexée à des conjonctures politiques et professionnelles au sein du champ théâtral dans la mesure où elle est en partie un outil de combat dans les luttes internes à ce dernier en permettant de désigner et dénoncer ses transformations internes »<sup>40</sup>.

« La référence à la compagnie a une autre visée. Elle s'appuie sur une catégorie pratique des professionnels et un des principaux classements étatiques (les compagnies indépendantes) qui désigne un ensemble flou de structures, relevant principalement du régime juridique défini par la loi de 1901 sur les associations à but non lucratif, et qui ne relèvent ni du pôle institutionnel du théâtre public ni des entreprises privées à vocation marchande des entreprises du théâtre privé »<sup>41</sup>.

Au XXème siècle, le terme de collectif a été très largement utilisé. Il est remis en avant aujourd'hui, comme cela est souligné dans l'ouvrage *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*<sup>42</sup>. Les auteurs de cet ouvrage définissent le mode de création et de travail mis en avant par ces collectifs qui est de se nourrir « des apports, des sensibilités et des compétences de chacun »<sup>43</sup>, notamment en remettant en cause la place du metteur en scène au théâtre, ce qui peut être transposé à la danse avec la remise en question du rôle du chorégraphe.

La terminologie et le nom utilisés pour désigner le collectif de travail ont donc toute leur importance et peuvent même être significatifs du travail d'un groupe. De ce fait, Julie Nioche, chorégraphe de l'Association des Individus en Mouvement Engagés (A.I.M.E.) privilégie le terme d'association à celui de compagnie. La chorégraphe explique de ce fait que le terme compagnie « a une histoire très particulière [...], avec souvent un chorégraphe et ses interprètes. »<sup>44</sup>. Pour elle, l'idée d'association lui permet de mettre en avant le fait que plusieurs individus s'engagent collectivement autour d'un projet, que la chorégraphe peut initier mais qui peut également être initié par d'autres membres du groupe.

---

37 COMMEAUX Lucile, « Que reste-t'il de l'esprit de troupe ? », *Le Petit Salon, France Culture*, le 10/10/2016.

38 Ibid

39 DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretemps, Lavérune, 2014. 320 pages.

40 Ibid

41 Ibid

42 DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretemps, Lavérune, 2014. 320 pages.

43 Ibid

44 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

Stéphanie Gressin, administratrice de l'association, ajoute que le terme association met en avant le fait qu'il « y a des métiers différents à la source de cette structure qui sont le travail de Julie Nioche, donc sa vision artistique » mais aussi le travail d'« une enseignante chercheur de Paris 8 », celui de « quelqu'un qui travaillait [...] dans le milieu associatif médico-social »<sup>45</sup>, celui d'un directeur de centre d'art contemporain et celui d'elle-même en temps qu'administratrice. Utiliser le terme de compagnie rattache donc déjà le groupe de travail à un imaginaire, à un historique et à des valeurs. Sur les cinq compagnies sur lesquelles nous allons travailler, toutes se désignent par le nom de compagnie sauf A.I.M.E., comme nous venons de le détailler.

## **1.2. Soutien à la création et développement des compagnies de danse contemporaine en France et dans le monde aujourd'hui**

Dans le domaine du spectacle vivant, comme cela est souligné par Françoise Benhamou dans *L'économie de la culture*, l'organisation concurrentielle du marché est celle d'« une compétition entre des institutions qui proposent des biens uniques et éphémères. »<sup>46</sup>. L'autrice note une fragilité économique du secteur du spectacle vivant due à plusieurs facteurs qui sont une augmentation des coûts et une réserve de productivité très faible, voire inexistante, dans le sens où il est impossible de produire de plus en plus de spectacles avec le même nombre d'acteurs ou de produire autant de spectacles avec de moins en moins d'acteurs. Cela justifie une grande part des aides publiques et un fort appel au mécénat dans le secteur du spectacle vivant, incluant la danse. Ainsi, en France, les aides publiques sont une grande part du financement du spectacle vivant. Concernant plus spécifiquement la danse, il existe 19 Centres Chorégraphiques Nationaux financés par l'état et les collectivités locales et 272 compagnies subventionnées. Les subventions ont été définies par la loi n°2014-856 du 31 juillet 2014 comme suit :

*« contributions facultatives de toute nature, valorisées dans l'acte d'attribution, décidées par les autorités administratives et les organismes chargés de la gestion d'un service public industriel et commercial, justifiées par un intérêt général et destinées à la réalisation d'une action ou d'un projet d'investissement, à la contribution au développement d'activités ou au financement global de l'activité de l'organisme de droit privé bénéficiaire. Ces actions, projets ou activités sont initiés, définis et mis en œuvre par les organismes de droit privé bénéficiaires. Ces contributions ne peuvent constituer la rémunération de prestations individualisées répondant aux besoins des autorités ou organismes qui les accordent ».*

La notion d'intérêt général est donc centrale et primordiale pour donner lieu à des subventions, ce qui peut expliquer la part importante que prennent les actions culturelles avec les publics dans l'activité des compagnies. Patrick Germain-Thomas, dans *La politique de la danse contemporaine en*

---

45 Cf Annexe 2.4. Re transcription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

46 BENHAMOU, François. *L'économie de la culture*. La découverte, 1996. 114 pages.

*France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation*<sup>47</sup>, insiste sur le fait que depuis « les années 1970, la danse contemporaine devient une catégorie d'intervention publique à part entière, et sa reconnaissance résulte indéniablement d'un volontarisme politique »<sup>48</sup>. De fait, diverses aides sont développées pour aider les compagnies de danse à construire leur projet artistique, à monter leurs spectacles et à se produire. Le Centre National de la Danse a constitué en Juin 2017 un document recensant les aides existantes pour la danse du ministère de la culture et de la communication et des établissements publics<sup>49</sup>. Ce document met en avant les principaux interlocuteurs des compagnies en terme de financement. Le CDN insiste par ailleurs sur les spécificités propres à chacun de ces organismes et sur la nécessité de cibler au mieux la demande pour les compagnies. Ces aides sont délivrées par différentes structures dont les plus importantes sont le ministère de la culture et de la communication, le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée et le Centre National de la Danse. Le ministère de la culture et de la communication propose trois types d'aides, qui sont les mêmes que celles proposées pour les compagnies de théâtre, d'arts de la rue, de cirque et de musique :

- l'aide au projet, une aide ponctuelle pour un spectacle particulier (montant plancher : 10 000 €).
- l'aide à la structuration, qui s'adresse à des compagnies confirmées et permet le soutien de l'activité de création ainsi que les actions directement reliées à celle-ci (accordée pour 2 années et renouvelable – montant plancher : 25 000 €).
- Le conventionnement, qui s'adresse à des compagnies très confirmées et structurées, soutient l'activité globale de la compagnie, que ce soit la recherche, la création, la communication, la diffusion ou la production (accordée pour 3 années – montant plancher : 240 000 € 3 ans).

D'après les données du CND, en 2016, 283 compagnies chorégraphiques ont été aidées par le ministère de la culture, ce qui représente dans la globalité un montant de 8 023 902 €, avec 140 aides au projet, 89 aides à la compagnie et 54 aides à la compagnie chorégraphique conventionnée.

À ces trois aides, s'ajoutent d'autres aides plus spécifiques que sont l'aide aux compagnies et ensembles à rayonnement national et international, l'aide au studio de danse, les aides à la résidence. Les aides à la résidence en milieu scolaire sont également mises en place conjointement par le ministère de la culture et de l'éducation nationale. Concernant le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, une aide nommée la DICREAM a pour but de soutenir les créations novatrices ou expérimentales dans le secteur multimédia et numérique au travers de trois aides : l'aide au développement, l'aide à la production et l'aide à la diffusion. Quant au Centre National de la Danse, il propose deux dispositifs d'aide :

---

47 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014

48 Ibid

49 *Aides pour la danse : le ministère de la culture et de la communication et ses établissements publics*. Département Ressources professionnelles du Centre National de la Danse. Juin 2017

- l'aide à la recherche et au patrimoine en danse, dans le but d'enrichir les ressources disponibles autour de la danse
- Le dispositif Danse en amateur et répertoire, qui permet à des groupes amateurs de travailler avec des professionnels de la danse.

D'autres structures indépendantes ont des missions de soutien à la production et la diffusion. L'Office National de Diffusion Artistique (ONDA) qui encourage la diffusion sur le territoire français de créations contemporaines du spectacle vivant, en mettant en avant le renouvellement des formes. L'institut français soutient le développement d'échanges artistiques internationaux et encourage la création et la diffusion de la culture française à l'international en proposant des appels à projets dans diverses disciplines. Pour finir, les Centres Chorégraphiques Nationaux, les Centres de Développement Chorégraphique Nationaux et les scènes conventionnées d'intérêt national mettent également en place une activité de production, de diffusion et de formation dans le secteur chorégraphique. Ils peuvent de ce fait accompagner certaines compagnies dans leurs créations et leur développement.

N'oublions pas le rôle des collectivités territoriales, qui sont un acteur phare de la politique de la danse en France, qu'il s'agisse des villes, des intercommunalités, des départements ou encore de régions, et qui agissent en partenariat avec l'État pour mettre en œuvre l'action publique. Dans leur étude pour le ministère de la culture, *Territoires et ressources des compagnies en France*, Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêche soulignent la « *part supérieure des subventions cumulées des collectivités territoriales par rapport à celles de l'État* »<sup>50</sup> pour la plupart des compagnies sauf pour les compagnies excentrées (telles que nous les avons définies en introduction). Le tableau ci-dessous issu de l'étude citée en atteste :

En %					
Compagnies	Vente de spectacles	Copro-duction	Action culturelle, formation	Subventions d'État	Subventions des collectivités territoriales
régionales	21,0	1,8	11,2	17,3	35,6
transrégionales	28,5	6,4	4,1	16,7	26,5
multirégionales	41,5	7,1	5,2	14,4	19,1
excentrées	54,9	12,2	1,2	15,7	7,1
<b>Ensemble</b>	<b>37,8</b>	<b>7,3</b>	<b>4,7</b>	<b>15,8</b>	<b>20,9</b>

La partie résiduelle (13,5 % du budget pour l'ensemble de l'échantillon) correspond aux autres ressources propres comme le remboursement des frais de tournées, les produits des activités annexes, les subventions civiles, le mécénat, ou encore à des transferts de charges d'une année à l'autre et au résultat moyen sur les trois exercices.

Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2012.

*Figure 4: Comparaison de la structure moyenne des principales ressources*

50 URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012, téléchargeable sur le site [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr)

Notons toutefois que les compagnies de danse contemporaine ne reposent pas uniquement sur les aides publiques dans leur processus de développement. Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêne démontrent, tout comme Patrick Germain Thomas, que les compagnies dépendent également de diffuseurs à qui elles vendent leurs prestations. C'est en ce sens que Patrick Germain Thomas parle de « *marché subventionné* »<sup>51</sup>. Il exprime ainsi le fait que les compagnies de danse contemporaine évoluent dans un système d'économie mixte dans lequel les compagnies dépendent à la fois des subventions publiques et des ressources allouées par les réseaux de diffusion, ce qui donne une grande importance aux responsables de ces lieux de diffusion. Dans ce cadre, le public, qui représente la demande finale de ce marché particulier n'apporte qu'une faible contribution financière aux compagnies. Dans leur publication *Territoires et ressources des compagnies en France*<sup>52</sup>, Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêne nuancent ce propos en fonction des types de compagnies. Ainsi, pour les compagnies régionales et transrégionales, les subventions publiques sont bien la première ressource financière. Néanmoins, pour les compagnies dites excentrées et multirégionales (comme définies en introduction), le chiffre d'affaire, soit les ventes de prestations à des acheteurs, constitue la première source de revenu avant les subventions publiques. Cette étude précise également que parmi l'ensemble des compagnies, les compagnies chorégraphiques, qui sont les compagnies de danse sont celles qui reçoivent le plus grand nombre de dons de fondations, entreprises et ménages.

### **1.3. Une pratique engagée mais un public demeurant élitiste ?**

L'engagement dans la danse contemporaine semble central. En effet, dans les entretiens menés avec les chorégraphes de compagnies de danse contemporaine, l'engagement ressort toujours dans le projet artistique.

En premier lieu, la compagnie s'engage en se constituant en tant que telle et en se produisant dans l'espace public. Par ce biais là, elle s'inscrit dans la société, sur la place publique. Maxence Rey parle ainsi d'un engagement social, politique et culturel qui passe par « *l'inscription de nos corps, de nos gestes, l'inscription de paroles dans l'espace public.* »<sup>53</sup>. Cette inscription dans l'espace public a un sens, une portée et représente donc un engagement. Du côté des organismes de diffusion, on remarque cette même volonté d'inscription dans l'espace public. Anita Mathieu, directrice du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

---

51 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014

52 URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012.

53 Cf Annexe 2.2, Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano

parle d'« *inscrire sur le territoire un dialogue* »<sup>54</sup> et d'« *irrigation* »<sup>55</sup>. Le terme d'irrigation traduit bien cette véritable inscription dans l'espace public, cette prise de parole qui contribue au fonctionnement de la société, en alimentant ses canaux, en créant du lien. L'irrigation est également synonyme de vie, la culture apportant donc ici la vie, et plus encore la danse qui s'exprime comme un mouvement de vie. Pour Smaïl Kanouté, l'utilisation même du terme « *contemporain* » donne à voir l'inscription dans la société de la danse contemporaine et donc les réflexions autour de celle-ci que ses acteurs engagent. Les compagnies de danse contemporaine ne disposant pas, pour la très grande majorité, de lieux de diffusion propre, cet engagement dans l'espace public se fait dans les lieux de diffusions dédiés, qui se constituent en lieux de dialogue. Youness Aboulakoul parle d'« *espace de conversation* »<sup>56</sup>, affirmant même que les théâtres semblent être « *les seuls espaces de conversation qui restent encore* »<sup>57</sup>. La création d'un dialogue à travers l'art, d'un dialogue avec le public est de ce fait central dans le projet du chorégraphe. Dans ce dialogue, les compagnies peuvent revêtir un engagement pouvant prendre différentes formes et pouvant même aller jusqu'à un véritable engagement politique consistant en un éveil des consciences. Youness Aboulakoul parle ainsi de dénoncer le capitalisme, de traiter de la révolte, de « *créer des espaces de résistance* »<sup>58</sup>, tout en questionnant la réelle capacité d'action de l'art. Amelia Serrano, administratrice de la compagnie Betula Lenta, pointe du doigt l'importance des actions culturelles et artistiques : « *Dans la danse contemporaine, faire de l'action culturelle est quelque chose qu'on a demandé très tôt aux artistes* »<sup>59</sup>. Les actions culturelles menées par les compagnies sur les territoires renforcent leur ancrage dans le maillage territorial et leur engagement dans la cité. Dans *Territoires et ressources des compagnies en France*<sup>60</sup>, Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêne notent que les compagnies régionales développent d'avantage leurs actions avec des populations de proximité alors que les compagnies qui étendent leur zone de diffusion à une échelle nationale et internationale ont tendance à diminuer leurs actions culturelles. L'engagement des compagnies, leur inscription sur le territoire est donc variable. Cet engagement se fait également en concomitance avec les lieux de diffusion eux-mêmes. Anita Mathieu parle ainsi, concernant les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, d'une « *réflexion sur l'environnement, sur le monde* »<sup>61</sup>. Les chorégraphes et leur compagnie prennent donc une place dans la cité, en font partie intégrante et sont vecteurs d'espaces de dialogue.

Si l'engagement dans l'espace public est donc prouvé, reste à s'intéresser à la question des publics touchés par le message transmis. En effet, la question se pose de la réception des

---

54 Cf annexe 2.1., retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

55 Ibid

56 Cf Annexe 2.5. Retranscription de l'entretien avec Youness Aboulakoul

57 Ibid

58 Ibid

59 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano

60 URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012.

61 Cf annexe 2.1., retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

engagements portés par les compagnies, qui conditionne la potentiel capacité d'action de celles-ci. La danse contemporaine, malgré ses engagements, est ainsi fréquemment accusée d'être réservée à un certain public, aux classes sociales les plus élevées. Smaïl Kanouté dénonce de ce fait au cours de l'entretien mené avec celui-ci l'élitisme de cet art, se défendant d'ailleurs de créer un art de ce type et affirmant ne pas appartenir à la danse contemporaine, mais créer plutôt une danse hybride, aux influences multiples et inspirée également de danses populaires tel que la danse urbaine. L'élitisme peut entraîner un certain replis sur soi de cet art, l'éloignant d'un public large, limitant la portée de l'engagement social et politique. Selon *Les publics de la danse*, une exploitation de la base d'enquête du DEPS « *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique - Année 2008* » de Laurent Babé, 8 % des français de 15 ans et plus déclarent fréquenter un spectacle de danse au moins une fois dans l'année. En comparaison, le pourcentage de personnes n'ayant eu aucune rencontre avec le cirque est seulement de 22 % et celui des personnes n'ayant jamais été au théâtre de 42 %, ce qui reste bien inférieur au taux de non-rencontre avec la danse. Laurent Babé définit un « *bassin de public* »<sup>62</sup> qui fréquente les spectacles de danse au moins une fois par an, qui représente 8 % de la population, en faisant remarquer que si ce chiffre est plus important que pour le Jazz, l'opéra ou la musique classique, il est encore une fois moins important que pour le théâtre, les arts de rue et le cirque. Les publics de la danse sont selon l'étude susnommée plutôt féminins et jeunes (les 25-34 ans sont les plus représentés). Alors que dans certains arts vivants les publics semblent majoritairement âgés ou du moins vieillissants, ce n'est pas le cas en danse, ce qui prouve un certain renouvellement des publics. Néanmoins, les publics de la danse restent des publics issus de catégories socioprofessionnelles assez élevées. Une sur-représentation de cadres et professions intellectuelles supérieures, qui constituent 22 % du public de la danse en 2008 pour 8 % de la population française<sup>63</sup>, est à noter. S'observe également une sur-représentation des diplômés de l'enseignement supérieur et du public urbain. Cette étude porte sur la danse dans toutes ses branches et ses différents styles. Il est possible d'imaginer que la tendance de sur-représentation des catégories socio-professionnelles les plus élevées est encore plus importante concernant la danse contemporaine. Jean-Michel Guy, d'après une analyse par correspondances multiples sur 600 personnes<sup>64</sup>, montre que les amateurs de danse contemporaine sont les publics les plus motivés et ajoutent souvent à leurs sorties chorégraphiques des sorties dans les musées, cinémas et autres spectacles vivants. Parmi les amateurs de danse contemporaine, les artistes et enseignants sont les plus représentés. L'élitisme des publics des spectacles de danse contemporaine peut s'expliquer par le fait que la danse contemporaine soit perçue comme un « art complexe », comme cela est mis en avant par Daniel Urrutiaguer<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> *Les publics de la danse - exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique - Année 2008 »*. Laurent Babé. Direction générale de la création artistique. Repère DGCA. Octobre 2012.

<sup>63</sup> Ibid

<sup>64</sup> GUY, Jean-Michel. *Les Publics de la danse*. Paris. La Documentation française, 1991, p. 60

<sup>65</sup> URRUTIAGUER, Daniel. « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine ». *Quaderni*.

Les festivals de danse contemporaine ne font pas exception et sont les festivals les plus élitistes : « une catégorie plus « élitiste » de festivals se dessine autour du Jazz, du baroque et de la danse, ces trois esthétiques rassemblant une proportion plus importante de spectateurs mieux formés »<sup>66</sup>.

Ce relatif élitisme du public en danse contemporaine peut être contrebalancé par les travaux sur les territoires et avec les publics, qui en deviennent d'autant plus nécessaires. Cela transparaît notamment dans les projets les plus ancrés dans leurs territoires, à l'image des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, comme le met en lumière Anita Mathieu : « [...] le festival est inscrit dans un département qui est la Seine-Saint-Denis et [...] la population [...] traverse des difficultés, qu'elles soient des difficultés sociales, des difficultés humanitaires, des difficultés économiques, des difficultés sanitaires. [...] C'est pour ça que j'ai créé justement un service de relations avec les publics, parce que un festival est un moment ponctuel et je pense que c'est un département qui nécessite un travail de continuité [...], il est vraiment important de rester au plus près des communautés qui y vivent. Il y a vraiment cette complémentarité entre ces deux axes : le festival et le contenu du travail qui est mené sur les actions de sensibilisation. ». L'inscription dans le territoire du festival et les actions de sensibilisation, d'éducation artistique auprès des publics sont centraux dans le projet. Les festivals et lieux de diffusion peuvent alors se faire médiation de la danse contemporaine sur un certain territoire, en grande partie grâce aux actions des services de Relations avec les Publics, le but recherché étant alors de toucher un nouveau public et donc de démocratiser la danse. De telles dynamiques peuvent permettre aux compagnies qui se produisent dans ces lieux de toucher un public plus large et donc de porter leur engagement sur un territoire. Les compagnies sont même fortement poussées à s'engager dans des actions culturelles. Daniel Urrutiaguer, dans son article, cite Claire Harsanyi qui est chargée de production et affirme que « le nombre d'interventions pédagogiques est plus élevé pour une compagnie chorégraphique que pour une compagnie de cirque »<sup>67</sup>. Le fait que la danse contemporaine peut être difficile à comprendre pour le grand public pousse les lieux et les compagnies à développer des actions permettant justement la compréhension de cet art et une mise en contact avec des publics variés. Cela peut permettre de « tendre un fil qui serait élastique entre les créations et le public »<sup>68</sup> selon les mots d'Angelin Preljocaj dans l'entretien mené par Patrick Germain-Thomas dans le numéro 83 de *QUADERNI*.

---

66 DJAKOUANE, Aurélien, NÉGRIER, Emmanuel. *Observer les publics des festivals. Approche stratégique et renouvellement sociologique*. [En ligne]

67 URRUTIAGUER, Daniel. « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine ». *Quaderni*.

68 GERMAIN-THOMAS, Patrick. « Entretien avec Angelin Preljocaj », *Quaderni*, 83, Hiver 2013-2014. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/767> [consulté le 19 avril 2019]

## **2. Les compagnies de danse contemporaine : communauté et organisation du travail créatif**

La compagnie est une organisation complexe et collective, ce qui implique une organisation du travail particulière, en premier lieu entre les chorégraphes, les danseurs, dans un but de création artistique, mais aussi avec le reste de la communauté, soit les figures administratives et techniques, qui oeuvrent également à l'existence de la compagnie.

### **2.1. La rencontre entre le chorégraphe et les danseurs, ou comment la compagnie peut « faire corps »**

Nous l'avons vu en introduction, la compagnie de danse contemporaine résulte de la réunion d'individualités. C'est un ensemble de personnes, souvent constituées en association. Se pose alors la question de ce qui fait union, ce qui rassemble ces différents atomes pour former l'ensemble moléculaire qu'est la compagnie. La compagnie est avant tout composée autour d'un projet artistique, qui peut être initié par le chorégraphe. Le chorégraphe est le premier élément d'une compagnie, certaines compagnies, surtout émergentes, pouvant être constituées uniquement de chorégraphes, sans danseurs. Dans nombre de compagnies, les danseurs viennent rejoindre le chorégraphe autour d'un projet artistique. Mais comment cet ensemble peut-il faire corps ?

En proposant un renouvellement et un bousculement de l'ordre hiérarchique respecté notamment en danse classique, dans la veine de l'esprit libertaire de 1968, les danseurs et chorégraphes des compagnies de danse qui se forment autour de la danse contemporaine naissante peuvent revendiquer un désir différent de faire compagnie. L'idée serait alors de s'opposer à la composition d'une compagnie autour d'un chorégraphe, comme cela a pu être le cas historiquement, à l'image des maîtres de ballets qui dirigeaient de manière autoritaire des compagnies au XVIII<sup>ème</sup> siècle, impulsant individuellement le projet artistique, la ligne directrice du lieu. C'est dans cet esprit que se sont créés, en théâtre ou en danse, de nombreux collectifs dans les années 1980. Plus précisément, ce sont les événements de mai 1968 qui ont fait de ce mot un mot très utilisé, surtout dans le milieu théâtral. Ce mode de fonctionnement subsiste encore aujourd'hui, puisque selon Philippe Henry, dans les années 1980, environ 10 % des compagnies sont constituées en collectifs de travail et entre 2000 et 2008, ces collectifs représentent 16 % des compagnies<sup>69</sup>, ce qui est assez conséquent. Par ailleurs, dans l'étude menée par Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, « *sur deux cent onze compagnies des arts théâtraux ou chorégraphiques (au sens large, incluant les arts du cirque et de la rue, de la marionnette, du conte ou relevant d'une approche pluridisciplinaire) créées entre 2000 et 2008, trente-trois (15,6%) se sont déclarés fonction-*

69 DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretemps, Lavérune, 2014. 320 pages.

*nant selon une direction artistique collective.* »<sup>70</sup>. Ainsi, encore aujourd'hui et dans la continuité de l'esprit de 1968, de nombreuses compagnies choisissent de faire corps de manière collective, d'être un regroupement d'individualités préférant l'horizontalité à la verticalité dans leurs prises de décisions, dans leur travail créatif, dans la construction d'un projet artistique. La compagnie fait alors corps autour du projet artistique lui-même, autour des œuvres créées. Néanmoins, dans les compagnies qui ne sont pas fondées en collectifs, qui demeurent majoritaires, et même si cette idée d'absence de hiérarchie reste associée à la danse contemporaine, c'est le chorégraphe qui est au cœur du projet. C'est ce que rappelle Pierre-Emmanuel Sorignet dans son ouvrage *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*<sup>71</sup>. Il souligne dans son ouvrage la posture particulière que revêt un chorégraphe au sein d'une compagnie, ainsi que la « *légitimité charismatique* »<sup>72</sup> qui lui est accordée.

« *La figure dominante du chorégraphe dans la danse contemporaine s'est construite dans les années 1980 autour de sa capacité à fédérer autour de lui – par son charisme, sa connaissance d'une technique du corps et son univers créatif – des danseurs engagés dans un projet artistique d'avant-garde* »<sup>73</sup>

Ainsi, alors même que le mode de travail des collectifs se montrait apprécié dans les années 1980, les chorégraphes gardent de manière majoritaire une place centrale au sein de la compagnie. Dans ce cas-là, la compagnie fait corps autour d'un élément central, qui est le chorégraphe, et qui peut être présenté comme indissociable du projet artistique lui-même, ainsi que des œuvres produites. Néanmoins, dans les compagnies de danse contemporaine, l'idée de hiérarchie reste rejetée, surtout au sein des danseurs, qui sont donc placés tous au même niveau. Pierre-Emmanuel Sorignet souligne néanmoins le fait que dans nombre de compagnies, si la hiérarchie entre les danseurs est inexistante, le chorégraphe prend la place du danseur étoile de la danse classique, étant d'autant plus mis en valeur au sein de ce groupe dans lequel les danseurs peuvent sembler anonymisés par leur mise à égalité totale. Les chorégraphes tiennent également leur légitimité et leur supériorité de leur statut de chef d'entreprise employant des danseurs dans le contexte d'un marché tendu sur lequel l'offre est bien supérieure à la demande. Par ailleurs, le chorégraphe tient également sa légitimité du soutien par les institutions publiques. Pierre-Emmanuel Sorignet parle en ce sens de la subvention comme d'une « *forme d'investissement* »<sup>74</sup>. Le chorégraphe obtient donc, dans le cas où les œuvres de la compagnie connaissent un grand succès, une notoriété associée directement aux œuvres créées, une notoriété de créateur auteur de ses œuvres. C'est ce que souligne Youness Aboulakoul, ancien danseur qui vient de se lancer dans la création. Il souligne le

---

70 URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012, téléchargeable sur le site [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr) [en ligne]

71 SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010.

72 Ibid

73 Ibid

74 Ibid

fait que lorsqu'un ancien interprète comme lui commence à créer, les soutiens sont peu nombreux, même si la carrière de danseur a été multiple et rythmée de succès : « *ce qui intéresse les institutions [...] en France, [...] c'est : qu'est ce que t'as fait comme auteur, ici, en France* »<sup>75</sup>. Le rôle central du chorégraphe créateur pour obtenir des soutiens transparaît au travers de l'entretien avec ce chorégraphe en début de carrière. Avec la « *légitimité charismatique* » accordée au chorégraphe auteur, vient également la postérité. L'oeuvre étant reconnue comme une création originale signée par l'auteur, ce dernier sera associé à cette oeuvre par la suite, alors même que les danseurs y ayant participé n'auront été que des interprètes de l'une des interprétations de cette oeuvre. Dans ce cadre, la compagnie existe mais fait corps autour d'oeuvres dont le père créateur est l'auteur et en devient par la même propriétaire. Les danseurs gravitent alors dans ce cas de figure autour du chorégraphe et de ses oeuvres, sans être véritablement rattachés entre eux, mais plutôt rattachés au chorégraphe. Notons qu'entre le modèle du collectif de travail et du chorégraphe central dans la compagnie, différents modèles intermédiaires peuvent exister, laissant plus ou moins de place aux danseurs et autres membres de la compagnie dans le projet artistique et dans l'existence du corps de la compagnie. Le processus de création qui entre en jeu peut faire ressortir de nouvelles nuances dans l'existence de la compagnie et dans les liens tissés entre ses différents membres.

## **2.2. Organisation du travail au sein de la compagnie : la création, un cheminement sollicitant divers acteurs**

La création en danse a longtemps été l'apanage des chorégraphes. Ainsi, au XVIIIème siècle, les maîtres de ballet sont aussi les auteurs d'une certaine empreinte chorégraphique laissée dans l'institution à la tête de laquelle ils sont placés. Les danseurs sont alors de simples exécutants, mais aussi des élèves à qui le maître de ballet transmet sa technique, son empreinte. Ce modèle peut, encore aujourd'hui, se retrouver en danse classique, notamment dans de grandes institutions dirigées par des chorégraphes charismatiques et prestigieux. Toutefois, à partir du milieu du XXème siècle, la danse contemporaine apporte de nouvelles réflexions, notamment sur la verticalité qui a pu exister en danse classique. Le processus de création est alors revu, ré-imaginé, pour laisser une part plus importante aux danseurs dans ce processus. Ainsi, même dans le cas où la compagnie fait corps autour d'un chorégraphe, le processus de création peut révéler des danseurs y prenant véritablement part, n'étant pas de simples exécutants. C'est en ce sens que Philippe Noisette avance : « *La danse contemporaine a renouvelé la hiérarchie du corps (de ballet, mais pas seulement...) avec [...] l'apport revendiqué des interprètes de plus en plus vus comme des auteurs à part entière.* »<sup>76</sup>. On observe donc un glissement, avec la danse contemporaine,

---

75 Cf annexe 2.5.

76 NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine, le guide*. Collection dirigée par Elisabeth Couturier. Flammarion, Paris 2019. 224 pages.

d'un rôle d'exécutant à un rôle d'interprète, voir d'auteur pour le danseur. Le processus de création peut alors prendre plusieurs formes, le projet se modulant au fur et à mesure des créations et des ajouts des danseurs, en accord avec le chorégraphe et l'idée qu'il avait initialement de l'oeuvre. L'oeuvre est créée sans être séparée de son interprétation. Elle est écrite pour et par des êtres dansants et non pas figée dans le papier avant d'être interprétée par des danseurs exécutants. Tout comme en théâtre sont mis en doute les « *parangons du théâtre « institutionnel » : la suprématie de l'auteur et le statut du metteur en scène en tant qu'unique vecteur de sens* »<sup>77</sup>, le chorégraphe en danse contemporaine n'est lui non plus pas l'unique vecteur de sens mais se nourrit des danseurs, de leurs propositions, de leurs interprétations pour créer l'oeuvre finale. Le travail d'improvisation prend de fait une place très importante dans le processus de création. En amont de celui-ci, le chorégraphe donne tout de même une intention, un thème. Pierre-Emmanuel Sorignet décrit ces moments de création passant par l'improvisation comme un moment de passage « *de l'intime au collectif* »<sup>78</sup>. Dans ces situations collectives, il y a découverte du corps de l'autre en mouvement et innovation lors de l'entrée en contact avec le corps de l'autre. À cela, s'ajoute également, durant ces séances d'improvisations dans un but de création, un dépassement de soi-même par le danseur qui est poussé jusque dans ses limites, déstabilisé. Une certaine interprétation de l'intention donnée par le chorégraphe ressort alors. On voit bien que ce cadre, avec l'importance donnée à l'improvisation, la création passe aussi bien par le chorégraphe que par les danseurs et s'écrit donc à plusieurs mains. Le processus créatif est donc collectif. Pour parler de cette zone collective dans laquelle s'écrit l'oeuvre chorégraphique, Laurence Louppe parle d'« *entre-corps* »<sup>79</sup>. On a une rencontre entre deux corps sensibles et situés dans l'espace qui donne lieu à une création : « *ce sont les qualités sensorielles et lyriques du corps-espace véhiculé par le chorégraphe qui élaborent le cadre de composition en relation avec la kinésphère des danseurs.* »<sup>80</sup>. La création se fait donc en collaboration, en relation, dans un système d'écoute mutuelle et de rencontre des corps. Ainsi, l'oeuvre est pensée comme collective, ce qui n'empêche pas une association de cette oeuvre au nom du chorégraphe plus qu'au nom des danseurs. Pierre-Emmanuel Sorignet souligne que la lourdeur des tâches administratives, des tâches de représentation auprès des instances publiques est remarquée par les danseurs qui les abandonnent avec plaisir au chorégraphe, peu intéressés par la gestion des interactions avec les différents acteurs publics mais aussi avec les lieux de diffusion, programmateurs et producteurs. C'est ainsi que les danseurs peuvent alors reconnaître au chorégraphe « *le droit d'être le représentant d'une production qu'ils peuvent, par ailleurs, estimer collective* »<sup>81</sup>.

---

77 REISS, Myrto. « Le retour du collectif au théâtre : quoi de vraiment neuf ? »

78 SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010. 327 pages.

79 LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 1997, 2000, 2004 pour la troisième édition. 392 pages.

80 Ibid

81 SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010. 327 pages.

Néanmoins, si la danse contemporaine, dans son idéologie et sa construction, fait des danseurs des interprètes artistes actifs dans le processus de création chorégraphique, la réalité et les contraintes du marché du travail peuvent pousser les danseurs à accepter de travailler avec des chorégraphes avec lesquels ils n'ont pas d'affinités artistiques et dont le projet ne les intéressent pas, se plaçant dès lors plutôt en exécutant.

D'autre part, l'organisation du travail est fortement influencée par l'intermittence, qui est omniprésente dans les compagnies de danse contemporaine, surtout dans les compagnies indépendantes, comme nous l'avons vu en introduction : elles emploient presque à 100% un personnel intermittent. L'intermittence est un régime d'assurance chômage mis en place le 31 décembre 1958, qui fonctionne avec un système de cotisations obligatoires en fonction du salaire, qui sont couvertes au 2/3 par l'employeur et à 1/3 par le salarié. On remarque une évolution dans l'utilisation du régime de l'intermittence. En 1980, 36% des intermittents cumulent des périodes de travail courtes et le recours aux indemnités alors qu'en 1992, ils sont 90%. D'autre part, en 1980, la rémunération des intermittents se décomposait en moyenne en 2 journées de travail pour 1 journée d'indemnités alors qu'en 1992, ils fonctionnent en moyenne sur 1 journée de travail et 2 journées rémunérées par les indemnités. De plus, le volume de travail, qui correspond à la durée des contrats, a baissé de près de 80% en l'espace de 20 ans. En effet, pour une durée d'environ 2 semaines et demie par mois en 1987, on passe à 6 jours en 2002. On constate enfin que le salaire moyen a baissé de 20%. Tout cela entraîne la nécessité pour les intermittents de multiplier les contrats. Le secteur du spectacle vivant connaît alors une phase de libéralisation, de flexibilité accrue des emplois. On parle de flexisécurité. Tout cela entraîne mécaniquement un déficit, qui ont poussé le MEDEF à agir pour l'arrêt de la solidarité interprofessionnelle, alors que les confédérations syndicales de salariés défendent le principe de flexisécurité, qui limiterait les risques professionnels et garantirait une diversité artistique. En Juin 2003, un accord modifie les règles d'indemnisation, excluant les plus fragiles et permettant aux plus stables d'être mieux indemnisés. En 2006, a lieu un assouplissement de plusieurs règles. En 2010, plus de 106 619 intermittents sont indemnisés. On constate tout particulièrement une hausse du nombre de techniciens. Le fonds de solidarité interprofessionnelle a quant à lui indemnisé 9 094 bénéficiaires en 2010. Ce nombre a baissé, ce qui signifie que les intermittents et les employeurs ont réussi à s'adapter aux nouvelles règles du régime. Cet accord de 2006 a été reconduit sur des principes similaires jusqu'en 2016. Ainsi, existe toujours, avec ce régime, une flexibilité des emplois et une réduction des salaires puisque intermittents et employeurs prennent appui sur l'assurance-chômage, avec des durées moyennes de contrat qui restent beaucoup plus courtes que dans les années 1980 (de deux semaines et demie dans les années 1980, elle est passée à 2 jours pour un artiste et 5 à 6 jours en moyenne pour un technicien ). Cela peut compliquer les créations de collectifs puisque les artistes intermittents vont avoir plus de difficultés à collaborer sur la durée avec un chorégraphe mais seront plus volatiles.

### 2.3. La communauté élargie aux mondes de l'art

La communauté de la compagnie ne peut être réduite à l'ensemble des danseurs ainsi qu'au chorégraphe dont nous venons de traiter. Afin de garantir l'existence des œuvres, leur diffusion, et leur création même, s'ajoutent à eux « *les personnels de renfort* »<sup>82</sup>, tels que les nomme Howard S. Becker. Ces personnels de renfort s'ancrent de manière plus générale dans les mondes de l'art :

« *Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art* »<sup>83</sup>

Les personnels de renfort désignent ici toutes les personnes essentielles à la production de pièces chorégraphiques dans le cas des compagnies de danse contemporaine. Ici, encore l'idée de collectivité, de corps pluriel peut ressortir. La collaboration nécessaire à l'existence d'une œuvre ressort chez Serge Proust : « *La production de biens artistiques relève, de manière générale, d'une activité collective à laquelle collabore une diversité d'agents sociaux* »<sup>84</sup>. Ces agents sociaux viennent s'ajouter aux créateurs et aux interprètes dont nous traitons précédemment. Si leur travail peut être moins immédiatement associé à la création chorégraphique dans l'imaginaire collectif, il n'en est pas moins essentiel.

En premier lieu, se dessine l'aspect matériel, qui nécessite tout un ensemble d'acteurs sociaux essentiels. Ainsi, les spectacles de danse existent avec un décor particulier, les danseurs peuvent être vêtus de costumes. Toute la scénographie imaginée par le chorégraphe ou bien conjointement par le chorégraphe et ses danseurs doit être matérialisée sur scène. Des techniciens interviennent alors, que ce soit pour la lumière, pour les décors, pour le son. Ceux-ci peuvent même prendre part au processus de création dans le cas où ils proposent une création lumière, une création sonore, une création scénographique en accord avec l'œuvre imaginée par ses créateurs. Aux techniciens, s'ajoutent les personnes qui contribuent à la fabrication du matériel et des fournitures nécessaires : les personnes confectionnant les costumes, celles confectionnant les tissus utilisés, les personnes construisant les objets du décor, mais aussi même les personnes ayant contribué à la construction du lieu où la pièce sera jouée. Toutes ces personnes permettent à la pièce de se matérialiser. Même si la danse contemporaine tend vers un certain dénuement par rapport au faste des ballets de danse classique, un aspect matériel est presque toujours présent et

---

82 BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, 1982.

83 Ibid

84 DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretiens, Lavérune, 2014. 320 pages.

nécessite l'activité de nombreuses personnes. La pièce voit en premier lieu sa matérialité par les danseurs mais elle met également souvent en jeu des objets autres.

En plus de ce personnel de renfort contribuant à l'existence matérielle de la pièce, existe toute un ensemble d'acteurs effectuant des tâches plus administratives et permettant la production des pièces. Selon l'importance des compagnies, leur âge, leur budget, cette équipe va être plus ou moins importante, allant d'un seul administrateur à une équipe composée d'un service communication et relations presse, d'un service de relations avec les publics, d'un service administration et production, d'un service diffusion. Dans les plus jeunes et petites compagnies, ces différentes tâches administratives, de communication, de médiation et de diffusion peuvent être réalisées par le chorégraphe lui-même, ce qui pose une question de temps disponible et réduit considérablement le travail effectué sur ces différents leviers, rendant la diffusion potentiellement plus difficile. Pierre-Emmanuel Sorignet souligne l'importance prise par les administrateurs au cours des dernières années : « *L'extension des structures, ainsi que des budgets à gérer, mais aussi la compétition pour accéder aux réseaux de diffusion et à la reconnaissance médiatique ont suscité l'apparition d'« administrateurs culturels »*<sup>85</sup> »<sup>86</sup>. Dans les petites compagnies, l'administrateur gère également les salaires et les relations avec les danseurs. Celui-ci porte alors la veste du chef d'entreprise, laissant la figure de créateur artistique au chorégraphe. Ces personnels de renfort administratifs deviennent essentiels à la compagnies puisqu'ils permettent de monter des dossiers pour obtenir des subventions et donc une possibilité financière d'existence, de faire connaître la compagnie, de diffuser les œuvres créées. Toutes ces personnes influencent donc l'existence du projet artistique, le conditionnent. C'est ce que soulève Amelia Serrano, chargé de développement, diffusion et production : « *La diffusion, la production, le développement s'inscrivent complètement dans le parcours de la chorégraphe et dans sa singularité.[...] D'une manière spécifique, on n'aura pas la même stratégie face à la création d'un solo ou face à la création d'une pièce de groupe.* »<sup>87</sup> Ainsi, la stratégie des personnes en charge de la diffusion, de la production s'adapte aux pièces créées, et réciproquement, cette stratégie conditionne l'existence des pièces créées, peut parfois les encadrer.

Au cours du processus de création, se pose la question du moment auquel ces « personnels de renfort » interviennent : est-ce avant, pendant, simultanément ou après ? Les activités de création matérielle, mais aussi de diffusion, de production, de communication sont-elles réalisées sur la même temporalité que l'acte de création en lui-même, les différents volets se tissent-ils en même temps pour donner naissance, peu à peu, conjointement, à la pièce chorégraphique, ou bien l'acte de création précède-t'il tous les autres, toutes les tâches et activités non-artistiques s'organisant alors autour d'un projet déjà existant. Cette dernière hypothèse semble difficile à imaginer

---

85 DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle*

86 SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010. 327 pages.

87 Cf Annexe 2.2.

puisqu'en nous l'avons vu, les paramètres financiers, matériels rentrent en compte dans la conception d'une œuvre. Serge Proust relève que dans le cas du théâtre, « *l'activité est plus immédiatement collective* »<sup>88</sup>, en soulignant que dès les répétitions, les techniciens et personnels administratifs sont présents auprès des artistes. Nous pourrions étendre cette constatation à la danse contemporaine. En effet, lorsque le personnel administratif fait partie directement de la compagnie, y est associé, il suit de près tout le processus créatif, s'y adapte, rappelle les contraintes matérielles, fixe de potentielles limites etc. Il en est de même concernant les techniciens.

À la question de la temporalité, se pose également, concernant ces personnels de renfort, la question de leur véritable intégration au sein de la communauté que peut représenter la compagnie. Si le personnel de renfort est en effet très largement ignoré dans la littérature sur le sujet ou bien dans les représentations du processus créatif imaginées par la Doxa, est-il en réalité mieux intégré au sein des compagnies en elles-mêmes ? Même s'ils sont moins mis en avant que les chorégraphes eux-mêmes, notons une présence quasi systématique des personnels de renfort ayant participé à la création sur les documents de communication des lieux de diffusion. Néanmoins, pour ce qui est des personnels de renfort ne participant pas directement à la création, à l'image de l'équipe administrative, des techniciens non créateurs, ils sont plus rarement mentionnés. Ainsi, aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, seules les personnes ayant participé directement à la création figurent sur la brochure, ce qui est justifié par le manque de place pour faire figurer l'intégralité de l'équipe sur la brochure. Concernant le reste de l'équipe, sa présence est réservée au site internet ainsi qu'aux programmes de salle. Notons toutefois la volonté des compagnies de faire figurer l'intégralité des personnes ayant participé à l'existence de l'œuvre et les négociations souvent engagées à ce sujet.

Nous avons traité des personnels de renfort au sein de la compagnie mais la communauté même de la compagnie s'inscrit dans un réseau plus large qui permet de faire exister la création : le réseau de diffusion. Patrick Germain-Thomas souligne l'importance du réseau de diffusion (théâtres et festivals) en danse contemporaine puisque les compagnies ne disposent pas de salles leur appartenant pour se produire. Il relève également le « *fonctionnement très concurrentiel du marché intermédiaire de la diffusion.* »<sup>89</sup>, qui crée un « *décalage structurel entre l'offre de spectacles et la demande des programmeurs* »<sup>90</sup>. Ainsi, un rapport de force se met en place entre les compagnies qui souhaitent être diffusées et les diffuseurs, du à la supériorité de l'offre par rapport à la demande. Ceci va donc pousser les compagnies à créer des spectacles entrant le mieux possible dans les critères de diffusion des directeurs de théâtre ou de festival. Par ailleurs, il souligne le renforcement progressif de ce déséquilibre : la supériorité de l'offre par rapport à la demande entraîne une diminution des prix de cession des spectacles, ce qui rend les productions plus com-

---

88 DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretemps, Laverune, 2014. 320 pages.

89 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014, 16 pages

90 Ibid

pliquées pour les compagnies. Ceci les entraîne à se tourner en priorité vers des créations, dans des modèles de coproduction extrêmement valorisants pour les programmeurs qui participent dès lors à ces créations. La fréquence des nouvelles créations entraîne alors une augmentation de l'offre qui fait encore un peu plus pencher la balance du côté de l'offre. Nous voyons bien ici la dépendance très importante que développent les compagnies vis-à-vis des lieux de diffusion, des programmeurs. La nécessité et la difficulté pour les compagnies d'être produites et représentées les place dans une situation de faiblesse dans laquelle tout doit être fait pour correspondre aux contraintes de la diffusion et des programmeurs. Amélia Serrano, chargé de développement, diffusion et production de la compagnie Betula Lenta, soulève bien la pression exercée par le marché de diffusion :

*« Il y a l'enjeu de faire en sorte que le propos artistique puisse trouver sa place de façon pragmatique sur le marché. Cela implique la taille du décor, l'attention particulière à la fiche technique, à ce que ça va représenter en terme de montage, au nombre de personnes en tournée. On est toujours obligé de penser l'acte de création en terme d'économie (est-ce qu'on a les moyens de le produire ?) et de futur (est-ce qu'il aura le moyen de tourner, est-ce qu'il va trouver sa place d'une manière économique dans le réseau de diffusion?). »<sup>91</sup>*

Cette adaptation des chorégraphes aux lieux de diffusion est également soulignée par Howard Becker de manière plus globale dans la culture : *« quand les artistes font un travail inadapté aux institutions existantes, d'un point de vue purement matériel ou au regard de certaines conventions (le poids des sculptures ou la longueur des spectacles), les œuvres ne sont pas présentées au public »<sup>92</sup>*. Howard Becker nuance son propos en ajoutant l'existence de circuits de distribution parallèles dans lesquels il y a des publics et/ou des organisateurs ouverts à de nouvelles expériences.

Ainsi, le réseau de diffusion influence bien la création finale. Remarquons d'ailleurs que les artistes tentent de s'inscrire dans des réseaux de diffusion qui leurs ressemblent. C'est en ce sens qu'Amelia Serrano parle de *« partenaires fidèles »* qui suivent le parcours du chorégraphe.

---

91 Cf annexe 2.2.

92 BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, 1982.

### **3. Existence et projet artistique de cinq compagnies de danse contemporaine diffusées aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis**

Pour poursuivre cette étude du fonctionnement d'une compagnie de sa création à son engagement public en passant par son existence, nous allons adopter un point de vue plus empirique et nous intéresser aux compagnies qui constituent notre corpus. Pour étudier le fonctionnement de ces compagnies, nous nous appuierons en grande partie sur les entretiens menés avec les chorégraphes et les personnes en charge de la communication ou de la diffusion au sein de ces cinq compagnies.

#### **3.1. Des compagnies conçues dès leur origine comme communautaires**

Sur les cinq compagnies étudiées, avec lesquelles nous avons eu la chance de pouvoir nous entretenir, l'idée de communauté est très souvent revenue, revendiquée, que ce soit dans les entretiens ou sur les sites internet. Néanmoins, les communautés défendues, revendiquées ne sont pas les mêmes. La dimension communautaire est multiple et contrastée, chaque compagnie développant sa propre culture du partage, du collectif, de la mise en commun. Les compagnies ont de fait des manières singulières et personnelles de se présenter qui les différencient les unes des autres. Attachons nous à étudier la manière dont la communauté est vécue, défendue, présentée dans chacune des compagnies étudiées.

##### **- *Betula Lenta*, la communauté organique, rhizomique**

Notons tout d'abord que le mot de compagnie est utilisé pour désigner la communauté de création artistique, que ce soit sur le site internet, sur les réseaux sociaux ou dans le discours des acteurs de cette compagnie. La compagnie est composée d'une chorégraphe, Maxence Rey, et de son équipe. La chorégraphe semble tout de même centrale dans cette construction. En effet, sur le site internet, celle-ci occupe une place importante, s'exprimant à la première personne du singulier dans de nombreux textes, étant très représentée dans les photos, mais aussi dans les textes. Le collectif occupe toutefois une place importante, tout comme les liens entre les acteurs de la compagnie, qui sont centraux dans le projet. Ces relations inter-individus au sein de la compagnie peuvent être qualifiées de végétales avec la métaphore du bouleau flexible, d'où est tiré le nom de la compagnie (*Betula Lenta*). Ses nombreuses, branches, ramifications, racines permettent de relier les individus entre eux.

Sur la photo de la page d'accueil (ci-contre), on peut d'ailleurs observer des branches d'arbres qui se mêlent aux femmes et les lient les unes aux autres.

On retrouve cette idée de lien organique entre les personnes constituant la compagnie dans l'entretien mené avec Maxence Rey : « *On en revient à cette histoire de lien et d'être relié à des être humains vivants.* »<sup>93</sup>. Le lien rhizomique existant entre la chorégraphe et ses danseurs est visible tout au long du



Figure 5: Photo de page d'accueil du site internet de Betula Lenta

processus de création. Les créations sont en effet modulées en fonction des danseurs, de la particularité des personnes concernées : « *Ce qui m'intéresse dans une équipe artistique au plateau, c'est de partir à travers une intention, une thématique spécifique, c'est de partir des personnes telles qu'elles sont.* »<sup>94</sup>. Amélia Serrano ajoute : « *le profil des interprètes va donner une couleur à la pièce. Si la distribution était autre, la pièce serait différente.* »<sup>95</sup>. Dans cette volonté, l'improvisation prend une place importante dans le travail de création : « *Dans le travail que je mène, je pars d'improvisations très cadrées que je propose, et à partir de là, chacun investit l'intention à sa manière en fonction de ce qu'il ou elle est. À partir des improvisations, l'écriture se tisse et se construit.* »<sup>96</sup>. Dans ce cadre, la création devient collective : Maxence Rey affirme qu'elle se « *relié à des individus dans ce qu'ils sont, [...] à des présences scéniques singulières.* »<sup>97</sup> Néanmoins, le processus de création part toute de même de l'intention du chorégraphe pour impulser la création à laquelle les danseurs prennent part par la suite : Maxence Rey exprime la nécessité de se retrouver seule en amont du projet pour chercher, écrire et créer des improvisations. Elle qualifie ce temps de recherche solitaire de « *primordial* »<sup>98</sup>. Maxence Rey inclut également les « *personnels de renfort* »<sup>99</sup> de la compagnie dans la communauté : elle parle par exemple de la web designer qui les aide sur leur site internet, Aleida Flores Yaniz, comme d'un « *pilier de la compagnie dans la richesse communicationnelle* »<sup>100</sup>. La complicité avec ces personnes est, comme chez Youness Aboulakoul, centrale : elle évoque le fait d' « *être reliée à des complices de longue date* »<sup>101</sup>, en évoquant Delphine Micheli, « *photographe qui suit la*

93 Cf Annexe 2.2. Re transcription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano, compagnie Betula Lenta

94 Ibid

95 Ibid

96 Ibid

97 Ibid

98 Ibid

99 BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, 1982. 377 pages.

100 Cf Annexe 2.2. Re transcription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano, compagnie Betula Lenta

101 Ibid

*compagnie depuis le début* », Romain Kosellek, vidéaste, « *qui comprend la démarche de la compagnie et l'intime des projets de la compagnie* »<sup>102</sup>. Maxence Rey en vient même à affirmer que « *La complicité forte et humaine [...] fait partie aussi de la stratégie de communication.* »<sup>103</sup>. La complicité est donc centrale pour les chorégraphes et permet de produire un travail de qualité. Les différents personnels de renfort interviennent par ailleurs tout au long du processus de création dans la compagnie Betula Lenta, tissant peu à peu une « *parole commune* »<sup>104</sup>. Amélia Serrano ajoute : « *Que ce soit la photographe ou le vidéaste, ils s'inscrivent très tôt dans le processus de création.* »<sup>105</sup>. Le processus de création intègre donc pleinement le personnel de renfort tout au long du processus.

### **- A.I.M.E. : une association collective de personnes issues d'univers variés**

La première chose à analyser concernant A.I.M.E. est son nom : Association d'Individus en Mouvements Engagés. La collaboration inter-individus est mise en avant avec le terme association, ainsi que l'engagement collectif. On se rapproche donc d'un collectif dans lequel chacun participe au processus de création, à sa manière. Le mot d'« *association* » est utilisé en lieu et place de celui de compagnie qui n'est pas utilisé une seule fois sur le site internet, comme nous l'avons vu précédemment, de manière volontaire, afin de mettre en avant la pluralité de personnes s'engageant au sein de la communauté créative. Cela permet également de s'opposer à la vision de la compagnie composée d'un chorégraphe entouré de ses danseurs. L'utilisation de la première personne du pluriel dans la quasi-totalité des textes présents sur le site internet amplifie cette volonté de mise en avant du collectif : l'auteur du discours est constitué de l'ensemble des membres de la compagnie. Une figure, présente dans la rubrique consacrée à l'équipe, vient illustrer cette notion d'association collective (ci-contre). Sur cette figure, est inscrit, en gras « Les Individus en Mouvement Engagés ». Le reste des inscriptions est consacré à l'ensemble des équipes, leurs noms et rôles dans l'association. La construction circulaire peut faire référence au mouvement, à l'aspect non figé de l'association et de ses créations. L'imbrication des différentes inscriptions rappelle que le caractère collectif de l'association d'un ensemble d'individus distincts, sans lesquels la compagnie n'aurait pas sa forme actuelle et ne pourrait exister. Comme dans un engrenage, chaque pièce est essentielle au fonctionnement de la machine, tout en restant indépendante. Le groupe semble donc primer sur l'individu, sans pour autant écraser chaque individu, en laissant de la place à chaque individualité qui permet justement l'existence du tout. La primauté du groupe est

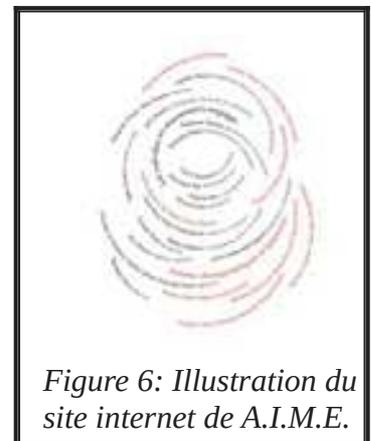


Figure 6: Illustration du site internet de A.I.M.E.

102 Ibid

103 Ibid

104 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano, compagnie Betula Lenta

105 Ibid

corroborée par la quasi-absence de Julie Nioche, la chorégraphe, du site internet, ou du moins sa représentation égale à celle des autres membres de l'association. Sur la page d'accueil comme sur le reste du site internet, les photos n'illustrent pas le collectif en présentant l'ensemble des membres le constituant mais se rapporte tout de même bien à cette idée. On y voit en effet des visages flous, non reconnaissables, de dos, déformés, maquillés ou encore cachés et les interprètes rendus anonymes au profit du groupe (visuels ci-dessous). Il s'agit ainsi plus d'une représentation imagée de la création (sur scène, donc finalisée) que des danseuses ou danseurs.



Figure 7: Visuels extraits du site internet de Julie Nioche [En ligne : <http://www.individus-en-mouvements.com/fr/>]

La communauté constituée par l'ensemble de A.I.M.E. peut être définie de plusieurs manières. Nous pouvons en premier lieu dire qu'il s'agit d'une communauté **besogneuse**, ce que l'on retrouve notamment dans le mot de la page d'accueil : « nous travaillons ». Cette communauté besogneuse est également illustrée par une communauté très **active**, « en mouvement » comme cela est dit dans le nom même de la compagnie. Cela se retrouve dans la rubrique « en action », ainsi qu'au travers de l'utilisation de nombreux verbes d'action : « développe », « faire », « ouvrons », « échangeons », « partager », « créer », « expérimenter »... Les verbes d'actions sont largement prédominants par rapport aux verbes d'état. La communauté besogneuse l'est dans un autre domaine, celui de la recherche. Dans ce cadre, la communauté se fait **exploratrice** : « Nous sommes à la recherche de gestes inédits, de poétiques multiples des corps », « Une femme à la recherche des limites physiques de sa résistance » (phrase de description de *La Sisyphé*). Dans « en action », la rubrique « collaborations avec Paris 8 » présente des actions menées en partenariat avec le département danse de l'université. Le travail de recherche fourni par la compagnie est mis en avant par son association avec le monde universitaire : « Travaillant au croisement de plusieurs terrains de recherches et d'actions, entre techniques du corps et création chorégraphique, les équipes de A.I.M.E. et du département danse de l'Université Paris 8 de Saint-Denis collaborent régulièrement depuis 2003. » Par ailleurs, la communauté se présente également comme une communauté **solidaire**. Cela a été bien développé dans les paragraphes précédents, en montrant l'importance du collectif. Cela se retrouve dans le court texte de présentation de la compagnie, sur la page d'accueil du site : « nous échangeons des savoirs ». Les individus venant de domaines très variés au sein de la compagnie (danse, ostéopathie, arts du toucher, pratiques somatiques, arts martiaux..) et leurs savoirs se trouvent mutualisés au service de la communauté. A.I.M.E. pourrait également être considérée comme une communauté **généreuse**, **ouverte** sur le monde, **sociale** : « Nous ouvrons des

espaces artistiques d'écoute, de pensée et de sensation » (page d'accueil du site internet), « Par un travail sur les cultures du geste et les représentations du corps, A.I.M.E. tente d'aborder la danse dans les champs du travail social, médical et éducatif. », « partager l'imaginaire de nos sensations » (description de la dernière création de Julie Nioche, *Vague Intérieur Vague*), « performances pour tous » (dans la rubrique « en action »).

#### - La compagnie Ayoun et ses partenaires, une « grande famille »

Sur son site internet, du fait de la structure de la compagnie au sein de laquelle il est le chorégraphe et seul artiste, Youness Aboulakoul est mis en avant en tant qu'individu. La compagnie n'est pas vraiment collective. De fait, Youness Aboulakoul prend le pas sur la compagnie Ayoun, depuis le logo de la compagnie jusqu'au coeur du site. Néanmoins, les références au travail collectif y sont nombreuses. Les collaborations dans son travail de création chorégraphique sont ainsi mises en avant : « son premier projet duo "Logos" (2010), puis le duo Les Architectes (2018) en collaboration avec le chorégraphe et l'artiste visuel Youness Atbane ». Youness Atbane apparaît ainsi à de nombreuses reprises sur le site internet, comme un collaborateur de choix. La collaboration avec Ingrid Ober, artiste associée et interprète pour sa création *Logos* est également mise en avant. Youness Aboulakoul, dans son entretien, parle de « *grande famille* »<sup>106</sup>. Même s'il est le seul artiste de sa compagnie, ses collaborations font aussi communauté puisqu'il explique collaborer fréquemment avec les mêmes personnes : Youness Atbane, chorégraphe, danseur et artiste sonore, Omar Boukdeir, créateur lumière, Jeronimo Roe, qui fait du media design : « *On a travaillé ensemble comme interprètes, on a dansé ensemble et par la suite, chacun a fait son chemin, mais on collabore toujours. [...] Y'a vraiment un rapport de confiance, à la fois personnel et professionnel et artistique surtout entre nous, même pour les prochains projets.* »<sup>107</sup> Le rapport de confiance et une connaissance presque intime, ou du moins de longue date, est nécessaire au travail de Youness Aboulakoul, ce qui justifie l'utilisation du terme de « *famille* ». Le lien de confiance est également établi avec les personnes en charge de l'administration et de la diffusion pour la compagnie Ayoun. Youness Aboulakoul explique encore une fois être entouré de gens qu'il connaît bien. Les personnels de renfort sont donc comptés dans le terme de « *famille* », font partie de cette communauté très proche. Néanmoins, sur son site internet, que ce soit dans sa collaboration avec Ingrid Ober ou avec Youness Atbane, Youness Aboulakoul apparaît toujours en premier plan, largement mis en avant par rapport à la personne avec qui il a collaboré, placée en arrière plan et floutée, la mise au point se faisant sur Youness Aboulakoul. Cela rappelle que si les collaborations existent, la compagnie repose avant tout sur Youness Aboulakoul, qui en est l'unique danseur permanent et le chorégraphe. Le site est avant tout dédié à Youness Aboulakoul, à son travail, à son parcours.

---

106 Cf annexe 2.5. Re transcription de l'entretien avec Youness Aboulakoul, chorégraphe de la compagnie Ayoun

107 Ibid

### **- La QDance Company, une place centrale laissée au chorégraphe « leader » et instructeur**

Chez Qudus Onikeku, la communauté de la compagnie existe mais un rapport hiérarchique existe également : « *The organization we put in place is not about dancers, choreographers. It's more about mentor and protégés.* »<sup>108</sup>. La communauté est dirigée par le chorégraphe – le site sur la QDance Company lui est d'ailleurs dédié intégralement : « *I am a leader, I am a social change agent, I am a disruptor, I'm an artistic director as well and I am an educator.* »<sup>109</sup>. On retrouve cette vision de la communauté sur le site internet, qui met en avant le chorégraphe se détachant de la compagnie. Qudus Onikeku définit sur ce site internet le QDance Center comme « *Community development center, talent development center and create artistic work* ». Ici, on retrouve l'idée de développer des talents dans la compagnie, aspect formateur de la compagnie mis en avant, auprès des jeunes.

### **- La compagnie Vivons !, la communauté en développement**

Smaïl Kanouté se trouve dans la même situation que Youness Aboulakoul. Comme lui, il est l'unique artiste de sa compagnie. La compagnie peut donc faire communauté avec les personnels de renfort, mais pas avec d'autres artistes. Néanmoins, comme Youness Aboulakoul, Smaïl Kanouté met en lumière ses collaborations et l'importance de celles-ci. Ainsi, l'association avec le collectif RACINE, auquel il appartient également, est fréquente, notamment pour la réalisation du court-métrage *NEVER TWENTY ONE* qui est mis en avant sur son site internet : « *En fait avec Kevin on a créé un collectif qui s'appelle le collectif Racine et du coup c'est avec ce collectif qu'on a fait toutes les vidéos pour mes pièces, qu'on a fait tous les courts-métrages, les vidéos, des performances dont certaines ont été sur scène.* »<sup>110</sup>. La collaboration se fait également avec des gens de confiance connus de longue date : « *Avec Kevin, on travaille tout le temps ensemble mais la partie vidéo, teaser, c'est avec le collectif Racine.* »<sup>111</sup> Notons également que le nom choisi pour la compagnie, « Compagnie Vivons ! » est révélateur d'une volonté de faire groupe. L'utilisation de l'impératif, à la première personne du pluriel, montre une véritable volonté de collectif, de faire vie ensemble.

Ainsi, la communauté de travail est mise en avant dans le discours tenu sur la compagnie chez Betula Lenta et A.I.M.E. qui sont des compagnies implantées depuis plusieurs années, alors que la compagnie Ayoun et la compagnie Vivons !, qui sont des compagnies plus récentes, constituées pour l'instant uniquement de leur chorégraphe mettent en avant le parcours personnel de celui-ci. Dans ces deux derniers cas, les collaborations sont néanmoins mises en avant, créant

---

108 Annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

109 Ibid

110 Cf annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

111 Ibid

une communauté de travail élargie dépassant la compagnie. Chez Qudus Onikeku, la vision est assez différente, puisqu'il dirige également un centre de formation pour les jeunes. Le chorégraphe se voit alors vraiment en tant que leader et formateur, pouvant rappeler l'image des maîtres de ballet.

### **3.2. Singularité des projets artistiques et influence de l'histoire de la compagnie**

Chaque compagnie défend un projet artistique singulier, qui est exprimé au travers des entretiens menés avec les chorégraphes ou administrateurs de ces compagnies. Nous allons partir de ces entretiens pour tenter de cerner les projets artistiques des différentes compagnies.

#### **- Betula Lenta : l'humain et ses métamorphoses et un rapport particulier au public**

Au cours de l'entretien, lorsque nous l'interrogeons sur le projet artistique, Maxence Rey choisit de répondre par des mots, qui sont les suivants : « *l'humain et ses métamorphoses* », « *étrangeté* », « *plasticité* », « *mystère* », « *corps incarnés* », « *corps habités par des pulsions venant de l'intérieur* », « *grande organicité* »<sup>112</sup>. On voit ici ressortir l'idée d'un travail sur le corps humain, ses spécificités, mais aussi l'étrangeté, presque la monstruosité dans son sens étymologique de *monstruosus*, d'extraordinaire, de sortant de l'ordinaire, de la norme. L'idée d'organicité se rapproche également de celle d'incarnation, de corps habité par des pulsions internes. Amelia Serrano, chargée de développement, diffusion et production de la compagnie Betula Lenta relève le lien important qui existe avec d'autres disciplines (les arts plastiques, la poésie) et qui permet la proposition d'une création artistique originale et multiple. Maxence Rey parle également de « *synergie profonde entre la lumière, le son et les corps qui génèrent des dispositifs immersifs dans lesquels le spectateur peut se plonger, peut s'oublier, vivre un temps autre* »<sup>113</sup>. Ainsi, le public semble au coeur du projet artistique, la scénographie étant pensée pour lui, afin de permettre une immersion totale, dans laquelle le spectateur en vient à faire l'expérience d'un temps autre en s'oubliant. Si le dispositif est voulu immersif, le spectacle n'en est pas pour autant participatif, le public plongeant dans la représentation sans y participer. Pour finir, Maxence Rey met en lumière le fait que si certaines créations sont conçues pour le plateau, de nombreuses créations de la compagnie sont des « *créations tout terrain pour des lieux non dédiés* »<sup>114</sup> avec des personnes n'ayant pas forcément de pratique dansée. Elle affirme vouloir se « *situer comme passeuse d'expérience, passeuse de sensibilité en complicité avec ces personnes* »<sup>115</sup>. De ce fait, dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Maxence Rey devait animer un

---

112 Cf annexe 2.2. Re transcription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano

113 Ibid

114 Ibid

115 Ibid

atelier, « Habiter son corps passionnément », qui s'adressait à des femmes à partir de 18 ans avec ou sans pratique de la danse.

**- A.I.M.E. : une association de danseurs et de praticiens des pratiques somatiques au service de la diffusion des connaissances du corps dans la cité**

Concernant l'Association d'Individus en Mouvement Engagés, la singularité du projet artistique repose également sur l'idée d'association que nous avons étudiée précédemment. En effet, le projet artistique s'est construit grâce à la réunion d'une grande diversité de personnes aux formations plurielles. Lorsque Julie Nioche, durant l'entretien, est interrogée sur la particularité du projet artistique d'A.I.M.E., c'est la première chose à laquelle elle fait référence : le fait que ce soit une association. L'histoire de la fondation de la compagnie nous permet de saisir encore un peu mieux l'importance de l'association d'individus aux parcours et trajectoires variés. En effet, A.I.M.E. a été fondée en 2007 à l'initiative de plusieurs personnes :

- Isabelle Ginot, enseignante-chercheuse, directrice du département danse à l'université Paris VIII et praticienne Feldenkrais<sup>116</sup>,
- Stéphanie Gressin, administratrice et coordinatrice de projets artistiques
- Gabrielle Mallet, kinésithérapeute et ostéopathe,
- Julie Nioche, chorégraphe, danseuse et ostéopathe,
- Michel Repellin, responsable de projets inter associatifs à l'attention notamment des personnes concernées par le V.I.H. et les hépatites virales,
- Sophie Claudel, directrice/médiatrice de projets artistiques internationaux, attachée culturelle à Londres puis New-York,
- Xavier Douroux, directeur du Consortium, Centre d'art contemporain de Dijon.

La pluralité des profils ayant contribué à la fondation de l'association nous permet d'entrevoir cette diversité des influences. Cette association comporte en majorité des personnes issues du monde de la danse, du spectacle vivant d'un côté et des pratiques somatiques ou de la sphère médicale, paramédicale de l'autre. Cela aboutit à un projet dans lequel un intérêt est porté aux « *connaissances du corps, [...] à tous les savoirs qui viennent de la sphère de la sensation, de la perception et du corps.* »<sup>117</sup>. Julie Nioche explique que ce projet est porté sur scène mais aussi « *dans la cité* », ce qui constitue également une spécificité du projet artistique : « *avoir envie de diffuser les savoirs du corps dans la cité* »<sup>118</sup>. Julie Nioche insiste également sur l'idée de transmission de savoir puis d'appropriation de ces savoirs transmis par la personne à laquelle ils ont été transmis. Elle fait le lien avec « *le pouvoir du dedans* » dont traite Starhawk, soit « *quelle puissance d'action y a t'il en chacun d'entre nous, que ce soit un collaborateur, danseur ou*

---

116 La Méthode Feldenkrais est une méthode qui doit permettre de prendre conscience de son corps grâce au mouvement dans l'espace, dans l'environnement et avec ses sensations kinesthésiques.

117 Cf annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

118 Cf annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

*musicien ou quelqu'un qui vient faire à un moment donné une pratique, mais pas forcément professionnelle* »<sup>119</sup>. L'idée d'ancrage dans l'environnement et la société est également mis en avant : « *créer des projets artistiques qui sont en lien avec la société, en lien avec ce qu'il se passe là où on est* »<sup>120</sup>. Le projet artistique de A.I.M.E. peut donc se résumer à un groupement de personnes issues d'univers différents apportant un éclairage sur le corps, les sensations, et travaillant dans la cité à la transmission de ces savoirs pour une meilleure connaissance et découverte du corps.

### **- Compagnie Vivons !: entre danse inclusive et arts visuels**

Chez Smaïl Kanouté, qui est le seul artiste de la compagnie Vivons !, le projet artistique est intimement relié au parcours du chorégraphe. La singularité des créations vient du mélange entre deux univers artistiques fréquentés par le chorégraphe : les arts visuels, sa formation première, et la danse, discipline dans laquelle il est autodidacte et s'est formé au contact de danseurs aux influences diverses, principalement en danses urbaines. Il exprime cette dualité d'influence : « *ce qui rend unique mon travail c'est que c'est un travail à la frontière entre la danse et les arts graphiques, c'est à dire que quand je crée une danse, je la crée de manière corporelle, je la crée aussi de manière graphique* »<sup>121</sup>. Le dialogue entre ces deux disciplines est tissé tout au long du processus de création, les deux disciplines se nourrissant mutuellement. Le lien intime entre la création et le chorégraphe qui en est à l'origine ressort non seulement à travers l'influence des disciplines dans lesquelles il a été formé, mais aussi à travers le sujet de ses pièces : « *pour moi la danse est l'expression de soi, je parle de moi, je parle de mes questionnements, de mes rêves, des messages que j'ai envie de véhiculer* »<sup>122</sup>. Concernant la danse qu'il pratique, nous l'avons vu précédemment, Smaïl Kanouté accuse la danse contemporaine de faire preuve d'un certain élitisme. Il accuse même le mot de « *contemporain* » de « *bloquer les publics ou faire peur à certains publics* »<sup>123</sup>. Il propose donc un autre type de danse qui caractérise son projet : « *Avant de répondre à ça, moi la danse que la compagnie Vivons! propose pour moi c'est pas une danse contemporaine ni urbaine. Pour moi c'est une danse inclusive. C'est-à-dire que c'est une danse qui se nourrit de pas mal de choses, de pas mal de cultures.* »<sup>124</sup>. La diversité des influences dont se nourrissent les créations est au centre du projet artistique. La pluridisciplinarité lui permet par ailleurs de toucher plusieurs publics : « *En créant des pièces pluridisciplinaires on utilise plus de codes et on utilise différents codes de différents publics* »<sup>125</sup>, et donc d'élargir son champ de celui unique de la danse contemporaine.

---

119 Ibid

120 Ibid

121 Cf annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

122 Ibid

123 Ibid

124 Ibid

125 Ibid

## **- Compagnie Ayoun : la création d'un espace de conversations et de revendications à travers une danse contemporaine nourrie d'influences de chorégraphes reconnus**

Lorsqu'on le questionne sur la compagnie Ayoun, Youness Aboulakoul revendique immédiatement appartenir à la danse contemporaine. La compagnie est très jeune : elle a été créée en 2018, dans le cadre de sa dernière création, le solo *Today Is A Beautiful Day*. Cette création était la première création qu'il signait en solo et avait donc besoin d'un cadre administratif pour la produire, d'où la nécessité de créer cette compagnie. Youness Aboulakoul a toutefois une expérience de danseur depuis de longues années et de chorégraphe dans le cadre de collaborations, notamment avec Youness Atbane. Son projet artistique est intimement relié à son parcours personnel et de danseur, qui lui a permis de découvrir différentes écritures chorégraphiques : « *j'ai commencé vraiment très jeune, on va dire, de 16 ans jusqu'à maintenant, création après création, projet après projet, à travers toutes les rencontres que j'ai pu faire et les projets dans lesquels j'ai pu travailler, c'est de là où moi j'ai été formé. C'est à travers cette expérience là, à travers ces projets, ces rencontres, que j'ai pu développer mon parcours artistique, [...] à la fois comme danseur, et [...] aussi pour mes projets comme auteur.* »<sup>126</sup>. Il explique par la suite comment chaque chorégraphe avec lequel il a travaillé a influencé son travail. Par exemple, Philippe Genty, qui est un des premiers chorégraphes avec qui il a travaillé, l'a initié et emmené à travailler avec l'objet. Youness Aboulakoul fait de son absence de formation dans une école son identité, expliquant que cette caractéristique lui permet une liberté de son corps qui n'est pas « *colonisé par une danse* » enseigné dans une certaine école. Par ailleurs, Youness Aboulakoul compose également des morceaux de musique, travaille beaucoup sur le son, ce qui se ressent dans son travail. L'art visuel, le son et la danse créent une harmonie dans son travail créatif. Le son, l'image et le corps se tissent au fur et à mesure de la pièce, en concordance. Tout cela au service du sujet, « *pour mettre en oeuvre le thème que j'ai envie de défendre* »<sup>127</sup>. Youness Aboulakoul se définit comme un chorégraphe engagé, « *hyper sensible à tout ce qui se passe dans le monde* ». Pour lui, ses pièces doivent « *permettre un espace de conversation* », « *créer des espaces de réflexion, des espaces de résistance* », « *créer un autre espace imaginaire où on peut converser* »<sup>128</sup>.

## **- QDance Company et QDance Center : un centre de danse et de formation au fort ancrage territorial**

Chez Qudus Onikeku, le rapport à la danse contemporaine est encore différent, il choisit de repartir du mot contemporain et affirme bien faire de la danse contemporaine, mais aux influences diverses, sans copier ce qui est associé à la danse contemporaine en Europe : « *if we read down the word contemporary itself [...] it's being aware of the time we live in. Contemporary, in latin, actually means « with time ». If « con » mean « with » and « temp » means « time », if you put*

126 Cf annexe 2.5. Retranscription de l'entretien avec Youness Aboulakoul, compagnie Ayoun

127 Ibid

128 Ibid

« *dance* » *with it you'll be « dancing with time »* »<sup>129</sup> (si on analyse le mot « contemporain », c'est être informé du temps dans lequel on vit. Contemporain, en latin, veut dire « avec le temps ». Si « con » veut dire « avec » et « temp » veut dire « temps », alors si tu ajoutes la danse, tu « danseras avec ton temps »). Pour Qudus Onikeku, la singularité du projet artistique se retrouve également dans l'ancrage territorial, dans la manière de travailler. Il choisit en effet de travailler dans une petite ville du Nigeria pour construire autour de sa compagnie « *a sense of community* » (une communauté, un sens de la communauté) : « *That is to say the city itself become the play area and also the audience you're playing with.* »<sup>130</sup> (c'est-à-dire que la ville elle-même devient un terrain de jeu et aussi le public avec lequel tu joues). L'idée d'interaction avec l'environnement, la société et le public est donc très forte. De ce fait, tout naturellement, la singularité du projet artistique vient aussi d'un certain engagement : chez Qudus Onikeku, le questionnement mené sur la société nigériane le mène à opter pour un mode de fonctionnement particulier. Dans la société nigériane, Qudus Onikeku remarque une grande majorité de jeunes : 65 % de la population a moins de 25 ans<sup>131</sup> et avec cette population très jeune, vient un taux très important de chômage. Il souhaite résoudre ce problème sans se limiter à une représentation sur scène de ce problème, en s'intégrant vraiment sur le territoire et, constatant l'intérêt des jeunes pour la danse, il choisit de s'intéresser plus particulièrement à ce groupe de la population. De là, il crée le « QDance Act » qui consiste à créer, tout en s'engageant dans une communauté, en développant des talents et en proposant des services. La singularité du projet est donc née d'observations faites par le chorégraphe dans la société contemporaine et de tentatives de répondre à des problématiques actuelles.

Chaque compagnie défend un projet artistique qui lui est propre et qui se veut unique. L'histoire de la création de la compagnie est l'un des facteurs premiers de mise en forme du projet artistique. Celui-ci est intimement relié aux personnes qui composent la compagnie, qu'elles forment un groupe ou qu'elles soient seules. Chaque compagnie a donc une histoire propre, un engagement personnel, un rapport au public particulier, des influences diverses qui nourrissent la singularité du projet artistique et font la richesse des créations.

### **3.3. Existence des compagnies : aspect financier et inscription dans le réseau de diffusion**

Concernant l'existence des compagnies, celle-ci repose principalement sur deux facteurs, comme nous l'avons vu précédemment : les aides publiques et le réseau de diffusion. Le soutien financier accordé aux compagnies, dans le cadre du « *marché subventionné* » dont traite Patrick Germain-Thomas, est tout d'abord essentiel au fonctionnement de la compagnie. Nous l'avons

---

129 Cf annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

130 Ibid

131 Ibid

vu, les soutiens peuvent prendre différentes formes, soutenir une seule création, plusieurs ou encore la compagnie dans sa globalité, son fonctionnement et venir de différentes institutions publiques. Plus les subventions sont importantes, plus les compagnies doivent pouvoir témoigner d'une activité inscrite sur la durée, de plusieurs créations. Parmi les compagnies étudiées, quatre d'entre elles sont françaises et l'une d'entre elles est nigériane. Nous commencerons par étudier les financements des quatre structures françaises avant de les comparer avec la structure nigériane. Les quatre compagnies françaises ont des durées d'existence et des ancrages sur le territoire français très différentes, avec une compagnie qui vient d'être créée, la compagnie Ayoun, et une compagnie qui est déjà bien reconnue par les institutions françaises, A.I.M.E..

Ainsi, l'Association des Individus en Mouvement Engagés est une compagnie qui existe depuis treize ans et qui est reconnue par les institutions culturelles françaises. Cette association bénéficie tout d'abord d'un soutien ministériel important en étant compagnie chorégraphique conventionnée avec l'État. La compagnie est soutenue à hauteur de 80 000 euros pour trois ans selon les propos de Stéphanie Gressin<sup>132</sup>. La compagnie bénéficie donc du plus haut niveau de contractualisation avec l'état. Notons tout de même que la compagnie se situe bien en dessous du montant plancher, qui est défini à 240 000 euros. A.I.M.E. est également soutenue par la ville de Nantes, à hauteur de 10 000 à 15 000 euros par an, selon les années. Ces deux soutiens principaux sont une « *base structurelle* », une « *permanence qui permet le fonctionnement* »<sup>133</sup>. L'association est également soutenue par la région Île de France pour ses projets en Île de France et par l'Institut Français pour ses projets à l'étranger. Pour finir, elle peut être soutenue ponctuellement par ses partenaires, ses acheteurs et coproducteurs. Les soutiens financiers d'A.I.M.E. permettent à la structure d'exister tout au long de l'année, ce qui permet la présence d'une permanente au sein de l'équipe, Stéphanie Gressin, directrice administrative, responsable des productions et des tournées, d'une personne en temps partiel en développement ainsi que l'existence de contrats intermittents pour la direction artistique, les danseurs et tous les autres membres de l'association (avec parfois la mise en place de CDD d'usage du régime général). Stéphanie Gressin explique d'ailleurs que les soutiens de l'état sont encore trop faibles pour envisager être dans la permanence d'une direction artistique.

Pour la compagnie Vivons !, qui existe depuis quatre ans, Smaïl Kanouté nous explique lors de l'entretien qu'il commence à pouvoir percevoir des subventions, après quatre ans d'activité. Ainsi, habituellement, il note que « *les ressources financières se font plus sur les cessions des spectacle [...] et les actions culturelles qu'on fait auprès des scolaires* »<sup>134</sup>. La compagnie ne bénéficiait donc pas d'un soutien constant et dépendait totalement de son activité et des ressources générées par les spectacles et/ou actions culturelles. Smaïl Kanouté poursuit, avec soulagement :

---

132 Cf annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

133 Ibid

134 Cf annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

« Et là c'est la première année où on commence à être subventionnés par la DRAC et d'autres institutions. Et j'avoue ça fait du bien ! [...] Sinon c'est galère et on est obligés de commencer des premières sans payer les gens. Là maintenant on commence à payer des gens dès le début des projets comme on peut et après on se débrouille. »<sup>135</sup>. Les subventions permettent donc un fonctionnement de la compagnie plus fluide, des prévisions et un versement des salaires aux artistes et au chorégraphe lui-même plus constant, ne dépendant pas du nombre d'entrées à un spectacle. Les subventions permettent ici de sortir de la précarité.

La compagnie la plus jeune interrogée, la compagnie Ayoun, existe depuis une petite année. Les aides financières sont alors pratiquement inexistantes et l'existence de la compagnie en est rendue encore plus instable. La seule subvention à laquelle Youness Aboulakoul pourrait prétendre est l'aide au projet, étant donné que sa création est la première de sa compagnie. Youness Aboulakoul a bénéficié de subventions d'organismes publics pour des créations antérieures, à l'image de l'Institut français du Maroc, pour des créations, dans le cadre de coproduction. Néanmoins, lors de l'entretien que nous avons mené, il explique ne pas bénéficier de subvention pour le fonctionnement global de la compagnie Ayoun, la jeunesse de la compagnie ne lui permettant pas de remplir pour l'instant la totalité des critères nécessaires pour pouvoir prétendre à de tels subventions. Les raisons de l'absence de subventions au tout début de la création de la compagnie ont également une explication rationnelle liée à la situation de Youness Aboulakoul qui était seul dans la compagnie à ses débuts et n'était accompagné de personne pour l'épauler dans les demandes de subventions : « je n'ai pas sollicité d'institutions parce que, déjà je n'avais pas les connaissances ni le temps, parce que c'est des longs dossiers qu'il faut remplir et préparer et moi je gérais un peu tout donc je pouvais pas. »<sup>136</sup>. Youness Aboulakoul a tout de même réussi à obtenir des coproductions d'organismes dont il connaissait le fonctionnement : les centres chorégraphiques. Par la suite, Youness Aboulakoul explique qu'il a pu être accompagné par un administrateur ce qui a permis de monter un dossier pour la DRAC pour aide à la création. Le soutien d'une personne en charge des questions administratives apparaît donc comme central dans le fonctionnement financier de la compagnie.

L'entretien avec Qudus Onikeku nous permet de remarquer que le fonctionnement est différent au Nigeria par rapport à la France. Qudus Onikeku décrit l'attribution de subventions comme une organisation très particulière, dans laquelle l'état dispose d'argent pour subvenir aux besoins financiers de certaines compagnies mais dans laquelle les conditions d'attribution restent très floues, s'apparentant à une sorte de corruption institutionnalisée. En effet, il n'existe pas vraiment de candidatures pour obtenir des subventions, il faut plutôt « rencontrer des gens qui aiment ce que tu fais et qui te diront « ok, j'aime bien ce que tu fais, donc je vais te subventionner » (« meet some people who like what you're doing and who say « okay I think you're doing nice and I think

---

135 Ibid

136 Ibid

*we'll give you money* »<sup>137</sup>). Le constat est donc qu'il y a des subventions mais pas vraiment de règles pour les obtenir. Qudus Onikeku illustre cet état des faits à partir de sa propre situation : « *two years back, we were offered a huge amount of funding by the state but this funding came directly from my relation with the governor* »<sup>138</sup> (Il y a deux ans, on s'est vu attribuer une subvention très importante par l'état, mais ces subventions venaient directement de ma relation avec le gouverneur). Les relations avec les représentants de l'état apparaissent donc essentielles pour assurer la pérennité de la compagnie. Le modèle de subventionnement nigérian n'apparaît donc pas idéal, néanmoins, Qudus Onikeku critique le modèle français de subvention, qu'il a pu expérimenter plus tôt dans sa carrière et sur lequel il a pris du recul. Selon lui, le fonctionnement du spectacle vivant en France rend les structures dépendantes à la fois des subventions publiques et des lieux de diffusion, créant ainsi un déséquilibre : « *You are at the mercy of every other thing but the art. You are at the mercy of festival directors, you are at the mercy of critics, you are at the mercy of DRAC, you are at the mercy of the state. [...] So you, as an artist, you're very fragile.* »<sup>139</sup> (Tu es à la merci de tout sauf de l'art. Tu es à la merci des directeurs de festivals, des critiques, de la DRAC, de l'état. Donc, en tant qu'artiste, tu es très fragile). Ceci constitue même la raison pour laquelle il est retourné au Nigeria pour créer des œuvres plus personnelles, selon lui. Rappelons tout de même que Qudus Onikeku continue à représenter des œuvres dans le monde entier et notamment en France. Il devait ainsi se produire dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis cette année. Mais il justifie cette nécessité d'avoir un public fixe et qui est propre à la compagnie lorsqu'il rentre au Nigeria. Il explique aujourd'hui réduire au maximum le nombre de coproductions, de résidences. Il préfère produire son travail seulement depuis le Nigéria, depuis le studio de danse de la compagnie, et partir en tournée une fois que son travail est achevé. Dans le modèle de diffusion des compagnies à l'international, Qudus Onikeku soulève également le problème de l'empreinte carbone, qui devrait pousser les compagnies à réduire leur fréquence de voyages à l'étranger.

Concernant la diffusion, Qudus Onikeku dénonce la dépendance vis-à-vis des lieux de diffusion : « *I get to see that the model in which dance companies in France are is not in any way sustainable. We are still much more dependent on the audiences of the theatre, of the festivals. The artists themselves don't have any audience for themselves, there is no sense of community.* »<sup>140</sup> (J'ai pu observer que le modèle dans lequel se situent les compagnies de danse en France n'est absolument pas durable. Nous sommes encore beaucoup trop dépendants des publics des théâtres, des festivals. Les artistes eux-mêmes n'ont pas de public propre, il n'y a pas de sens de la communauté). Le chorégraphe dénonce ici, au travers de la dépendance des artistes envers les lieux de diffusion, l'absence de communauté construite directement autour de la

---

137 Cf annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

138 Ibid

139 Ibid

140 Ibid

compagnie. Cela se rapproche du fait que les compagnies se produisant dans des théâtres ou festivals vont présenter leur spectacle devant le public du lieu, puisqu'ils sont annoncés sur les éléments de communication de ce lieu. La stratégie de communication mise en place par le théâtre ou le festival et les relations développées avec les publics conditionnent donc le public de la compagnie. Qudus Onikeku explique avoir pu se construire une véritable communauté avec laquelle il travaille au Nigéria et que malgré ses tournées, lorsqu'il rentre au Nigéria, il retrouve la communauté qu'il a lui-même construite. En France, on peut trouver des stratégies de résistance à cette dépendance vis-à-vis du public des lieux de diffusion, des volontés de construire un rapport privilégié avec le public de la part des compagnies, notamment au travers des actions culturelles et artistiques avec les publics. L'association A.I.M.E. souhaite ainsi se détacher de l'idée de l'unique diffusion de spectacles solitaires dans des lieux. Cela est en effet ressorti aussi bien dans l'entretien avec Stéphanie Gressin qu'avec Julie Nioche, avec la volonté de travailler sur des projets plus globaux sur des territoires en s'engageant dans des collaborations complètes avec les lieux accueillants, ne se limitant pas à un spectacle. De telles réactions permettent de s'opposer au pouvoir et aux injonctions du système culturel qui peuvent être exercées dès lors que l'oeuvre se confond avec le « *produit spectaculaire* »<sup>141</sup> sur lequel « *la consommation culturelle [...] peut spéculer, et donc soumettre, appauvrir* »<sup>142</sup>. En s'opposant à la logique du spectacle-produit de consommation, les compagnies peuvent alors aussi se détacher de la dépendance aux lieux de diffusions et à leur public.

## **Conclusion intermédiaire et transition :**

La forme qu'est la compagnie est historiquement et idéologiquement collective. Elle consiste en plusieurs individualités qui choisissent de faire corps autour d'un projet artistique impulsé par un chorégraphe. Si chaque compagnie propose et défend un projet artistique différent, les modes de travail créatif sont également variables. Les danseurs peuvent ainsi être impliqués de manière plus ou moins importante dans le processus de création. L'étude empirique de cinq compagnies de danse contemporaine nous permet de noter la diversité des projets artistiques défendus, la diversité des engagements mis en avant. Chaque compagnie est également une communauté singulière, allant de l'association d'individualités variées prenant toutes part au processus créatif à un chorégraphe-leader face à des danseurs-élèves en passant par des compagnies constituées uniquement du chorégraphe. La compagnie, principalement pour les compagnies les plus jeunes, les moins développées, peut être avant tout un cadre administratif permettant à celles-ci de produire et de se développer. Les différences de développement entre les cinq compagnies étudiées sont notables et témoignent des différents niveaux de subventions qui peuvent être

141 LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 1997.

142 Ibid

accordées. La reconnaissance institutionnelle et les subventions permettent à la compagnie de se développer, de rémunérer ses acteurs. Les différences de projet artistique, d'organisation interne de la compagnie vont se retrouver dans l'éditorialisation du projet artistique, notamment sur le site internet, qui devrait retranscrire ces singularités. Les différences de développement peuvent également avoir un impact sur la mise en communication de la compagnie puisque les différentes actions mises en place par les compagnies peuvent avoir des coûts plus ou moins importants. Ainsi, une fois la compagnie créée, organisée et diffusant ses œuvres, se pose la question de l'éditorialisation et de la mise en communication de cette compagnie, avec divers objectifs qui peuvent être d'offrir une image de la compagnie aux professionnels afin de favoriser la diffusion des créations, de toucher de nouveaux publics ou encore de nouer des liens avec des publics existants.

## **II. De l'écriture multimédia du projet artistique de la compagnie à l'éditorialisation de son manifeste : vers une prise de parole médiatisée et mise en partage**

Une fois la compagnie créée, existant dans l'espace public et s'y engageant au travers de la mise en place d'un projet artistique singulier, vient le temps de l'éditorialisation du projet artistique, afin de déployer un discours sur les différents outils de communication. Afin de préciser ce que nous entendons par le terme d'« éditorialisation », nous pouvons nous référer aux travaux de Marcello Vitali-Rosati<sup>143</sup>. L'éditorialisation est, comme celui-ci le souligne, un concept complexe et pouvant revêtir plusieurs sens, utilisée de manière plus généralisée depuis 2007. En proposant une définition très restreinte puis une définition très générale, l'auteur propose une définition qui se veut être la synthèse des deux précédentes. La définition proposée est la suivante : « *L'éditorialisation désigne l'ensemble des dynamiques qui produisent et structurent l'espace numérique. Ces dynamiques sont les interactions des actions individuelles et collectives avec un environnement numérique particulier.* »<sup>144</sup>. Par la suite, l'auteur détaille trois aspects de ce concept : technologique, culturel et pratique. Par l'aspect technologique, il met en avant l'impact que peuvent avoir les outils technologiques eux-mêmes sur la production de contenus, les contextualisant et les structurant. En mettant en avant l'aspect culturel de l'éditorialisation, il souligne l'influence mutuelle qu'ont la technologie et la culture l'une sur l'autre. De ce fait, « *l'éditorialisation décrit la façon dont nos traditions culturelles influencent notre manière de structurer les contenus* »<sup>145</sup>. Pour finir, l'aspect pratique de l'éditorialisation renvoie aux pratiques qui sont non seulement « *des applications des possibilités culturelles et technologiques* »<sup>146</sup>, mais qui possèdent aussi une capacité créative. Marcello Vitali-Rosati souligne l'importance du collectif, qu'il résume de la manière suivante : « *Les différentes formes d'éditorialisation dépendent du fait que des actions particulières deviennent communes* »<sup>147</sup>. Ainsi, dans le cadre des compagnies de danse contemporaine, celles-ci développent leur projet artistique afin de transformer l'action particulière de la compagnie en action commune, de la donner à voir à un certain public. Nous étudierons donc la manière dont cette éditorialisation du projet artistique se met en place sur les différents espaces numériques utilisés par les compagnies. Nous allons donc étudier comment mettre en images et en mots une position artistique singulière jusqu'à en faire un manifeste. Pour cela, nous nous sommes attachés à mener en premier lieu une analyse sémiologique des sites internet des différentes compagnies étudiées. Nous avons également analysé les réseaux sociaux des compagnies, qui sont un espace de prise

143 VITALI-ROSATI, Marcello. *Qu'est-ce que l'éditorialisation?*. Sens public, Université de Montréal, Département de littératures de langue française, 2016. hal-01599208. [EN LIGNE].

144 Ibid

145 Ibid

146 Ibid

147 Ibid

de parole dont l'importance s'accroît aujourd'hui. Si en étudiant l'éditorialisation nous nous pencherons plutôt sur le contenu produit par la compagnie elle-même, porté par sa voix, nous ne pouvons passer à côté de l'expression du projet artistique de la compagnie par d'autres acteurs que celle-ci. C'est pourquoi nous nous intéresserons en premier lieu à l'espace dédié aux compagnies dans les médias (terme que nous nous attachons à définir un peu plus bas).

## **1. Médiatisation et médiation de la danse contemporaine : de l'importance de développer une éditorialisation du projet artistique et des lieux de communication digitaux propres**

Les compagnies de danse contemporaines sont inscrites dans le système de médiatisation global de la danse contemporaine. Une bonne médiatisation des compagnies pourrait permettre d'en présenter le travail créatif auprès de publics divers. Ainsi, quelle est la médiatisation existante aujourd'hui concernant la danse contemporaine et cette médiatisation est-elle suffisante pour communiquer le travail créatif des compagnies auprès de leurs différents publics ?

### **1.1. Une médiatisation incomplète et disséminée de la danse contemporaine**

Tout d'abord, il est nécessaire de faire un rapide état des lieux de la présence de la danse contemporaine dans les médias. Pour cela, nous nous appuyerons sur le travail très complet effectué par Dominique Goupillon dans le cadre de son mémoire : *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*<sup>148</sup> concernant les écritures médiatiques de la danse contemporaine, en complétant avec une recherche empirique portant sur la présence des compagnies du corpus dans les médias. Concernant le terme « média », nous partirons de la définition du dictionnaire *Larousse*, qui est la suivante : « Procédé permettant la distribution, la diffusion ou la communication d'oeuvres, de documents, ou de messages sonores ou audiovisuels »<sup>149</sup>. Cette définition exclura tout contenu promotionnel produit par la compagnie ou par les lieux diffusant la compagnie, dont nous parlerons plus tard. Nous prendrons donc en compte en tant que média la presse écrite, la radio, la télévision, les supports internet, des sites et blogs variés.

Dominique Goupillon soulève dans son mémoire la position difficile dans laquelle se trouve la presse écrite face à la concurrence d'internet. Cette position de difficulté est renforcée dans le cas de la presse culturelle. Dominique Goupillon relève également les difficultés traversées plus spécifiquement par la presse spécialisée en danse. En 2013, lorsqu'elle soutenait son mémoire,

148 GOUPILLON Dominique, *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*, Mémoire soutenu au CELSA en mai 2014, dans le cadre du Master « Communication : Culture, Tourisme et Territoire », sous la direction de PAGÈS Dominique et GERMAIN THOMAS Patrick

149 Dictionnaire en ligne Le Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/média/50085>

elle notait l'arrêt définitif en avril 2013 du magazine *Danser*, magazine spécialisé qui abordait toutes les formes de danse et était une référence en critique chorégraphique. La même année, le site « *Danser, Canal Historique* » fut créé par Agnès Izrine, rédactrice en chef de l'ancien magazine *Danser*, avec l'équipe historique de cette revue. Ce site est toujours actif aujourd'hui. En 2013, Dominique Goupillon relevait également un projet prometteur, qu'elle analysait : *Ballroom Revue*. En 2013, elle écrivait : « *Ballroom ambitionne d'éditer une version papier trimestrielle pour illustrer et développer « des sujets de fond accompagnés d'une riche iconographie » et un site, pour profiter de la danse au quotidien via le web, la newsletter, les réseaux sociaux [...] ballroom.-net* »<sup>150</sup>. Ce double projet a bien abouti. En 2014, le premier numéro papier de *Ballroom* est édité, imprimé et distribué. Il n'y aura néanmoins que 23 numéros, l'aventure de la revue papier s'arrêtant très récemment, en décembre 2019, comme en témoigne le post Facebook ci-dessous. A la date du 26 juin 2020, le site ne fonctionne plus.



Figure 8: Publication Facebook témoignant de l'arrêt de la revue "Ballroom"

Aujourd'hui, concernant les médias spécialisés en danse, en France, existent :

- *REPERES, cahiers de danse*, dont l'éditeur est le Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne, La Briqueterie, et qui semble être la seule revue qui soit consacrée entièrement à la création chorégraphique actuelle sous toutes ses formes ;
- *Danser*, qui porte le nom du magazine ayant disparu en 2013 mais étant pourtant bien loin de sa ligne éditoriale. L'actuel magazine *Danser* est en effet un magazine centré autour de la danse classique et de l'imaginaire qui y est associé, avec une des images rapportées à la danse classique, une mise en avant des tutus, des pointes. Ce magazine portait initialement le nom de *Danse* mais s'est rebaptisé *Danser* depuis Août 2017.
- *Ballet 2000*, un mensuel qui est également un magazine centré autour de la danse classique ;
- *Danser Canal Historique*, qui ne fonctionne donc que sous la forme d'un site internet.

150 GOUPILLON Dominique, *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*, Mémoire soutenu au CELSA en mai 2014, dans le cadre du Master « Communication : Culture, Tourisme et Territoire », sous la direction de PAGÈS Dominique et GERMAIN THOMAS Patrick

- *Recherches en danse*, la revue numérique de l'association des Chercheurs en Danse. La revue, en rendant publics des travaux sur la danse, souhaite favoriser le croisement des connaissances et des regards. Cette revue propose à la fois des textes de recherche universitaire, mais aussi des témoignages d'artistes, des entretiens.

- *CCÇDANSE (C'est Comme Ça Qu'on Danse)* est une plateforme de qualité, assez professionnelle, avec une publication régulière des offres d'emploi, des appels à candidatures. Le site est aussi à destination du grand public avec une couverture de l'actualité, des portraits de chorégraphes, des critiques etc. Le site a notamment été fondé par Anna Chirescu, une danseuse diplômée du CNSM en danse contemporaine, mais aussi de sciences po.

- *Numéridanse*, une plateforme multimédia dédiée à la danse, donnant accès à un fond unique de vidéos, en représentant tous les genres et formes de danse.

À ces médias centrés sur la danse, s'ajoutent tous ceux existant autour de la création contemporaine, dans lesquels les créations chorégraphiques contemporaines peuvent ainsi trouver leur place. Parmi ces médias, on retrouve :

- *La Scène*, qui publie *La Lettre du spectacle* chaque mois, qui est spécialisée dans l'information professionnelle du secteur culturel et traite donc de la danse. Ces publications s'adressent néanmoins plutôt aux professionnels et non au grand public.

- *Mouvement*, revue existante depuis 1995, consacrée à « *toutes les facettes de la création contemporaine* »<sup>151</sup>. Cette revue est éditée et imprimée tous les deux mois. Léa Poiré, Nicolas Villodre, Agnès Dopff, Gérard Mayen sont les principaux journalistes en charge de la danse pour le magazine.

- *Stradda*, qui est édité par le centre national de ressources HorsLesMurs, traite aussi bien des arts de la rue, que des arts du cirque, des arts plastique, de la photographie, de l'architecture, de l'urbanisme, mais encore de la danse.

- *L'insatiable*, journal en ligne plutôt centré sur les relations entre l'art et la société, ayant « *pour mission de faire découvrir des équipes et des artistes soucieux d'agir dans l'époque, de mettre en valeur des actions essentielles absentes des grands médias, d'explorer des terres culturelles méconnues et de réfléchir ensemble aux enjeux portés par l'art et la culture dans notre société.* »<sup>152</sup>. Sont recensées sur ce site quelques publications sur la danse, qui restent toutefois assez minoritaires.

- *Art Press*, une revue qui existe depuis 1972, traitant de la création contemporaine. Cette revue a une vocation internationale puisqu'elle existe aussi bien en anglais qu'en français depuis 1992. La danse y occupe une place au même titre que les arts plastiques, la littérature, la photo, la vidéo, le cinéma, les arts électroniques, l'architecture, le théâtre, la musique...

---

151 Rubrique « qui sommes nous » du site internet de *Mouvement* : <http://www.mouvement.net/qui-sommes-nous>

152 Rubrique « qui sommes nous » du site internet de *L'insatiable* : <https://linsatiable.org/Qui-sommes-nous>

- *La Terrasse*, qui est principalement distribué devant les théâtres et qui est un journal de référence de l'actualité du spectacle vivant en France. Ce journal laisse la part belle à la danse puisqu'elle dispose généralement de 6 pages au deuxième tiers du journal de 56 pages<sup>153</sup>. Une rubrique entière est dédiée à la danse sur le site internet, juste après le théâtre. Cette rubrique est très riche et fréquemment alimentée. Agnès Izrine, rédactrice en cheffe de *Danser Canal Historique*, est l'une des autrices régulières de la rubrique, accompagnée par Delphine Baffour, Belinda Mathieu, Nathalie Yokel...
- *TELERAMA Sortir* comporte également de nombreux articles traitant de spectacles de danse. Rosita Boisseau écrit fréquemment ces articles dédiés à la danse.
- *Balto*, qui se revendique comme un média de la création ultra-contemporaine, pionnière, hybride. Il couvre les créations allant de l'art vivant à l'art visuel : théâtre, danse, musique, littérature, peinture, dessin, sculpture, design, architecture, photographie, cinéma.
- *Sceneweb.fr*, site dédié au spectacle vivant, comporte également une rubrique danse, qui est alimentée par Philippe Noisette, spécialiste de danse.
- *Paris Art*, revue de l'art en ligne centrée sur l'actualité de la création culturelle en France, comporte une rubrique entière dédiée à la danse. Un agenda culturel est également présent sur le site. Comme le titre de la revue le laisse sous-entendre, la revue est centrée sur la ville de Paris, même si la description de celle-ci annonce proposer des sujets concernant la création culturelle sur tout le territoire français.
- *Le quotidien de l'art*, qui a rejoint en 2018 le groupe Beaux Arts & Cie, propose également un point de vue sur la création contemporaine. Sans rubrique dédiée à la danse ni même au spectacle vivant, on y retrouve tout de même quelques articles traitant de la danse.
- *Le théâtre du Blog*, un blog composé d'une équipe de critique et traitant du spectacle vivant, que ce soit le théâtre, la danse, les arts de la rue, le cirque, la magie, les performances, sur tout le territoire français.

On trouve également une présence de l'actualité chorégraphique dans des médias plus généralistes, qui comportent parfois une rubrique culture ou danse dans laquelle des journalistes spécialisés traitent du sujet. Parmi ces médias, citons les plus importants :

- *Le Monde* avec Rosita Boisseau, qui alimente depuis de longues années la partie danse du journal.
- *Libération* principalement au travers d'Eve Beauvallet. Il n'y a plus de rubrique « danse », mais l'actualité relative à la danse se répartit entre la rubrique « scène », la rubrique « portrait » et la rubrique « festival » principalement.

---

<sup>153</sup> D'après GOUPILLON Dominique, *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*, Mémoire soutenu au CELSA en mai 2014, dans le cadre du Master « Communication : Culture, Tourisme et Territoire », sous la direction de PAGÈS Dominique et GERMAIN THOMAS Patrick

- *Le Figaro*, à travers la personne d'Ariane Bavelier, avec un contenu plutôt centré sur la danse classique et les grand ballets
  - *L'humanité* avec Muriel Steinmetz, qui est en charge de l'actualité chorégraphique, mais aussi littéraire.
  - *Les Inrockuptibles* : Philippe Noisette, spécialiste de la danse, rédige des critiques chorégraphiques pour ce journal, dans la rubrique « art/scènes », qui est partagée entre le théâtre et la danse.
  - *Les Echos* : Philippe Noisette est le chroniqueur danse attitré du journal.
  - *France Culture* : Aucune rubrique ou émission n'est dédiée à la danse, les podcasts dédiés à la danse se répartissent dans des émissions différentes. « La grande table » donne parfois la parole à des chorégraphes autour de leur création (par exemple une émission dédiée à Damien Jalet et sa création au Théâtre National de la danse de Chaillot, *Vessel*). Il en est de même pour « Les carnets de la création », « La dispute ». Remarquons aussi l'apparition du thème plus général de la danse, et non de l'actualité de la création dans des émissions telles que « les pieds sur terre » avec « la danse c'est la vie » qui compile un ensemble de témoignages de danseurs contemporains ou dans « le petit salon », une émission sur la danse au musée.
  - *France Inter* : On retrouve des articles écrits par Valérie Guédot dans la rubrique « théâtre », principalement des spectacles du théâtre de la ville et du théâtre National de la danse de Chaillot. Augustin Trapenard, dans le cadre de son émission « Boomerang », a récemment mis en avant des danseurs étoiles de l'Opéra de Paris. L'émission « coulisse » est parfois également consacrée à la danse.
  - Concernant la télévision, la présence de la danse est assez réduite. MEZZO (chaîne de la TNT) retransmet des spectacles de danse. Notons également l'émission « Danse avec les stars », qui ne présente pas l'actualité de la création chorégraphique contemporaine mais peut constituer un premier contact entre la danse contemporaine et le public, comme le notait Dominique Goupillon. Celle-ci relevait d'ailleurs la présence de Marie-Claude Piétragalla, ancienne étoile de l'Opéra de Paris, au jury de l'émission. Dominique Goupillon en faisait une « ambassadrice de la danse contemporaine auprès d'un vaste public »<sup>154</sup>Aujourd'hui, celle-ci a quitté l'émission, mais depuis 2019, Patrick Dupond, danseur étoile, maître de ballet et chorégraphe a rejoint le jury, pouvant donc se positionner à son tour en relais de la danse contemporaine auprès d'un large public. La place laissée à la danse dans ces médias est toutefois assez minime, avec une absence quasi systématique de rubrique dédiée à la danse, celle-ci s'inscrivant plutôt par petites touches dans certaines rubriques ou bien partageant une rubrique avec le spectacle vivant.
- Pour finir, on trouve également des mentions des spectacles de danse sur les médias ré-

---

<sup>154</sup> GOUPILLON, Dominique. *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*, Mémoire soutenu au CELSA en mai 2014, dans le cadre du Master « Communication : Culture, Tourisme et Territoire », sous la direction de PAGÈS Dominique et GERMAIN THOMAS Patrick

gionaux et locaux des territoires sur lesquels les compagnies s'exercent, se produisent ou s'ancrent. Ces médias locaux et régionaux sont non négligeables et sont des relais importants pour les compagnies de toutes tailles. Certains webzines en ligne sont dédiés spécifiquement à la culture dans une région particulière, à l'image de *Ventilo* à Marseille. Nous pouvons citer à titre d'exemple *A nous Paris*, un magazine centré sur la région parisienne avec une section culture dédiée, mais nous étudierons ces relais locaux plus en détail en fonction des compagnies auxquelles nous nous intéressons dans le cadre de ce mémoire, à titre d'exemple. Notons également que les JT régionaux de France 3 relaient des manifestations chorégraphiques ayant lieu sur leur territoire.

L'importance des sites institutionnels des mairies, départements, régions sont également à noter au niveau du relais des événements auprès du territoire. Une de mes missions au sein des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis était ainsi de m'assurer de la présence des événements relatifs au festival sur les sections culturelles de sites internet des villes dans lesquelles le festival avait lieu.

Ainsi, d'une manière globale, la danse contemporaine n'a pas vraiment développé un espace conséquent dans l'espace médiatique. Les médias spécialisés sont rares et relativement peu connus. La danse contemporaine et ses acteurs sont représentés de manière assez éparse, dans des médias qui ne sont pas forcément dédiés à cet art.

## **1.2. Une présence médiatique différenciée selon l'importance de la compagnie : focus sur les cinq compagnies étudiées**

Nous l'avons vu, le paysage médiatique laisse finalement assez peu de place à la danse contemporaine. Pour les compagnies de danse contemporaine, difficile alors de se faire connaître par le biais des médias, de trouver une place dans le paysage médiatique culturel, d'autant plus lorsque la compagnie est jeune, peu connue.

De ce fait, commençons par étudier la compagnie Ayoun, qui est la plus jeune de notre corpus et dont les pièces ont encore très peu tourné. Rappelons tout de même que Youness Aboulakoul, le chorégraphe de la compagnie, a une carrière de danseur derrière lui et a dansé pour des chorégraphes connus et reconnus. Le peu de pièces ayant été chorégraphiées par l'auteur explique le faible nombre d'articles et de mentions de ses spectacles. En faisant une recherche sur internet, et en m'intéressant à toutes les pièces que Youness Aboulakoul a contribué à chorégrapier, j'ai pu trouver 7 articles. La majorité d'entre eux sont des articles très descriptifs, reprenant les éléments de langage utilisés par Youness Aboulakoul, annonçant les dates de diffusion du

spectacle qui devait être dansé aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. C'est le cas de l'article de *sceneweb.fr* du 23 janvier 2020, mais aussi de l'article publié dans *Tarpin Bien*. L'oeuvre *Today Is A Beautiful Day* a été jouée pour la première fois dans le cadre du Moi de la danse aux Subsistances à Lyon. Deux articles et une émission radio présentent de ce fait la pièce dans le cadre du festival. Un article élogieux d'Aurélie Mathieu intitulé « Lyon : du 23 janvier au 9 février, let's dance ! » présente ainsi plusieurs artistes du festival, dont Youness Aboulakoul et sa création, avec une véritable critique positive. Dans *Tout Lyon*, nous pouvons noter également la présentation de *Today Is A Beautiful Day* associé à d'autres spectacles, dans le cadre du Moi de la danse. Nous voyons ici l'importance des médias régionaux, dédiés à la région lyonnaise dans laquelle la pièce est diffusée. Youness Aboulakoul est aussi cité dans un média à la portée beaucoup plus importante. L'émission d'Aude Lavigne sur *France Culture*, dans « Les carnets de la création », intitulée « Spécial Lyon, épisode 3 : Stéphane Malfettes, directeur des Subsistances » est un entretien avec Stéphane Malfettes. Celui-ci présente donc le lieu des Subsistances. Youness Aboulakoul est uniquement présenté à l'écrit dans le cadre de la présentation de l'actualité du lieu des Subsistances et sans mention de la pièce qu'il y présente. Notons toutefois que la photo accompagnant le texte de présentation du Moi de la danse est une photo de la création de Youness Aboulakoul, ce qui le met en avant sur le site. Finalement, seuls deux médias explorent plus en profondeur le travail artistique de Youness Aboulakoul. Sur *Radio Pluriel*, qui est une radio présente à Lyon en FM sur 91,5 et sur le web et qui compile plusieurs dizaines d'émissions réalisées par des bénévoles sur une forme d'expression artistique, dans le lieu de vie du bénévole. Ici, c'est Hervé Laurent qui s'intéresse à la création de Youness Aboulakoul. Ce dernier est encore une fois présenté, dans le titre, au travers du festival du Moi des subsistances : « Dikie Istorii Company et Youness Aboulakoul aux Subsistances dans le cadre du Moi de la Danse ». Néanmoins, ce podcast de 8 minutes 30 met bien plus en lumière le projet artistique de Youness Aboulakoul que les articles précédemment cités. Il s'agit d'une interview dédiée au chorégraphe, à son processus de création, sur *Today Is A Beautiful Day*, sur la représentation, sur la résidence, sur la sortie de résidence. Un article poussé existe également sur blog pluridisciplinaire dédié aux arts du spectacles, le *Théâtre du blog*. Cet article de Marie-Agnès Sevestre met en avant la création de Youness Aboulakoul et Youness Atbane. Il s'agit d'une véritable critique élogieuse de la part d'une journaliste qui a vu la pièce. Aucun article ne cite la compagnie Ayoun, ce qui prouve sa jeunesse. Le fait que Youness Aboulakoul soit le seul artiste de cette compagnie explique aussi la mise en avant de l'artiste par rapport à la compagnie, qui peut finalement être une simple construction administrative nécessaire à la production d'oeuvres par le chorégraphe.

La compagnie Vivons ! De Smaïl Kanouté est également une compagnie relativement émergente. L'artiste a connu une médiatisation importante dernièrement au travers du court métrage *NEVER TWENTY ONE* qui a remporté le prix du meilleur documentaire à l'Urban Film

Festival 2019 de Paris. Ce court métrage est le résultat du travail du Collectif Racine, auquel Smaïl Kanouté appartient. Ce n'est donc, dans ce cadre là, pas la compagnie Vivons ! qui est mise en avant mais le collectif Racine auquel Smaïl Kanouté appartient. L'article « Rencontre avec le collectif Racine(s) - Quand les arts dialoguent » dans *L'écho urbain* illustre bien cet état de faits. De nombreux articles sont consacrés à Smaïl Kanouté, son parcours en tant que chorégraphe. De nombreux articles s'attachent ainsi à raconter le parcours personnel de Smaïl Kanouté, son bégaiement, la manière dont il l'a surpassé. Le portrait du chorégraphe prend parfois le pas sur la présentation de son projet artistique, comme c'est le cas avec l'article dans *Télérama* sorti de Belinda Mathieu : « Entre graffiti et freestyle poétique, la performance dansée de Smaïl Kanouté ». L'article est rédigé dans le cadre de sa nouvelle création au 104, *Jidust*, mais la place laissée à la performance est finalement assez minime et placée à la fin, après un long portrait de l'artiste. On retrouve également un portrait de l'artiste sur *Coeur et Art*, un magazine centré sur la création contemporaine. L'importance donnée au parcours du chorégraphe ressort également à travers les médias le mettant en avant, qui sont fortement liés à son histoire personnelle et ne sont pas forcément des médias liés à l'art ou à la culture. Ainsi, un portrait de Smaïl Kanouté est effectué dans *BY US MEDIA*, média qui « met en avant les composés positifs de la communauté noire dans sa grande diversité »<sup>155</sup>. On retrouve également un article sur Smaïl Kanouté dans *Nothing but the wax*, blog reconnu pour son expertise en mode africaine, et dans *True Africa*, une plateforme qui met en avant la culture, la pensée, la politique, la mode, le sport en Afrique et au sein de la diaspora africaine dans le monde. La présence dans ces trois médias spécifiques est en lien direct avec les racines africaines de l'artiste et montre l'importance qui est accordée à son itinéraire, son parcours personnel. De la même manière, le portrait du chorégraphe qui est dressé dans le *Bondy Blog*, média en ligne dont l'objectif est de donner la parole aux habitants des quartiers populaires, est marqueur de sa jeunesse dans un quartier populaire du 18ème arrondissement de Paris. Son ascension sociale est retranscrite dans l'article au titre révélateur : « Le moteur c'est toi, il faut être en mouvement pour faire ce que tu as envie de faire ». Comme pour Youness Aboulakoul, on retrouve des articles succints présentant les pièces à venir au côté d'autres recommandations. C'est le cas par exemple de l'article de Claire Nini « 5 spectacles de danse à voir en Juin à Paris » dans *A NOUS PARIS*, qui présente la création *Jidust* comme une des 5 recommandations de spectacles de danse. Notons l'existence de deux articles de fond sur des médias s'intéressant à l'art sous différentes formes dont nous avons parlé précédemment, *Balto* et *Paris Art*, respectivement sur *NEVER TWENTY ONE* et *Jidust*, deux créations du chorégraphe.

Suite à ces deux compagnies jeunes et relativement peu médiatisées, étudions la compagnie du corpus qui est vraisemblablement la plus médiatisée : A.I.M.E. Ceci afin d'avoir un aperçu significatif de la médiatisation de compagnies de danse contemporaine, des plus

---

155 CUGUILLIERE, Axel. « Smaïl Kanouté, un art-moureux de la rue ». *BY US MEDIA*. 17 avril 2019

émergentes à une compagnie plus reconnue. En effet, A.I.M.E. est une compagnie conventionnée avec l'état, ce qui témoigne d'une reconnaissance importante du travail fourni. Cette reconnaissance se retrouve quant à la médiatisation. Les articles sont recensés sur la section « presse » du site internet à l'adresse suivante : <http://www.individus-en-mouvements.com/fr/presse/>. La compagnie est présente sur une grande partie des principaux journaux, radios, émissions de télévision présentées dans la partie II.1.1. Ceci permet à la compagnie, au travers d'une médiatisation plurielle et transversale, de toucher les différents publics de ces médias. On remarque une présence régulière sur *France Culture*, à raison d'au moins une fois par an, mais aussi des émissions sur *Arte*, des articles dans *Mouvement*, *La Terrasse*, *Les Inrockuptible*, *L'Humanité*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *Beaux-Arts Magazine* ou même *La Croix*. Ces médias représentent des médias très suivis, qui font références. S'y ajoute une forte présence dans la presse locale, avec *Le Dauphiné Libéré* pour la Haute-Savoie, *DNA*, *Dernières Nouvelles d'Alsace*, pour Strasbourg et ses environs, *Ouest France* pour les régions de l'Ouest de la France et Paris. À cela, viennent s'additionner de nombreux articles sur des supports numériques dédiés à la danse, des blogs. Plusieurs articles sont signés par des journalistes de référence dans le monde de la danse contemporaine tels que Gérard Mayen, Rosita Boisseau ou Philippe Noisette. Le nombre d'articles dédié à Julie Nioche spécifiquement en temps que chorégraphe est élevé par rapport au nombre d'articles dédié à l'Association d'Individus en Mouvement Engagés dans son ensemble. À titre d'exemple, six émissions radios sur France Culture sont consacrées à Julie Nioche, comportent son nom dans le titre, sont pour la plupart des entretiens avec cette dernière. Une mise en avant de la chorégraphe est donc effectuée au travers de la médiatisation d'A.I.M.E. Julie Nioche est bien plus mise en avant au travers de la médiatisation d'A.I.M.E. qu'elle et son administratrice ne l'annonçaient dans l'entretien et que présenté sur le site internet comme nous le verrons par la suite. L'émission diffusée sur *Arte* dans le « Journal de la Culture » avec Frédérique Cantu en mai 2008 est de ce fait révélatrice. Le titre même du reportage met en avant la chorégraphe : « Reportage sur Matter et interview de Julie Nioche dans le cadre d'une présentation des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint Denis ». La mise en page et l'illustration de l'article ci-dessous, écrit par Philippe Noisette pour *Les Inrockuptibles* viennent renforcer cette prédominance de Julie Nioche sur l'association.



Figure 9: les Inrockuptibles, 2 juillet 2014, par Philippe Noisette

Le titre reprend le nom complet de la chorégraphe, en gras et avec une police bien plus grande que le reste de l'article. L'illustration de cet article rappelle que le sujet principal est la chorégraphe elle-même. Celle-ci apparaît imposante, occupe une place très importante, se tenant droite. À la fin de l'article, on peut lire : « En parallèle à ses activités de chorégraphe, Julie Nioche a développé Aime. ». La figure de Julie Nioche est donc ici séparée de A.I.M.E. qui est décrite comme une activité annexe, alors même que dans l'entretien que j'ai pu mener avec elle, Julie Nioche se dit chorégraphe au sein d'A.I.M.E. Un article de 2014 dans *La Terrasse* propose une mise en page similaire (ci-contre), malgré un titre différent : « Matter », le titre d'une pièce de Julie Nioche, ce qui annonce un article



Figure 10: La Terrasse, Juillet 2014, par Nathalie Yokel

portant spécifiquement sur une pièce et non sur la chorégraphe. La création est donc ici directement associée sa créatrice, à la chorégraphe Julie Nioche. Nous pouvons dès lors nous demander si la mise en avant de la chorégraphe est le résultat d'une volonté des journalistes ou bien de la chorégraphe elle-même. L'entretien mené avec Julie Nioche semblait indiquer que la chorégraphe n'avait nullement l'intention de se mettre en avant par rapport au reste de la troupe. Les journalistes auraient de ce fait tendance eux-mêmes à mettre en avant la chorégraphe et à l'associer entièrement aux projets créés. Une mise en parallèle avec les outils de communication développés par la compagnie nous permettra de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse. Certains articles sont toutefois d'avantage centrés sur la compagnie dans son ensemble et le projet artistique, avec notamment l'article « A.I.M.E., un laboratoire chorégraphique du sensible » dans *Culture et recherche*, qui traite de la dynamique de recherche d'A.I.M.E., de sa forme de création. La parole est donnée à l'association dans sa globalité et les visuels ne mettent en avant aucune personnalité en particulier.

Nous l'observons donc, plus une compagnie est jeune, plus il est difficile pour elle de se faire une place de choix dans l'espace médiatique. Les médias les plus suivis peuvent être inatteignables pour les compagnies en début de parcours. La médiatisation va de paire avec la reconnaissance par l'état et les institutions publiques : il est d'autant plus dur pour les compagnies émergentes de se faire une place sur la scène contemporaine du fait de leur faible médiatisation. La présence dans les agendas culturels de divers sites est toutefois quasi-systématique et permet une mise en lumière intéressante. Ces agendas culturels reprennent la plupart du temps les textes proposés par les compagnies ou les lieux de diffusion, ce qui relève l'importance pour la compagnie d'éditorialiser le projet artistique. Par ailleurs, les mises en avant en temps qu'artiste émergent, peuvent se faire au travers de l'exposition des lieux ou événements dans lesquels les artistes se produisent, au risque d'effacer l'artiste derrière le lieu de diffusion.

### **1.3. L'importance des lieux de diffusion dans la mise en communication des compagnies**

Nous l'avons vu précédemment, principalement au travers des travaux de Patrick Germain-Thomas<sup>156</sup> mais aussi à travers l'étude menée par Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchêne<sup>157</sup>, les compagnies de danse contemporaine sont très fortement dépendantes des lieux de programmation dans la diffusion de leur création et dans la mise en place même de leurs créa-

---

156 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014, 16 pages

157 URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012, téléchargeable sur le site [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr) [en ligne] : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Territoires-et-ressources-des-compagnies-en-France-CE-2012-1> [consulté le 06/06/2020]

tions. Par voie de conséquence, celles-ci sont également dépendantes des lieux de diffusion dans la mise en communication de leur projet artistique. Chaque lieu de programmation, qu'il s'agisse d'un théâtre ou d'un festival, conçoit et produit un ensemble d'outils de communication propres au lieu, présentant les œuvres diffusées dans ce lieu et les artistes à l'origine de celles-ci. Flore Bonafé, directrice de la communication au Nouveau Théâtre de Montreuil, explique récupérer des dossiers, des textes que les compagnies lui fournissent afin d'en faire des outils de communication propres au théâtre, comme par exemple les feuilles de salle<sup>158</sup>. En créant des objets mettant en avant les créations, les lieux de programmation sont également les garants d'un lien entre le public et les artistes. C'est ce que soulève Stéphanie Gressin lorsque je lui demande quels publics peuvent être touchés par les outils de communication de l'Association d'Individus en Mouvement Engagés. Celle-ci me répond qu'il est difficile pour l'association de toucher directement les publics. Elle s'exclame en riant : « *j'aimerais bien qu'on puisse parler aux publics* »<sup>159</sup>. Elle ajoute que son travail en communication est plutôt de s'adresser aux professionnels, qui sont leurs « *intermédiaires vis-à-vis du public* »<sup>160</sup>. La relation au public n'est donc pas directe et passe par le relais des lieux de programmation, de leur communication. C'est ce que relève également Amélia Serrano : « *Souvent la communication vis à vis des publics est prise en charge par les théâtres, par les festivals dans lesquels on est programmé. Donc en fait, nous, en tant que compagnie on n'a pas de lien direct avec le public, le spectateur qui est dans la salle.* »<sup>161</sup> À titre d'exemple, Smaïl Kanouté est présenté sur le site internet des Ateliers Médicis, où ce dernier est en résidence. Une biographie de l'artiste est accessible au public des Ateliers Médicis dans l'onglet « réseau / acteurs », à l'adresse suivante : <https://www.ateliersmedicis.fr/le-reseau/acteur/smail-kanoute-14330>. Son projet artistique mêlant danse et graphisme, ses créations, ses collaborations et la compagnie Vivons ! sont présentés sur cet article. On retrouve une présentation encore plus complète de Smaïl Kanouté sur le site internet de l'Institut du Monde Arabe, dans le blog de l'IMA, rubrique « portraits », à l'adresse suivante : <https://www.imarabe.org/fr/blog/2017/09/je-suis-ne-le-20-septembre-1986-par-smail-kanoute>. Cette mise en avant est très proche de la parole du chorégraphe puisqu'elle propose une vidéo de Smaïl Kanouté parlant de son parcours et de son projet créatif ainsi que plusieurs longues citations écrites de celui-ci. La communication mise en place par les lieux fait donc l'objet d'une attention toute particulière de la part des compagnies qui dépendent de ces textes et images dans la construction de leur identité auprès du public. Smaïl Kanouté témoigne de l'importance et de l'attention qu'il accorde à la manière dont les lieux communiquent sur son travail<sup>162</sup>.

Cette mise en communication des artistes et de leurs projets peut se dérouler dans de très bonnes conditions et satisfaire aussi bien le lieux d'accueil que la compagnie accueillie. Ainsi,

---

158 Cf Annexe 2. 8. Retranscription de l'entretien avec Flore Bonafé.

159 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin.

160 Ibid.

161 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amélia Serrano.

162 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté.

Smaïl Kanouté semble tout à fait satisfait de la mise en place conjointe de la communication : « *Oui la communication avec les lieux, j'ai de la chance qu'elle se fasse de manière fluide* »<sup>163</sup>. Il parle d'une « *collaboration* » dans la mise en place de cette communication.

Néanmoins, la grande importance des lieux de programmation dans la mise en place de la communication peut entraîner le risque de voir ces lieux prendre le pas sur les compagnies elles-mêmes, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Youness Aboulakoul et du festival du Moi des substances qui prenait le pas sur l'artiste dans la médiation croisée qui en était faite. Ce pouvoir détenu par les lieux de programmation de mise en place du discours de présentation de la compagnie peut donner lieu à des rapports de pouvoir ou à une présentation malvenue, partielle, erronée de la compagnie. Julie Nioche dénonce une « *appropriation par les lieux de la communication des projets* »<sup>164</sup>. L'utilisation du terme « *appropriation* » témoigne du sentiment qui peut apparaître chez les artistes d'être dépossédés de leur projet, récupérés par les lieux de programmation. « *C'est leur manière de parler des choses et on n'a pas forcément la même* »<sup>165</sup>. Les différences de langages, de codes peuvent entraîner un certain déséquilibre entraînant un rapport de force ou bien une présentation erronée de la compagnie et du projet artistique défendu. Notons tout de même que Julie Nioche conclut en expliquant avoir des « *rapports assez privilégiés avec des lieux qui me demandent de réfléchir à leur territoire avec eux.* »<sup>166</sup>, ce qui traduit la possibilité de co-construction de la part de la compagnie et des lieux.

Seules les compagnies reconnues par l'état et occupant une place majeure sur le paysage chorégraphique depuis un certain nombre d'années, à l'image d'A.I.M.E., semblent pouvoir prétendre à une présence dans des grands journaux et radios. Pour les compagnies les plus émergentes, la grande majorité de leur présence dans les médias passe par un grand nombre d'annonces de dates pour lesquelles les journalistes ne se sont même pas rendus au spectacle. Par ailleurs, les compagnies de danse contemporaine, du fait de l'absence de lieu associé dans la quasi-majorité des cas, sont également dépendantes de la communication mise en place par les lieux qui les accueillent. Que ce soit pour être repris par la presse, le web, des blogs, la radio, pour que le message soit clair et puisse être repris par les différents acteurs nommés, sur leurs outils de communication, il est nécessaire d'éditorialiser le projet artistique, de le mettre en mots, mais aussi en images. Néanmoins, malgré une éditorialisation par la compagnie, le discours produit et repris par les médias ou les lieux de programmation peut être repris, manipulé, déformé. Ainsi, afin de maîtriser plus totalement leur mise en communication, leur éditorialisation, il est important que les compagnies développent des outils de communication propres, sur des outils de communication gérés par la compagnie et pouvant faire office de référence, que ce soit auprès du grand public ou

---

163 Ibid.

164 Cf Annexe 2. 3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche.

165 Ibid.

166 Ibid.

auprès des professionnels. Cela dans le but de créer un lieu où il n'y a récupération du discours ni par les médias ni par les lieux de diffusion, un lieu de construction du discours directement par et pour la compagnie. Ces lieux vont être les outils de communication développés par la compagnie dans le cadre de la mise en place d'une stratégie de communication particulière.

## **2. Éditorialisation du projet artistique et stratégie de communication développée en fonction des moyens disponibles**

Étudions donc, suite au constat de la médiatisation inégale des compagnies de danse contemporaine, les moyens dont disposent les compagnies pour éditorialiser leur projet artistique et faire exister une stratégie de communication reposant sur des moyens financiers limités dans l'ensemble.

### **2.1. La création d'une stratégie de communication avec des ressources financières limitées**

Les compagnies de danse contemporaine, surtout les plus jeunes et les moins soutenues par l'état, doivent composer et créer avec des budgets réduits. Une part du budget étant réservée à la production et à la création, le budget consacré à la communication en est d'autant plus réduit. La communication est en effet la dernière activité à laquelle la compagnie va choisir de consacrer son budget.

« *On ne peut pas ne pas communiquer* »

Paul Watzlawick

Cette citation de Paul Watzlawick se réfère à l'impossibilité pour les êtres humains de ne pas communiquer. C'est l'un des grands axiomes de l'école de Palo Alto qui se réfère au fait que puisque les signes de l'énonciation reposent en grande partie sur les indices corporels, « *une équivalence se dessine entre communication et comportement* »<sup>167</sup>. Tout comportement, même l'absence de communication fait donc communication. Ainsi, même dans le cas où une compagnie s'exprime très peu, elle fait tout de même communication, elle renvoie une certaine image qui sera perçue d'une certaine manière par les publics d'une part et par les professionnels d'autre part. Par ailleurs, d'autres acteurs, nous l'avons vu, s'expriment sur la compagnie : les médias et les lieux de programmation. De ce fait, afin de maîtriser son identité, il est important pour la compagnie de créer des outils de communication qui lui sont propres et qu'elle gère de manière autonome, la notoriété de la compagnie grandissant au fur et à mesure du développement de celle-ci.

---

167 BOUGNOUX, Daniel. *Introduction aux sciences de la communication*. Editions La Découverte, Paris 1998, 2001.

Ainsi, une stratégie de communication va être mise en place au sein des compagnies, malgré les faibles budgets. Le print apparaît pour la plupart des compagnies être une solution onéreuse. Ainsi, sur les cinq compagnies étudiées, A.I.M.E. est la seule à concevoir et imprimer « *une plaquette de présentation des projets [...], un petit livret qui a été conçu avec une graphiste* » ainsi qu' « *une carte postale par projets* »<sup>168</sup>. À l'exception de cette compagnie qui est, rappelons le, la plus subventionnée des cinq compagnies étudiées, les autres compagnies ne choisissent pas le print dans leur stratégie de communication. Les outils de communication digitaux semblent en effet être une solution au moindre coût qui permet aux compagnies de faire rentrer les coûts de communication dans leur budget. Les réseaux sociaux se constituent de ce fait comme un outil digital pouvant être, s'il est utilisé à bon escient, très efficace et presque gratuit. Qudus Onikeku présente les réseaux sociaux comme un lieu d'expression peu coûteux pour effectuer sa promotion « *Also because we do not have the funding to do advertisement, to advertise what we do in traditional medias, so we use social medias mostly to advertise* »<sup>169</sup> (Aussi, et parce qu'on n'a pas les financements pour faire de la publicité, pour promouvoir ce que l'on fait dans les médias traditionnels, donc on utilise les réseaux sociaux surtout pour promouvoir). Ceci implique également une utilisation de la sponsorship pour mettre en avant certaines publications ou événements auprès d'un public particulier. Ces sponsorisations, sur Facebook et Instagram, sont payantes mais toutefois bien moins onéreuses qu'une apparition sur un média plus traditionnel. Par ailleurs, le digital a pris une importance considérable ces dernières années et concentre donc une grande partie du public et de l'activité des artistes et lieux de diffusion, rendant ainsi la présence des compagnies sur l'espace digital nécessaire. Par ailleurs, cette solution peut apparaître comme une solution plus respectueuse de la planète en comparaison aux solutions nécessitant l'utilisation de papier.

La stratégie de communication mise en place, imaginée par la compagnie en fonction des moyens disponibles s'adapte en fonction de chaque projet, comme le souligne Amelia Serrano : « *D'une manière spécifique, on n'aura pas la même stratégie face à la création d'un solo ou face à la création d'une pièce de groupe.* »<sup>170</sup>. Se développe alors l'idée d'une communication à plusieurs couches, par exemple sur le site internet, qui doit traiter de tous les sujets de la compagnie. Julie Nioche relève ainsi deux rythmes coexistants au sein de la compagnie et donc de sa communication : « *il y a la rapidité, on va dire du système de production et de diffusion, qui a un certain rythme, et puis il y a le rythme de la recherche, de la pensée, de l'intelligence du corps, qui est un autre rythme* »<sup>171</sup>. C'est ainsi que Julie Nioche en vient à parler de « *cohérence [...] rhizomatique* » de l'association, signifiant par ces termes les différentes directions prises qui se rejoignent pourtant toutes, trouvent la même source qui est l'essence de l'association. Face à ce fonctionnement rhizomatique de l'association, les systèmes de communication vont également s'adapter et fonction-

---

168 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

169 Cf Annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

170 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano

171 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

ner, eux-aussi, de manière rhizomatique. : « *les systèmes de communication [...] s'adaptent à l'endroit où l'on est* »<sup>172</sup>. C'est ainsi que la communication s'adapte.

Par conséquent, cette multiplicité de couches dans la mise en place de la stratégie de communication fait d'elle une communication « *différenciée en fonction des publics* »<sup>173</sup>. Chaque rhizome des compagnies correspond ainsi à un certain public, les délimitations entre publics n'étant pas clairement définies -une personne peut en effet s'intéresser à plusieurs projets à la fois. Amelia Serrano explique, concernant la communication ciblée en fonction des publics, que le ciblage peut aller jusqu'à une communication personnelle, visant certaines personnes en particulier. Elle explique que si des newsletters sont envoyées en grand nombre aux professionnels, programmeurs et institutions pour informer des nouvelles créations, ces newsletters sont complétées par des messages personnalisés pour les professionnels, ce qui permet à l'information d'acquérir une plus grande importance auprès de ceux-ci. La stratégie de communication passe de ce fait par une construction de liens personnalisés avec des acteurs du secteur, liens qui se tissent au travers de ces communication ciblées mais aussi en entrant en contact avec les professionnels lors d'évènements afin de « *créer du lien de manière subtile* »<sup>174</sup>. En plus de passer par le digital, la communication se construit donc au travers de relations humaines privilégiées, dans une logique de relation aux publics construite lors d'évènements, de rencontres, de festivals etc.

## **2.2. Paramètres humains dans la stratégie de communication : de l'importance de la confiance**

Le chorégraphe prend une place centrale dans l'élaboration de la stratégie de communication. Néanmoins, au fur et à mesure du développement de la compagnie, de la multiplication des projets, les tâches dédiées à la communication se font de plus en plus chronophages. C'est ainsi que des équipes en charge de la communication voient le jour, ou du moins une personne pour commencer. Concernant les compagnies les moins subventionnées et/ou aux plus petits revenus, il est difficile de rémunérer une personne pour prendre en charge la communication. Dans ce cadre, ce sont les chorégraphes eux-mêmes qui s'en chargent. Smaïl Kanouté nous confie ainsi : « *dans la compagnie Vivons! je m'occupe de la com, des créations, de la diffusion et des choses administratives quand je peux.* »<sup>175</sup>. Le chorégraphe endosse donc une casquette multiple, se faisant par la même professionnel de la communication. Dans ce cadre, la communication peut même être faite même au nom du chorégraphe : sur Facebook et Instagram, Smaïl Kanouté explique : « *[je] communique plus avec mon propre nom, Smaïl Kanouté qu'avec la compagnie Vivons!. Parce que c'est toujours la porte d'entrée pour que les gens connaissent mon*

---

172 Ibid

173 Ibid

174 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Amelia Serrano et Maxence Rey

175 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

*travail. Soit via la mode, soit via le graphisme ou soit via la danse et donc après les gens font le lien facilement.* »<sup>176</sup>. Ainsi, dans les jeunes compagnies de petite taille, nous l'avons vu précédemment, la compagnie peut être intimement liée à la personne du chorégraphe. Dans ce cadre, la communication se fait par le chorégraphe, qui s'exprime directement en son nom, par exemple sur les réseaux sociaux. Il n'existe alors pas d'intermédiaire entre la parole portée sur la compagnie et le chorégraphe et son projet artistique. Du côté de la compagnie Ayoun, qui est également une jeune compagnie, le chorégraphe Youness Aboulakoul n'est pas seul à prendre en charge la communication, il est accompagné de Gerco De Vroeg, chargé de la diffusion. La boîte de production gérée par Gerco De Vroeg, Kumquat, prend en charge les newsletters. L'arrivée d'une personne en charge partiellement de la communication permet ici une professionnalisation de la communication de la compagnie, au travers de newsletters, outils plutôt utilisés par les professionnels. De son côté, Youness Aboulakoul gère les réseaux sociaux et comme Smaïl Kanouté, il communique sur ceux-ci en son nom, publiant ses recherches, ses créations sonores ou visuelles, ses collaborations, son actualité. Youness Aboulakoul est très actif sur les réseaux sociaux et plus particulièrement sur Instagram.

Avec le développement de la compagnie, le chorégraphe peut prendre de moins en moins part à la communication, déléguant de plus en plus ces activités, même s'il garde une implication importante dans la définition de la stratégie de communication globale. Ainsi, concernant A.I.M.E., Julie Nioche s'exprime ainsi : *« j'ai beaucoup pris part à la communication. Je pense que depuis quelques années je lâche un petit peu. »*<sup>177</sup>. Celle-ci délègue peu à peu, à mesure que l'Association d'Individus en Mouvement Engagés prend de l'importance, les actions de communication à Stéphanie Gressin, directrice administrative et responsable des productions et des tournées. Nous voyons ici, au travers le l'organisation de la communication mise en place chez A.I.M.E. et dans la compagnie Ayoun, que les personnes en charge de la diffusion sont souvent amenées à prendre également en charge la communication. Ceci semble cohérent puisque diffusion et communication sont intimement liées.

Lorsque le chorégraphe est soutenu par un ensemble de personnes dans la mise en place de la communication, il s'entoure de personnes de confiance pour réaliser ces tâches. Si l'on se réfère à la définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, deux définitions correspondent à l'usage que nous ferons de ce terme au cours de cette analyse. En premier lieu, la confiance est définie dans le cadre d'une relation personnelle, de personne à personne : *« Croyance spontanée ou acquise en la valeur morale, affective, professionnelle... d'une autre personne, qui fait que l'on est incapable d'imaginer de sa part tromperie, trahison ou incompétence. »*<sup>178</sup>. L'expression *« de confiance »* est également définie de la sorte : *« Sans*

---

176 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

177 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

178 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [EN LIGNE] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/confiance>

*discuter, sans critiquer, sans hésiter; sans aucun doute ni méfiance.* »<sup>179</sup>. L'idée qui ressort est donc celle de l'absence de remise en question de la valeur du travail fourni par la personne et de l'absence d'hésitation et de doute la concernant. Notons que cette confiance peut être spontanée ou acquise, le deuxième cas de figure signifiant une connaissance de longue date de la personne en question. Toutes les personnes interrogées se sont en effet mises d'accord autour du fait que la construction d'un lien de confiance avec les personnes soutenant la compagnie d'un point de vue communicationnel était primordiale. Les relations de confiance construites peuvent toutefois varier selon les compagnies, étant construites de manière singulière dans le cadre de l'organisation du travail propre à la compagnie. Dans la première définition, notons la nuance entre la croyance en une valeur morale ou affective, ou encore professionnelle. Maxence Rey affirme : « *La complicité forte et humaine, dans une communication donnée, fait partie aussi de la stratégie de communication.* »<sup>180</sup>, mettant en exergue la relation interpersonnelle et l'importance de la confiance dans la construction de la stratégie de communication. La chorégraphe et la chargée de développement, de diffusion et de production de la compagnie Betula Lenta s'accordent ainsi à décrire la complicité entretenue avec toutes les personnes avec qui elles collaborent pour la mise en place de la communication, que ce soit Romain Kosallek, vidéaste, Aleida Flores Yaniz, web designer décrite comme « *un pilier de la compagnie dans la richesse communicationnelle* »<sup>181</sup> et membre du bureau ou Delphine Micheli, photographe « *qui suit la compagnie depuis le début* »<sup>182</sup>. Dans ce cadre, la confiance est acquise, construite au fil des années et non innée. Il s'agit plutôt d'une croyance en la valeur professionnelle des personnes sur lesquelles la compagnie repose. De la même manière, pour l'Association d'Individus en Mouvement Engagés, la personne qui s'occupe des plaquettes de présentation papier de l'association est une graphiste dont Stéphanie Gressin précise qu'elle les « *accompagne depuis toujours* »<sup>183</sup>, annonçant ainsi l'acquisition d'une confiance au cours du temps. Smaïl Kanouté, quant à lui, collabore avec le collectif RACINE, dont il fait également parti, pour la réalisation de toutes les vidéos pour ses créations. Il explique également qu'ils « *travaillent tout le temps ensemble* »<sup>184</sup> avec Kevin, du collectif RACINE afin de confectionner les teasers. Kevin est également un complice de longue date. Le tissage d'une relation de confiance avec les complices de la stratégie de communication donne lieu à une communication intimement entrelacée avec le projet artistique, qui lui est fidèle. Des personnes qui comprennent les motivations et l'essence du projet artistique sont en effet à même de le retranscrire au mieux : comme le dit Julie Nioche, « *c'est complexe de vouloir communiquer sans connaître une démarche...* »<sup>185</sup>. C'est ainsi que, si l'on parle par exemple de la production de

---

179 Ibid

180 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Amelia Serrano et Maxence Rey

181 Ibid

182 Ibid

183 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

184 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

185 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

photos au sein de la compagnie Betula Lenta, « *une parole commune se tisse à travers le medium de la photo* »<sup>186</sup>. Le travail se tisse donc, se faisant en étroite collaboration entre le chorégraphe et les personnes en charge de la communication, dans le cadre d'une relation forte de confiance.

Par ailleurs, le chorégraphe Qudus Onikeku, même s'il est entouré par un graphiste et un responsable des réseaux sociaux, qui travaillent en étroite collaboration avec lui, évoque une alternative moins fréquente, qui consiste à mobiliser toute la compagnie, dans la mise en place de la communication. Cette solution a l'avantage de permettre une profusion de la parole déployée, d'ouvrir la communication à plusieurs voix. De ce fait, le chorégraphe explique ouvrir ses réseaux sociaux aux nombreux participants du festival « *Dance Gathering* »<sup>187</sup>. Il explique que lors de ce festival, la compagnie s'agrandit, de nombreux bénévoles arrivant dans le cadre de ce festival. Il ajoute que de nombreux jeunes se joignent à la compagnie à l'occasion de ce festival et que ces jeunes sont très à l'aise sur les réseaux sociaux et sont souvent suivis par une grande communauté, ayant jusqu'à 80 000 abonnés sur Instagram, selon les propos de Qudus Onikeku. Celui-ci explique alors laisser ces jeunes s'impliquer dans la communication de la QDance Company, en prenant en compte leurs idées ou même en leur laissant un accès aux réseaux sociaux du chorégraphe afin de leur permettre de publier du contenu, des stories. La communication est dès lors plurielle et peut être d'autant plus représentative de la complexité de la compagnie et des individualités la composant. Le risque de ce type de fonctionnement peut toutefois être une ligne éditoriale peu compréhensible voir inexistante.

Smaïl Kanouté ajoute une donnée importante concernant la stratégie de communication : l'importance « *d'avoir un bon matériel audiovisuel aujourd'hui pour communiquer, toucher les professionnels, les publics etc...* »<sup>188</sup>. Il pointe du doigt l'importance d'acquérir un bon matériel afin d'être en mesure de produire un contenu audiovisuel de qualité, qui sera utilisé pour la communication, aussi bien de la compagnie que des lieux de programmation, demandeurs de matière pour alimenter leur communication. Ainsi, l'importance des personnes produisant les matériaux visuels et audiovisuels de la compagnie apparaît ici. La qualité des photos et vidéos produites est essentielles puisqu'elle est une ouverture directe sur le travail de la compagnie, que ce soit dans les dossiers de présentation à destination des professionnels ou sur les outils de communication à destination des publics. La qualité de ces éléments passe aussi bien par le professionnalisme des personnes en charge de la réalisation de ce matériau, vidéaste et photographe, que de la qualité du matériel utilisé. Sur les différents sites internet, on remarque globalement un équilibre respecté entre texte et photos, ce qui permet d'aérer le texte, d'illustrer les propos. Les vidéos sont également fréquemment utilisées et permettent de présenter un aperçu du travail dansé.

---

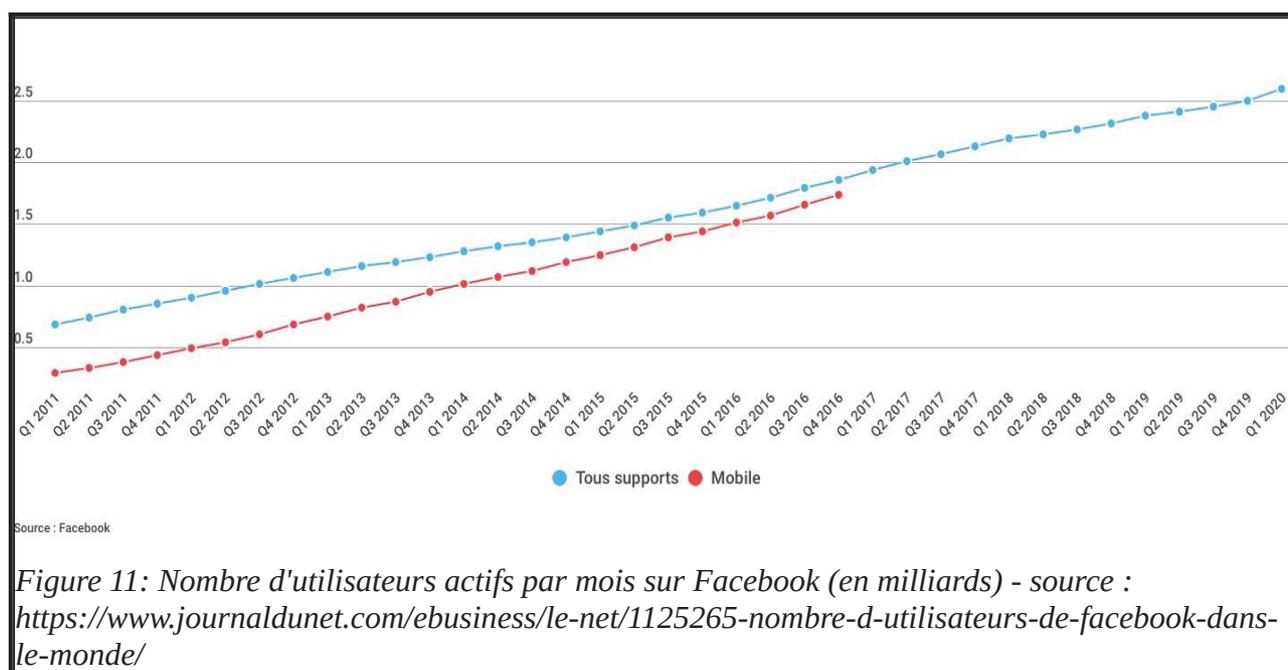
186 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Amelia Serrano et Maxence Rey

187 Cf Annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

188 Ibid

### 2.3. Une tentative de nouer un lien avec le public : les réseaux sociaux, un espace privilégié de dialogue

Ces dernières années, les réseaux sociaux ont pris une importance considérable dans le partage d'informations et dans la communication interpersonnelle. Dominique Cardon, dans son article « Réseaux sociaux de l'Internet »<sup>189</sup>, soulève ce qu'il appelle le « *tournant du Web 2.0* »<sup>190</sup>, qu'il caractérise par « *l'importance de la participation des utilisateurs à la production de contenus et [...] leur mise en relation* »<sup>191</sup>. Il donne dans son article les chiffres de 2010 concernant Facebook : 500 millions d'utilisateurs actifs dans le monde, 18 millions en France, 2,5 milliards de nouvelles photos postées par mois dans le monde, dont 130 millions en France. Une actualisation de ces chiffres permet de se rendre compte de l'importance accrue prise par les réseaux sociaux. Le graphique ci-dessous présente l'évolution du nombre d'utilisateurs actifs sur Facebook entre 2011 et 2020 :



Ainsi, on compte :

- 2,603 milliards d'utilisateurs actifs mensuels sur Facebook dans le monde dont 35 millions en France en 2020<sup>192</sup> ;
- 1 milliard d'utilisateurs actifs mensuels sur Instagram dans le monde dont 19 millions d'utilisateurs en France en 2019<sup>193</sup> ;

189 CARDON, Dominique. « Réseaux sociaux de l'Internet ». In : *Communications*, 88, 2011. *Cultures du numérique*.

190 Ibid

191 Ibid

192 D'après le Blog Du Modérateur. [EN LIGNE] URL : <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-facebook/>

193 D'après le Blog Du Modérateur. [EN LIGNE] URL : <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-instagram/>

- 386 millions d'utilisateurs actifs mensuels sur Twitter en 2020 dans le monde, avec 6000 tweets envoyés par secondes<sup>194</sup>.

Le grand nombre d'utilisateurs actifs mensuels sur les différents réseaux sociaux et le nombre élevé de publications entraînent une grande possibilité d'interactions entre usagers. Les usagers peuvent alors se faire eux-mêmes relais de l'information présente sur les réseaux sociaux.

Dans son article, Dominique Cardon définit deux types de pratiques sur les réseaux sociaux : celles qu'il nomme « *friendship-driven* », « *les pratiques visant la conversation avec les proches* » et celles qu'il nomme « *interest-oriented* », les pratique qui « *promeuvent le partage de contenus avec des personnes ayant les mêmes centres d'intérêt* »<sup>195</sup>. Dans le cadre du contenu partagé par les compagnies et suivi par les personnes intéressées, éventuellement repartagé, on est plutôt dans la seconde pratique. Le but des compagnies sur les réseaux sociaux va de ce fait être de se construire une communauté partageant un même centre d'intérêt pour la danse contemporaine telle qu'elle est pratiquée, proposée par la compagnie.

Dans le cadre de ces pratiques de partage d'information et de contenu autour d'intérêts communs, chaque utilisateur peut produire du contenu, en partager, en relayer. Les utilisateurs des réseaux sociaux actifs sur ceux ci deviennent vecteurs d'information, au même titre que les médias et industries culturelles traditionnelles. Dans ce contexte, ces médias et industries culturelles « *doivent s'insérer dans le développement, plus autonome et désordonné, d'un tissu horizontal de conversations, de partages, de commentaires et de recommandations* »<sup>196</sup>. De ce fait, a lieu une émancipation des publics avec le passage d'une relation verticale avec les institutions traditionnelles, dans laquelle les publics sont passifs, à une relation plus horizontale dans laquelle les publics peuvent devenir actifs. Ce cadre conversationnel horizontal peut permettre en premier lieu aux compagnies de se détacher de la dépendance aux institutions et aux lieux de diffusion en diffusant une information qui leur est propre. En deuxième lieu, en découle la possibilité de rencontres et de discussions avec les publics de la compagnie. Le travail sur les réseaux sociaux peut alors s'apparenter à un travail de relation avec les publics, avec des rencontres, des partages, des discussions autour d'intérêts communs. Ce cadre permet également une libération de la parole, puisque les cadres institutionnels tendent à être moins imposants sur les réseaux sociaux. Dominique Cardon met toutefois en lumière le paradoxe des réseaux sociaux qui mettent les individus en compétition dans une quête de reconnaissance, ce qui mène à une certaine uniformisation des manières de se présenter, de se singulariser et donc à une uniformisation des contenus.

Ci-dessous, un tableau récapitulatif de la présence et de la communauté de chacune des compagnies sur les six réseaux sociaux principaux : Facebook, Instagram, Twitter , Youtube,

---

194 D'après le Blog Du Modérateur. [EN LIGNE] URL : <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-twitter/>

195 CARDON, Dominique. « Réseaux sociaux de l'Internet ». In : *Communications*, 88, 2011. *Cultures du numérique*.

196 CARDON, Dominique. « Réseaux sociaux de l'Internet ». In : *Communications*, 88, 2011. *Cultures du numérique*.

Vimeo et Soundcloud. Sera également fait mention du nom de la page concernée afin de repérer les chorégraphes communiquant en leur propre nom ou à travers le nom de la compagnie.

	<b>A.I.M.E</b>	<b>Betula Lenta</b>	<b>Cie Ayoun</b>	<b>Cie Vivons !</b>	<b>QDance Company</b>
<b>Facebook</b>	« a.i.m.e. - association d'individus en mouvement engagés » <b>1 153</b> abonnés	« Cie Betula Lenta – Maxence Rey » <b>252</b> abonnés	« Youness Aboulakoul » <b>3 593</b> amis	« Smaïl Kanouté / Cie Vivons » <b>897</b> abonnés	« QDanceCenter » <b>11 976</b> abonnés
<b>Instagram</b>	Absence	« maxence.rey » <b>184</b> abonnés	« youness.aboula koul » <b>3 369</b> abonnés	« Smaïl Kanouté » <b>1 239</b> abonnés	« QDance Center » <b>1 437</b> abonnés
<b>Twitter</b>	Absence	Absence	Absence	« Smaïl Kanouté » <b>53</b> abonnés	« QDance Center » <b>291</b> abonnés « Qudus Onikeku » <b>884</b> abonnés
<b>Youtube</b>	Absence	Absence	« Aboulakoul Youness » <b>19</b> abonnés	Absence	« QDance Center » <b>607</b> abonnésu
<b>Vimeo</b>	« Julie Nioche » <b>108</b> abonnés	« Betula Lenta » <b>69</b> abonnés	« Youness Aboulakoul » <b>2</b> abonnés	Absence (« Collectif Racine(s) » <b>68</b> abonnés)	Absence
<b>Soundcloud</b>	Absence	Absence	« Youness Aboulakoul » <b>30</b> abonnés	Absence	Absence

Pour A.I.M.E., le relais sur les réseaux sociaux est existant, mais très léger. L'association est présente uniquement sur Facebook, avec 1153 abonnés. C'est Stéphanie Gressin, directrice administrative, responsable des productions et des tournées, qui se charge d'animer cette page Facebook. Stéphanie Gressin relève la possibilité de rapport au public offerte par les réseaux sociaux : « *c'est un petit espace de connexion au public, [...] de diffusion, d'information* »<sup>197</sup>. Néanmoins, le faible nombre d'abonnés ne permet pas d'avoir une incidence très importante, selon Stéphanie Gressin. Celle-ci relève également que, si les réseaux sociaux de la compagnie permettent d'établir un rapport au public, ils ne permettent pas de toucher les professionnels, qui ne vont pas venir chercher les informations sur ces lieux. Pour finir, elle relève l'aspect chronophage de la création de contenu sur les réseaux sociaux, ainsi que le manque de temps et de personnel pour alimenter de potentiels réseaux sociaux. La priorité n'est donc pas donnée à ces lieux. Les autres compagnies étudiées semblent donner une part plus importante aux réseaux sociaux.

Youness Aboulakoul, Smaïl Kanouté et Qudus Onikeku sont les trois personnes ayant le plus mis en avant l'importance de l'utilisation des réseaux sociaux au cours de leur entretien. Il s'agit également, du moins pour Smaïl Kanouté et Youness Aboulakoul des moins reconnus institutionnellement. La quête de reconnaissance par les réseaux sociaux pourrait donc venir contrebalancer le manque de reconnaissance institutionnel. Du côté de Youness Aboulakoul

197 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

comme de Smaïl Kanouté, on assiste à une personnalisation de la communication autour de la figure du chorégraphe. Sur Facebook, Youness Aboulakoul n'a d'ailleurs pas recours à une page, comme les autres chorégraphes, mais à un profil, comme un utilisateur personnel de Facebook. On pourrait donc se rapprocher ici des pratiques « *friendship-driven* », qui visent la conversation avec des proches, les publics du chorégraphe étant considérés comme des proches. Youness Aboulakoul a toutefois un usage public de sa page Facebook puisqu'il accepte toutes les demandes. Il souligne qu'il utilise d'avantage Instagram comme réseau professionnel, en postant ses travaux, sa recherche, ses avancées. Sur Facebook, il exprime de façon plus personnelle son opinion, ses engagements, ses goûts, s'écartant de la danse contemporaine. Youness Aboulakoul perçoit Instagram comme un lieu permettant de développer son réseau professionnel, contrairement à Stéphanie Gressin qui ne semblait pas nouer de relations avec les professionnels à travers les réseaux sociaux. Il affirme ainsi : « *si je regarde un peu les gens qui viennent s'abonner ou auxquels je vais m'abonner c'est autour de l'art visuel, de la danse ou de l'art graphique. [...] Ça permet aussi de rester actif soit dans la vie professionnelle [...] soit virtuelle.* »<sup>198</sup>. Youness Aboulakoul insiste néanmoins sur le côté aléatoire, assez naturel, non professionnalisé, de la publication sur les réseaux sociaux : « *j'ai pas établi de plan ou j'ai pas envoyé à des professionnels ou à des personnes bien ciblées pour cibler une audience, ça j'ai pas fait.* »<sup>199</sup>.

Dans le cadre d'une danse contemporaine à laquelle on peut reprocher le manque de jeunes dans son public, les réseaux sociaux peuvent également être un outil permettant de toucher un grand nombre de jeunes. C'est ce que Qudus Onikeku met en avant dans l'entretien que j'ai pu avoir avec lui : « *look at the demography of people using social medias, they are below 30-35... people that we are reaching. So because of that we have a lot of young audience. And also because of the fact that the young people we work with, they also reach out with their own network, their friends.* »<sup>200</sup> (au regard de la démographie des gens qui utilisent les réseaux sociaux, ils ont moins de 30-35 ans... Du moins ceux qu'on touche. Donc grâce à ça, nous avons une grande part de public jeune. Et aussi, puisque les jeunes avec lesquels on travaille touchent aussi avec leur propre réseau, leurs amis.). Smaïl Kanouté met ici en avant la jeunesse de son public qui est attirée par les réseaux sociaux mais aussi le fait que les jeunes vont se constituer en relais de la parole, vont créer leur propre communication ce qui permet de faire grandir les publics grâce aux jeunes qui dansent et suivent la compagnie. Les jeunes collaborant avec la compagnie ou la suivant se font de ce fait médias de la compagnie et permettent de toucher un public plus large. Ces relais créent une présence augmentée de la compagnie. Néanmoins, il est alors plus compliqué de contrôler l'identité de la compagnie puisque sa parole est portée par des voix diverses.

---

198 Cf Annexe 2.5. Retranscription de l'entretien avec Youness Aboulakoul

199 Ibid

200 Cf Annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

### **3. Le site internet : média central dans la stratégie de communication, possible dispositif de médiations éditoriales numériques riches et inventives**

Dans la mise en place de la stratégie de communication et le déploiement de celle-ci sur divers outils, le site internet apparaît comme un lieu central, nécessaire à toute compagnie dans le cadre de son développement. Ainsi, parmi les cinq compagnies de danse contemporaine étudiées, toutes possèdent un site internet. Pendant professionnel de la stratégie de communication face aux réseaux sociaux que nous venons d'aborder, le site internet permet de mettre en avant les créations de la compagnie mais peut également permettre une mise en avant des projets artistiques et de la vision de la compagnie prônée par ses membres. Nous avons choisi d'étudier plus en détail ces sites internet afin d'analyser la mise en communication du projet artistique. Pour ce faire, nous avons mené une analyse sémiologique des sites internet. Nous nous sommes également posé la question du caractère de manifeste de la compagnie et du projet artistique défendu que pouvait prendre ou non le site internet.

#### **3.1. Vitrine sur le projet artistique, bibliothèque chorégraphique : le site internet, un lieu répertoire de l'activité de la compagnie**

En premier lieu, le site semble être un lieu permettant aux visiteurs d'avoir un aperçu du travail de la compagnie et des créations de celle-ci. Amelia Serrano s'exprime en ces termes concernant la compagnie Betula Lenta : « *le site, les vidéos, les réseaux sociaux, tout ce qu'on publie est une vitrine pour la compagnie mais aussi pour les créations.* »<sup>201</sup>. De ce fait, nous pourrions analyser le site internet en terme de vitrine sur le projet artistique. Cette idée de vitrine peut se retrouver lorsque l'on s'intéresse à la scénographie des sites. De ce fait, si l'on étudie le site internet de la compagnie Betula Lenta, nous pouvons noter qu'il se présente comme une vitrine sur les créations de la compagnie. La page d'accueil présente la dernière création de la compagnie sur un format horizontal, à l'image de la devanture d'une vitrine, elle



Figure 12: Page d'accueil du site de la compagnie Betula Lenta.

201 Cf Annexe 2.2. Retranscription de l'entretien avec Maxence Rey et Amelia Serrano

permet au spectateur-visitateur d'avoir un premier aperçu du travail créatif de la compagnie. Ce premier aperçu peut inciter à entrer dans l'univers de la compagnie, en glissant vers le bas de la page ou en cliquant sur l'une des rubriques, comme l'on entrerait dans un magasin après en avoir observé la vitrine. Par ailleurs l'incitation à la découverte de l'espace créatif, de l'univers de la chorégraphe et de la compagnie est également signifiée par l'utilisation répétée du signe « + ». Celui-ci permet une exploration plus approfondie du site internet. Ces « + » peuvent également faire écho aux « extensions », qui sont des manières d'explorer les créations en allant plus loin, en les mettant en scène dans des lieux atypiques. Dans le cas d'A.I.M.E., la vitrine est plus complexe, mais le même système de présentation et d'incitation à la découverte est utilisé. Sur chacune des rubriques présentant les créations, le visiteur est confronté à un ensemble de ronds, tous de la même couleur unie. Ces ronds se dévoilent les uns après les autres, un à un, uniquement lorsque le spectateur glisse la souris sur ceux-ci, tel un rideau qui se lèverait. Néanmoins, le spectateur est ici acteur, puisque c'est lui qui déclenche, avec sa souris, la levée du rideau. Le fait que les onglets se dévoilent uniquement un par un incite le visiteur au papillonnement, à la découverte progressive, attise sa curiosité.



Sur le site internet de Qudus Onikeku, la vitrine que représente le site internet peut sembler moins organisée, s'apparentant d'avantage à un assemblage de divers éléments, placés à la disposition du visiteur comme lors d'une exposition. La scénographie du site internet peut faire écho à la bannière de celui-ci, présente ci-dessous, qui est constituée de motifs noirs et blancs répétitifs, dans des carrés, et qui est un tissu « *tie and die* » traditionnel de la région d'Abeokuta, région d'origine du père du chorégraphe.



Figure 14: Bannière du site internet de QDance Company

À l'image de la bannière, le site internet est composé d'un assemblage de rubriques diverses. Le visiteur peut donc déambuler au sein de cette superposition d'éléments divers et variés. La vidéo présente sur la page d'accueil s'intitule « Finding Q ». De la même manière, la scénographie peut avoir été pensée de manière à induire chez le visiteur du site une recherche d'informations. Néanmoins, la scénographie semble assez peu approfondie, le site s'organisant finalement plus ou moins comme une page internet très informationnelle, à l'image de Wikipédia. Concernant le site internet de la compagnie Ayoun, il serait également possible de l'analyser comme une vitrine donnant à voir les créations. La page d'accueil présente ainsi une photo de chacune des créations, redirigeant par la suite vers les pages des différentes créations. Le site est donc plutôt construit comme une sorte de catalogue, de répertoire des créations du chorégraphe.

En plus d'être une vitrine vers le travail créatif de la compagnie, le site internet peut se faire répertoire, recensant l'historique des œuvres créées et dansées. Cela permet de constituer un lieu gardant une trace du travail de la compagnie. Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe rappelle la répartition des arts de Nelson Goodman entre les « *autographes, lorsque leur existence se confond avec la matérialité d'une pièce unique* » et les « *allographes, lorsque l'existence de l'oeuvre, transcendante pour Genette, existe en dehors de toute matérialité* »<sup>202</sup>. Elle rattache la danse aux arts allographiques, tout en ajoutant que la danse est toutefois accusée d'inconstance et de fragilité. Alors que pour le théâtre, les textes restent, et pour la musique, la partition de même, la danse peut faire face à une perte d'identité artistique, mais aussi à une perte de mémoire, liée au fait que l'on tend à confondre « œuvre » et « spectacle ». Elle relève également l'imbrication de l'identité artistique et de la mémoire : « *seule [la] conservation [des œuvres] témoigne d'un travail artistique singulier* »<sup>203</sup>. Le site internet, en se faisant répertoire, peut permettre de garder une trace de la performance hors de sa matérialité, de construire une identité et une mémoire autour des différentes pièces dansées pour témoigner d'un travail artistique singulier. Smaïl Kanouté parle en ce sens de « *bibliothèque* » à propos du site internet, ce qui rejoint l'idée de conservation des œuvres, tout en mettant en avant l'idée d'exposition, de mise en vitrine de la création sur les sites internet. Cette trace mémorielle se fait chez Smaïl Kanouté selon un ordre chronologique : « *Les projets sont répertoriés dans le temps, ce qui permet aussi de montrer les liens entre les différents types de projet.* »<sup>204</sup>. Le site internet de

202 LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 2004.

203 Ibid

204 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

Smaïl Kanouté se présente véritablement comme une bibliothèque, avec une page d'accueil qui énumère les différentes rubriques, qui sont toutes au même niveau. Le site est composé d'articles classés dans l'ordre chronologique, avec des événements pouvant être totalement différents mais permettant de garder une trace de l'activité du chorégraphe. De ce point de vue, le site internet apporte une valeur ajoutée aux réseaux sociaux puisqu'il permet de donner une postérité à l'oeuvre totale de l'artiste, alors que les réseaux sociaux sont plutôt dans une temporalité de l'instantané, produisant un contenu éphémère, qui n'a pas vocation à être revisité par la suite.

Ainsi, le site internet doit être représentatif du projet artistique défendu par le chorégraphe et la compagnie. Attachons nous dès lors à analyser ce qui ressort des projets artistiques sur les sites internet et à comparer cette analyse avec la partie I.3.2. du mémoire, dans laquelle nous étudions les projets artistiques en partant des entretiens menés avec les chorégraphes.

### - Betula Lenta

Dans l'entretien mené, ressortait la mise en avant de l'humain et ses métamorphoses, la communauté rhizomique, ainsi que la grande organicité qui régissait la compagnie. Cela se retrouve sur le site internet, et en premier lieu sur le logo même (ci-contre). Le logo est souple, organique, très ancré dans son socle, paraissant également très malléable, comme une référence au bouleau flexible auquel le nom fait allusion. L'organicité est également mise en avant sur le site internet. On retrouve la thématique des relations « végétales » avec la métaphore du bouleau flexible ; Ses nombreuses, branches, ramifications, racines permettent de relier les individus entre eux. La relation organique entre les corps individuels, pour donner naissance à un corps collectif est également illustrée par la photo ci-dessous, présentant des femmes de dos dont les bras s'entremêlent et les relient les unes aux autres, alors même qu'elles sont entremêlées avec des fleurs, rappelant le caractère organique, rhizomiques des liens qui les relient.



Figure 16: Photo issue du site internet de Betula Lenta.



Figure 15: Photos issues du site internet de Betula Lenta.

L'humain et ses métamorphoses est également retranscrit à travers la présentation d'une certaine monstruosité humaine : nous pouvons lire, sur le site : « *une foule de formes hybrides, gagnées par la monstruosité* »<sup>205</sup>. La monstruosité, les corps extraordinaires, sortant de la normalité sont également présentés sous forme de photos (ci-contre).

#### - A.I.M.E.

Au cours de l'entretien, après avoir mis l'accent sur le terme d'association, Stéphanie Gressin et Julie Nioche ont mis en avant le fait que sont regroupés au sein de l'association des danseurs et des praticiens des pratiques somatiques. Également, a été mis en avant le rôle de l'association de diffuser les connaissances du corps au sein de la cité. L'idée d'association est bien mise en avant, au travers des mots utilisés (aucune utilisation du terme de compagnie) et des visuels choisis, comme vu précédemment. Le regroupement de savoir-faire proposé par A.I.M.E. est mis en avant sur le site internet : « nous échangeons des savoirs du geste variés, venus de la danse, des arts du toucher, de l'ostéopathie, des pratiques somatiques, des arts martiaux... ». Cela se retrouve dans les visuels qui présentent tour à tour des musiciens, des praticiens agissant sur les corps, des danseurs, des paysages naturels, des illustrations plus graphiques. L'engagement de l'association dans la cité est visible sur le site, puisque A.I.M.E. semble se présenter comme une communauté **généreuse, ouverte** sur le monde, **sociale, en action dans la cité** : « Nous ouvrons des espaces artistiques d'écoute, de pensée et de sensation » (page d'accueil du site internet), « Par un travail sur les cultures du geste et les représentations du corps, A.I.M.E. tente d'aborder la danse dans les champs du travail social, médical et éducatif. », « partager l'imaginaire de nos sensations » (description de la dernière création de Julie Nioche, *Vague Intérieur Vague*), « performances pour tous » (dans la rubrique « en action »). Par ailleurs, l'engagement dans la cité passe également par une découverte des sensations, un éveil du corps. Dans « en action », trois ateliers font référence aux sensations : l'installation « espaces sensibles », mais aussi l'itinéraire « visites sensibles » ou encore le « Lab sensible ». L'omniprésence du vocabulaire de la sensibilité montre bien cette volonté de définir le corps comme sensible, mais aussi d'ouvrir le spectateur à ses sensations, dans une sorte de parcours initiatique. Gabrielle Mallet, concepteur de l'« espace sensible » explique que « l'objectif d'un « Espace sensible » mis à disposition du public est de stimuler le lien entre un corps sensible et une mise en mouvement. La qualité et l'envergure de ce lien supposent que le sujet en position d'agir est dans un état sensoriel et émotionnel "ouvert". »<sup>206</sup>. L'idée est donc bien de proposer au spectateur une formation lui permettant d'appréhender les créations par ses sensations, avec un corps ouvert et prêt à la réception. Le spectacle devient une action de communication mettant en

---

205 Site internet de Betula Lenta. URL : <https://betulalenta.fr>

206 Site internet d'A.I.M.E. [EN LIGNE]. URL : <http://www.individus-en-mouvements.com/fr/spectacle/soin-du-spectateur->

relation deux sujets (danseurs et spectateurs) dans le cadre d'un « *couple pragmatique* » : « *c'est l'homme agissant sur (les représentations) de l'homme par le détour des signes.* »<sup>207</sup>. En enseignant au spectateur à ouvrir ses sensations afin de lui permettre de s'ouvrir à des conditions de réception optimales, il permet au spectateur d'« *entrer dans l'orchestre* » proposé dans le cadre de la création dansée, selon l'expression de Gregory Bateson. Par ailleurs, la diffusion des connaissances sur le corps passe par le soin, les pratiques somatiques. La danse est utilisée comme soin, elle y est associée. Cela vient ici s'opposer à la souffrance associée à la danse classique, que l'on ne doit pourtant pas montrer. Le travail médical du praticien sur le corps est illustré par l'image associée aux ateliers de « géographie corporelle » (ci-dessous). Un individu vient toucher un corps allongé, le manipuler à l'aide de ses mains, comme cela se passerait chez un praticien médical. Le corps apparaît ici malléable, sous les mains d'un autre corps, qui vient le façonner de manière bienveillante. Dans « en action », on retrouve également des ateliers d'ostéopathie adaptés aux danseurs menés par Julie Nioche. Les corps et leurs souffrances sont acceptés et des solutions sont trouvées pour apaiser ces souffrances, pour soigner le corps.



Figure 17: Image extraite du site internet d'A.I.M.E.

### - Compagnie Vivons !

Smaïl Kanouté, dans son entretien, insistait sur le lien existant entre les arts visuels et la danse dans ses créations. Il refusait également de se revendiquer de la danse contemporaine et préférait mettre en avant la multitude des influences de sa danse. L'influence du graphisme dans le travail créatif est largement mis en avant sur le site internet. Nous pouvons lire sur le site internet : « Danse et graphisme sont indissociables dans son processus créatif qui se nourrit de mélanges artistiques et culturels ». Cela résume le projet artistique qui était ressorti de l'entretien mené avec le chorégraphe. Le nom d'une des créations du chorégraphe, *DANCINK* est révélateur quant au lien entre le graphisme et la danse, puisque le nom est un mélange entre *Dance* et *Ink*, soit entre danse et encre, ce qui renvoie à un mélange intime de la danse et du graphisme. Les corps présents sur le site internet de la compagnie Vivons ! sont à la fois des corps marqués et des corps marquants. Plusieurs photos montrent en effet des corps marqués d'inscriptions sur le

207 BOUGNOUX, Daniel. « I / Qu'est-ce qu'un problème de communication ? ». éd., *Introduction aux sciences de la communication*. Paris, La Découverte, « Repères », 2001, p. 7-17. URL : <https://www.cairn-int.info/introduction-aux-sciences-de-la-communication--9782707137760-page-7.htm>

corps : le corps devient alors œuvre d'art, œuvre picturale, œuvre graphique, image de la performance. Dans le cadre de la pièce *NEVER TWENTY ONE*, qui devait être créée à l'automne 2020 aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, le corps se couvre d'inscription pour se faire revendicateur, mais aussi mémoire.



Figure 18: Image de la performance  
« Projection(s) au 104, sur le site internet.  
URL : <http://www.smailkanoute.com>

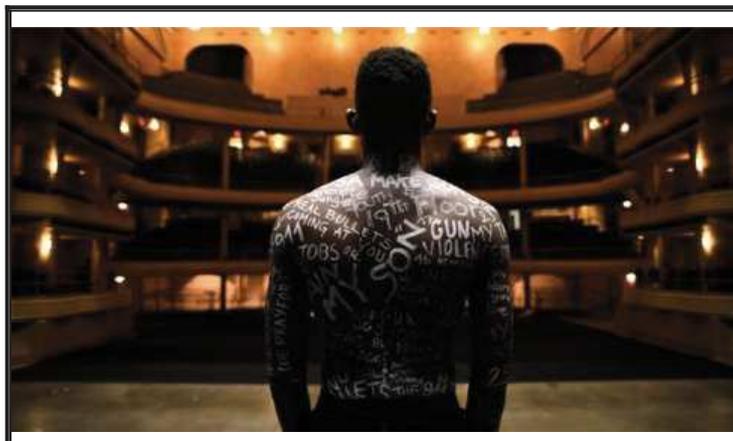


Figure 19: Photo de la création *NEVER TWENTY ONE*  
extraite du site. URL : <http://www.smailkanoute.com>

Si le corps est marqué, il est aussi marquant. Le mouvement se fait parfois dans un but d'inscription, de traçage de motifs particuliers. Le traçage de ces motifs va entraîner le corps en mouvement. Le corps est donc perçu comme un outil permettant une expression visuelle, autant par la danse que par l'usage des mains pour écrire, dessiner, symboliser. Sur les deux images ci-dessous, Smaïl Kanouté utilise la craie sur un tableau noir et ses mains sur un écran lumineux pour marquer le mur situé derrière lui devant le public.



Figure 20: Images extraites du site internet de Smaïl Kanouté. URL : <http://www.smailkanoute.com>

Concernant les influences diverses dont se nourrit la danse de Smaïl Kanouté, on retrouve sur le site internet la présence de l'influence des cultures urbaines. À titre d'exemple, dans le court métrage *NEVER TWENTY ONE*, la danse est représentée dans la rue. Les inscriptions, le graphisme de Smaïl Kanouté se rapprochent par ailleurs à certains moments des codes du graffiti. On trouve également sur le site internet l'importance de la mode et du design, qu'il n'a pas évoqué lors de l'entretien. Smaïl Kanouté a en effet collaboré avec des marques vestimentaire, organisé des défilés, ce qui se ressent sur le site.

## - Compagnie Ayoun

Au cours de l'entretien, Youness Aboulakoul a dessiné un projet artistique qui a pour but de créer un espace de conversations et de revendications à travers une danse contemporaine qu'il dit nourrie d'influences diverses, issues de son expérience en temps que danseur auprès de chorégraphes reconnus. Concernant l'engagement et le côté revendicatif de son art, on le retrouve dans les descriptions des créations faites sur le site internet. On retrouve de ce fait, dans la description de la création *Les Architectes*, une référence à la société de consommation, à la finance, au crack boursier. Le chorégraphe semble effectuer une critique de la société de consommation, en parlant d'un « monde-objet ». Dans les photos, on trouve ainsi la mise en scène du plastique et d'objets symboles de la société de consommation, ainsi que de l'argent, emprisonné dans ces objets de consommation.



Figure 21: Photos extraites du site internet de la compagnie Ayoun

La collaboration avec des chorégraphes renommés et l'influence que Youness Aboulakoul a pu en tirer est mis en lumière sur le site internet, principalement dans la biographie du chorégraphe. Par ailleurs, la création sonore prend une grande place sur le site internet. Cet aspect de la création est indiqué sur la biographie du chorégraphe : « Youness Aboulakoul est également concepteur de son. ». Cela est également indiqué dès la page d'accueil avec une fenêtre « création sonore » et ainsi un onglet entier dédié aux créations sonores du chorégraphe, permettant au visiteur du site de les écouter toutes. L'artiste endosse une double casquette, de chorégraphe d'un côté et de « compositeur de musique électronique » d'un autre. Le lien avec les arts visuels est également assez fort. Sa collaboration fréquente avec l'artiste visuel Youness Atbane le prouve, mais également au travers de ses visuels photographiques qui présentent des scénographies dans lesquels les arts visuels occupent une place importante. Sur la photo ci-dessous, extraite de son solo *Today Is A Beautiful Day*, les néons, les bols et la farine installés sur scène créent un univers, une oeuvre d'art visuelle à part entière, dans laquelle le danseur chorégraphe évolue.



Figure 22: Photo extraite du site internet de la compagnie Ayoun

## - QDance Company et QDance Center

Qudus Onikeku, dans l'entretien que nous avons pu avoir avec lui, met en avant son rôle de professeur, de formateur pour tous les jeunes membres du centre de danse et de formation. L'accent est également mis au cours de cet entretien sur l'ancrage territorial du centre et sur l'engagement social de celui-ci. Qudus Onikeku est bien présenté sur le site comme formateur, se détachant du corps de la compagnie : nous pouvons observer une séparation entre les danseurs, musiciens et le chorégraphe : « *Qudus Onikeku, now bases his choreographic works, with company dancers and musicians in Lagos.* »<sup>208</sup> (Qudus Onikeku, base maintenant ses travaux chorégraphiques, avec les danseurs et les musiciens de la compagnie à Lagos.). Qudus Onikeku définit le QDance Center comme « Community development center, talent development center and create artistic work » (centre de développement communautaire, de développement de talents et de création de travail artistique). L'idée est donc de développer des talents dans la compagnie, l'aspect formateur de la compagnie est bien mis en avant. Par ailleurs, dans le cadre de ce centre de développement artistique, se déploie un engagement social, notamment auprès des jeunes danseurs. Apprendre à danser revêt un véritable engagement, dans la mesure où les danseurs apprennent à se comporter en citoyens au sein de la communauté que représente le centre. Le témoignage d'un danseur est ainsi mis en avant sur le site : « *They dont just teach us to dance, they taught me to be someone who can contribute, even as a young person.* »<sup>209</sup> (Ils ne nous apprennent pas juste à danser, ils nous apprennent à être quelqu'un qui peut contribuer, même en tant que jeune). L'engagement fort de la compagnie est également visible à travers l'inscription, sur la vidéo de la page d'accueil, en blanc sur fond noir : « *dance is a weapon* »<sup>210</sup> (la danse est une arme). Le choix du mot « arme », qui est très fort, est preuve de l'engagement fort de la compagnie dans les problèmes sociaux. Si l'on fait le lien avec les mots énoncés dans la vidéo de la page d'accueil (« *Oppression* », « *Refugees* » (Réfugiés), « *food* » (nourriture), « *Syrie* », « *America* », « *Gun* » (pistolet), « *shot* » (tirer)), nous pouvons en déduire que face aux violences policières, aux guerres, aux oppressions subies par certains peuples, face aux armes des gouvernements donc, la danse fait office d'opposition non violente. Cette phrase est par ailleurs une référence à la phrase de Fela Kuti : « *Music is a weapon* ». Qudus Onikeku choisit d'ailleurs les musiques de Fela Kuti dans plusieurs de ses créations, ainsi que dans les vidéos présentes sur son site. Une voix off, dans la vidéo de présentation, témoigne par ailleurs de l'engagement concret de Qudus Onikeku : « *Depuis 3 ans, l'artiste milite auprès des jeunes nigériens pour faire face à la montée du groupe terroriste Boko Haram.* ». L'engagement est surtout pris auprès des jeunes. Un élément qui n'a pas vraiment été mentionné lors de l'entretien est observable sur le site. Comme le laisse entendre la référence à Fela Kuti, le site laisse une place très importante à la musique. Dans les vidéos, tout comme sur

---

208 Extrait du site internet de Qudus Onikeku. URL : <http://www.qudsonikeku.com>

209 Ibid

210 Ibid

les photos, les musiciens sont présents, en arrière plan, dans un rôle d'accompagnement comme sur la première photo, ou bien au premier plan comme sur la deuxième. Le lien entre la musique et la danse est également affirmé au travers des vidéos. Ainsi, la vidéo de la page d'accueil donne la parole à un musicien qui énonce cette complémentarité entre musique et danse : « *J'ai toujours eu conscience que le mouvement et le son allaient ensemble* ». <sup>211</sup>



Figure 23: Images extraites du site internet de Qudus Onikeku

Ainsi, les projets artistiques tels qu'ils sont décrits lors des entretiens menés avec les chorégraphes sont relativement bien retranscrits sur les sites internet des compagnies, qui mettent en avant les engagements, les projets, les intentions de la compagnie. Le site peut de ce fait être perçu comme une vitrine, une fenêtre sur la création, au même titre qu'un entretien mené avec le chorégraphe à l'initiative du projet.

### **3.2. Quelle place laisser au public sur cette vitrine de création ? Quel public est recherché ?**

Sur ces sites internet, se pose également la question du public. Les publics de la compagnie apparaissent-ils sur le site internet, ont-ils leur place sur celui-ci ? Par ailleurs, se pose la question des publics que le site cible, qui est recherché par les personnes derrière ce site internet. Analysons donc le site de chacune des compagnies étudiées afin d'en mesurer l'importance donnée aux publics sur ceux-ci, tout en complétant avec les éclairages apportés lors des entretiens.

#### **- Compagnie Betula Lenta**

Dans l'entretien, Maxence Rey a mis en avant l'importance de son public, des spectateurs et la volonté d'accueillir pleinement ceux-ci dans ses créations, en proposant des dispositifs immersifs. Cette omniprésence du public et la volonté d'immerger les publics dans les créations se retrouve-t-elle sur le site internet ? Il semblerait que la réponse soit positive puisque l'on peut lire sur le site internet la phrase suivante, qui est une citation de Maxence Rey : « *Convoquer sans relâche ce pourquoi des êtres humains se réunissent autour d'un spectacle, à un même moment, et ce pour vibrer ensemble.* »<sup>212</sup>. À travers cette citation, le public est perçu comme part intégrante du

211 Ibid

212 Site internet de Betula Lenta. URL : <https://betulalenta.fr>

spectacle, vibrant au même rythme que les danseurs et danseuses. Le terme « ensemble » traduit bien l'unité que forment les publics avec la compagnie, les liens intimes qui sont tissés entre les deux. Sur le site internet, le public est souvent mentionné par le terme « les spectateurs », principalement pour traiter de la réception des oeuvres, de la volonté placée dans la réception de celles-ci : « *Les spectateurs sont invités à un ralentissement intime et collectif, à une expérience sensible du temps et de l'espace.* »<sup>213</sup>. Les spectateurs sont invités à participer à une expérience collective, à y prendre part. Il s'agit d'une invitation que les spectateurs doivent accepter. Le public va donc au delà d'un acte passif de visualisation mais prend part à une expérience, dans une posture active de rencontre avec les individualités présentes sur scène ainsi qu'avec sa propre individualité. Sur le site internet, l'onglet « transmission » met en avant les ateliers menés avec les publics et présente ces publics, notamment au travers de photos des ateliers menés et des publics en action. Encore une fois, les publics ne sont pas passifs mais actifs.

Concernant la cible du site, Maxence Rey considère que son site doit pouvoir viser tout le monde, que ce soit les programmateurs, les professionnels ou les spectateurs.

#### **- A.I.M.E.**

Sur le site internet, l'espace consacré aux publics semble principalement être l'une des sept rubriques principales : la rubrique « en action ». Sur la page d'accueil, aucune mention des publics n'est faite. Quant aux rubriques « sur scène » et « in situ », consacrées aux créations, elles laissent une place assez réduite aux spectateurs, qui sont plutôt désignés comme des récepteurs des pièces, d'un groupe placé face aux artistes (nous pouvons lire : « *un regard dirigé face au public* »<sup>214</sup>), même si quelques très rares mentions d'une condition commune et de rencontres sont notables. Les publics trouvent pleinement leur place dans la rubrique « en action », qui regroupe les actions culturelles menées par la compagnie auprès des publics. La rencontre entre les publics et les artistes est mise en avant dans cette rubrique. Les spectateurs sont également mis en avant puisqu'ils apparaissent entre autre dans un titre de sous rubrique : « soin du spectateur ». Cette rubrique parle de construction d'espaces de pratique pour les spectateurs et de plusieurs dispositifs plaçant les spectateurs au centre de leur fonctionnement.

La cible principale apparente du site internet semble être à la fois le spectateur et les professionnels. Le spectateur cible peut aussi bien être un habitué, connaissant bien la compagnie et souhaitant être informé de l'actualité de la création, des derniers spectacles créés et du lieux où ils seront produits. Néanmoins, le site est pensé pour présenter la compagnie à des néophytes, à tous les publics potentiels. La compagnie détaille en effet l'ensemble de ses créations, son projet, son équipe. Le site internet peut également cibler les professionnels en leur indiquant l'ensemble de l'activité de la compagnie ainsi que les contacts dans chaque domaine particulier. Stéphanie

---

213 Ibid

214 Site internet d'A.I.M.E. URL : <http://www.individus-en-mouvements.com>

Gressin perçoit bien le site internet comme un outil ayant pour cible à la fois les professionnels et les publics non professionnels. Stéphanie Gressin remarque toutefois que les relations directes avec les publics sont plutôt réservées aux lieux d'accueil des spectacles et donc qu'en pratique, le site internet ainsi que tous les autres outils de communication doivent être utilisés majoritairement par les professionnels. Néanmoins le site est « *pensé aussi tout public, relations publics, médiations* »<sup>215</sup>.

### **- Compagnie Ayoun**

Les publics semblent totalement absents de ce site internet. Sur l'ensemble du site, on ne retrouve aucune trace des termes de « spectateur » ou de « public ». On ne retrouve pas de rubrique dédiée aux actions avec les publics non plus, ce qui peut être dû à la jeunesse de la compagnie.

Le site ne semble pas s'adresser à une cible en particulier. La grande neutralité du site en fait un site dirigé aussi bien vers les professionnels que vers le public. La langage reste assez simple, compréhensible aussi bien par des professionnels de la danse que par des non professionnels. Youness Aboulakoul, lors de son entretien confirme la pluralité des cibles visées par le site tel qu'il est construit.

### **- QDance Company**

Sur le site de Qudus Onikeku, le public occupe une place assez importante, notamment dans les vidéos. Le public est ainsi montré dans certaines vidéos comme intégré au spectacle : on voit le public monter sur scène, danser aux côtés des danseurs, prendre part de manière active au spectacle. Les publics sont ainsi personnifiés, des visages peuvent être posés sur les publics. Toutefois, aucune rubrique n'est intégralement dédiée aux publics. Le chorégraphe occupe le devant de la scène sur l'intégralité du site.

La cible principale semble être un spectateur, découvrant la compagnie ou la connaissant déjà (première partie du site principalement avec « Home », « About », « The Qdance company », « Gallery », « Texts »). Les rubriques « CV » et « Contact » s'adressent plutôt à des professionnels, que ce soit des organisateurs d'événements culturels, des journalistes ou d'autres compagnies. De manière générale, le site permet une utilisation à la fois par les professionnels et par les publics non professionnels. Qudus Onikeku, dans son entretien, met l'accent sur les réseaux sociaux plutôt que sur le site internet dans la volonté de nouer un lien avec les publics. De ce fait, le site internet n'a pas vraiment de cible particulière selon lui, mais il s'agit plutôt d'un répertoire des créations.

---

215 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

## - Compagnie Vivons !

Le public est quasiment absent du site internet, à l'exception de la rubrique « actions culturelles ». Cette rubrique présente de ce fait des vidéos et des visuels de groupes de publics en action, en train de danser dans le cadre d'actions culturelles menées par Smaïl Kanouté. Il s'agit principalement de groupes de jeunes.

La cible principale pourrait être les professionnels et journalistes de danse, puisqu'il présente un répertoire de ses projets avec des références externes, mais sans véritable texte explicatif, pouvant laisser un visiteur néophyte perdu. Néanmoins, l'utilisation massive de vidéos permet de contrebalancer le côté brut du site internet. La cible de ce site semble être Smaïl Kanouté lui-même dans la mesure où ce site prend parfois l'aspect d'un journal intime, mais aussi d'une trace chronologique du parcours. Au cours de l'entretien, Smaïl Kanouté identifie les diverses cibles de son site internet. Il met en premier lieu en avant les professionnels que le site lui permet de toucher : « *ça me permet de toucher les professionnels que je ne connais pas. Quand ils tapent le nom de la compagnie ou mon prénom, ils tombent directement sur un site sur lequel ils voient directement l'interdisciplinarité de mon univers* »<sup>216</sup>. Par ailleurs, Smaïl Kanouté met en avant l'utilité que son site peut avoir auprès des publics, qu'il s'agisse de publics scolaires ou autres. Dans ces cas là, il identifie son site comme « *un support comme une bibliothèque où [les publics] peuvent naviguer et essayer de comprendre ce que je fais* »<sup>217</sup>.

Ainsi, les sites internet laissent une place minoritaire aux publics, qui peut varier selon les compagnies (place très importante chez Betula Lenta et inexistante pour la compagnie Ayoun), souvent concentrée dans le cadre d'une rubrique dédiée aux actions culturelles avec les publics. Si le site tend en pratique à être visité d'avantage par les professionnels, la cible est pensée par les concepteurs du site internet comme double : les publics non professionnels, voir néophytes doivent pouvoir visiter le site internet et se l'approprier au même titre que les professionnels.

### **3.3. Faire manifeste : un site internet et des médiations numériques à la rencontre d'un engagement**

Si le site internet, nous l'avons vu, semble assez fidèle à la singularité des projets artistiques défendus par les compagnies, à leurs engagements, leurs intentions, nous pouvons alors nous demander si ces sites internet ne pourraient pas incarner des manifestes des projets artistiques des compagnies. Ainsi, reprenons la définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales citée en introduction : « *déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement, un parti politique expose une décision, une position ou un*

---

216 Cf Annexe 2.7. Re transcription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

217 Ibid

programme »<sup>218</sup>. La déclaration est ici écrite, en partie, elle peut être dite publique puisqu'elle est formulée sur internet. Il s'agit ici d'une compagnie qui expose une position, artistique en l'occurrence. Le caractère solennel du manifeste peut toutefois être remis en question dans ce cas précis. Nous l'avons vu également en introduction, la notion de manifeste repose sur des invariants : son support écrit, son mode argumentatif, sa publicité, son objectif de changement, sa vocation performative et politique. Nous pouvons nous interroger, dans le cadre des compagnies de danse contemporaine, sur la vocation performative et politique du site internet. Néanmoins, l'art effectué par les danseurs peut avoir une vocation performative, avec une envie d'ouvrir des espaces de dialogues et de nouveaux possibles pour les publics, comme cela est exprimé clairement chez Youness Aboulakoul. Le site peut dès lors se faire reflet de cet art et revêtir une vocation performative. Intéressons nous à présent à chaque site de manière plus détaillée afin de déceler le caractère de manifeste que peuvent prendre certains sites internet, de manière plus ou moins affirmée.

### - A.I.M.E.

Dans le cas de l'Association d'Individus en Mouvements Engagés, le projet artistique semble être véritablement revendiqué comme il pourrait l'être dans un manifeste. La page d'accueil du site internet présente une bulle intitulée « à propos ». Ce titre, au premier abord descriptif, est toutefois porteur d'un texte engagé, définissant avec ferveur un projet artistique collectif. La solennité transparaît même au travers du cours texte écrit blanc sur noir. Ce texte est rédigé à la première personne du pluriel : « nous sommes », « nous travaillons », « nous échangeons », « nous ouvrons », ce qui témoigne d'un engagement collectif fort, tout en affirmant une volonté collective. Ce manifeste est par ailleurs signé : « L'équipe d'A.I.M.E. ». Une mise en avant du travail collectif, du groupe est effectuée.



Figure 24: Page d'accueil du site internet d'A.I.M.E.

218 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [EN LIGNE]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/manifeste//1>

De manière plus générale, le site internet d'A.I.M.E. semble tout à fait rentrer dans la définition de manifeste et se placer en tant que tel dès la page d'accueil, présentant les convictions, engagements de la compagnie, son mode de travail. L'accent est mis avant tout sur le collectif, la communauté créative, composée d'individus divers mettant en commun leurs savoirs dans une logique d'échanges. L'engagement de la compagnie est assez marqué sur le site internet, que ce soit auprès de ses publics ou bien dans ses créations en exprimant des revendications politiques et sociales. Le collectif se fait protecteur pour ses membres et se place également au service de la société dans sa globalité. Dans sa globalité, le site est construit comme une scène que le visiteur-spectateur devenu acteur de sa découverte pourrait ressentir, éprouver. Pour finir, si ce site se fait manifeste, il se fait aussi manifeste médical, pour une meilleure connaissance des corps, une meilleure considération de la santé et du bien-être de ceux ci, en proposant un dialogue permanent entre les corps et leurs sensations. La manifeste proposé est un manifeste collectif, résultant des voix de l'ensemble des membres de l'association.

#### **- Betula Lenta**

Nous pouvons également dire que le site internet de Betula Lenta se construit en manifeste. Celui ci donne en effet le projet artistique de la compagnie dans sa globalité, autour de thèmes principaux et filés tout au long du site internet : l'organicité, la végétalité qui structure la compagnie, son organisation et ses créations ainsi que la représentation du corps humain dans ses formes les plus diverses, allant jusqu'à la monstruosité. Le caractère de manifeste du site internet est moins affirmé que sur le site d'A.I.M.E., celui-ci revêtant d'avantage un caractère de fenêtre ouverte sur la création. Néanmoins, la définition et l'affirmation de thèmes récurrents permettent de cerner la revendication d'un projet artistique précis. On retrouve le mode argumentatif tout au long du site internet. Nous pouvons remarquer également une volonté de performativité, d'induire un changement dans la société, tout au long du site internet. Cela est particulièrement mis en avant dans la rubrique « transmission » avec les deux phrases suivantes : « Partager un cheminement, permettre à chacun d'expérimenter des modalités nouvelles d'«habiter son propre corps» et de rencontrer sa singularité dansante, sont les objectifs des ateliers proposés par Maxence Rey depuis la création de la compagnie. Développer la présence à soi et aux autres, notamment par des exercices inspirés du Qi Gong, art énergétique interne chinois, aller au plus près de l'intentionnalité du mouvement et de soi même, sont des enjeux situés au cœur de ces rencontres. »<sup>219</sup>. L'objectif de changement est visible ici au travers des objectifs énoncés. Ainsi, le site internet de Betula Lenta peut être analysé en tant que manifeste.

---

219 Site internet de Betula Lenta : <https://betulalenta.fr>

### **- QDance Company**

Le site internet de la QDance Company peut également être analysé comme un site manifeste. Sur ce site, le projet artistique est prolongé et dépassé par un projet politique et social concernant la société nigériane et plus particulièrement la place des jeunes dans cette société. Qudus Onikeku, le chorégraphe de la compagnie, est l'auteur du manifeste. Le manifeste est donc créé également en fonction du parcours du chorégraphe, son expérience personnelle explique les orientations prises par ses engagements. Sur la vidéo de la page d'accueil, c'est lui qui s'exprime sur les raisons du projets et les problématiques sociales et politiques que ce projet doit aider à résoudre au Nigéria. Ce site peut également se faire manifeste de la danse contemporaine et de la manière dont le chorégraphe conçoit que la danse contemporaine peut faire évoluer le monde contemporain. Il s'exprime de ce fait, dans la vidéo d'accueil, de la sorte : « *C'est vrai que c'est la danse contemporaine qui m'a tout de suite intéressée parce que je pense qu'à travers la danse contemporaine, on peut avoir un point de vue sur le monde, on peut avoir un point de vue sur nos sociétés, on peut avoir un point de vue contemporain, qui n'est pas celui traditionnel, et qui te donne une voix en tant qu'artiste* »<sup>220</sup>. Le chorégraphe prend donc la parole sur l'art qu'il pratique, en faisant une ligne de son manifeste. Notons toutefois que le style solennel propre au manifeste est peu utilisé sur le site internet, qui est un assemblage d'éléments pouvant être informels (à l'image de photos Instagram).

### **- Compagnie Ayoun**

Le site ne semble pas vraiment se faire manifeste mais plutôt lieu de recensement des créations artistiques et de mise en avant de celles-ci ainsi que espace biographique permettant de découvrir le chorégraphe de la compagnie, Youness Aboulakoul. Très épuré, le site internet présente les informations essentielles, donne les enjeux de la compagnie et les intentions créatrices à l'oeuvre dans le travail de création chorégraphique. Si l'ébauche d'un manifeste peut être faite sur le site internet, sur les textes accompagnant les créations par exemple, en donnant les engagements de l'auteur autour de ces créations, ou dans la biographie en détaillant le processus créatif du chorégraphe et ses explorations artistiques, le manifeste n'est pas affirmé, n'est pas formulé comme tel.

### **- Compagnie Vivons !**

Le site internet de la compagnie Vivons ! ne semble pas véritablement pouvoir être assimilé à un manifeste. Il s'agit plutôt d'une événementialisation du parcours artistique du chorégraphe, suivant un ordre chronologique. Le site semble plus objectif, n'affirmant pas un programme artistique, social ou politique mais représentant de manière objective l'ensemble des créations du chorégraphe, qu'il s'agisse de mode, de danse ou de graphisme. La mise en mot est minime, les

---

220 Site internet de Qudus Onikeku. [EN LIGNE]. URL : <http://www.qudusonikeku.com>

créations sont livrées de manière assez brute. Si le site est très dénudé, il est toutefois assez personnel mais vraisemblablement en voie de professionnalisation progressive dernièrement tout en restant toujours très minimaliste sur les mots, les phrases, les descriptions.

## **Conclusion intermédiaire et transition**

Si les sites internet transcrivent tous les projets artistiques de la compagnie, ils ne se font pas tous manifestes. La mise en manifeste du site internet de la compagnie témoigne d'une réflexion sur les fondements du projet artistique et d'une expression particulière de celui-ci, avec des ambitions de performativité. Dans le cadre de la mise en manifeste des sites internet, le projet artistique peut être complété et dépassé par un projet plus social et/ou politique, témoignant d'une vision particulière de la société et exprimant des engagements. Remarquons que parmi les compagnies étudiées, les deux dont le site ne semble pas pouvoir être assimilé à un manifeste sont les plus jeunes, ce qui laisse supposer la possibilité d'une corrélation entre la jeunesse de la compagnie et la mise en manifeste de son site internet. Cela peut révéler la nécessité de maturité du projet artistique pour construire un manifeste articulé autour de celui-ci, mais aussi du temps et des moyens financiers nécessaires pour mettre en place des sites internet pouvant s'identifier comme manifestes.

Si les compagnies construisent une stratégie de communication qui leur est propre, notamment au travers de leur site internet, leur communication dépend grandement des lieux de diffusion dans lesquels elles se produisent. Pour les compagnies émergentes, en danse contemporaine, les festivals sont des lieux de diffusion majeurs jouant un rôle primordial dans le développement des compagnies de danse contemporaine. Intéressons nous à présent au contexte festivalier et au déploiement d'une communication dans le cadre d'un festival, ainsi qu'à l'expression des projets artistiques étudiés précédemment lors de ces festivals. Nous nous pencherons plus précisément sur le festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, festival défricheur de danse contemporaine structurant dans le milieu.

### **III. L'expression des projets artistiques des compagnies dans le cadre des festivals - Etude de cas du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis**

En 1992, Inez Boogarts écrit : « on peut de plus en plus parler de « festivalisation » ou de « festivalomanie ». Le nombre de festivals croît d'autant plus que toutes sortes de productions artistiques sont présentées sous cette dénomination »<sup>221</sup>, mettant en avant à la fois la multiplication du nombre d'évènements pouvant s'apparenter à des festivals et au très grand nombre d'objets pouvant être regroupés sous cette dénomination. En 2014, Fabienne Collard, Christophe Goethals et Marcus Wunderle reprennent cette idée en relevant la multiplication du nombre de festivals ces dernières années tout en ajoutant que « les festivals [...] ne constituent pas un ensemble de manifestations identiques et homogènes »<sup>222</sup> : il n'existe pas de définition officielle et, comme nous l'avons vu en introduction, il peut être difficile de définir cet objet. Rappelons tout de même la définition sur laquelle nous nous sommes accordés : Le festival est un moment éphémère limité dans le temps, unique par son contenu et sa forme, pouvant être récurrent, mettant au coeur de son existence la création artistique et ancré dans un lieu particulier pouvant participer à façonner l'identité du festival, dans lequel le public est central. En danse contemporaine aussi, les festivals se multiplient et existent sur différents territoires. Citons, de manière non exhaustive, les principaux festivals de danse structurant le paysage français et la grande variété de ces festivals :

- Des festivals indépendants de très grande envergure tels que le festival d'Automne à Paris, Montpellier Danse, la Biennale de la danse de Lyon ;
- Des festivals qui se veulent plus défricheurs, mettant en avant des compagnies émergentes à l'image des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, le festival Danse Dense à Pantin, ou ZOA, Zone d'Occupation Artistique ;
- Des festivals portés par des scènes conventionnées comme le festival Artdanthé porté par le théâtre de Vanves ;
- Des festivals portés par des Centres Chorégraphiques Nationaux comme le festival Trajectoires porté par le CCN de Nantes ;
- Des festivals portés par des Centres de Développement Chorégraphique Nationaux comme le festival Art Danse porté par le CDCN Art Danse Bourgogne ou la biennale de la danse du Val-de-Marne portée par la Briqueterie, CDCN du Val-de-Marne.

---

221 BOOGARTS, Inez. « La festivalomanie : à la recherche du public marchand ». *Les Annales de la recherche urbaine*, N°57-58. 1992.

222 COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe, WUNDERLE, Marcus. « Les festivals et autres évènements culturels ». *Dossiers du CRISP*, 2014/1, n°83, 116p, p. 9-115.

Différents niveaux de structurations existent et ces festivals se répartissent sur divers territoires. La multiplication de ces festival se présente comme autant d'occasions pour les compagnies de s'y produire et de présenter leur travail. Dans quelle mesure les festivals peuvent-ils effectivement donner une visibilité aux compagnies afin de leur permettre de produire et diffuser leur travail, à un instant donné et par la suite ?

## **1. Le festival comme tremplin et espace de visibilité pour les compagnies**

### **1.1. Le festival, une organisation sociale et culturelle particulière**

En premier lieu, il est nécessaire de remarquer que le festival est une organisation, de travail, de création artistique, d'échanges, de représentations particulières. Il s'agit en fait d'un système social et culturel singulier, au coeur duquel diverses dynamiques se mettent en place pour en permettre l'existence. L'analyse du festival comme système médiatique, comme nous l'avons vu en introduction et si l'on se réfère à l'article de Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? »<sup>223</sup>, permet également de faire émerger une organisation sociale particulière.

Parmi les sept caractéristiques du média en tant que dispositif social données par Jean Davallon, intéressons nous plus particulièrement au troisième et quatrième point que celui-ci développe :

« 3) *Le média est un lieu de production de discours social: chaque média a son genre de discours et produit des effets de sens sociaux spécifiques : le discours de l'exposition n'est pas celui du théâtre ou du livre. On n'y fait pas du sens de la même façon.*

4) *Chaque média établit un type de lien social qui lui est propre entre les acteurs* »<sup>224</sup>

Cette citation permet de mettre en lumière l'unicité du discours développé par chaque système médiatique et de l'unicité de la manière de faire sens. Nous l'avons vu, l'espace social développé dans le cadre du festival est unique, il en est de même pour les liens sociaux. Ainsi, un festival va développer un discours social différent d'un théâtre. Nous pouvons ajouter que chaque festival est un système médiatique unique, ce qui lui permet de se démarquer des autres festivals. Ainsi, il est important de relever l'aspect de création d'un discours social présent dans le festival. Par ailleurs, le festival mobilise et met en relation différents acteurs, tissant des liens entre eux. Anne-Marie Autissier relève également la création d'un discours social singulier propre aux festivals et à chaque festival plus singulièrement : « *les festivals dessinent de nouvelles routes, tracent des itinéraires inédits et participent d'un récit nomade doté de ses propres rituels et affinités* »<sup>225</sup>. En relevant l'existences de rituels propres à chaque festival et surtout en parlant de « *récit nomade* », elle fait

---

223 DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? ». In: *Publics et Musées*, n°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) pp. 99-123.

224 Ibid

225AUTISSIER, Anne-Marie. « Festivals, un puzzle ouvert ». *Implications Philosophiques*, 19 Août 2013.

état, elle aussi, d'un discours social singulier créé dans le cadre du festival. De manière générale, elle met en lumière un quotidien festivalier ponctué de rencontres, dans un cadre invitant au relâchement, à la spontanéité, tout en insistant sur la convivialité de l'évènement. Un lieu de rencontre entre individus se dessine donc, mais aussi un lieu où les codes sociaux valables au quotidien peuvent être transgressés. Un discours social singulier est donc produit par le festival, on y fait sens et on y noue des liens. Différents individus viennent s'inscrire dans ce média qu'est le festival, l'alimenter. En premier lieu, le festival est habité, nourri par les personnes qui l'organisent. Si les programmeurs et directeurs de festivals donnent évidemment un ton particulier à l'évènement, en choisissant la couleur artistique que celui-ci prendra, en sélectionnant certains artistes pour y prendre part, le reste de l'équipe participe également à la construction de l'espace social du festival. Ainsi, que ce soit les personnels d'accueil qui vont échanger directement avec les publics, les chargés de production qui vont échanger avec les artistes, tout comme les techniciens ou les personnes en charge de la communication qui vont concevoir l'image du festival et sa promotion auprès de potentiels publics, tous les membres de l'équipe organisatrice participent, à leur niveau, à la production d'un discours autour du festival et à la structuration de cet espace social. À ces équipes en charge de l'organisation, viennent s'ajouter les publics, qui vont également, par leurs actions durant le festival, en faire un espace social singulier. Le discours produit par ces publics à la suite du festival va également modifier ou conforter la manière dont on fait sens au sein du festival. Si l'on s'intéresse aux publics des festivals, il est nécessaire d'introduire les publics dits professionnels, composés de journalistes, d'artistes et de programmeurs principalement, qui sont très nombreux, surtout dans le cadre des festivals de danse contemporaine. Ces publics viennent repérer les artistes émergents, les nouvelles créations afin d'en faire les critiques ou de sélectionner certaines œuvres pour leur propre programmation. Ils vont donc s'exprimer sur les créations en particulier mais aussi sur le festival, complétant ainsi le discours qui entoure celui-ci. La présence de professionnels venus de l'étranger peut même donner à l'espace social du festival une dimension internationale et exporter les codes et langages véhiculés par celui-ci au-delà des frontières du pays accueillant le festival. À ce public professionnel, s'ajoute un public non professionnel et notamment les habitants du territoire sur lequel s'ancre le festival. Pour ces personnes qui entretiennent une proximité physique avec le festival, on peut observer une réappropriation imaginaire et collective de leur espace d'habitation, le média qu'est le festival pouvant apporter de nouveaux effets de sens sur le territoire habité et vécu quotidiennement par ses habitants.

Si nous reprenons la définition de média de Jean Davallon en l'appliquant aux médias, nous pouvons également nous intéresser au point 7 :

*« 7) Enfin, le dispositif et son espace social, qui sont à la fois produits et producteurs de langage et de lien social, sont évidemment un enjeu de pouvoir et donc potentiellement le lieu de développement de stratégies de pouvoir. »<sup>226</sup>*

---

226 Ibid

Dans le cadre des festivals, des enjeux de pouvoir se font également ressentir entre les différents acteurs. Il est possible d'évoquer certains lieux qui peuvent potentiellement provoquer des tensions. Différents enjeux de pouvoir peuvent être relevés :

- Des enjeux de pouvoir territoriaux, entre les acteurs du festival et les acteurs du territoire d'accueil ou entre les différents acteurs du territoire, en fonction des échelles prises en compte (par exemple, mise en concurrence de la ville, de la région, du département etc..) ;
- Des enjeux de pouvoir interne à l'organisation : la direction à la tête du festival et responsable du projet artistique peut rencontrer des désaccords ou des oppositions au sein de son équipe concernant le projet artistique lui-même, les valeurs défendues ou les méthodes de travail. La question de l'incarnation du festival par une personnalité ou un groupe peut également se poser ;
- D'autres enjeux de pouvoir externes, entre les artistes et les organisateurs du festival par exemple, concernant la position artistique défendue par le festival.

Concernant les enjeux de pouvoir territoriaux, Inez Boogarts met en avant le rôle des villes dans l'organisation des festivals : « *Lorsque l'on imagine ces festivals de plus près, on est frappé par la façon dont les villes « s'affichent » et de la part active que prennent les municipalités dans l'organisation et la coordination des événements* »<sup>227</sup>. Ainsi, le festival a une véritable résonance dans le territoire dans lequel il s'ancre et son organisation est investie par celui-ci, tout comme son image. Le territoire présent dans le nom même de certains festivals (Festival d'Automne à Paris, Montpellier Danse, les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis...) montre l'importance de celui-ci dans l'existence du festival en terme financier et pratique mais aussi dans le projet artistique lui-même.

Si une organisation commune peut se retrouver au sein des festivals, avec des enjeux de pouvoir similaires, chacun d'eux développe une organisation sociale et culturelle singulière, dépendante de sa structuration et de son mode d'existence. Dans ce cadre, et à travers la diversité de festivals existants, les compagnies peuvent trouver un espace de visibilité pouvant leur permettre de diffuser leur spectacle et d'être repérées par des professionnels.

## **1.2. Le festival, un espace de visibilité et un tremplin pour les compagnies**

Pour les compagnies qui s'y produisent, le festival est une opportunité unique, non seulement pour diffuser leurs spectacles auprès d'un public mais aussi pour mettre en place les diffusions à venir et se développer. Le festival peut en effet être un tremplin pour les compagnies puisque nombre de professionnels y sont présents et viennent « *faire leur marché* »<sup>228</sup>, présenter leurs créations ou bien rédiger des critiques. Les programmeurs sillonnent la France et le monde, tentant de dénicher des chorégraphes, des compagnies qu'ils pourraient programmer dans

227 BOOGARTS, Inez. « La festivalomanie : à la recherche du public marchand ». *Les Annales de la recherche urbaine*, N°57-58. 1992. [EN LIGNE]

228 AUTISSIER, Anne-Marie (19 août 2013). « Festivals, un puzzle ouvert » in *Implications Philosophiques* - [En ligne].

leurs lieux. Anita Mathieu, directrice des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis (RCISSD), se rend ainsi fréquemment dans des festivals internationaux afin de découvrir de nouveaux artistes et de se tenir au courant de l'actualité chorégraphique. Ces festivals permettent également d'attirer un public de journalistes et critiques culturels pouvant potentiellement mettre en avant des artistes émergents se produisant à cette occasion. Pour finir, le festival rassemble un grand nombre de compagnies puisqu'il se tient sur plusieurs jours. L'occasion est donc offerte aux différentes compagnies de confronter leurs créations au regard d'autres artistes, mais aussi de faire des rencontres qui peuvent déboucher sur de riches collaborations. Lors de ces festivals, est également rendu possible le fait de « *mondialiser le local* »<sup>229</sup>, selon l'expression d'Anne-Marie Autissier, puisque les artistes et les lieux d'accueil peuvent obtenir un accès à l'agenda international. C'est ainsi que des professionnels du monde entier sont amenés à se rendre dans des festivals ancrés dans des territoires locaux, à l'image des Rencontre Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis (RCISSD) qui sont positionnées sur le territoire de la Seine-Saint-Denis et qui attirent pourtant des professionnels internationaux. Anne-Marie Autissier, dans son étude sur les festivals, met en avant la convivialité et les rencontres qui sont selon elle placées au coeur de ces moments que constituent les festivals. Le festival apparaît ainsi comme un moment privilégié de rencontres, accélérateur de collaborations porteuses, se rapprochant finalement du fonctionnement d'un incubateur. Du fait de la mise en visibilité des compagnies et de leur travail auprès de tous ces professionnels nationaux et internationaux et des possibilités de collaboration et de diffusion futures offertes par le festival, cet évènement apparaît comme un tremplin pour les compagnies, surtout pour les compagnies les plus jeunes et émergentes.

Dans le cadre des RCISSD, le public de programmateurs est très important. Cet aspect est mis en avant par les chorégraphes au cours de plusieurs entretiens. La chorégraphe de l'Association d'Individus en Mouvement Engagés, Julie Nioche, relève la part importante occupée par les programmateurs dans le public du festival : « *Et dans la programmation des Rencontres, le public que ça touche, c'est plus un public de programmateurs internationaux, d'un point de vue professionnel, et de personnes qui peuvent venir voir à Paris donc de programmateurs nationaux aussi.* »<sup>230</sup>. La chorégraphe relève par ailleurs le caractère international du festival et de ce fait la visibilité que les compagnies peuvent obtenir dans le monde entier par le biais du festival. Stéphanie Gressin note elle-aussi la part prépondérante occupée par les programmateurs lors du festival. Elle fait même de la capacité à faire se déplacer des programmateurs la « *force initiale* »<sup>231</sup> du festival. La réputation et la renommée que se construit le festival autour du projet artistique défendu et de la programmation proposée chaque année joue dans la capacité à attirer des programmateurs et journalistes. Les rencontres et relations enclenchées par le festival sont mises en avant par la directrice administrative d'A.I.M.E. : « *Même si c'est pas pour faire tourner*

---

229 Ibid

230 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

231 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

*les pièces en question mais juste pour enclencher des relations aussi.* »<sup>232</sup>. La visibilité auprès des programmeurs est essentielle dans le développement des compagnies les plus jeunes. Youness Aboulakoul met ainsi en avant l'importance que devaient revêtir les RCISSD avant qu'elles soient annulées en raison de la crise sanitaire. Il explique tout d'abord la nécessité qu'ont les programmeurs de voir les pièces dansées afin de s'en faire une idée : envoyer un dossier, des captations, des visuels n'est souvent pas suffisant pour se faire programmer, surtout pour les compagnies en développement. Il insiste également sur la présence de la presse lors du festival, qui devait permettre de se constituer éventuellement une bonne revue de presse pour la création. Youness Aboulakoul affirme : « *pour nous, le tremplin c'était les Rencontres.* »<sup>233</sup>. Dans ce cadre, le festival est un moyen de mettre en lumière une compagnie peu connue afin de lui permettre de diffuser ses œuvres par la suite.

« *Ce genre de tremplin c'est hyper important parce que ça permet une visibilité vis-à-vis des professionnels, vis-à-vis de la presse, des institutions, comme certainement il y aura le département ou les gens de la région qui peuvent être là, des programmeurs d'autres festivals, d'autres théâtres qui seront là pour découvrir de nouveaux visages, découvrir des travaux de chorégraphes qu'ils connaissent déjà ou des nouveaux chorégraphes comme moi, des chorégraphes qui viennent de commencer mais qui sont programmés dans un festival.* »<sup>234</sup>

Le chorégraphe ajoute ici l'importance de la présence institutionnelle. Rappelons que le festival des RCISSD bénéficie d'un soutien important du département de Seine-Saint-Denis, de la région Île-de-France, de la ville de Bagnolet et du ministère de la culture, qui sont donc attentifs à la programmation du festival.

Par ailleurs, les festivals permettent une visibilité auprès de publics non professionnels, et, parmi ces publics non professionnels, une visibilité auprès de nouveaux publics, potentiellement non familiers avec la danse contemporaine. Selon Fabienne Collard, Christophe Goathals et Marcus Wenderle<sup>235</sup>, la visibilité auprès de nouveaux publics est même l'atout des événements culturels dont font partie les festivals. Cela est décuplé par les actions culturelles développées auprès des publics. L'ancrage territorial des festivals peut également permettre aux habitants locaux non familiers avec la danse contemporaine de découvrir cet art, d'autant plus lorsque les actions culturelles sont menées sur le territoire, comme c'est le cas aux RCISSD. Toutefois, Aurélien Djakouane, Marie-Thérèse Jourda et Emmanuel Négrier nuancent l'idée d'ouverture vers de nouveaux publics que permet le festival dans leur rapport sur *Les publics des festivals*<sup>236</sup>. Ils y effec-

---

232 Ibid

233 Cf Annexe 2.5. Re transcription de l'entretien avec Youness Aboulakoul

234 Ibid

235 COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe, WUNDERLE, Marcus. « Les festivals et autres événements culturels ». *Dossiers du CRISP*, 2014/1, n°83, 116p, p. 9-115.

236 NÉGRIER, Emmanuel, DJAKOUANE Aurélien, JOURDA Marie-Thérèse. *Les publics des festivals*. Michel de Maule, 240p., 2010. hal-01439297. [En ligne].

tuent une étude du public des festivals de danse contemporaine et en viennent à la conclusion que celui-ci appartient à des catégories socio professionnelles élevées, le public y étant élitiste. Ainsi, le festival peut constituer également un tremplin auprès de nouveaux publics non néophytes, en étant peut être plus accessible que des lieux de programmation classiques, mais cette possibilité de démocratisation de la danse contemporaine et des publics des compagnies au travers des festivals reste tout de même à nuancer. Anita Mathieu soulève tout de même le travail de diversification des publics mené par le festival des RCISSD :

*« Il y a toujours le public des aficionados qui est très présent, et après en fonction des communautés avec lesquelles on est en lien dans une ville ou dans un département, on a aussi un regard qui est porté vers des publics. Ce sont les publics scolaires, les habitants, les publics défavorisés. Après ce sont vraiment des axes du travail qui sont faits sur le terrain. L'envie de rendre accessible une culture chorégraphique est ce qui est vraiment important pour moi. »<sup>237</sup>*

Anita Mathieu relève ici la présence d'un public d'habitues de danse contemporaine et plus précisément, par le terme « *aficionados* », elle peut désigner un public fidèle aux RCISSD. Mais elle relève également le travail de relations avec les publics effectué sur le territoire, qui se traduit d'ailleurs par la présence d'un service de trois personnes dédié à l'année aux relations avec les publics au sein de l'association du festival.

### **1.3. Le festival comme image de marque**

Dans la partie I.1.1., nous avons analysé le festival en tant que média, en étudiant l'organisation sociale qu'est celui-ci et tous les enjeux qui en découlent. Nous allons démontrer que le festival peut également être analysé comme une image de marque pour les compagnies qui peuvent alors attester de leur passage au sein de certains festivals comme gage de qualité. C'est en tout cas l'idée qui ressort de nombreux entretiens passés avec les chorégraphes. Youness Aboulakoul évoque lui-même le terme au cours de son entretien : « *Tout le monde sait qu'Anita dans sa programmation c'est toujours hyper bien choisi, donc les personnes ils font aussi confiance à sa programmation donc y'a une image on va dire de marque, qui est déjà là, on va dire.* »<sup>238</sup>. L'image de marque du festival est ici associée intimement à la figure de la directrice et à son expertise en tant que programmatrice. On comprend à travers cette citation que la figure de la directrice garantit la qualité des compagnies sélectionnées et de leur travail. Cela implique que les compagnies peuvent valoriser la qualité de leur travail dès lors qu'elles ont participé au festival, comme une sorte de labellisation de qualité.

<sup>237</sup> Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

<sup>238</sup> Cf Annexe 2.5. Retranscription de l'entretien avec Youness Aboulakoul

Parler d'image de marque peut nous conduire à analyser l'activité des festivals en termes marketing. Patrick Germain Thomas, dans ses cours, propose une analyse du secteur culturel par le biais du marketing, tout en relevant les oppositions idéologiques entre le domaine universitaire du marketing, qui a vu le jour dans les grandes entreprises, et le monde culturel. Le marketing peut en effet être relié au système d'activité du monde marchand, auquel le monde artistique se défend d'appartenir. Patrick Germain Thomas analyse bien les préjugés associés au marketing avec les idées d'instrumentalisation et d'objectivation du consommateur dans l'unique but d'augmenter le chiffre d'affaire de l'entreprise. Les valeurs majoritairement affirmées dans le monde de l'art sont en opposition à ces logiques marchandes, ce qui peut aller à l'encontre d'une analyse marketing de phénomènes culturels. Néanmoins, Patrick Germain Thomas met l'accent sur le fait que chaque artiste est placé dans un marché dès lors qu'il professionnalise son activité, ce qui est le cas de l'ensemble des compagnies se produisant aux RCISSD. Des notions de marketing entrent donc en jeu, que ce soit pour les compagnies ou pour le festival. Le festival, comme toute organisation culturelle, doit effectuer trois principaux choix stratégiques : la stratégie de segmentation, qui consiste à choisir les segments du marché (produit et clientèle) sur lesquels le festival décide d'être présent, la stratégie de positionnement, qui est la façon dont une organisation cherche à être perçue par son public par rapport à ses concurrents et le marketing mix, qui est l'assemblage cohérent de plusieurs moyens d'action dont dispose le festival pour intervenir sur son marché : les prix, les produits, la distribution et la communication. Au travers de ces trois stratégies, le festival peut se démarquer des autres festivals et établir son unicité, principalement au travers de son positionnement. Le positionnement peut également être ancré dans l'histoire du festival ; c'est le cas pour les RCISSD dont l'identité se définit en grande partie d'après son histoire qui remonte à sa création en 1969 par Jacques Chaurand, ancien danseur ayant créé le concours chorégraphique pour la nouvelle danse, dit concours de Bagnolet, qui lancera la carrière de danseurs très reconnus par la suite tels que Maguy Marin, Angelin Preljocaj, Odile Duboc ou Mathilde Monnier. Le concours ne devient un festival qu'en 2002, lorsqu'Anita Mathieu en prend la direction mais son identité reste fortement attachée à celle d'un concours qui dévoilait les nouveaux talents de la danse contemporaine.

L'idée pour le festival de se démarquer nécessite de définir son identité au mieux. Cela se rapproche de l'idée de création d'une plateforme de marque débouchant sur une image de marque précise. La plateforme de marque s'articule autour de plusieurs notions : la valeur, l'ADN du festival, la vision défendue, les promesses, le positionnement, dont nous traitons précédemment. Cela permet par la suite de mettre en place une plateforme de discours avec des piliers discursifs, des éléments de langage, ainsi qu'une identité verbale, comprenant une *baseline*, une identité visuelle, comprenant un brief graphique, le logo, l'environnement graphique. L'image de marque se définit également, dans le cadre des RCISSD, en fonction de sa position dans différentes marques ombrelles, dont celle du territoire de la Seine-Saint-Denis, dont le dynamisme

culturel vient de festivals tels que celui-ci. Les actions culturelles sur le territoire sont d'ailleurs mises en avant par Anita Mathieu et prennent une place très importante dans l'organisation du festival. Dans son rapport sur les événements culturels<sup>239</sup>, Claude Vauclore met ainsi en avant le rôle culturel et social de ces événements au sein des collectivités locales qui les privilégient pour affirmer leur identité culturelle. L'image de marque du territoire est donc également façonnée par les événements s'y déroulant.

Le festival, qu'il soit analysé en tant que média ou bien en tant qu'image de marque, se révèle être un enjeu de taille pour les compagnies, en leur permettant de se produire dans le cadre d'événements dont l'histoire et les différents soutiens institutionnels et territoriaux en font une véritable garantie de qualité. La représentation des créations des compagnies, surtout des plus émergentes, dans le cadre de ces festivals peut également assurer la pérennité des compagnies en leur permettant de se faire repérer par des programmeurs et donc d'être programmées dans d'autres structures. Néanmoins, nous l'avons vu, des enjeux de pouvoir existent entre les compagnies et les lieux de programmation que sont les festivals. Deux projets artistiques se rencontrent dans le cadre de ces événements : celui du festival, impulsé par un directeur ou une équipe organisatrice et celui des compagnies s'y produisant. Comment dès lors, défendre le projet artistique d'un festival, ses valeurs et ambitions, tout en restant fidèle à la volonté des compagnies et à leurs projets artistiques ?

## **2. Quelle articulation entre les valeurs défendues par la compagnie et celles défendues par le festival ? La mise en place d'une communication commune**

*« La communication, c'est l'apprentissage de la cohabitation dans un monde d'informations où la question de l'altérité devient centrale... Communiquer, c'est autant partager ce que l'on a en commun que gérer les différences qui nous séparent. »<sup>240</sup>*

Dominique Wolton, *Informers n'est pas communiquer*

Dans le cadre des festivals, la mise en place de la communication passe nécessairement par un partage, une mise en commun, puisque les différentes compagnies participant au festival défendent des projets artistiques particuliers autour des œuvres qu'elles présentent. À cela s'ajoute la problématique de l'itinérance du festival et de l'accueil par des lieux existants en dehors du festival. La mise en communication nécessite donc une mise en commun multiple qui peut apparaître comme complexe.

---

239 VAUCLARE, Claude. *Les événements culturels, essai de typologie*. Rapport dans le cadre du Ministère français de la culture et de la communication. 2009/3, 8p, p.1-8.

240 WOLTON, Dominique. *Informers n'est pas communiquer*. CNRS Editions, 2009. 147 pages.

## **2.1. Le festival met lui-même en place un manifeste esthétique, social et politique**

Chaque festival porte un projet complexe et affirmé, permettant son existence. Lors de l'entretien mené avec Anita Mathieu, nous avons pu mettre en lumière les différents engagements et le projet porté par le festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Anita Mathieu met en premier lieu la possibilité de « *donner un accès à la culture à la population ou d'un département ou d'une région ou de villes* »<sup>241</sup>. La directrice du festival met ainsi en avant à la fois l'ancrage territorial fort du festival et le travail en faveur d'une ouverture à des publics diversifiés. L'inscription dans le territoire est même la première caractéristique énoncée par Anita Mathieu concernant le festival : « *La dimension principale est que le festival est inscrit dans un département qui est la Seine-Saint-Denis, dont la population [...] traverse des difficultés.* »<sup>242</sup>. L'inscription territoriale du festival va donc en façonner les contours. L'importance du service des relations avec les publics est également mis en avant par Anita Mathieu et découle de cette inscription sur le territoire. La complémentarité entre les actions éducatives et le moment du festival est affirmée : « *le festival a aussi un axe, la création internationale, donc ça nécessite une initiation, de mettre en oeuvre aussi un esprit de découverte, parce qu'il s'agit d'écritures contemporaines avec des formes et des langages particuliers.* »<sup>243</sup>. Les actions auprès des publics permettent ainsi une meilleure compréhension des œuvres proposées, une fois le moment du festival venu. Au travers de cette citation, Anita Mathieu met en avant la création internationale, qui est un des axes majeurs du projet du festival et qui se retrouve dans le nom même de celui-ci : on parle de Rencontres Chorégraphiques Internationales. Cet aspect international des compagnies présentées est à compléter avec la mise en avant de la danse émergente, aspect du projet qui découle directement de l'histoire du festival et de la filiation au concours de Bagnolet. Anita Mathieu évoque la mise en avant de l'émergence : « *on a toujours défendu la prise de risque, l'accompagnement aussi de jeunes artistes émergents et puis aussi en même temps la reconnaissance d'artistes qui avaient déjà fait un parcours dans leur carrière.* »<sup>244</sup>. L'alliance de jeunes compagnies émergentes et de compagnies plus reconnues permet une mise en avant certaine de compagnies pour lesquelles le festival apparaît comme un véritable tremplin, lançant leur carrière. Le projet artistique du festival est également porté par des engagements sociaux forts, une réflexion sur le monde à travers la création artistique. Anita Mathieu s'exprime également à propos de la recherche en danse, en affirmant l'importance de celle-ci.

Sur le site internet du festival, nous pouvons retrouver les éléments mis en avant par Anita Mathieu lors de l'entretien, qui dessinent les contours d'un projet artistique singulier et multiple. Ainsi, nous pouvons remarquer un texte de présentation, dans la rubrique « présentation », qui

---

241 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

242 Ibid

243 Ibid

244 Ibid

comporte un court chapeau qui résume les engagements du festival et pourrait être lu comme un manifeste : « *Festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis présentent des œuvres portant un regard aigu et poétique, un questionnement constant sur notre monde.* »<sup>245</sup> On retrouve au travers de cette citation la volonté de mettre en avant des jeunes compagnies, peu connues, tout en mettant en avant des artistes engagés permettant d'ouvrir un questionnement sur le monde actuel. L'édito d'Anita Mathieu peut également faire office de manifeste : elle y décrit le festival comme un moment de partage entre les artistes et les publics. L'engagement du festival est mis en avant par Anita Mathieu qui évoque les « *questions sociétales* »<sup>246</sup> soulevées par les créations, mais aussi le militantisme et l'engagement des œuvres qui permettent d'« *interroger le territoire* »<sup>247</sup>. L'engagement de chacune des œuvres est d'ailleurs mis en avant dans les textes qui y sont consacrés. Concernant Youness Aboulakoul qui traite du thème de la violence, on peut lire : « *trouver la justesse d'un geste artistique, dans une période essorée de déchaînements violents dans la sphère publique, politique, civile ou guerrière, sur la planète entière.* »<sup>248</sup>. Concernant Smail Kanouté, son engagement dans le mouvement américain *Black Lives Matter* est mis en avant dans le texte présentant sa création. Nous pouvons également lire : « *il a restitué sa perception contrastée, depuis des expériences en termes comparés, de la violence sociale.* »<sup>249</sup>, ce qui témoigne d'une implication et d'une dénonciation de fonctionnements sociaux. Concernant Meytal Blanaru et sa création *Rain*, c'est le féminisme de la pièce qui est mis en lumière : « *Il s'est agi d'affronter la question de s'être faite femme ; femme dans une société où cela signifie s'être faite objet par le regard des hommes.* »<sup>250</sup>. Enfin, la pièce de Benjamin Kahn et Cherish Menzo questionne les « *stéréotypes de race, de genre, d'exotisme, d'érotisme* »<sup>251</sup> et tente de mettre en place une « *déconstruction en actes et en pensée* »<sup>252</sup>. Nous le voyons donc, les compagnies choisies font preuve pour beaucoup d'un engagement fort et d'une implication dans les questions sociales. Cet engagement est mis en avant au travers des textes de présentation. L'engagement dans les territoires du festival est évoqué dans l'édito d'Anita Mathieu et renouvelé dans la présentation du service de relation avec les publics puisque les RCISDD y sont décrites « *fortement ancrées sur leur territoire* »<sup>253</sup>. Les relations avec les publics sont vraiment mises en avant au travers d'une riche rubrique : il est dit que les RCISDD sont « *engagées auprès des publics dans la découverte des écritures chorégraphiques contemporaines.* »<sup>254</sup> Les publics sont parfois nommés « *habitants* »<sup>255</sup>, ce qui met en lu-

---

245 Site internet des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis : <http://www.rencontreschoregraphiques.com>

246 Ibid

247 Ibid

248 Ibid

249 Ibid

250 Ibid

251 Ibid

252 Ibid

253 Ibid

254 Ibid

255 Ibid

mière le fait que le travail avec les publics ne peut se faire sans un travail ancré dans le territoire et se fait donc auprès des habitants même du territoire sur lequel le festival existe. On retrouve dans les photos une proximité avec les publics, une volonté d'établir le contact et de transmettre.



Figure 25: Photo extraite du site internet des RCISSD, illustrant les ateliers avec les publics des Maisons pour tous Berty Albrecht et Roser et les adolescents de l'OMJA



Figure 26: Photo extraite du site internet des RCISSD, illustrant un atelier mené auprès de scolaires : « Parcours II, paysage et souvenirs dansés partagés »



Figure 27: Photo extraite du site internet des RCISSD, illustrant une création collective menée par Yann Lheureux avec des retraités et des adolescents, LES ÉBLOUISSANTS

Sur la première photo, nous pouvons observer une proximité intergénérationnelle ainsi qu'une proximité entre professionnels et amateurs, dans des positions inhabituelles, ne plaçant pas le spectateur en observateur passif. Sur la deuxième photo, l'idée d'enseignement est représentée, avec une personne transmettant un savoir à une enfant. Les deux personnes regardent le même objet, ce qui déplace encore une fois le rapport acteur/spectateur pour faire des publics des acteurs. La troisième photo, deux mains tendues à la rencontre de l'autre se tenant, illustre l'idée de transmission, mais aussi l'idée de lien tissé et de relation forte construite.

L'édito est bien une déclaration écrite, publique et solennelle dans laquelle la directrice du festival, Anita Mathieu, expose la programmation et ses enjeux. La vocation performative et politique est visible principalement à travers l'onglet « avec les publics ». Le mode argumentatif est quant à lui utilisé tout au long du site internet. Nous pourrions donc affirmer que le site internet des RCISSD est un manifeste, même si celui-ci n'est pas affirmé clairement dès la page d'accueil.

## **2.2. Une coordination entre les deux naissant d'un dialogue inscrit dans la durée**

Afin de mettre en avant les compagnies de danse présentées dans le cadre du festival et de présenter les œuvres proposées au public, un dialogue va s'instaurer entre les compagnies et le festival, donnant lieu à une communication commune. Celle-ci sera donc un savant mélange entre le manifeste du festival et les projets artistiques défendus et éditorialisés par les compagnies.

Néanmoins, le déséquilibre structurel entre l'offre et la demande en danse contemporaine créé, comme nous l'avons vu précédemment, un rapport de force dans lequel les compagnies de danse contemporaine proposant un projet artistique doivent se plier aux contraintes des diffuseurs, dans le cadre d'un marché tendu. Ainsi, il est nécessaire de noter que le dialogue entre les compagnies et les diffuseurs -dont les festivals font partie- naît d'un rapport de force favorable aux diffuseurs plutôt qu'aux compagnies. Ceci pourrait donner lieu à des abus de pouvoir de la part des diffuseurs et donc entraîner des frustrations du côté des compagnies, avec un sentiment de ne pas être écouté et une instrumentalisation des compagnies au profit des événements culturels. Nous étudierons ici uniquement le dialogue entre le festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis et les différentes compagnies qui devaient y être présentes, à titre d'exemple, en gardant en tête que si le dialogue s'établit d'une certaine manière dans le cadre de ce festival, cela n'est toutefois peut-être pas le cas pour tous les festivals ni pour toutes les compagnies.

Si l'on s'en réfère aux différents entretiens menés, que ce soit avec des acteurs des compagnies ou des RCISSD (Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis), le dialogue semble apaisé et les tensions qui pourraient naître du rapport de force induit structurellement par le marché de la danse contemporaine ne semblent pas se manifester dans le cadre de ce festival. En premier lieu, du côté du festival, Anita Mathieu met en avant la grande facilité et fluidité qu'elle perçoit concernant la mise en place de ce dialogue, tout en nuancant et en mettant en avant que la communication peut être plus ou moins aisée selon les compagnies et l'état d'avancement des projets. Ainsi, la communication va être plus compliquée à mettre en place lorsque les pièces sont en cours de création, puisque la compagnie ne dispose alors que de peu de matériel de communication. Par ailleurs, si certains artistes sont prêts à collaborer et vont tout faire pour fournir le plus d'éléments au festival afin de mettre en place la communication, d'autres seront plus

réticents, moins motivés par l'aspect communicationnel de leur participation au festival : « Il y en a qui aiment beaucoup écrire et d'autres qui aiment moins. »<sup>256</sup>. Ainsi, la dépendance du festival vis-à-vis des artistes est mise en avant ici puisque, comme Anita Mathieu le souligne, l'équipe du festival est dépendante de la coopération des compagnies dans la bonne mise en place de sa communication. Notons qu'au cours de son entretien, Anita Mathieu souligne de manière implicite le rapport de force dont nous traitons précédemment : « C'est extrêmement facile [...], peut être parce qu'ils [les artistes] sont très contents d'être programmés aux Rencontres. Ils savent que c'est une plateforme énorme pour eux. Ils savent que c'est vraiment une opportunité de présenter son travail et d'avoir des échos, des retours des professionnels. »<sup>257</sup>. L'image de marque créée autour du festival, la notoriété de celui-ci entraîne une sorte de dépendance des artistes vis-à-vis du festival, les contraignant à fluidifier au maximum le dialogue, à tout faire pour qu'il se déroule dans les meilleures conditions possibles. Ainsi, le dialogue s'établirait facilement parce que les compagnies n'auraient pas d'autre choix que de coopérer au mieux afin d'être représentées.

Néanmoins, cela ne ressort pas du tout au travers des entretiens ; du côté des compagnies aussi, c'est la facilité avec laquelle le dialogue s'établit et la bonne entente entre les deux acteurs qui ressort. Youness Aboulakoul affirme de ce fait : « Le festival des Rencontres, ils sont hyper organisés parce qu'on était en contact à partir de novembre alors que le festival est en juin. Donc ils s'y prenaient vraiment en amont. Ils avaient toutes les informations sur les pièces, les photos, les textes, pour les communiqués et la communication était vraiment très très fluide. »<sup>258</sup>. En mettant en avant le professionnalisme du festival, Youness Aboulakoul souligne la facilité avec laquelle le dialogue s'établit et ainsi le respect qui est accordé à son travail d'artiste par le festival. Le dialogue apparaît ici apaisé, cordial, très professionnel et fluide. Des allers-retours fréquents ont lieu entre les artistes et le festival afin de mettre à jour les différentes informations pratiques, la distribution, les photos etc. Ici encore, Youness Aboulakoul souligne la rapidité avec laquelle les nouvelles informations sont prises en compte par le festival. Un dialogue permanent se crée afin de co-construire une communication qui soit la plus fidèle possible à l'oeuvre créée par l'artiste : « on est tout le temps en contact »<sup>259</sup>. Ici encore, on voit qu'une relation de confiance se noue au fil du temps et permet la mise en place d'un dialogue aisé débouchant sur une communication fidèle aux créations chorégraphiques. Smaïl Kanouté souligne ce lien de confiance créé en affirmant travailler « en collaboration »<sup>260</sup> avec les lieux. Comme Youness Aboulakoul, il souligne la fluidité du dialogue, cette fois-ci avec tous les lieux de diffusion avec lesquels il travaille : « la communication avec les lieux, j'ai la chance qu'elle se fasse de manière fluide »<sup>261</sup>. Smaïl Kanouté relève l'importance de cette fluidité : « Et c'est vrai que ouais je fais toujours attention [...] à comment les

---

256 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

257 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

258 Cf Annexe 2.5. Retranscription de l'entretien avec Youness Aboulakoul

259 Ibid

260 Cf Annexe 2.7. Retranscription de l'entretien avec Smaïl Kanouté

261 Ibid

*lieux communiquent sur mon travail. Et j'ai aussi la chance, vu que je suis aussi graphiste, que les lieux savent que je connais la communication donc ils peuvent me faire confiance et donc on travaille toujours en collaboration.* »<sup>262</sup>. À travers ce témoignage, nous avons perçu l'importance pour les artistes de la communication mise en place par les festivals et de s'assurer de l'exactitude de celle-ci, tout en maintenant des relations de confiance. Par ailleurs, le chorégraphe souligne ici ses compétences en communication qui lui permettent de travailler en collaboration avec les lieux de manière fluide. Il est donc demandé aux artistes de s'intéresser à ces questions de communication. Notons que lorsque les compagnies se professionnalisent et lorsque leurs effectifs augmentent, des postes peuvent être dédiés aux personnes en charge de la communication, déchargeant ainsi les artistes de cette partie du travail. Le témoignage de Smaïl Kanouté laisse également entrevoir que l'importance de la communication mise en place par les lieux et les retombées importantes que peut avoir celle-ci incite les artistes à faire le maximum pour que le dialogue soit fluide et à se montrer conciliants et coopératifs. Qudus Onikeku laisse percevoir la nécessité pour les artistes d'être coopératifs avec les lieux d'accueil en raison de l'importance des communications mises en place par ceux-ci : « *we really know the importance of social medias. So we always participate with our partners for that.* »<sup>263</sup> (Nous connaissons bien l'importance des réseaux sociaux. Donc nous coopérons toujours avec nos partenaires sur ceux-ci.). Qudus Onikeku est également la seule personne à mettre en avant le fait qu'il utilise les éléments de communication produits par les lieux d'accueil pour sa propre communication, principalement en repartageant sur ses réseaux sociaux des contenus créés par des lieux partenaires. L'échange est alors plus complet et la collaboration entre les deux acteurs, artistes et lieux de diffusion, apparaît de manière évidente. Smaïl Kanouté, s'il n'en parle pas, en fait de même, en repostant par exemple l'affiche de l'édition 2020 du festival des RCISSD sur son Instagram et sa page Facebook. La fluidité de la communication peut venir de la durée de la collaboration : plus une compagnie jouerait depuis longtemps dans un lieu, plus les rapports et la mise en place commune de la communication seraient aisés. Julie Nioche s'exprime ainsi au sujet des RCISSD ; « *Je pense aussi qu'il y a certains rendez-vous, il y a certaines personnes qui me suivent, comme Anita Mathieu, qui me connaît depuis longtemps maintenant, qui a pas suivi tous les projets, mais qui, régulièrement, suit le projet. Donc ça c'est aussi des accompagnements très riches. C'est-à-dire qu'il y a une certaine fidélité d'un parcours d'artiste. Ça c'est important.* »<sup>264</sup>. Ajoutons que si le dialogue et la mise en place de la communication commune sont aisés, c'est aussi parce qu'Anita Mathieu choisit des compagnies en accord avec son projet artistique, qui ont des engagements similaires. Les projets artistiques des compagnies et les valeurs défendues par celles-ci au travers de leurs créations viennent même compléter, enrichir le manifeste porté par le festival.

---

262 Ibid

263 Cf Annexe 2.6. Retranscription de l'entretien avec Qudus Onikeku

264 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

Toutefois, notons que des frustrations pourraient ressortir de cette élaboration commune. Cela a pu se ressentir au cours des entretiens menés avec Julie Nioche et Stéphanie Gressin de l'Association d'Individus en Mouvement Engagés (A.I.M.E.). Julie Nioche dénonce l'« *appropriation par les lieux de la communication des projets* »<sup>265</sup> qui peut être difficile pour les compagnies, « *parce que c'est leur manière de parler des choses et on n'a pas forcément la même. C'est normal.* »<sup>266</sup>. Ainsi, lorsque le dialogue est insuffisant voir inexistant, la manière dont les lieux de diffusion que sont les festivals s'expriment sur les projets défendus par les artistes peut être décevante pour ceux-ci. Stéphanie Gressin rejoint la chorégraphe en dénonçant le manque de communication entre les différentes parties, par exemple entre les artistes et les responsables communication des lieux : « *Donc les responsables de communication établissent un discours, une façon de présenter nos projets selon leurs critères, avec nos outils, en respectant tout ça, avec une attention, mais pas forcément dans la discussion. Enfin on n'a pas le temps. Plus personne n'a le temps en fait, pour discuter, de comment on s'adresse aux gens, même pour nous challenger sur notre com [...], enfin on n'a pas ce temps là et peut-être que c'est un enjeux.* »<sup>267</sup>. Ainsi, le manque de discussion peut mener à des frustrations. Néanmoins, aux RCISSD le dialogue instauré bien en amont du festival semble permettre d'éviter de telles frustrations.

### **2.3. Itinérance du festival et entrée en jeu d'un troisième acteur : les lieux d'accueil**

La particularité et l'identité du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis vient de son caractère nomade. L'itinérance du festival, qui existe au sein de différents lieux d'accueil, fait entrer en jeu un troisième acteur dans l'élaboration de la communication : ces lieux d'accueil. Pour l'édition 2020, les théâtres partenaires accueillant des œuvres du festival étaient les suivants : le Nouveau Théâtre de Montreuil, la MC93 à Bobigny, l'espace Michel Simon à Noisy-le-Grand, le théâtre des Malassis à Bagnolet, la Dynamo de Banlieues Bleues à Pantin, le théâtre municipal Berthelot-Jean-Guerrin à Montreuil, le Garde-Chasse aux Lilas, la Chaufferie à Saint-Denis, les Ateliers Médicis à Clichy-sous-bois, La Commune et l'Embarcadère à Aubervilliers et le Pavillon à Romainville. Le report à l'automne ne présentera que les créations, ce qui réduit le nombre de représentations et le nombre de théâtres partenaires. Anita Mathieu souligne l'ambivalence de ce fonctionnement itinérant, qui comporte à la fois des avantages et des inconvénients : « *l'itinérance y'a quelque chose de très jubilatoire et puis c'est aussi très pesant... Fragile et pesant. Et fragile de plus en plus, parce qu'on dépend aussi de gens qui ont envie de vous accueillir, ou pas. Voilà ça c'est la première étape de l'existence.* »<sup>268</sup>. Nous pouvons percevoir à travers ces paroles les difficultés inhérentes au fonctionnement itinérant. Le festival entre

---

265 Ibid

266 Ibid

267 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

268 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

dans une logique de dépendance vis-à-vis des lieux d'accueil, que ce soit pour que ceux-ci acceptent (ou non) d'en accueillir les spectacles, par rapport aux aspects techniques et logistiques de l'organisation ou encore par rapport à la mise en place de la communication. Par exemple, suite à la crise sanitaire, de nombreux événements ont pu être reportés à l'automne. Pour le festival, l'enjeu du report était de taille puisqu'il fallait travailler avec l'ensemble des compagnies et réussir à s'arranger avec tous les lieux. Anita Mathieu relève cette difficulté, qu'elle a réussi à surmonter grâce à la solidarité des théâtres qui avaient toutefois « *eux aussi [...] 4 mois à reporter dans leur propre saison.* »<sup>269</sup>. Ainsi, un dialogue doit s'établir entre le festival et les lieux d'accueil afin que l'organisation de celui-ci se déroule au mieux. La mise en place de la communication va également donner lieu à des négociations et des discussions entre les deux parties. Une mention mutuelle sur les documents respectifs des deux parties va tout d'abord se mettre en place : chaque théâtre d'accueil est mentionné sur les documents de communication du festival et les lieux d'accueil font mentionner les œuvres représentées en leur sein dans le cadre du festival sur leurs documents, dans un cadre particulier permettant de différencier le temps du festival du reste de leur programmation, si elle existe. Cette mention du festival sur les outils de communication des lieux d'accueil donne lieu à des validations de la part de l'équipe des Rencontres Chorégraphiques par rapport à la manière dont sont présentées les œuvres du festival, d'après les matériaux fournis initialement par les compagnies, retravaillés par l'équipe des RCISSD puis transmis aux lieux d'accueil. Les lieux d'accueil font pour la plupart figurer sur leur site internet le festival. Relevons que chaque théâtre a sa propre direction artistique, ses propres engagements et choix artistiques, son propre fonctionnement dans la mise en place de la communication. Julie Nioche relève cette pluralité rencontrée au sein des théâtres : « *les théâtres dans lesquels les Rencontres se passent, c'est aussi des théâtres qui ont chacun une histoire, donc à chaque fois ça va être assez spécifique, c'est pas pareil d'être à Montreuil que d'être à Bobigny...* »<sup>270</sup>. La chorégraphe relève ici les singularités que peuvent revêtir chacun des lieux, qui les différencient les uns des autres, ce qui peut être source de difficultés pour la mise en place d'une communication générale autour du festival. Si l'on s'intéresse par exemple au Nouveau Théâtre de Montreuil, Flore Bonafé, qui en est la directrice de la communication, en donne ainsi la ligne directrice : « *Mathieu Bauer est metteur en scène, musicien, ce qui fait qu'il a donné une tonalité très particulière à la programmation du CDN puisqu'on a vraiment une ligne théâtre et musique très forte.* »<sup>271</sup>. La danse n'est donc pas au centre de la programmation annuelle du théâtre et le festival vient dénoter avec le reste de l'année. Se pose alors la question de la mise en place d'une communication spécifique au festival, permettant à la fois de capter les publics habituels du lieu et d'attirer les publics du festival. Flore Bonafé relève également la différence de publics entre la saison du Nouveau Théâtre de Montreuil et les représentations des RCISSD, tout en précisant que les propos qu'elle avance tiennent uniquement de l'intui-

---

269 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

270 Cf Annexe 2.3. Retranscription de l'entretien avec Julie Nioche

271 Cf Annexe 2.8. Retranscription de l'entretien avec Flore Bonafé

tion et de ses observations lors des représentations et non d'une étude scientifique : « *j'ai l'impression que c'est un public un peu différent. C'est-à-dire qu'on va retrouver quelques uns de nos abonnés, qui ont la curiosité d'aller voir des spectacles de danse, mais j'ai l'impression quand même que le festival est repéré par des amateurs de danse contemporaine, qui suivent le festival [...] Et par ailleurs, chaque lieu, j'imagine a un peu son public, mais j'ai l'impression, un peu, que la majorité du public vient pour les RCI et que ce n'est pas le public des salles qui vient voir un spectacle de danse* »<sup>272</sup>.

Ici encore le caractère historique du partenariat peut permettre une fluidité de communication qui vient avec l'habitude. Le Nouveau Théâtre de Montreuil a développé un partenariat de longue date avec les RCISD, dont ils accueillent traditionnellement les spectacles d'ouverture et de clôture. Le processus se renouvelle donc chaque année, ce qui permet une fluidité de mise en place. Flore Bonafé explique procéder de la même manière chaque année, en travaillant « *avec le festival comme on travaillerait avec une compagnie*. »<sup>273</sup>. C'est donc le festival qui fournit toutes les informations et les textes afin que le théâtre les fasse figurer sur le site internet et parfois sur la brochure. Par la suite, l'équipe fait valider aux RCISD la page complète. Flore Bonafé insiste sur le fait qu'elle fait preuve d'une confiance totale envers les RCISD concernant les textes fournis car l'équipe du Nouveau Théâtre de Montreuil « *n'est pas spécialistes de danse contemporaine et [...] n'a pas prétention à l'être* »<sup>274</sup>. Elle explique qu'elle « *accepte en bloc* »<sup>275</sup> les textes proposés par les RCISD. Ce sont donc les RCISD qui sont aux manettes de la communication mise en place par le Nouveau Théâtre de Montreuil les concernant.

La difficulté, avec l'itinérance, va également être la cohérence de la communication produite, puisque chaque lieu va faire figurer le festival de manière différente sur ses propres outils. La priorité va alors être de s'assurer à tout prix de l'exactitude des informations factuelles diffusées par les lieux (dates, horaires..) en tenant les lieux au courant des changements et en effectuant des vérifications fréquentes des communications diffusées. Concernant la cohérence du festival, Flore Bonafé affirme que : « *si chaque lieu met sa pâte [...] sur les textes, sur la façon dont on présente les choses, je pense que c'est là que c'est peut être un peu compliqué pour le festival d'avoir une identité et une cohérence* »<sup>276</sup>. Ainsi, l'identité du festival et sa cohérence dépend de la coordination entre les lieux et celui-ci afin que tous les lieux communiquent de la même manière autour du festival. Si les communications respectives des lieux d'accueil autour du festival varient trop, le risque est de créer un identité fractionnée et impossible à reconnaître dans sa globalité pour les publics. C'est dans cet esprit que le Nouveau Théâtre de Montreuil accepte les textes écrits par les RCISD en bloc, sans y ajouter la moindre modification.

---

272 Ibid

273 Ibid

274 Ibid

275 Ibid

276 Ibid

Les festivals sont des rendez-vous majeurs, vitaux pour les compagnies, qui y trouvent un espace de visibilité leur permettant de diffuser leurs créations. Ces moments essentiels de rencontre et de mise en relation conditionnent en grande partie les possibilités de diffusion et de production des compagnies. La mise en place de la communication autour du festival devient de fait un enjeu de taille pour les compagnies qui y voient exposés leurs projets artistiques mais aussi leurs créations. La mise en place de cette communication se révèle complexe puisque son existence repose sur la collaboration entre différents acteurs, au carrefour entre les organisations que sont le festival, les lieux d'accueil du festival (dans le cadre d'un festival itinérant à l'image des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis) et les compagnies. Un dialogue se construit donc, reposant sur la notion de confiance et nécessitant une organisation irréprochable dans le temps pour les deux parties. La force des enjeux autour des questions communicationnelles et la multiplication des acteurs impliqués dans celles-ci peut créer des difficultés, des tensions. Face au constat de l'importance stratégique de la communication pour les compagnies et suite aux analyses des communications déployées par les cinq compagnies du corpus et par le festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, nous nous proposons à présent de formuler un ensemble non exhaustif de recommandations aux compagnies et au festival pour une relation vertueuse et une communication efficiente.

### **3. Recommandations aux compagnies et au festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis pour une relation vertueuse et une communication efficiente**

Suite à l'étude de la communication mise en place par les compagnies, principalement au travers de leur site internet, de celle mise en place par le festival, en collaboration aussi avec les lieux d'accueils, et de la mise en commun de ces différents discours, nous proposons plusieurs recommandations, tout d'abord aux compagnies pour mettre en place une communication leur permettant de mettre en valeur leur projet artistique aux publics et aux professionnels, mais aussi pour fluidifier la triade communicationnelle existant entre les compagnies, le festival et les lieux d'accueil. Enfin, nous nous intéresserons au site internet des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis en proposant des solutions permettant à la fois la mise en avant des projets artistiques des compagnies représentées mais aussi celle de l'identité du festival et de son propre projet.

### **3.1. Un manifeste actualisant un projet artistique destiné à des publics et des situations contrastées**

Commençons donc par les compagnies et intéressons nous à leur communication propre et aux améliorations qui pourraient permettre une meilleure diffusion de leur projet artistique. Pour les professionnels autant que pour le public, il est nécessaire de clarifier le projet artistique et il peut être valorisant pour la compagnie d'exprimer le projet artistique sous forme de manifeste sur son site internet. Si le site peut se définir et être utilisé, comme nous l'avons vu avant, comme un lieu mémoire ou un espace bibliothèque, recensant la totalité de l'activité de la compagnie et ses actions au cours du temps, depuis sa création, il peut être maladroit d'en faire une accumulation d'éléments sans lien les uns avec les autres et sans organisation générale. Il peut en effet être intéressant de définir l'essence de la compagnie, ses engagements, son projet artistique global afin de proposer un site unifié et cohérent dans son ensemble. Cela peut permettre aux publics ou aux professionnels d'identifier plus facilement la compagnie et de la situer sur le paysage chorégraphique. La mise en manifeste peut passer par un texte court sur la page d'accueil, à l'image de celui développé sur le site internet de l'Association d'Individus en Mouvements Engagés, qui permet au visiteur du site internet de saisir immédiatement l'essence de la compagnie et son projet artistique. Ainsi, il peut être intéressant, pour toute compagnie, et surtout pour les compagnies les plus émergentes, de rédiger un texte synthétique assez court résumant le projet artistique de la compagnie, ses convictions, son fonctionnement. Ce texte pourra par ailleurs être décliné sur d'autres outils de communication ou présenté aux lieux d'accueil pour leur permettre de mieux comprendre la compagnie. Nous pourrions également proposer d'accompagner ce texte d'un visuel et éventuellement d'une vidéo de présentation (qui ne devrait pas dépasser 2 minutes), afin de rendre l'ensemble plus vivant. De manière plus générale, il peut être intéressant de préparer des éléments de langage, un matériel photographique, vidéographique et éventuellement sonore de qualité qui pourra être transmis aux différents partenaires de la compagnie. Cette démarche devrait être effectuée pour chaque création et chaque projet et pourrait permettre également de nourrir le site internet. À ce titre, il est indispensable d'actualiser fréquemment le site internet afin que celui-ci soit toujours à jour, en mettant en avant les dernières œuvres. Il peut être judicieux de faire ressortir l'actualité de la compagnie sur la page d'accueil du site internet

Concernant la vidéo, nous avons remarqué que l'usage de celle-ci donnait un aspect intéressant au site internet et pouvait permettre de capter différents publics. L'utilisation de la vidéo est d'autant plus intéressante et essentielle que l'on parle de danse et que les créations produites sont justement basées sur le mouvement. La vidéo semble donc être l'outil de médiation le plus adapté pour retranscrire ces mouvements dansés. Si la vidéo peut être utilisée pour présenter les créations et donner un aperçu de celles-ci aux publics afin de leur donner envie de venir assister aux représentations, elle peut également être utilisée pour dévoiler des moments de répétitions, don-

ner à voir la vie de la compagnie, interroger certains de ses acteurs. La vidéo peut être un lieu de mise en avant des personnalités appartenant à la compagnie mais n'étant pas présentes sur scène, des « *personnels de renfort* »<sup>277</sup>.

Nous l'avons relevé précédemment, les compagnies peuvent souffrir du manque de lien direct avec leurs publics, ce lien étant monopolisé par les lieux d'accueil de ces compagnies. Si le site internet est pensé par tous les chorégraphes et chargés de communication ou d'administration que nous avons interrogés comme un espace dédié à tous, que ce soit les professionnels ou le tout public, nous avons pu noter qu'en pratique, ces lieux seront surtout visités par les professionnels. Cet espace est toutefois nécessaire car la présence sur internet commence par les sites internet. Pour renouer avec l'ensemble des publics, les réseaux sociaux peuvent être des espaces d'échanges très riches, permettant d'ouvrir la communication des compagnies de danse. Nous parlons de la construction d'un manifeste et avons vu en introduction qu'un manifeste comprend un objectif de changement et une vocation performative et politique, ce qui suppose qu'un manifeste cherche avant tout à mobiliser, susciter des prises de position et bousculer les codes et règles établis. Les réseaux sociaux, en complément du site internet, peuvent permettre de réaliser ces objectifs. Ce sont des lieux centraux qu'il est important d'investir pour les compagnies, pour différentes raisons que nous énoncerons ci-dessous, d'après une étude menée par MediaVentilo, agence de communication digitale fondée par Amidou Loukouman. Tout d'abord, notons que 30 millions de personnes sont actives sur les réseaux sociaux chaque jour en France et que 20 % du temps passé sur internet par les Français se déroule sur les réseaux sociaux. Cela souligne l'importance des réseaux sociaux et les enjeux qui entourent la présence sur ceux-ci. Par ailleurs, 93 % des français âgés de 18 à 24 ans sont présents sur les réseaux sociaux en France, cette tranche d'âge étant celle la plus présente sur les réseaux sociaux. Les problématiques de renouvellement des publics et l'enjeu de toucher des publics plus jeunes pourraient donc en partie être résolues par une présence active sur les réseaux sociaux. Le modèle du tunnel de conversion nous permet également de comprendre que les réseaux sociaux permettent en premier lieu de travailler sur l'image et la notoriété de la compagnie, au travers des vues, en construisant une e-réputation. Par la suite, cela peut donner lieu à une acquisition, qui se traduit en clics sur les informations par l'utilisateur, puis en une éventuelle conversion, qui correspond, dans le cas des compagnies de danse contemporaine, à l'achat d'un billet pour assister à l'un des spectacles. Tout en haut du tunnel de conversion, se situe l'engagement des publics, qui est composé des partages, des clics et des commentaires de ceux-ci. Ainsi, les retombées positives des réseaux sociaux sont nombreuses et peuvent être très positives. Il est par ailleurs possible de mesurer l'engagement sur les réseaux sociaux en termes de KPI (Key Performance Indicator – Indicateur clé de performance), ce qui permet de se rendre compte de l'efficacité ou non de sa communication de manière immé-

---

277 BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, 1982. 377 pages.

diète. De manière générale, les réseaux sociaux permettent une plus grande réactivité, une humanisation et une horizontalité de la communication et la possibilité de produire des retours plus personnalisés, ce qui permet de nouer des liens plus humains avec les publics, allant presque dans le sens des travaux de relations avec les publics. Ces dernières années, les différents réseaux sociaux existants ont vu se développer l'usage de la publicité, allant à l'encontre de leur gratuité initialement prônée. Ainsi, il est aujourd'hui possible de créer des publicités et parallèlement, les posts non sponsorisés ont beaucoup moins de visibilité sur les réseaux sociaux. Ainsi, une progression de 63 % a été enregistrée pour le display social (publicité sur les réseaux sociaux) entre 2017 et 2018 en France et 65 % des marketeurs prévoient d'augmenter leur budget publicitaire sur les réseaux sociaux en 2019. Il peut être très intéressant en termes de retombées pour les compagnies d'investir dans ces publicités dont les coûts restent moindres mais qui peuvent permettre de toucher de nouveaux publics. Par exemple, sur Instagram, il est possible de cibler les personnes habitants sur un certain territoire en stories sponsorisées, ce qui peut permettre un travail approfondi sur le territoire, dans le cadre d'un projet ancré sur un territoire particulier. Cela pourrait être utilisé par l'Association d'Individus en Mouvements Engagés qui travaillent beaucoup par projets longs, sur des territoires particuliers. Néanmoins, au recours à ces publications sponsorisées par les compagnies, vient s'opposer la réalité budgétaire de celles-ci, surtout des compagnies les plus émergentes qui doivent composer avec un budget très réduit. Qudus Onikeku mentionne tout de même dans l'entretien que nous avons eu avec lui qu'il a recours aux publications sponsorisées justement car celles-ci représentent un coût moindre par rapport par exemple à une communication papier ou à une publicité dans la presse.

La définition d'un manifeste clair et permettant l'interaction avec ses publics passe avant tout par le travail de la compagnie mais il est aussi intrinsèquement lié à la communication mise en place par les lieux dans lesquels ils sont diffusés, que ce soit les festivals et les théâtres. Dans le cadre de notre étude autour du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, une triade communicationnelle entre le festival, les théâtres d'accueil et les compagnies se met en place.

### **3.2. Pour une fluidité des relations humaines entre les acteurs de la stratégie de communication**

Dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, la mise en place de la communication conjointement avec les compagnies se déroule de manière très fluide et apaisée. Néanmoins, au travers des entretiens avec Julie Nioche et Stéphanie Gressin, a pu ressortir la possibilité d'une « *appropriation par les lieux de la communication des projets* »<sup>278</sup> -elle ne traitait alors pas des RCISD-. Stéphanie Gressin, de son côté, dénonçait le

---

278 Ibid

manque de temps consacré à la discussion autour des questions de communication de la part de certains lieux. Aux RCISSD le dialogue instauré bien en amont du festival semble permettre d'éviter de telles frustrations, mais le festival n'est pas à l'abri de voir de telles frustrations surgir chez certains artistes. Dans ce cadre, il pourrait être intéressant de créer des temps privilégiés de discussion entre les artistes, leurs éventuels chargés de communication s'ils en ont et les chargés de communication du festival, pour saisir au mieux les enjeux du projet artistique, de la communication, pour ne pas créer un discours déconnecté du travail des artistes. Ces temps de discussion pourraient se faire dans le cadre de rencontres en présentiel, ce qui faciliterait la création d'un lien humain entre les deux parties. Par ailleurs, nous pourrions imaginer la possibilité de présence des personnes en charge de la communication dans les lieux d'accueil des spectacles en question lors de ces rendez-vous, afin que ceux-ci puissent également adapter leur communication au mieux au projet artistique des artistes. Stéphanie Gressin s'exprime dans ce sens là en affirmant qu'il serait intéressant « *que les chargés de communication entrent en relation directe avec les artistes.* »<sup>279</sup>. Cela permettrait selon elle de sortir des habitudes d'envoi de dossiers qui sont traités par les équipes de communication sans établir un véritable dialogue humain. Il s'agirait de se placer d'avantage dans la discussion, en prenant d'avantage le temps de l'établir. Cela permettrait alors de convaincre avec plus d'efficacité le public de se rendre à la représentation en question, une fois les enjeux mieux saisis.

Emilie Peluchon, directrice du festival Danse Dense, explique développer un vrai suivi avec les artistes, pour une véritable mise en communication en commun :

*« on a un travail un peu particulier puisqu'on travaille avec les compagnies au jour le jour en les accompagnant sur le développement de leurs projets artistiques. Donc c'est pas qu'un one shot qui va être je présente ta pièce, on travaille vraiment au jour le jour sur ce que sont leurs projets, où ils se situent. [...] Ca se fait assez naturellement puisqu'on se suit tout le temps. »*<sup>280</sup>

Ainsi, nous pouvons souligner l'intime lien qui est mis en avant entre le suivi des projets artistiques et la mise en place de la communication autour de ceux-ci. Lorsque la structure et l'organisation du festival ne permettent pas un suivi au jour le jour -dans le cadre de résidences notamment pour Danse Dense- il peut-être intéressant d'instaurer un suivi avec les artistes, des temps de discussion tels que nous les mentionnions avant dans notre travail, des réunions planifiées pour discuter ensemble du plan de communication. Ainsi, nous pourrions imaginer la planification d'une réunion commune avec tous les artistes et toute l'équipe avant le début du festival puis d'une autre réunion

---

279 Cf Annexe 2.4. Retranscription de l'entretien avec Stéphanie Gressin

280 Cf Annexe 2.9. Retranscription de l'entretien avec Emilie Peluchon

plus spécifique pour discuter de la communication avec chacun des artistes, de ses envies pour le texte.

En second lieu, toujours autour de cette idée de créer une communication plurielle fluide, le festival pourrait mentionner sur son site internet et sur ses documents de communication, les réseaux sociaux et les sites internet des chorégraphes pour rediriger les visiteurs du site internet du festival vers les pages et sites des artistes. Cela permettrait de renouer, en partie, le lien entre artistes et publics, tout en offrant une visibilité supplémentaire aux artistes. Les Ateliers Médicis sont entrés dans une telle démarche en faisant figurer les réseaux sociaux et le site internet de Smaïl Kanouté sur la page qui lui est dédiée sur leur site internet -Smaïl Kanouté étant alors en résidence aux Ateliers Médicis-.

Dans le cadre de cette triade communicationnelle, le festival doit également dégager une identité qui lui est propre, un manifeste. Cela en prenant en compte les différents projets des compagnies et en composant avec les lieux d'accueil.

### **3.3. Pour une mise en avant du manifeste du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis sur leur site internet**

De la même manière que nous l'avons exprimé pour les compagnies, il est important que les festivals puissent développer, notamment sur leur site internet, un manifeste clair mettant en avant leur projet artistique, leur vision de la danse, leur inscription sur le territoire, leurs engagements. Actuellement, sur le site internet, une rubrique pourrait jouer en quelques sortes ce rôle. Il s'agit de la rubrique « présentation » qui résume le projet du festival en une phrase : « Festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis présentent des œuvres portant un regard aigu et poétique, un questionnement constant sur notre monde. », avant de faire un panorama historique du festival. Sur la page d'accueil, on ne trouve aucun texte de présentation. Il pourrait être intéressant de développer la phrase citée ci-dessus en un court paragraphe, en insistant peut-être d'avantage sur l'ancrage territorial du festival et les valeurs défendues par celui-ci. Il serait tout de même possible d'évoquer l'aspect historique du festival puisque son identité est en partie construite autour de son histoire. Sur la page d'accueil, en plus de ce court texte de présentation, il pourrait être intéressant de faire figurer une vidéo, qui pourrait par exemple être le teaser de l'édition de l'année en cours. Concernant l'édition de mai-juin 2020, puis son report à l'automne, le teaser est très efficace, rythmé et permettant de dévoiler des images des différents spectacles, introduisant en vidéo les projets de l'ensemble des artistes participant au festival. Pourtant, sur le site internet, le teaser est assez peu mis en avant. Il est présent sur la page d'accueil mais uniquement sous forme de lien ; Il faut donc cliquer sur le lien « teaser » pour être redirigé vers une page Youtube. De plus, ce lien

est visible en alternance, partageant un espace de la page d'accueil avec le lien menant vers la brochure de l'édition en cours. Il pourrait être plus intéressant de faire figurer le teaser sur la page d'accueil en continu et de l'intégrer pleinement à cette page afin que les visiteurs du site internet puissent visionner le teaser sans quitter le site. La page d'accueil du site internet est pour l'instant assez sobre et comporte peu de contenu, ne permettant pas forcément à un néophyte visitant le site internet sans connaître le festival d'en saisir le projet et les enjeux. Le visuel de l'édition en cours est présent sur cette page d'accueil, mais il serait intéressant de le compléter par une vidéo et un texte concis de présentation. Cela permettrait d'assumer pleinement le caractère de manifeste du site internet, qui est pour l'instant uniquement suggéré par des espaces particuliers du site internet comme l'édito. Concernant la vidéo présente sur la page d'accueil, il pourrait également s'agir d'un teaser plus général reprenant des images des différentes éditions et étant mis à jour chaque année. Néanmoins, la conception et la création de deux vidéos distinctes pourrait s'avérer trop chronophage et impossible à réaliser avec les moyens humains et financiers actuels.

En second lieu, nous proposons de développer d'avantage la communication corporate, soit la communication autour de l'organisation dans sa globalité et non uniquement autour des spectacles. D'autant plus que l'activité de l'association ne se limite pas au temps du festival puisque de très nombreuses actions de médiation et de relation avec les publics sont développées tout au long de l'année sur le territoire de la Seine-Saint-Denis. Toutes ces actions sont tout de même mises en avant sur le site internet, dans la rubrique « avec les publics », mais pourraient être mieux organisées en terme d'arborescence, comme nous le verrons par la suite. Une redéfinition de la plateforme de marque du festival pourrait permettre une mise en avant de l'identité, de l'histoire, des actions sur le territoire du festival et pas uniquement des spectacles représentés. De cette manière, nous nous proposons d'entamer une réflexion sur la plateforme de marque du festival des RCISSD, à partir des entretiens et de l'analyse du site internet actuel.

#### **Identité verbale :**

Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

#### **Baseline :**

Il est possible de garder la phrase qui est déjà très utilisée et qui est la suivante : « festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines ». Il pourrait être intéressant d'y ajouter le fort ancrage territorial du festival : « festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, ancré sur le territoire de la Seine-Saint-Denis » ou bien « festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, au fort ancrage territorial en Seine-Saint-Denis ».

## Projet / Valeurs

Le projet et l'identité du festival, qui peuvent être retranscrits en manifeste, passent avant tout par la reconnaissance des valeurs qui structurent le festival, que nous avons déterminées en grande partie d'après l'entretien mené avec Anita Mathieu, mais aussi à travers l'analyse du site internet. Nous avons déjà tracé le contour de ces valeurs dans la partie II.2.1. ; Nous en résumons ici les grandes lignes

- **Favoriser la recherche en danse, accompagner l'émergence**, avec un festival axé autour de la **création chorégraphique contemporaine internationale**
- **Construire une réflexion sur notre monde**, « *un regard aigu et poétique, un questionnement constant sur notre monde* »<sup>281</sup>, se questionner sur notre société
- **Irriguer un territoire**, celui de la Seine-Saint-Denis
- **Favoriser l'accès à la culture** pour la population de ce territoire, avec des actions de sensibilisation, de médiation
- **Permettre l'existence d'espaces de plaisir par la danse**

## Histoire

L'identité du festival est intimement liée à son histoire, ce qui doit ressortir dans la plateforme de marque. Comme nous l'avons déjà dit, les origines du festival remontent au concours de Bagnolet, qui fut marquant dans la structuration de la danse contemporaine et dans l'émergence de nombreux chorégraphes. Ainsi, les valeurs liées à l'aide à l'émergence et à la jeune création, mais aussi l'aspect international du festival découlent directement de l'histoire des RCISSD.

## Ton et style

Un ton plutôt neutre, assez soutenu tout en permettant une compréhension par tous.

## Identité visuelle

Actuellement, l'identité visuelle change chaque année puisqu'un nouveau graphiste est sélectionné pour chaque édition et propose un projet personnel. Ainsi, l'identité visuelle de l'édition de 2019 n'avait rien en commun avec l'identité visuelle de l'édition 2020, comme nous pouvons l'observer ci-contre:



<sup>281</sup> Site internet des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

Il pourrait être intéressant de réfléchir à une unification de l'identité visuelle au cours des années, pour permettre une reconnaissance plus aisée du festival par les publics. En effet, le festival, du fait de son itinérance et du grand nombre de compagnies s'y produisant, peut avoir des difficultés à construire une identité unifiée. Un travail graphique d'unification peut aider à contrebalancer cette problématique.

Une fois la plateforme de marque définie, il s'agit de l'organiser sur le site internet. L'arborescence de celui-ci serait à retravailler afin de mettre en valeur au mieux les différentes rubriques. L'arborescence actuelle est assez confuse, très complexe et sinueuse. Il s'agirait donc de simplifier l'arborescence. Nous nous proposons ici d'en suggérer une qui pourrait être utilisée :

Page d'accueil

- Le festival
  - Présentation
  - Histoire
  - Editions précédentes
- Festival 2020 du 13 mai au 20 juin
  - Édito 2020
  - Tous les spectacles
  - Les théâtres
  - Les partenaires
  - Brochure 2020
  - Stages Amateurs
- Avec les publics
  - Présentation
  - Les projets
  - Les publics
  - Partenaires
- Informations pratiques
  - Contacts
  - Accès
  - Billetterie
  - Navettes gratuites
  - Professionnels / Presse

Une organisation plus simple du site internet à l'image de celle-ci permettrait au visiteur de mieux s'y repérer et mettrait en avant les différentes rubriques, tout en présentant un manifeste clair. Proposer une page de présentation des actions avec les publics en première sous-rubrique permettrait également une mise en avant globale des actions effectuées par le service et de la finalité de ces actions.

Le site internet se doit également d'être vivant. Cela peut tout d'abord passer par une alimentation plus régulière de celui-ci : il s'agirait de créer du contenu tout au long de l'année pour animer le site de manière plus régulière. Cela pourrait se faire en ajoutant plus de vidéos en s'appuyant sur les matériaux vidéos riches et nombreux fournis par les compagnies. Pour combiner création de contenu tout au long de l'année et contenu vidéographique, il pourrait être intéressant de créer des capsules vidéos présentant des chorégraphes interrogés sur leur création et de pla-

cer ces vidéos sur la page d'accueil. Par ailleurs, du contenu concernant les actions de relations avec les publics pourrait être ajouté tout au long de l'année et éventuellement présenté en page d'accueil (comme le fait A.I.M.E. qui présente son actualité en page d'accueil, qu'il s'agisse de projets ou de représentations). Cela permettrait de rendre le site plus vivant et de transmettre le fait que le festival vit toute l'année et de compenser la période plus calme hivernale, durant laquelle le site « *s'endort* »<sup>282</sup>, pour reprendre l'expression utilisée par Anita Mathieu. Par ailleurs, il est important de privilégier la vidéo pour présenter son travail et de ne pas tout miser sur le texte, en utilisant les matériaux vidéos nombreux fournis par les compagnies. Le teaser de l'édition 2020 pourrait ainsi être mis en avant sur la page d'accueil comme nous l'avons dit précédemment, mais également aux côtés de l'édito, pour illustrer celui-ci.

Afin de compléter le site internet, la présence sur les réseaux sociaux est également primordiale, afin d'enclencher ce rapport particulier, plus horizontal, aux publics. Sur ce point là, le festival est bien présent sur les réseaux sociaux majeurs. Une fréquence plus importante de publication pourrait permettre au festival de gagner en visibilité mais il faut prendre en compte le caractère très chronophage de ces activités et l'équipe à taille humaine qui constitue le festival. Nous pouvons également relever un manque d'ouverture vers l'extérieur du site internet des RCISSD. L'ouverture du site pourrait passer en premier lieu par la mention des sites internet et des réseaux sociaux des compagnies présentées, avec un lien dirigeant vers ces sites et réseaux sociaux. Cela permettrait pour les publics une exploration plus complète du travail des compagnies invitées. De plus, cela pourrait résoudre le problème de manque de lien entre les artistes et les publics, comme nous l'avons relevé précédemment. Toujours dans cette idée d'ouverture, il est indispensable de proposer une version complète du site en anglais et de ne pas traduire uniquement certains textes associés aux spectacles.

De manière plus globale, il pourrait être enrichissant pour le festival de mener une évaluation de sa communication en vue de la refonte de celle-ci, pour rééquilibrer les budgets. Anita Mathieu relève elle-même les évolutions qu'a connu la communication ces dernières années. En ce sens, il peut être intéressant de rediriger une partie du budget consacré aux outils de communication papiers vers le numérique, au vue de l'importance prise par le numérique et de la baisse d'intérêt pour les outils papiers. Réduire le nombre d'impressions, mais aussi d'envois de brochures et de dépliants pourrait permettre de consacrer ce budget à refonte du site internet. Cela pourrait également permettre d'engager une certaine somme d'argent au service de la vidéo, en investissant dans du matériel de qualité pour filmer des moments du festival ou bien en engageant un vidéaste le temps du festival.

Que ce soit pour les compagnies ou pour le festival, retenons l'importance de la vidéo pour mettre en avant les créations chorégraphiques et la montée en puissance de la communication sur

---

282 Cf Annexe 2.1. Retranscription de l'entretien avec Anita Mathieu

les réseaux sociaux. Si plusieurs axes d'améliorations ont pu être déterminés, il ne faut pas oublier que les compagnies comme le festival doivent composer avec des budgets plutôt réduits et des équipes plutôt petites, voir pour certaines compagnies très petites. Par ailleurs, si des améliorations peuvent être apportées des deux côtés, n'oublions pas que la communication doit être pensée en commun. Les échanges entre les équipes des compagnies, du festival et des théâtres d'accueil sont une richesse qui peut permettre à chacune des parties de renouveler sa communication, d'en améliorer certains points, de s'inspirer mutuellement et de se remettre en question. La mise en place d'une communication grand public passe donc avant tout par une bonne communication interpersonnelle entre équipes et être humains.

## Conclusion :

**La compagnie de danse est une forme de travail collectif** complexe, mettant en relation différents acteurs, qu'il s'agisse des artistes, du personnel administratif ou des personnels de renfort. La danse contemporaine a pu introduire de nouvelles manières de travailler et de faire corps au sein de la compagnie, remettant en cause le pouvoir suprême du chorégraphe, laissant aux interprètes une part de création. Aujourd'hui, les compagnies de danse contemporaine évoluent dans un univers incertain. Dans le « **marché subventionné** »<sup>283</sup> qui régit la danse contemporaine, les compagnies doivent composer avec les instances publiques attribuant les subventions, les lieux de diffusion et les publics. C'est dans ce cadre qu'elles tentent de développer un **projet artistique singulier**, reflétant leurs valeurs, leurs engagements et leurs visions de la pratique chorégraphique. Parmi les cinq compagnies étudiées, qui ont des niveaux de développement variés, nous avons pu remarquer des similitudes mais aussi de grandes différences, que ce soit dans la conception de la communauté de travail, dans l'affirmation du projet artistique ou dans la diffusion de leurs créations. Les projets artistiques ont tous des singularités affirmées, que ce soit le rapport au corps à travers les pratiques somatiques avec A.I.M.E., l'humain et ses métamorphoses avec Betula Lenta, la formation et l'engagement auprès des jeunes avec Qudus Onikeku, l'inclusivité de la danse et le rapport aux arts visuels avec Smaïl Kanouté ou la création d'un espace de conversation et de revendications avec Youness Aboulakoul.

Ces projets artistiques, afin de nouer un lien avec les publics, doivent être retranscrits dans les outils de communication propres aux compagnies. Cela est d'autant plus important que la médiatisation de la danse contemporaine est très incomplète, ne permettant pas de placer sous les projecteurs les différentes compagnies. Le projet artistique doit être **éditorialisé** afin, éventuellement, d'en faire un **manifeste**, défini comme étant une « *déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement, un parti politique expose une décision, une position ou un programme* »<sup>284</sup> devant mener à un certain engagement des publics. **Le site internet est un média central** dans la mise en place de la stratégie de communication des compagnies, en tant que premier lieu de présence sur internet. Il peut prendre la fonction d'un **répertoire**, d'une **bibliothèque**, d'une **vitrine** ou d'un **manifeste** selon les volontés des compagnies mais aussi en fonction de leurs ressources humaines et financières. En plus du site internet, **les réseaux sociaux peuvent être des espaces de discussion privilégiés** avec les publics et permettre de nouer des liens avec ceux-ci tout en attirant de nouveaux publics. Les compagnies s'adressent à des cibles particulières, qui peuvent varier selon les outils de communication utilisés. Leur site internet est

---

283 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014

284 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [EN LIGNE ]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/manifeste//1>

pensé par celles-ci comme un espace destiné à l'ensemble de leurs publics, qu'il s'agisse des diffuseurs, des tutelles ou du grand public. Dans les faits, les sites internet semblent s'adresser et être utilisés en priorité par les professionnels -journalistes, programmeurs, producteurs, diffuseurs, représentants publics-. Sur les réseaux sociaux, un lien avec le tout public semble être plus aisé à construire.

Les compagnies n'ayant pour la plupart pas de lieux de diffusion, elles doivent collaborer avec ceux-ci pour mettre en place la diffusion de leurs créations. Dans ce cadre, une collaboration se met en place entre les compagnies et leurs lieux de diffusion pour créer une communication commune. Dans ce cadre, les compagnies peuvent éprouver des **difficultés à nouer du lien avec leurs publics** et en sont conscientes. Le **lien avec les publics peut sembler monopolisé par les lieux de diffusion**, au travers de leur communication. Les compagnies bénéficient donc des publics des lieux de diffusion sans nouer de véritables liens avec ceux-ci. Les compagnies peuvent mettre en place des stratégies pour renouer du lien avec leurs publics et se constituer une communauté. Ces stratégies peuvent consister en des actions sur le long terme auprès de leurs publics sur un territoire, mais peuvent aussi passer par une activité sur les réseaux sociaux.

Les festivals sont des espaces de visibilité privilégiés pour les compagnies, en particulier pour les compagnies émergentes. **Le festival se fait tremplin** pour ces compagnies. C'est en ce sens que les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis se nomment « festival défricheur ». La diffusion des créations au sein du festival va donner lieu à des coopérations avec les compagnies. Le festival développe en effet un projet donnant lieu, comme les compagnies, à un manifeste esthétique, social et politique. Pour concevoir une communication commune, **les valeurs des compagnies et du festival doivent s'articuler**. À cela s'ajoute les lieux dans lesquels le festival, étant itinérant, se déroule. Une **triade communicationnelle** se met ainsi en place, nécessitant une bonne coordination entre les différents acteurs de ces trois pôles.

Au travers du mémoire, nous avons pu confronter nos hypothèses à notre recherche, en nous documentant mais aussi en menant divers entretiens et analyses.

**Hypothèse 1 : La compagnie de danse contemporaine est une forme sociale et culturelle complexe, mais aussi une communauté de travail créatif évolutive, qui naît d'une rencontre entre chorégraphes, danseurs et public, aboutissant à la création d'un projet artistique singulier.**

Nous l'avons vu, la compagnie de danse contemporaine est bien une forme sociale et culturelle complexe de travail collectif, résultat d'années dévolutions et d'histoire. L'idée de communauté est essentielle pour comprendre les enjeux d'une compagnie, ces communautés de travail étant évolutives et pouvant être très variées selon la conception que la compagnie s'en fait. Pour faire collectif, il faut qu'il y ait rencontre. Cette rencontre a lieu en premier lieu entre le chorégraphe et les

danseurs mais aussi avec les publics. Tout ce processus de travail mené par la compagnie collectivement aboutit à l'élaboration d'un projet artistique singulier qui définit l'identité de la compagnie.

**L'hypothèse 1 est donc validée.**

**Hypothèse 2 : La compagnie développe un véritable manifeste politique, social et/ou esthétique, qui est mis en mots et en images dans sa communication, dont l'éditorialisation se professionnalise progressivement.**

Au travers de nos différentes analyses, portant sur cinq compagnies de danse contemporaine, nous avons pu voir que la compagnie éditorialise son projet artistique. L'éditorialisation se professionnalise au fur et à mesure du développement des compagnies, avec par exemple un site internet bien plus abouti du côté d'A.I.M.E. que pour la plus jeune compagnie Ayoun. Du fait de la professionnalisation progressive, les compagnies ne développent pas systématiquement un manifeste assumé. Le caractère de manifeste du site internet des compagnies n'a pu être démontré que pour les compagnies Betula Lenta, A.I.M.E. Le caractère de manifeste des sites de la QDance Company, de la compagnie Ayoun et de la compagnie Vivons ! est moins affirmé, même si certaines caractéristiques du manifeste peuvent être relevées.

**L'hypothèse 2 est donc partiellement validée**, en notant que toute compagnie ne développe pas un véritable manifeste politique, social et /ou esthétique, mais qu'il existe des degrés dans le développement et l'aboutissement du manifeste.

**Hypothèse 3 : La communication des festivals de danse contemporaine fait l'oeuvre d'une négociation avec les compagnies pouvant mener à un rapport de force dans le cadre duquel le manifeste de la compagnie peut se voir récupéré, invisibilisé ou encore dévoyé.**

La communication des festivals de danse est bien l'oeuvre d'une coopération avec les compagnies. Le déséquilibre entre offre et demande dans le « *marché subventionné* »<sup>285</sup> de la danse contemporaine pourrait mener à des rapports de force. Néanmoins, dans le cadre du festival sur lequel nous nous sommes penchés, les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, un rapport de force ne semble pas exister et les compagnies sont plutôt satisfaites de la communication du festival autour de leurs projets. Le manifeste de la compagnie n'est donc ni récupéré, ni invisibilisé, ni dévoyé.

**L'hypothèse 3 est donc invalidée dans le cadre de notre étude des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.**

Au cours de notre travail, nous avons pu entrevoir les enjeux liés aux relations entre les différents acteurs du secteur du spectacle vivant. Si notre sujet était initialement focalisé sur la com-

---

285 GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014

munication externe mise en place par les compagnies et dans le cadre des festivals, nous avons compris que ces questions étaient intimement liées à des questions de Ressources Humaines et d'organisation du travail. Nous avons également pu entrevoir les tensions pouvant exister entre organismes de diffusion et artistes, dans le cadre d'un marché tendu. Cela invite donc à se questionner sur **l'organisation du travail dans le secteur culturel**, plus particulièrement dans le secteur de la danse contemporaine. Des questions de sociologie du travail dans le secteur culturel sont ainsi soulevées, qu'elles se posent au sein de la compagnie, au sein du festival, au sein des théâtres ou entre les équipes de ces lieux.

## **Bibliographie :**

### ● **Monde culturel**

#### **Ouvrages**

- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, 1982. 377 pages.
- BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*. La découverte, 1996. 114 pages.
- FLEURY, Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Editions Armand Colin, 2016. 128 pages.
- DOYON, Raphaëlle et FREIXE, Guy. (sous la direction de). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Editions l'Entretemps, Lavérune, 2014. 320 pages.

#### **Articles et revues**

- DASEN, Véronique. « Saltimbanques et circulation de jeux », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*. 2019, p. 127-143. [En ligne]. URL: [https://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/Revue\\_Archimede\\_RAHA/N6\\_5.11.19/DosJ05\\_DASEN.pdf](https://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/Revue_Archimede_RAHA/N6_5.11.19/DosJ05_DASEN.pdf) [consulté le 03/06/2020]
- MOULIN, Raymonde. « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Cahiers de recherche sociologique*. 16 pages. [EN LIGNE]. URL : <https://doi.org/10.7202/1002125ar> [consulté le 13/07/2020]

#### **Cours**

- Cours de marketing culturel Patrick Germain Thomas, année 2019-2020

### ● **Danse contemporaine**

#### **Ouvrages**

- GERMAIN THOMAS, Patrick. *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*. Editions de l'attribut, 2012. 200 pages.
- KINTZLER, Catherine. *Approche philosophique du geste dansé*. Presses universitaires du Septentrion, 26 avril 2006. 205 pages.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Editions La découverte/Poche, 2010. 327 pages.

- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 1997, 2000, 2004 pour la troisième édition. 392 pages.
- NOISETTE, Philippe. *Danse contemporaine, le guide*. Collection dirigée par Elisabeth Couturier. Flammarion, Paris 2019. 224 pages.
- SACHS, Curts. *Histoire de la danse*. traduite de l'allemand par L. Kerr. Nrf. Janvier 1938.
- GUY, Jean-Michel. *Les Publics de la danse*. Paris. La Documentation française, 1991.
- DI TONDO, Ornella, PAPPACENA, Flavia et PONTREMOLI, Allessandro. *Histoire de la danse et du ballet*. Nouvelle Librairie de la danse. Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre et de la Direction générale de la création artistique (Délégation Danse). 2019. 412 pages.

### Publications universitaires

- GOUPILLON Dominique, *La danse contemporaine et les cultures médiatiques au service du développement métropolitain : La Briqueterie, une institution innovante ?*, Mémoire soutenu au CELSA en mai 2014, dans le cadre du Master « Communication : Culture, Tourisme et Territoire », sous la direction de PAGÈS Dominique et GERMAIN THOMAS Patrick
- NÉGRIER, Emmanuel, DJAKOUANE Aurélien, JOURDA Marie-Thérèse. *Les publics des festivals*. Michel de Maule, 240p., 2010. hal-01439297. [En ligne]. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01439297/document>

### Articles et revues

- GERMAIN THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », in *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014, 16 pages
- PAGÈS Dominique et GERMAIN-THOMAS Patrick, « Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », in *Quaderni*, Hiver 2013-2014, p41-58
- NÉGRIER Emmanuel, « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'Observatoire*, 2017/2 (N° 50), p. 41-44. [EN LIGNE], sURL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-41.htm>
- URRUTIAGUER, Daniel. « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine ». *Quaderni*. [En ligne]. 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.762> [consulté le 15/06/2020]

## Rapports :

- URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe et DUCHÊNE Cyril, *Territoires et ressources des compagnies en France*, 2012, téléchargeable sur le site [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr) [en ligne] : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Territoires-et-ressources-des-compagnies-en-France-CE-2012-1> [consulté le 06/06/2020]
- *Aides pour la danse : le ministère de la culture et de la communication et ses établissements publics*. Département Ressources professionnelles du Centre National de la Danse. Juin 2017. [EN LIGNE], URL : [https://www.cnd.fr/fr/file/file/248/inline/Aides%20pour%20la%20danse\\_juin17.pdf](https://www.cnd.fr/fr/file/file/248/inline/Aides%20pour%20la%20danse_juin17.pdf) [consulté le 06/05/2020]
- *La danse en France*, ministère de la culture, 24.10.2016, URL : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Danse/Publications-Documentation/La-Danse-en-France/1-La-decentralisation-choregraphique> [consulté le 06/06/2020]
- *Les publics de la danse - exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique - Année 2008 »*. Laurent Babé. Direction générale de la création artistique. Repère DGCA. Octobre 2012. [consulté le 03/06/2020]

## Sitographie :

Corpus principal :

Compagnies :

- <https://betulalenta.fr> [consulté le 25/04/2020]
- <https://www.younessaboulakoul.com/about> [consulté le 15/05/2020]
- <http://www.smailkanoute.com> [consulté le 20/04/2020]
- <http://www.individus-en-mouvements.com> [consulté le 17/04/2020]
- <http://www.qudsonikeku.com> [consulté le 15/04/2020]

Festival

- <http://www.rencontreschoregraphiques.com/festival> [consulté le 23/05/2020]

Corpus annexe, Festivals :

- <https://www.montpellierdanse.com> [consulté le 23/05/2020]
- <https://www.festival-automne.com> [consulté le 23/05/2020]
- <https://www.welovegreen.fr> [consulté le 23/05/2020]

- <https://festival-avignon.com/fr/> [consulté le 23/05/2020]
- <https://www.biennaledeladanse.com> [consulté le 23/05/2020]

Divers :

- <https://www.numeridanse.tv/accueil>

#### **Emissions radio :**

- COMMEAUX Lucile, « Que reste-t'il de l'esprit de troupe ? », *Le Petit Salon, France Culture*, le 10/10/2016. [En ligne], URL <https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/que-reste-t-il-de-lesprit-de-troupe> [consulté le 3/06/2020]

#### **Médias - revue de presse des différentes compagnies :**

##### **Compagnie Ayoun**

- « Today Is A Beautiful Day, Youness Aboulakoul ». *Sceneweb.fr*. 23 janvier 2020. [EN LIGNE] URL : <https://sceneweb.fr/today-is-a-beautiful-day-de-youness-aboulakoul/> [consulté le 25/06/2020]
- LAURENT, Hervé. « Dikie Istorii Company et Youness Aboulakoul aux Subsistances dans le cadre du Moi de la Danse ». *Radio Pluriel*. 27 janvier 2020. [EN LIGNE] URL : <https://www.radiopluriel.fr/dikie-istorii-company-et-youness-aboulakoul-aux-subsistances-dans-le-cadre-du-moi-de-la-danse/> [consulté le 25/06/2020]
- « Les architectes, Youness Aboulakoul et Youness Atbane ». *Tarpin Bien*. [EN LIGNE] URL : <https://tarpin-bien.com/evenement/architectes-youness-atbane-youness-aboulakoul/> [consulté le 25/06/2020]
- MATHIEU, Aurélie. « Lyon : du 23 janvier au 9 février, let's dance ! ». *Lyoncapitale*. 19 janvier 2020. [EN LIGNE] URL : <https://www.lyoncapitale.fr/culture/lyon-du-23-janvier-au-9-fevrier-lets-dance/> [consulté le 25/06/2020]
- VALETTE-PILENKO, Gallia. « 5ème Moi de la danse ». *ToutLyon*. 15 janvier 2020. [EN LIGNE] URL : <https://www.le-tout-lyon.fr/5eme-moi-de-la-danse-11942.html> [consulté le 25/06/2020]
- SEVESTRE, Marie-Agnès. « Printemps de la danse arabe: Les Architectes de Youness Atbane et Youness Aboulakoul ». *Théâtre du blog*. 19 avril 2019. [EN LIGNE] URL : <http://theatredublog.unblog.fr/2019/04/19/printemps-de-la-danse-arabe-les-architectes-de-youness-atbane-et-youness-aboulakoul/> [consulté le 25/06/2020]
- LAVIGNE, Aude. « Spécial Lyon, épisode 3 : Stéphane Malfettes, directeur des Subsistances », « les carnets de la création ». *France Culture*. 15 janvier 2020. [EN LIGNE]

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/special-lyon-episode-3-stephane-malfettes-directeur-des-subsistances> [consulté le 25/06/2020]

- **Compagnie Vivons !**

- « Danser, rencontrer, dialoguer pour créer de nouveaux mondes avec Smaïl Kanouté ». *Balto*. 17 avril 2020. [EN LIGNE] URL : [http://balto.media/vivant/danser-rencontrer-dialoguer-pour-creer-de-nouveaux-mondes/?fbclid=IwAR0Uh1vKz\\_cv7MCx-UrVtYa2\\_mS8drHTnsjUQ3pBzhkFJvhZo81SvG-zizI](http://balto.media/vivant/danser-rencontrer-dialoguer-pour-creer-de-nouveaux-mondes/?fbclid=IwAR0Uh1vKz_cv7MCx-UrVtYa2_mS8drHTnsjUQ3pBzhkFJvhZo81SvG-zizI) [consulté le 25/06/2020]
- SERRE, Anne Gaëlle. « Rencontre avec le collectif Racine(s) - Quand les arts dialoguent ». *L'écho urbain. Urban Art*. 4 février 2020. [EN LIGNE] URL : <http://urbanart-paris.fr/2020/02/rencontre-avec-le-collectif-racines-quand-les-arts-dialoguent/?fbclid=IwAR2Y38n5MI5VrwqlqGPYoxNSW34pUKEca81N1DAWgYmpBOU0rHySycVUn2g> [consulté le 26/06/2020]
- « Smaïl Kanouté, l'artiste protéiforme ». *Arcare concept, le blog*. 25 septembre 2019. [EN LIGNE] URL : [https://www.arcareconcept.com/blog/smail-kanoute-l-artiste-proteiforme?fbclid=IwAR20EXsc07CHx8\\_wfSbEDEzqn6W0AKww274ll4M1ng1IACDvJB4splfVgLY](https://www.arcareconcept.com/blog/smail-kanoute-l-artiste-proteiforme?fbclid=IwAR20EXsc07CHx8_wfSbEDEzqn6W0AKww274ll4M1ng1IACDvJB4splfVgLY) [consulté le 26/06/2020]
- ETIENNE, Alexandra. « Introducing Smaïl Kanouté ». *Coeur et Art*. [EN LIGNE] URL : <https://coeuretart.com/coeur-a-coeur-introducing-smail-kanoute/> [consulté le 26/06/2020]
- MATHIEU, Belinda. « Entre graffiti et freestyle poétique, la performance dansée de Smaïl Kanouté ». *Télérama sortir*. 11 avril 2019. [EN LIGNE] URL : <https://www.telerama.fr/sortir/entre-graffiti-et-freestyle-poetique,-la-performance-dansee-de-smail-kanoute,n6207680.php> [consulté le 26/06/2020]
- CUGUILLIERE, Axel. « Smaïl Kanouté, un art-moureur de la rue ». *BY US MEDIA*. 17 avril 2019. [EN LIGNE] URL : <https://byusmedia.fr/smail-kanoute-un-art-moureur-de-la-vie/?cn-reloaded=1&fbclid=IwAR1bocZ1axbztmkn5mW3jyLGJA8SCG8A1Im2dsSK5W56OMq937oFyQemeik&cn-reloaded=1&cn-reloaded=1> [consulté le 26/06/2020]
- SOLOMON, Aleyah. « Smaïl Kanouté ». *Here and there*. [EN LIGNE] URL : [https://www.hereandtheremag.com/smail-kanoute?fbclid=IwAR2E0fIHx93hZ\\_BZ3Q11U-fltkmOJeOtI4yTL-DeFtpXsRzRQjzM\\_yxmLyY](https://www.hereandtheremag.com/smail-kanoute?fbclid=IwAR2E0fIHx93hZ_BZ3Q11U-fltkmOJeOtI4yTL-DeFtpXsRzRQjzM_yxmLyY) [consulté le 26/06/2020]
- « June Events | Jidust (poussière d'eau) ». *Paris Art*. [EN LIGNE] URL : <https://www.paris-art.com/smail-kanoute-aurelien-fourneau-june-events-jidust-poussiere-d-eau/> [consulté le 26/06/2020]
- NINI, Claire. « 5 spectacles de danse à voir en Juin à Paris ». *A NOUS PARIS*. [EN LIGNE] URL : <https://www.anousparis.fr/a-voir/5-spectacles-de-danse-a-voir-en-juin-a-paris/> [consulté le 26/06/2020]

- CHIENIN, Chayet. « Smaïl Kanouté, vivre la danse jusqu'au bout ». *Nothing but the wax*. 15 décembre 2017. [EN LIGNE] URL : <http://nothingbutthewax.com/culture/smail-kanoute-vivre-la-danse-jusquau-bout/7092/> [consulté le 26/06/2020]
- I.Y. « Rencontre avec Smaïl Kanouté : l'expression d'un être humain sensoriel ». *Superbe*. 8 septembre 2017. [EN LIGNE] URL : <https://www.cestsuperbe.fr/2017/09/08/rencontre-avec-smail-kanoute-lexpression-dun-etre-humain-sensoriel/> [consulté le 26/06/2020]
- POLLIN, Adrien. « portrait. Smaïl Kanouté, le corps de la vague ». *COCY*. 13 avril 2017. [EN LIGNE] URL : <http://cocy.fr/2017/04/13/portrait-smail-kanoute/> [consulté le 26/06/2020]
- TEAM TRUE. « Franco-Malian dancer Smaïl Kanouté on the intersection between dance and art ». *True Africa*. 15 novembre 2016. [EN LIGNE] URL : <https://trueafrica.co/article/the-franco-malian-dancer-smail-kanoute-on-the-intersection-between-dance-and-art/> [consulté le 26/06/2020]
- GOUJA, Yousra. « Le moteur c'est toi, il faut être en mouvement pour faire ce que tu as envie de faire ». *Bondy Blog*. 7 décembre 2016. [EN LIGNE] URL : <https://www.bondyblog.fr/culture/le-moteur-cest-toi-il-faut-etre-en-mouvement-pour-faire-ce-que-tu-as-envie-de-faire/#.WEsJESPhC2y> [consulté le 26/06/2020]

#### **A.I.M.E. :**

- répertoire des articles de presse publiés sur A.I.M.E. :

<http://www.individus-en-mouvements.com/fr/presse/>

#### **Festivals**

##### **Articles :**

- AUTISSIER, Anne-Marie. « Festivals, un puzzle ouvert ». *Implications Philosophiques*, 19 Août 2013. [En ligne]. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/festivals-un-puzzle-ouvert/> [Consulté le 03/02/2020]
- DJAKOUANE, Aurélien, NÉGRIER, Emmanuel. *Observer les publics des festivals. Approche stratégique et renouvellement sociologique*. [En ligne]. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01440356/document> [Consulté le 06/02/2020]
- COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe, WUNDERLE, Marcus. « Les festivals et autres évènements culturels ». *Dossiers du CRISP*, 2014/1, n°83, 116p, p. 9-115. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1.htm>. [Consulté le 20/05/2020]
- BOOGARTS, Inez. « La festivalomanie : à la recherche du public marchand ». *Les Annales de la recherche urbaine*, N°57-58. 1992. [EN LIGNE]. URL : [www.persee.fr/doc/aru\\_0180-930x\\_1992\\_num\\_57\\_1\\_1705](http://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1992_num_57_1_1705) [Consulté le 02/09/2020]

## Rapports :

- VAUCLARE, Claude. *Les événements culturels, essai de typologie*. Rapport dans le cadre du Ministère français de la culture et de la communication. 2009/3, 8p, p.1-8. [En ligne]. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Les-Evenements-culturels-essai-de-typologie-CE-2009-3>. [Consulté le 20/05/2020]

## Sciences de l'information et de la communication

### Ouvrages

- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*, chapitre : « le plus bel objet de consommation : le corps ». collection Folio, Essais, 1970. 316 pages.
- CITTON, Yves (2017). *Médiarchie*. Seuil. Coll « la couleur des idées ». 398 p. ISBN : 978-2-02-134912-2.
- WOLTON, Dominique. *Informer n'est pas communiquer*. CNRS Editions, 2009. 147 pages.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introduction aux sciences de la communication*. Editions La Découverte, Paris 1998, 2001. 117 pages.

### Articles

- DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? ». In: *Publics et Musées*, n°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) pp. 99-123. [EN LIGNE]. URL : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1017](https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017). [Consulté le 21/05/2020]
- CARDON, Dominique. « Réseaux sociaux de l'Internet ». In : *Communications*, 88, 2011. *Cultures du numérique*. pp. 141-148. [EN LIGNE]. URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2011\\_num\\_88\\_1\\_2594](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2594) [Consulté le 04/07/2020]

### Publications universitaires

- ROUL Sandrine, ROLAND Sasha, PAGET Julia, PODDEVIN Théo, POYET Caroline, *Le manifeste*, Travail d'initiation à la recherche de L3, CELSA

### Cours

- Cours d'Amidou Loukouman « méthodologie et pratique de communication digitale »

## Annexes

<b>Annexe 1 : Grilles d’entretiens.....</b>	<b>140</b>
1. Anita Mathieu, directrice du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.....	140
2. Maxence Rey et Amelia Serrano.....	142
3. Julie Nioche, chorégraphe de la compagnie A.I.M.E.....	144
4. Stéphanie Gressin, directrice administrative, responsable des productions et des tournées de la compagnie A.I.M.E.....	146
5. Youness Aboulakoul, chorégraphe de la compagnie Ayoun.....	148
6. Qudus Onikeku, choreographer and website designer in the Qdance Company.....	150
7. Smaïl Kanouté, chorégraphe de la compagnie Vivons.....	152
8. Flore Bonafé, directrice de la communication et de la presse au Nouveau Théâtre de Montreuil.....	154
9. Emilie Peluchon, directrice du festival Danse Dense.....	156
<b>Annexe 2 – Retranscription des entretiens.....</b>	<b>158</b>
1. Anita Mathieu.....	158
2. Maxence Rey et Amelia Serrano.....	159
3. Julie Nioche.....	160
4. Stéphanie Gressin.....	161
5. Youness Aboulakoul.....	162
6. Qudus Onikeku.....	163
7. Smaïl Kanouté.....	164
8. Flore Bonafé.....	165
9. Emilie Peluchon.....	166
<b>Annexe 3 : grille d’analyse sémiologique des sites internet.....</b>	<b>167</b>
<b>Annexe 4 : Analyses sémiologiques des sites internet.....</b>	<b>169</b>
1. Site internet de la compagnie Betula Lenta.....	169
2. Site internet de A.I.M.E.....	178
3. Site internet de la compagnie Ayoun.....	189
4. Site internet de la Qdance Company.....	195
5. Site internet de la compagnie Vivons !.....	203
6. Site internet des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.....	210

## **Annexe 1 : Grilles d'entretiens**

### **1. Anita Mathieu, directrice du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis**

Suite au stage que j'ai effectué au sein des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis et dans le cadre de mon mémoire de Master 2, j'aimerais vous poser quelques questions sur le festival des Rencontres Chorégraphiques, sa communication, le lien que vous tissez avec les compagnies ainsi que, de manière plus générale, l'écosystème des festivals de danse en France aujourd'hui.

#### **1. Pourrions nous tout d'abord aborder les festivals de danse en France aujourd'hui ? Comment ce secteur est-il structuré ?**

*Relance 1 : Quels sont les principaux festivals structurant le paysage de la danse contemporaine aujourd'hui ?*

*Relance 2 : Quelles sont les spécificités propres à un festival ?*

*Relance 3 : Quelles sont les spécificités propres au mode de programmation des festivals ?*

*Relance 4 : Quels sont les enjeux de la réussite d'un festival ?*

*Relance 5 : Quels sont les publics des festivals de danse contemporaine ?*

*Relance 6 : Quel engagement social et politique peuvent avoir les festivals ? Quelle est leur place dans la société ?*

#### **2. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Pouvez-vous nous parler de ce festival que vous dirigez ?**

*Relance 1 : Pourriez-vous retracer les grandes lignes de l'histoire de ce festival ?*

*Relance 2 : Où en est le festival aujourd'hui ?*

*Relance 3 : Quels sont les projets pour le futur ?*

*Relance 4 : Comment ce festival se situe-t'il sur la scène chorégraphique actuelle ?*

*Relance 5 : Comment ce festival se situe-t'il dans le territoire de la Seine-Saint-Denis ?*

*Relance 6 : Ce festival se veut « défricheur », cela signifie-il que vous vous adressez plutôt à des compagnies émergentes ?*

*Relance 7 : L'édition de cette année devait être très engagée, principalement autour du féminisme. L'engagement en danse est-il essentiel selon vous ? Quel est le rôle de festivals comme le vôtre dans le fonctionnement de la société, dans la vie démocratique, dans les luttes et revendications sociales ?*

*Relance 8 : Quels sont les principaux publics du festival ?*

#### **3. Pourrions-nous à présent aborder la stratégie de communication. Comment pensez-vous et organisez-vous la communication autour du festival ?**

*Relance 1 : Quelles sont les principales cibles de la communication ?*

*Relance 2 : Mettez-vous des communications différenciées selon les cibles (programmateurs, institutionnels, international, public..) ?*

*Relance 3 : Comment se positionne le festival dans sa communication ? Quelle est son identité ?*

*Relance 4 : Quel est le but de la communication mise en place ? Quel en est le message ?*

*Relance 5 : Quels sont les canaux utilisés ?*

**Relance 6 : Quelles sont les retombées escomptées de la communication ? Quels en sont les effets ? Relance 7 : Disposez-vous de moyens d'évaluation des stratégies de communication ? Des études sur les publics ont-elles été mises en place ? Prévoyez-vous de mener de telles études afin d'avoir un retour sur votre communication ?**

**Relance 8 : Le site internet du festival constitue-t-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?**

**4. De quelle manière s'instaure le dialogue avec les compagnies pour mettre en place une communication commune dans le cadre du festival ?**

**Relance 1 : La communication du festival s'établit t'elle en tandem avec les compagnies ? Est-elle aisée à mettre en place ?**

**Relance 2 : Quelles sont vos relations/interactions avec les compagnies dans l'élaboration des outils de communication ?**

**Relance 3 : Le site internet et les outils de communication du festival sont-ils pensés comme des espaces de visibilité pour les compagnies et leurs créations ?**

**Relance 4 : Dans quelle mesure le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour les compagnies ? Auprès de quel type de public ce festival permet-il une visibilité ?**

**Relance 5 : Est-il important que les compagnies se mettent en mots dans leurs outils de communication, sur leurs sites internet ? Pourquoi ?**

## **2. Maxence Rey et Amelia Serrano**

Préalablement à cet entretien, j'ai pris le temps de visiter votre site et vos éventuels réseaux sociaux et d'en mener une analyse sémiologique. Des questions ont émergé de ces analyses. Par ailleurs, d'autres questions concerneront de manière plus générale le fonctionnement de la compagnie A.I.M.E.

### **1. Pourriez-vous me parler du secteur de la danse contemporaine en France aujourd'hui ?**

- *Relance 1 : Quel rôle et quelle fonction ont ces arts du spectacle dans la société française ?*
- *Relance 2 : Quelle place occupe la danse contemporaine sur la scène artistique française et dans la société dans sa globalité ?*
- *Relance 3 : Les politiques publiques en place en France vous semblent-elles suffisantes pour soutenir la création ?*
- *Relance 4 : Quel engagement social et politique peut avoir la danse contemporaine ?*

### **2. Nous allons maintenant nous recentrer sur la compagnie Betula Lenta et sur votre travail de création chorégraphique, Maxence Rey. Qu'est ce qui caractérise la compagnie et fait son originalité, son unicité ?**

- *Relance 1 : Quelles sont les spécificités de votre travail créatif ? Qu'est-ce qui le rend unique ?*
- *Relance 2 : Pourriez-vous me parler de vos créations ? En particulier de votre dernière création, Passionnement ?*
- *Relance 3 : Quels publics aimeriez-vous toucher au travers de vos créations ? Et quels publics touchez-vous effectivement actuellement ?*
- *Relance 4 : Le féminisme est-il un engagement structurant dans votre travail de création ?*
- *Relance 5 : Quelle importance accordez-vous à la nudité sur scène, de quelle manière choisissez-vous de la traiter ?*
- *Relance 6 : Comment organisez-vous le travail de création au sein de la compagnie ? Les danseurs et danseuses peuvent-ils prendre part au processus de création ?*
- *Relance 7 : La communauté de travail de la compagnie s'organise-t-elle de manière organique, rhizomique, souple, comme le suggère le nom de la compagnie Betula Lenta, qui m'a semblé être une référence au bouleau flexible ?*
- *Relance 7 : Quel est le statut légal de la compagnie ? Quel statut ont les danseurs de la compagnie et les différentes personnes employées par la compagnie ?*
- *Relance 8 : Sur quelles ressources financières vous reposez-vous principalement pour faire exister la compagnie ?*
- *Relance 9 : Bénéficiez-vous de subventions publiques, de l'état ou de collectivités ?*
- *Relance 10 : Comment s'organise la diffusion de vos créations ? Quels sont vos partenaires dans cette diffusion ?*
- *Relance 11 : Le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour la compagnie ? Le festival vous permet-il d'obtenir une meilleure visibilité ?*
- *Relance 12 : Quels publics vous permet de toucher le festival ? Ces publics sont-ils différents de vos publics habituels ?*

### **3. Pourrions-nous à présent aborder votre stratégie de communication ? Comment pensez-vous et organisez-vous la diffusion des créations de Betula Lenta ?**

- 6. *Relance 1 : Quels sont les objectifs de votre stratégie de communication ?*

7. **Relance 2 : Quels en sont les outils ?**
8. **Relance 3 : Lesquels de ces outils vous semblent être les plus importants et les plus pertinents ?**
9. **Relance 4 : Qui prend en charge la stratégie de communication ? Amelia, êtes vous seule ou bien bénéficiez-vous d'une aide pour mettre en place cette stratégie ?**
10. **Relance 5 : Considérez-vous que les réseaux sociaux sont des éléments importants de diffusion ?**
11. **Relance 6 : Quels publics vos différents outils de communication vous permettent-ils de toucher ?**
12. **Relance 7 : Quelle visibilité vous est accordée sur les sites internet des festivals auxquels vous prenez part ? En êtes vous satisfaites ?**
13. **Relance 8 : Quelles sont vos relations avec les Rencontres Chorégraphiques concernant la mise en place d'une communication commune ? Êtes vous satisfaites de la manière dont vos créations sont présentées sur le site, les éléments prints du festival ?**

**4. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à votre site internet. Quelle est l'importance que vous accordez à cet outil de communication ?**

- **Relance 1 : Comment le site internet est-il pensé et utilisé au sein de la compagnie ?**
- **Relance 2 : Le site constitue-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?**
- **Relance 3 : Impulsion est à l'origine de la création de votre site web, quel est le rôle de cette société dans la gestion de votre site internet, dans le suivi et la mise à jour de celui-ci actuellement ?**
- **Relance 4 : Quelle cible visez vous au travers du site internet de la compagnie ? Par qui est-il principalement utilisé ?**
- **Relance 5 : Y a t'il des modifications que vous aimeriez mettre en place sur votre site internet ?**
- **Relance 6 : Sur votre page d'accueil, une zone est actualisée quotidiennement. Elle présente « un poème par jour de raffinement », ce que j'ai perçu comme un référence au confinement actuel des français. Habituellement, est-ce une section dédiée également à l'actualité ou du moins mise à jour fréquemment ou est-ce seulement mis en place dans le contexte actuel ?**

### **3. Julie Nioche, chorégraphe de la compagnie A.I.M.E.**

*Préalablement à cet entretien, j'ai pris le temps de visiter votre site et vos éventuels réseaux sociaux et d'en mener une analyse sémiologique. Des questions ont émergé de ces analyses. Par ailleurs, d'autres questions concerneront de manière plus générale le fonctionnement de la compagnie A.I.M.E.*

**1. Pour commencer, j'aimerais que vous me parliez de la compagnie A.I.M.E. et de votre travail de création chorégraphique. Qu'est ce qui caractérise la compagnie et fait son originalité, son unicité ?**

- *Relance 1 : Quelles sont les spécificités de votre travail créatif ? Qu'est-ce qui le rend unique ?*
- *Relance 2 : Pourriez-vous me parler de vos créations ? En particulier de votre dernière création, Vague Intérieur Vague ?*
- *Relance 3 : Comment est-ce que la compagnie A.I.M.E se place dans le paysage chorégraphique aujourd'hui ?*
- *Relance 3 : Quels publics aimeriez-vous toucher au travers de vos créations ? Et quels publics touchez-vous effectivement actuellement ?*
- *Relance 4 : Quelle place occupe l'ostéopathie dans votre travail créatif ?*
- *Relance 5 : L'engagement en danse est-il possible, essentiel selon vous ? Quel est le rôle de chorégraphes comme vous dans le fonctionnement de la société, dans la vie démocratique, dans les luttes et revendications sociales ? Vous parlez sur votre site internet d' « ouvrir des espaces artistiques d'écoute, de pensée et de sensation », quelle importance peuvent prendre ces espaces ouverts ?*

**2. Nous allons maintenant nous intéresser à l'activité de la compagnie A.I.M.E. aujourd'hui, sa structuration administrative, son financement. Comment fonctionne la compagnie A.I.M.E. ?**

- *Relance 1 : Comment fonctionne la compagnie A.I.M.E. ?*
- *Relance 2 : Quel est le statut légal, juridique de la compagnie ? Quel statut ont les danseurs de la compagnie et les différentes personnes employées par la compagnie ? Vous parlez d'intermittence sur votre site.*
- *Relance 3 : Quel mode de travail et de création adoptez-vous ? Les autres artistes de la compagnie prennent-ils part au processus de création ? Comment organisez vous le processus de création ?*
- *Relance 4 : Sur votre site internet, vous n'employez le terme de « compagnie » qu'une seule fois, tout en bas, en très petit et en grisé « A.I.M.E. est compagnie chorégraphique conventionnée avec l'État - D.R.A.C. des Pays de La Loire et est soutenue par la Ville de Nantes. ». Sinon, les termes d' « association » et d' « équipe » lui sont favorisés. Est-ce une volonté de votre part ? Pourquoi avoir fait ce choix ? Vouliez-vous mettre en avant l'idée de collectif de travail ? Au quotidien, quel terme préférez vous ?*
- *Relance 5 : Sur quelles ressources financières vous reposez-vous principalement pour faire exister la compagnie ?*
- *Relance 6 : Comment s'organise la diffusion de vos créations ? Quels sont vos partenaires dans cette diffusion ?*
- *Relance 7 : Le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour la compagnie ? Le festival vous permet-il d'obtenir une meilleure visibilité ?*
- *Relance 8 : Quels publics vous permet de toucher le festival ? Ces publics sont ils différents de vos publics habituels ?*

**3. Pourrions-nous à présent aborder votre stratégie de communication ? Comment pensez-vous et organisez-vous la diffusion des créations de la compagnie A.I.M.E. ?**

- *Relance 1 : Quels sont les objectifs de votre stratégie de communication ?*
- *Relance 2 : Quels en sont les outils ?*
- *Relance 3 : Quels outils de communication ou de médiation vous semblent les plus pertinents pour transmettre votre projet créatif ?*
- *Relance 4 : Considérez-vous que les réseaux sociaux sont des éléments importants de diffusion ?*
- *Relance 8 : Quelle visibilité vous est accordée sur les sites internet des festivals auxquels vous prenez part ? En êtes vous satisfaites ?*
- *Relance 9 : Quelles sont vos relations avec les Rencontres Chorégraphiques concernant la mise en place d'une communication commune ? Êtes vous satisfaites de la manière dont vos créations sont présentées sur le site, les éléments prints du festival ?*

**4. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à votre site internet. Quelle est l'importance que vous accordez à cet outil de communication ?**

- *Relance 1 : Comment le site internet est-il pensé et utilisé au sein de la compagnie ?*
- *Relance 2 : Le site internet est-il pensé comme un prolongement de votre travail créatif ? Êtes-vous impliquée dans la mise en place du contenu présent sur le site internet ?*

#### **4. Stéphanie Gressin, directrice administrative, responsable des productions et des tournées de la compagnie A.I.M.E.**

*Préalablement à cet entretien, j'ai pris le temps de visiter votre site et vos éventuels réseaux sociaux et d'en mener une analyse sémiologique. Des questions ont émergé de ces analyses. Par ailleurs, d'autres questions concerneront de manière plus générale le fonctionnement de la compagnie A.I.M.E.*

##### **1. Nous allons commencer par parler de l'activité de la compagnie A.I.M.E. aujourd'hui, sa structuration administrative, son financement. Comment fonctionne la compagnie A.I.M.E. ?**

- *Relance 1 : Comment fonctionne la compagnie A.I.M.E. ?*
- *Relance 2 : Quel est le statut légal, juridique de la compagnie ? Quel statut ont les danseurs de la compagnie et les différentes personnes employées par la compagnie ? Vous parlez d'intermittence sur votre site. Certains danseurs ou personnes collaborant avec la compagnie ont-ils un autre statut ?*
- *Relance 3 : Sur votre site internet, vous n'employez le terme de « compagnie » qu'une seule fois, tout en bas, en très petit et en grisé « A.I.M.E. est compagnie chorégraphique conventionnée avec l'État - D.R.A.C. des Pays de La Loire et est soutenue par la Ville de Nantes. ». Sinon, les termes d'« association » et d'« équipe » lui sont favorisés. Est-ce une volonté de votre part ? Pourquoi avoir fait ce choix ? Vouliez-vous mettre en avant l'idée de collectif de travail ?*
- *Relance 4 : Sur quelles ressources financières vous reposez-vous principalement pour faire exister la compagnie ?*
- *Relance 5 : Comment s'organise la diffusion de vos créations ? Quels sont vos partenaires dans cette diffusion ?*
- *Relance 6 : Dans quelle mesure le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour la compagnie ? Le festival vous permet-il d'obtenir une meilleure visibilité ?*
- *Relance 7 : Quels publics vous permet de toucher le festival ? Ces publics sont ils différents de vos publics habituels ?*

##### **2. Pourrions-nous à présent aborder votre stratégie de communication ? Comment pensez-vous et organisez-vous la diffusion des créations de la compagnie A.I.M.E. ?**

- *Relance 1 : Quels sont les objectifs de votre stratégie de communication ?*
- *Relance 2 : Quels en sont les outils ? Construisez-vous également une stratégie de communication print ?*
- *Relance 3 : Lesquels de ces outils vous semblent être les plus importants et les plus pertinents ?*
- *Relance 4 : Considérez-vous que les réseaux sociaux sont des éléments importants de diffusion ?*
- *Relance 5 : Qui prend en charge les réseaux sociaux ? Est-ce vous ?*
- *Relance 6 : Quels publics vos différents outils de communication vous permettent-ils de toucher ?*
- *Relance 8 : Quelle visibilité vous est accordée sur les sites internet des festivals auxquels vous prenez part ? En êtes vous satisfaites ?*
- *Relance 9 : Quelles sont vos relations avec les Rencontres Chorégraphiques concernant la mise en place d'une communication commune ? Êtes vous satisfaites de la manière dont vos créations sont présentées sur le site, les éléments prints du festival ?*
- *Relance 10 : Quels outils de communication ou de médiation vous semblent les plus pertinents pour transmettre votre projet créatif ?*

- *Relance 11 : Dans quelle mesure la communication mise en place par les lieux de diffusion vous donne-t-elle également une certaine visibilité ?*
- *Relance 12 : En quoi est-il important que vous conserviez des outils de communication internes à la compagnie ?*

**3. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à votre site internet. Quelle est l'importance que vous accordez à cet outil de communication ?**

- *Relance 1 : Comment le site internet est-il pensé et utilisé au sein de la compagnie ?*
- *Relance 2 : Le site constitue-il pour vous un outil de médiation pour les publics ? Ou bien est-il plutôt pensé comme un lieu d'accès au travail de la compagnie pour les professionnels ? Ou bien un peu des deux ?*
- *Relance 3 : Opixido, la société qui a développé votre site internet, a-t-elle une grande implication dans le fonctionnement de celui-ci ? Qui crée le contenu présent sur le site internet ?*
- *Relance 4 : Quelle cible visez-vous au travers du site internet de la compagnie ? Par qui est-il principalement utilisé ?*
- *Relance 5 : Y a-t-il des modifications que vous aimeriez mettre en place sur votre site internet ?*

*Relance 6 : Le site internet est-il pensé comme un prolongement du travail créatif de la compagnie ?*

## **5. Youness Aboulakoul, chorégraphe de la compagnie Ayoun**

**1. Pour commencer, j'aimerais que vous me parliez de la compagnie Ayoun et de votre travail de création chorégraphique. Qu'est ce qui caractérise la compagnie et fait son originalité, son unicité ?**

- *Relance 1 : Quelles sont les spécificités de votre travail créatif ? Qu'est-ce qui le rend unique ?*
- *Relance 2 : Pourriez-vous me parler de vos créations ? En particulier de votre dernière création, Today Is A Beautiful Day ?*
- *Relance 3 : Comment est-ce que la compagnie Ayoun se place dans le paysage chorégraphique aujourd'hui ?*
- *Relance 3 : Quels publics aimeriez-vous toucher au travers de vos créations ? Et quels publics touchez-vous effectivement actuellement ?*
- *Relance 4 : Comment reliez-vous la création musicale et la création chorégraphique ? Quels sont les liens que vous tissez entre ces deux univers ? Et avec les arts visuels ?*
- *Relance 5 : L'engagement en danse est-il possible, essentiel selon vous ? Quel est le rôle de chorégraphes comme vous dans le fonctionnement de la société, dans la vie démocratique, dans les luttes et revendications sociales ?*

**2. Nous allons maintenant nous intéresser à l'activité de la compagnie Ayoun aujourd'hui, sa structuration administrative, son financement. Comment fonctionne la compagnie Ayoun ?**

- *Relance 1 : Comment fonctionne la compagnie Ayoun ? De quels membres est-elle composée ?*
- *Relance 2 : Quel est le statut légal, juridique de la compagnie ? Quel statut ont les danseurs de la compagnie et les différentes personnes employées par la compagnie ?*
- *Relance 3 :*
  - *Si plusieurs personnes dans la compagnie : Quel mode de travail et de création adoptez-vous dans votre compagnie ? Les autres artistes de la compagnie prennent-ils part au processus de création ?*
  - *Si seul dans la compagnie : Vous effectuez de nombreuses collaborations avec des collectifs, des marques... Dans le cadre de ces collaborations, quel mode de travail adoptez vous ? Dans quelle mesure le processus de création est-il collaboratif ?*
- *Relance 4 : Sur quelles ressources financières vous reposez-vous principalement pour faire exister la compagnie ?*
- *Relance 5 : Bénéficiez-vous de subventions publiques, de l'état ou de collectivités ?*
- *Relance 6 : Comment s'organise la diffusion de vos créations ? Quels sont vos partenaires dans cette diffusion ?*
- *Relance 7 : Le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour la compagnie ? Le festival vous permet-il d'obtenir une meilleure visibilité ?*
- *Relance 8 : Quels publics vous permet de toucher le festival ? Ces publics sont ils différents de vos publics habituels ?*

**3. Pourrions-nous à présent aborder votre stratégie de communication ? Comment pensez-vous et organisez-vous la diffusion des créations de la compagnie Ayoun ?**

- *Relance 1 : Quels sont les objectifs de votre stratégie de communication ?*
- *Relance 2 : Quels en sont les outils ?*
- *Relance 3 : Lesquels de ces outils vous semblent être les plus importants et les plus pertinents ?*

- *Relance 4 : Qui prend en charge la stratégie de communication ? Est-ce Gerco De Vroeg ?*
- *Relance 5 : Considérez-vous que les réseaux sociaux sont des éléments importants de diffusion ?*
- *Relance 6 : Qui prend en charge les réseaux sociaux ? Est-ce vous ?*
- *Relance 7 : Quels publics vos différents outils de communication vous permettent-ils de toucher ? Vos réseaux sociaux sont-ils d'avantage pensés comme des espaces d'expression personnelle ou bien est-ce vraiment les réseaux sociaux de la compagnie ?*
- *Relance 8 : Quelle visibilité vous est accordée sur les sites internet des festivals auxquels vous prenez part ? En êtes vous satisfaites ?*
- *Relance 9 : Quelles sont vos relations avec les Rencontres Chorégraphiques concernant la mise en place d'une communication commune ? Êtes vous satisfaites de la manière dont vos créations sont présentées sur le site, les éléments prints du festival ?*

4. *Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à votre site internet. Quelle est l'importance que vous accordez à cet outil de communication ?*

- *Relance 1 : Comment le site internet est-il pensé et utilisé au sein de la compagnie ?*
- *Relance 2 : Le site constitue-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?*
- *Relance 3 : Youness Atbane est-il le créateur de votre site internet ? Est-ce lui qui le gère au quotidien encore aujourd'hui ?*
- *Relance 4 : Quelle cible visez vous au travers du site internet de la compagnie ? Par qui est-il principalement utilisé ?*

*Relance 5 : Y a t'il des modifications que vous aimeriez mettre en place sur votre site internet ?*

## **6. Qudus Onikeku, choreographer and website designer in the Qdance Company**

Prior to this interview, I took the time to visit your website and social networks and conducted a semiological analysis. Many questions appeared from these analyses. In addition, other questions will concern more generally the operation of the QDanceCompany, the way you're working.

- **First of all, can we talk about the situation of the performing arts in Nigeria ?**
  - ***Relance 1 : What place do the performing arts occupy in Nigerian society?***
  - ***Relance 2 : What is the role and function of the performing arts in the Nigerian society?***
  - ***Relance 3 : What place does contemporary dance occupy in Nigerian society?***
  - ***Relance 4 : Are there any public policies in Nigeria regarding the performing arts?***
  - ***Relance 5 : What is the situation of performing artists in Nigeria?***
2. **Now, we are going to focus on the QDance Company. What characterizes the company and makes it original ?**
- ***Relance 1 : What are the specificities of your creative work? What makes it unique ?***
  - ***Relance 2 : Can you talk about your creations ? Specifically your last one, Spirit Child ?***
  - ***Relance 3 : Which audience would you like to reach through your creations? And which audience do you reach today ?***
  - ***Relance 4 : How important is spirituality in your creation work ?***
  - ***Relance 5 : How is the company's community organized?***
  - ***Relance 6 : How do you work and create in your company? Can dancers take part in the creative process?***
  - ***Relance 7 : How important is this idea of transmission in your work, and how much do you consider yourself as a knowledge broker ?***
  - ***Relance 8 : What is the legal status of the company?***
  - ***Relance 9 : What financial resources do you rely on?***
  - ***Relance 10 : Do you benefit from subsidies or government assistance?***
  - ***Relance 11 : What is your company's circulation? Who are your partners?***
  - ***Relance 12 : Are the Rencontres Chorégraphiques a springboard for the Company ? Does the festival help you to have a better visibility ? And which public can you reach thanks to the festival ?***
3. **Can we now talk about your approach to promoting the company ? What is your communication strategy ?**
- ***Relance 1 : What are the objectives of your communication strategy?***
  - ***Relance 2 : How do you make yourself and the Dance Company known?***
  - ***Relance 3 : Which communication tools do you use ?***
  - ***Relance 4 : Which tools seems to be the more important and efficient ?***
  - ***Relance 5 : Which people are in charge of these different communication tools? What involvement do you have in the development of these tools?***
  - ***Relance 5.1. : Who is in charge of your social medias ?***
  - ***Relance 5.2. : Who is in charge of your print communication ?***
  - ***Relance 5 : Do you consider social medias important ? Which audience can you reach thanks to these social medias ?***
  - ***Relance 6 : How are you promoted on the communication tools of the festival you take part to ?***

- *Relance 7 : How are your relations with the Rencontres Chorégraphiques ? Is the discussion easy ? Are you satisfied by the way your creation is presented on the festival tools and means of communication ?*
4. More specifically, we are now going to focus on your website. How important is this tool for the promotion of the company ?
- *Relance 1 :How is the website considered and used within the company?*
  - *Relance 2 : Can your website constitute a mediation tool for the audience ?*
  - *Relance 3 : Did you create this website by yourself, as indicated on it ? Is anyone helping you to manage this website today ?*
  - *Relance 4 : Are there any changes you would like to implement on your website?*
  - *Relance 5 : Is the banner on your website a reference to African fabrics ? How did you choose this banner design and why?*
  - *Relance 6 : Did you build your website as a manifesto defending a vision of society and so politic, especially about Nigerian society ?*

## **7. Smail Kanouté, chorégraphe de la compagnie Vivons**

Préalablement à cet entretien, j'ai pris le temps de visiter votre site et vos éventuels réseaux sociaux et d'en mener une analyse sémiologique. Des questions ont émergé de ces analyses. Par ailleurs, d'autres questions concerneront de manière plus générale le fonctionnement de la compagnie Vivons!

### **1. En premier lieu, pourrions nous parler de la danse contemporaine en France ? Quelle place occupe la danse contemporaine sur la scène artistique française et dans la société dans sa globalité ?**

- *Relance 1 : Quel rôle et quelle fonction a la danse contemporaine dans la société française ?*
- *Relance 2 : Quelle place occupe la danse contemporaine sur la scène artistique française et dans la société dans sa globalité ?*
- *Relance 3 : Les politiques publiques en place en France vous semblent-elles suffisantes pour soutenir la création ?*
- *Relance 4 : Quel engagement social et politique peut avoir la danse contemporaine ?*

### **2. Nous allons maintenant nous recentrer sur la compagnie Vivons et sur votre travail de création chorégraphique. Qu'est ce qui caractérise la compagnie et fait son originalité, son unicité ?**

- *Relance 1 : Quelles sont les spécificités de votre travail créatif ? Qu'est-ce qui le rend unique ?*
- *Relance 2 : Pourriez-vous me parler de vos créations ? En particulier de votre dernière création, Never Twenty One ?*
- *Relance 3 : Quels publics aimeriez-vous toucher au travers de vos créations ? Et quels publics touchez-vous effectivement actuellement ?*
- *Relance 4 : Vous avez beaucoup dansé dans des clips de chanteurs connus. Pensez-vous que c'est une manière de toucher un public qui ne serait pas attiré par la danse contemporaine initialement ?*
- *Relance 5 : On retrouve à travers vos différentes créations, l'importance de vos racines africaines et l'influence qu'elles ont sur votre travail. Dans quelle mesure vous inspirez vous d'arts traditionnels africains dans vos créations qui sont très modernes ?*
- *Relance 6 : Comment fonctionne la compagnie Vivons ! ? De quels membres est-elle composée ?*
- *Relance 7 : Quel est le statut légal, juridique de la compagnie ? Quel statut ont les danseurs de la compagnie et les différentes personnes employées par la compagnie ?*
- *Comment organisez-vous le travail de création au sein de la compagnie ? Les danseurs et danseuses peuvent ils prendre part au processus de création ?*
- *Relance 7 :*
  - *Si plusieurs personnes dans la compagnie : Quel mode de travail et de création adoptez-vous dans votre compagnie ? Les autres artistes de la compagnie prennent-ils part au processus de création ?*
  - *Si seul dans la compagnie : Vous effectuez de nombreuses collaborations avec des collectifs, des marques... Dans le cadre de ces collaborations, quel mode de travail adoptez vous ? Dans quelle mesure le processus de création est-il collaboratif ?*
- *Relance 8 : Vous appartenez également au collectif Racine. Quelle est la différence entre ce collectif et la compagnie Vivons ! ? Quels en sont les liens ? Le Collectif Racine est-il d'avantage orienté vers l'audiovisuel, puisqu'il est composé d'un photographe, d'un réalisateur et de vous-même ?*

- *Relance 9 : Sur quelles ressources financières vous reposez-vous principalement pour faire exister la compagnie ?*
- *Relance 10 : Bénéficiez-vous de subventions publiques, de l'état ou de collectivités ?*
- *Relance 11 : Comment s'organise la diffusion de vos créations ? Quels sont vos partenaires dans cette diffusion ?*
- *Relance 12 : Le festival des Rencontres Chorégraphiques est-il un tremplin pour la compagnie ? Le festival vous permet-il d'obtenir une meilleure visibilité ?*
- *Relance 13 : Quels publics vous permet de toucher le festival ? Ces publics sont ils différents de vos publics habituels ?*

3. Pourrions-nous à présent aborder votre stratégie de communication ? Comment pensez-vous et organisez-vous la diffusion des créations de la compagnie Vivons! ?

- *Relance 1 : Quels sont les objectifs de votre stratégie de communication ?*
- *Relance 2 : Quels en sont les outils ?*
- *Relance 3 : Lesquels de ces outils vous semblent être les plus importants et les plus pertinents ?*
- *Relance 4 : Qui prend en charge la stratégie de communication ? Vous en chargez-vous intégralement ?*
- *Relance 5 : Considérez-vous que les réseaux sociaux sont des éléments importants de diffusion ?*
- *Relance 6 : Quels publics vos différents outils de communication vous permettent-ils de toucher ?*
- *Relance 7 : Quelle visibilité vous est accordée sur les sites internet des festivals auxquels vous prenez part ? En êtes vous satisfaites ?*
- *Relance 8 : Quelles sont vos relations avec les Rencontres Chorégraphiques concernant la mise en place d'une communication commune ? Êtes vous satisfaites de la manière dont vos créations sont présentées sur le site, les éléments prints du festival ?*

4. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à votre site internet. Quelle est l'importance que vous accordez à cet outil de communication ?

- *Relance 1 : Comment le site internet est-il pensé et utilisé au sein de la compagnie ?*
- *Relance 2 : Le site constitue-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?*
- *Relance 3 : Êtes vous le créateur de votre site internet ? Le gérez vous encore aujourd'hui ou bien déléguez-vous cette activité à un tiers ?*
- *Relance 4 : Quelle cible visez vous au travers du site internet de la compagnie ? Par qui est-il principalement utilisé ?*
- *Relance 5 : Y a t'il des modifications que vous aimeriez mettre en place sur votre site internet ?*
- *Relance 6 : Votre site internet est très épuré, contient très peu de textes explicatifs sur vos créations. Cela traduit-il une volonté de votre part de présenter vos créations de manière brute, sans trop les intellectualiser ?*

*Relance 7 : Le site internet est-il pensé comme un prolongement de votre travail créatif ?*

## **8. Flore Bonafé, directrice de la communication et de la presse au Nouveau Théâtre de Montreuil**

*Cet entretien est réalisé dans le cadre de mon mémoire : Les compagnies de danse contemporaine : approche communicationnelle de positions artistiques renouvelées - Le cas des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis.*

*Cet entretien portera sur le Nouveau Théâtre de Montreuil, sa stratégie de communication et la mise en avant des compagnies programmées dans le cas des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.*

### **1. Pourriez-vous tout d'abord nous parler du Nouveau Théâtre de Montreuil, de sa programmation, son histoire ?**

***Relance 1 : Pourriez-vous retracer les grandes lignes de l'histoire de ce théâtre?***

***Relance 2 : Où en est le théâtre aujourd'hui ? Quelle est la programmation ?***

***Relance 3 : Quelle place occupe la danse contemporaine dans votre programmation ?***

***Relance 4 : Quels sont les projets pour le futur ?***

***Relance 5 : Comment ce théâtre se situe-t'il sur la scène chorégraphique actuelle ?***

***Relance 6 : Comment ce théâtre se situe-t'il dans le territoire de la Seine-Saint-Denis ?***

### **2. Pourrions-nous à présent aborder la stratégie de communication. Comment pensez-vous et organisez-vous la communication du Nouveau Théâtre de Montreuil?**

***Relance 1 : Quelles sont les principales cibles de la communication ?***

***Relance 2 : Mettez-vous en place des communications différenciées selon les cibles (programmateurs, institutionnels, international, public..) ?***

***Relance 3 : Comment se positionne le théâtre dans sa communication ? Quelle est son identité ?***

***Relance 4 : Quel est le but de la communication mise en place ? Quel en est le message ?***

***Relance 5 : Quels sont les canaux utilisés ?***

***Relance 6 : Quelles sont les retombées escomptées de la communication ? Quels en sont les effets ? Relance 7 : Disposez-vous de moyens d'évaluation des stratégies de communication ? Des études sur les publics ont-elles été mises en place ? Prévoyez-vous de mener de telles études afin d'avoir un retour sur votre communication ?***

***Relance 8 : Le site internet du théâtre constitue-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?***

### **3. De quelle manière s'instaure le dialogue avec le festival des Rencontres Chorégraphiques pour mettre en place une communication commune ?**

***Relance 1 : La communication du festival s'établit t'elle en tandem ? Est-elle aisée à mettre en place ?***

***Relance 2 : Quelles sont vos relations/interactions avec l'équipe du festival dans l'élaboration des outils de communication ?***

***Relance 3 : Quelle place trouve le festival sur votre site internet et sur vos outils de communication ?***

***Relance 4 : Quel type de public le festival attire-t'il ?***

### **4. De quelle manière s'instaure le dialogue avec les compagnies pour mettre en place une communication commune dans le cadre du festival ?**

**Relance 1 : La communication autour des spectacles du festival s'établit t'elle en tandem avec les compagnies ? Avez-vous un contact direct avec les compagnies dans l'élaboration de la communication ? Est-elle aisée à mettre en place ?**

**Relance 2 : Quelles sont vos relations/interactions avec les compagnies dans l'élaboration des outils de communication ?**

**Relance 3 : Le site internet et les outils de communication du théâtre sont-ils pensés comme des espaces de visibilité pour les compagnies et leurs créations ?**

**Relance 4 : Dans quelle mesure le Nouveau théâtre de Montreuil est-il un tremplin pour les compagnies et leur permet une visibilité ?**

**Relance 5 : Est-il important que les compagnies se mettent en mots dans leurs outils de communication, sur leurs sites internet ? Pourquoi ?**

## **9. Emilie Peluchon, directrice du festival Danse Dense**

*Cet entretien en quatre parties portera sur la scène des festivals de danse en France aujourd'hui de manière générale, puis se recentrera sur le festival Danse Dense et son fonctionnement. Pour finir nous nous intéresserons à la communication mise en place pour le festival et la manière dont le dialogue s'établit avec les compagnies dans ce but.*

### **1. Pourrions nous tout d'abord aborder les festivals de danse en France aujourd'hui ? Comment ce secteur est-il structuré ?**

***Relance 1 : Quels sont les principaux festivals structurant le paysage de la danse contemporaine aujourd'hui ?***

***Relance 2 : Quelles sont les spécificités propres à un festival ?***

***Relance 3 : Quelles sont les spécificités propres au mode de programmation des festivals ?***

***Relance 4 : Quels sont les enjeux de la réussite d'un festival ?***

***Relance 5 : Quels sont les publics des festivals de danse contemporaine ?***

***Relance 6 : Quel engagement social et politique peuvent avoir les festivals ? Quelle est leur place dans la société ?***

### **2. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément au festival Danse Dense. Pouvez-vous nous parler de ce festival que vous dirigez ?**

***Relance 1 : Pourriez-vous retracer les grandes lignes de l'histoire de ce festival ?***

***Relance 2 : Où en est le festival aujourd'hui ?***

***Relance 3 : Quels sont les projets pour le futur ?***

***Relance 4 : Comment ce festival se situe-t'il sur la scène chorégraphique actuelle ?***

***Relance 5 : Comment ce festival se situe-t'il dans le territoire de la ville de Pantin et de la Seine-Saint-Denis ? Et plus généralement sur le territoire du grand Paris ? Comment le festival s'inscrit-il dans ces différents territoires, auprès de ses habitants ?***

***Relance 6 : Dans quelle mesure soutenez-vous la jeune création ? Dans quelle mesure le festival peut constituer un tremplin pour des compagnies que l'on pourrait qualifier d'émergentes ?***

***Relance 7 : Comment le festival existe-t'il durant l'année, en dehors de la période du festival ?***

***Relance 8 : Quels sont les principaux publics du festival ?***

***Relance 9 : Quelle importance occupent les actions artistiques et culturelles ?***

### **3. Pourrions-nous à présent aborder la stratégie de communication. Comment pensez-vous et organisez-vous la communication autour du festival ?**

***Relance 1 : Quelles sont les principales cibles de la communication ?***

***Relance 2 : Mettez-vous des communications différenciées selon les cibles (programmateurs, institutionnels, international, public..) ?***

***Site internet + billetterie***

***Relance 3 : Comment se positionne le festival dans sa communication ? Quelle est son identité ?***

***Relance 4 : Quel est le but de la communication mise en place ? Quel en est le message ?***

***Relance 5 : Quels sont les canaux utilisés ?***

**Relance 6 : Quelles sont les retombées escomptées de la communication ? Quels en sont les effets ? Relance 7 : Disposez-vous de moyens d'évaluation des stratégies de communication ? Des études sur les publics ont-elles été mises en place ? Prévoyez-vous de mener de telles études afin d'avoir un retour sur votre communication ?**

**Relance 8 : Le site internet du festival constitue-t-il pour vous un outil de médiation pour les publics ?**

**4. De quelle manière s'instaure le dialogue avec les compagnies pour mettre en place une communication commune dans le cadre du festival ?**

**Relance 1 : La communication du festival s'établit t'elle en tandem avec les compagnies ? Est-elle aisée à mettre en place ?**

**Relance 2 : Quelles sont vos relations/interactions avec les compagnies dans l'élaboration des outils de communication ?**

**Relance 3 : Le site internet et les outils de communication du festival sont-ils pensés comme des espaces de visibilité pour les compagnies et leurs créations ?**

**Relance 4 : Dans quelle mesure le festival Danse Dense est-il un tremplin pour les compagnies ? Auprès de quel type de public ce festival permet-il une visibilité ?**

**Relance 5 : Est-il important que les compagnies se mettent en mots dans leurs outils de communication, sur leurs sites internet ? Pourquoi ?**

## Annexe 2 – Retranscription des entretiens

### 1. Anita Mathieu

**CONFIDENTIEL**

2. Maxence Rey et Amelia Serrano

**CONFIDENTIEL**

### 3. Julie Nioche

**CONFIDENTIEL**

**4. Stéphanie Gressin**

**CONFIDENTIEL**

## 5. Youness Aboulakoul

**CONFIDENTIEL**

## 6. Qudus Onikeku

**CONFIDENTIEL**

## 7. Smaïl Kanouté

**CONFIDENTIEL**

## 8. Flore Bonafé

**CONFIDENTIEL**

**9. Emilie Peluchon**

**CONFIDENTIEL**

## **Annexe 3 : grille d'analyse sémiologique des sites internet**

Méthodologie d'analyse thématique, inspiré de la lecture d'ouvrages théoriques sur la danse contemporaine, reprenant les grandes thématiques de celle-ci, afin de les confronter aux idées défendues par les compagnies individuellement.

Les deux principales sources de constructions de cette grille d'analyse sont :

- *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Anne Boissière et Catherine Kintzler
  - *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe
- *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe

### **Le technique**

**Fonctionnement global du site internet :**

**Fluidité d'utilisation**

**Structure du site, arborescence**

**Ouverture du site, réseaux du site**

**Référencement**

**Langues proposées**

**La charte graphique**

**Scénographie du site internet**

**Equilibre texte / images / vidéos**

### **Le relationnel**

**Le contrat de communication**

**L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :**

**Quelle place laissée au public ?**

**Cible principale apparente**

## **L'éditorial**

### **I. Représentation de la compagnie**

- Place occupée par le chorégraphe
- Vision de la compagnie défendue
- La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?
- Quelle relation à l'autre ? Relations tissées entre les différents membres de la compagnie
- La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...

### **II. Représentation du corps**

- Corps collectif / corps individuel
- Corps athlétique
- Corps matérialisé
- Corps marqué
- Corps soigné / apaisé
- Corps sensible
- Corps articulé
- Corps expressif
- Corps mémoire
- Corps en mouvement
- Corps ouvert / corps fermé
- Corps dansant
- Corps habillé / Vêtu
  
- La nudité :
- Le nu érotique
- Le nu politique
- Le nu revendicatif

### **III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse**

1. Engagement de la compagnie
2. Référence à l'actualité, mise en scène des bouleversements du monde actuel
3. Féminisme
4. Représentation de la liberté
5. Métissage des cultures, influences diverses
6. La danse et les arts
7. Influence des cultures urbaines
8. Société de consommation
9. Démocratisation de la danse contemporaine

### **Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?**

## **Annexe 4 : Analyses sémiologiques des sites internet**

### **1. Site internet de la compagnie Betula Lenta**

#### **Le technique**

##### **Fonctionnement global du site internet :**

Une page d'accueil vraisemblablement actualisée fréquemment, associée à l'actualité et répertoriant les créations et extensions de la compagnie transmet l'univers de la compagnie et son actualité. Sont ensuite répertoriées en bandeau du site 6 grandes rubriques contenant parfois des sous-rubriques.

##### **Fluidité d'utilisation**

Très grande fluidité d'utilisation, le site est très ergonomique.

##### **Structure du site, arborescence**

Le site est structuré en six rubriques et une page d'accueil, accessible directement en arrivant sur le site internet ou bien depuis les rubriques en cliquant sur le logo de la compagnie, en haut à gauche du site.

Les six rubriques, et leurs sous-rubriques, sont les suivantes :

- Compagnie
  - Démarche artistique
  - Historique
  - Maxence Rey
  - Equipe
  - Partenaires
- Projets
  - Créations
  - Extensions
- Transmission
- Agenda
- Presse
- Contact

##### **Ouverture du site, réseaux du site**

Un renvoi existe en premier lieu vers sites internet des différents partenaires, accessibles en cliquant sur les logos de ceux-ci, dans la rubrique « partenaires ». Par ailleurs, en bas, du site, une sorte de sous-rubrique s'intitule « les amis ». Celle ci indique un certain nombre de compagnies, théâtres, artistes vidéastes, créateurs recommandés par la compagnie. Les logos permettent également une redirection vers les sites de ces artistes. Dans les revues de presse, des liens sont également donnés pour accéder aux articles sur les spectacles. Pour finir, des liens sont faits vers les réseaux sociaux de la compagnie (Facebook, Instagram et Vimeo). Le site est donc plutôt ouvert, même si toutes ces ouvertures sont plutôt concentrées hors des rubriques principales.

##### **Référencement**

Le site est très bien référencé. Lorsque l'on tape Maxence Rey sur google, la partie biographie sur Maxence Rey du site internet nous est proposé en premier résultat. Lorsque l'on entre « Cie Betula Lenta », le site de la compagnie apparaît en premier, et les différentes rubriques sont même affichées en dessous, donnant ainsi l'arborescence du site à la personne qui le découvre immédiatement et lui donnant la possibilité d'accéder directement à l'une des rubriques.

## Langues proposées

L'intégralité du site internet est accessible en français et en anglais.

## La charte graphique

La charte graphique est assez simple et appliquée à l'ensemble du site internet. Elle consiste en une écriture noire, police assez classique, avec une alternance entre gras et fin selon qu'il s'agit d'un titre ou d'un paragraphe, sur fond blanc. Le logo se démarque, avec une police plus originale. Il s'agit d'une écriture manuscrite mais détachée, assez épaisse, pouvant presque faire penser à un seau. Le logo est plus souple, plus organique que le reste du site internet, très ancré dans son socle, paraissant également très malléable, comme une référence au bouleau flexible auquel le nom fait référence.

**betula lenta**  
Maxence Rey

## Scénographie du site internet

Le site se présente comme une vitrine sur les créations de la compagnie. La page d'accueil présente la dernière création de la compagnie sur un format horizontal, à l'image de la devanture d'une vitrine, elle permet au spectateur-visitateur ou à la spectatrice-visiteuse d'avoir un premier aperçu du travail créatif de la compagnie. Ce premier aperçu peut inciter à entrer dans l'univers de la compagnie, en glissant vers le bas de la page ou en cliquant sur l'une des rubriques. Cette idée de fenêtre ouverte sur la création est reprise sur le site à d'autres occasions. Ces fenêtres, coulissantes, sont une ouverture qui permet à le.la spectateur.ice d'obtenir un avant-goût des représentations sur scène de la compagnie. Le.la spectateur.ice est donc placé.e de manière privilégiée, comme s'il.elle pouvait regarder par la serrure ou la fenêtre d'un spectacle en cours. Par ailleurs l'incitation à la découverte de l'espace créatif, de l'univers de la chorégraphe et de la compagnie est également signifiée par l'utilisation répétée du signe « + ». Celui-ci permet une exploration plus approfondie du site internet. Ces « + » peuvent également faire écho aux « extensions », qui sont des manières d'explorer les créations en allant plus loin, en les mettant en scène dans des lieux atypiques.

## Equilibre texte / images / vidéos

Le rapport entre texte, images et vidéos est assez équilibré. Le site est très riche en texte, ce qui est preuve d'une volonté d'intellectualisation du travail de la compagnie, mais aussi de transmission, d'explication, de médiation pour donner à comprendre le travail créatif et les intentions données aux oeuvres. Les images et vidéos viennent compléter le texte systématiquement, afin de donner à voir, en plus de donner à lire.

## Le relationnel

### Le contrat de communication

#### L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :

Maxence Rey est l'auteur du discours dans la sous-rubrique « démarche artistique ». Elle est également auteur de textes décrivant des créations (*Passionnément* et *anatomie du silence*) ainsi que de celui explicitant le projet des « extensions ». A chaque fois que la chorégraphe prend la parole, son nom est indiqué sous le texte en question. Ses prises de parole sont donc fréquentes mais exceptionnelles, la chorégraphe ne se positionne pas en auteure du discours sur l'intégralité du site. Sur le reste du site internet, l'auteure est externe, les textes sont à la troisième personne du singulier, donnant une impression de neutralité. La compagnie est mentionnée à plusieurs reprises, mais à la troisième personne du singulier. La parole n'est pas du tout laissée aux danseurs.

## **Quelle place laissée au public ?**

« Convoquer sans relâche ce pourquoi des êtres humains se réunissent autour d'un spectacle, à un même moment, et ce pour vibrer ensemble. » -> le public est perçu comme part intégrante du spectacle, vibrant au même rythme que les danseurs et danseuses

Le public est souvent mentionné par le terme « les spectateurs » -> ex : « Les spectacles s'adressent à l'intime du spectateur, », principalement pour traiter de la réception des oeuvres, de la volonté placée dans la réception de celles-ci. « Les spectateurs sont invités à un ralentissement intime et collectif, à une expérience sensible du temps et de l'espace. ». Les spectateurs sont invités à participer à une expérience collective, à y prendre part. Il s'agit d'une invitation que les spectateurs doivent accepter. Le public va donc au delà d'un acte passif de visualisation mais prend part à une expérience, dans une activité active de rencontre avec les individualités présentes sur scène ainsi qu'avec sa propre individualité.

Mais aussi « rencontre avec les publics »

Volonté d'« aller à la rencontre de nouveaux publics », notamment à travers les « extensions »

## **Cible principale apparente**

## **L'éditorial**

### **I. Représentation de la compagnie**

- **Place occupée par le chorégraphe**

Le chorégraphe occupe une place assez importante sur le site internet. Ainsi, son nom est tout d'abord inscrit juste sous le logo de la compagnie, exprimant le caractère indissociable de la chorégraphe et de sa compagnie, l'impossibilité d'existence de l'une sans l'autre. Par ailleurs, si la chorégraphe est présentée sur de nombreuses photos comme une danseuse, entourée d'autres danseuses et mise donc au même niveau que celles-ci, elle se détache tout de même en temps que chorégraphe. Une rubrique entière lui est ainsi dédiée, alors que le reste de la compagnie se répartit dans la rubrique « équipe ». Notons que Maxence Rey figure également dans l'« équipe », avec une biographie plus courte, de la même forme que les autres membres de l'équipe. Ceci dévoile son double rôle de danseuse et de chorégraphe. Pour finir, c'est elle qui s'exprime, en tant que chorégraphe, sur la démarche artistique de la compagnie, indiquant clairement que c'est elle qui impulse le mouvement créatif, qui est à l'origine de la démarche artistique.

- **Vision de la compagnie défendue**

Elle est désignée souvent sous le nom de compagnie. Il s'agit d'une chorégraphe et de son équipe, reliés de manière organique entre eux.

- **La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?**

La photo sur la page d'accueil présente un collectif, ou tout du moins trois femmes. Parmi ces trois femmes, se tient Maxence Rey, la chorégraphe. La chorégraphe est donc présente visuellement sur la première image, mais au sein d'un groupe, en étant placée au même niveau que les autres personnes sur scène. Elle est ici représentée dans une posture de danseuse.

« Sur le plateau, je m'attache à rassembler des êtres dont la singularité, la complicité ou l'antinomie physique, génèrent une force spécifique pour le spectacle donné. » peut on lire dans la rubrique consacrée à la démarche artistique, rédigée par Maxence Rey. On est donc bien face à des individualités qui ont chacune leurs particularité, qui ne forment pas un groupe uniforme mais qui dégagent une puissance collective

- **Quelle relation à l'autre ? Relations tissées entre les différents membres de la compagnie**

Relation « végétales » avec la métaphore du bouleau flexible, d'où est tiré le nom de la compagnie. Ses nombreuses, branches, ramifications, racines permettent de relier les individus entre eux. Sur la photo de la page d'accueil, on peut d'ailleurs observer des branches d'arbres qui se mêlent aux femmes et les lient les unes aux autres.

« Extensions rhizomiques » de Betula Lenta.

- **La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...**

Communauté enchantée avec la photo ci-dessus des trois femmes entremêlées de branches

Une communauté organique

« La danse est organique »



## II. Représentation du corps

- **Corps collectif / corps individuel**

Corps individuels reliés par des rhizomes pour créer un corps collectif



« Les corps deviennent le réceptacle et le transmetteur du propos de la pièce, sorte de canal vivant, générateur d'émotions et de partage, sorte d'enveloppe dans laquelle le spectateur peut se glisser, être touché et s'identifier. »

« la relation entre le je, le toi et le nous dans l'espace intime et collectif. »

La relation organique entre les corps individuels, pour donner naissance à un corps collectif est également illustrée par la photo ci-dessus, présentant des femmes de dos dont les bras s'entremêlent et les relient les unes aux autres, alors même qu'elles sont entremêlées avec des fleurs, rappelant le caractère organique, rhizomiques des liens qui les relient.

- **Corps organique**

Cf photos + « corps végétal »



- **Un corps médiatique**
- **Corps athlétique**
- **Corps pouvant faire preuve de faiblesse**

Maxence Rey parle de « corps du bégaiement »  
« la puissance et fragilité humaine. »

- **Corps matérialisé**
- **Corps marqué**
- **Corps soigné / apaisé**
- **Corps sensible**

« corps sensibles et habités »

« Avec PASSIONNÉMENT, je nous invite à infléchir l'indice de tendresse collective de notre société, dans ce besoin incisif, insolent et vital de dire Je t'aime passionnément. »

« expérience sensitive et contemplative, à une profonde intériorisation. »

- **Corps articulé**
- **Corps expressif**
- **Corps mémoire**
- **Corps ambivalent, duel**

« la figure côtoie la défiguration, l'informe le charnel, l'humain l'inhumain, le tout en prise avec la souveraineté du fantasma. »

« la grâce reste familière du grotesque et la frontière ténue entre beauté et effroi, entre excès et retenue, guide les regards dans des contrées imaginaires questionnant l'humain et ses métamorphoses. »

- **Corps monstrueux**

« monstruosité humaine »

« Révéler encore et encore la grâce du monstrueux »

« une foule de formes hybrides, gagnées par la monstruosité »

« corps morcelés, de démembrements mi-humains mi-bestiaux, les monstres boschiens se façonnent jusqu'à ce qu'écluse une créature fantasmagorique à plusieurs visages. »



- **Corps en mouvement**

« Le corps entièrement habité par le geste » dans la rubrique « compagnie », sous-rubrique « démarche artistique »

Ainsi, sur les photos, le corps est en permanence représenté en mouvement, même si ces mouvements sont minimes. De ce fait, même les portraits ne montrent pas des attitudes figées mais des mouvements impulsés par un port de tête, un regard, une lumière, un mouvement des cheveux, à l'image des portraits des membres de l'équipe ci-dessous.



- **Corps ouvert / corps fermé**

- **Corps exposé sur scène**

Le corps est systématiquement représenté « sous les feux des projecteurs », sur scène « monter sur scène, à s'exposer de la sorte, à systématiquement tout remettre en jeu dans ce profond désir de partage. » -> le fait de monter sur scène traduit un désir de partage, un corps mis en partage, aux yeux de tous et toutes.

- **Corps habillé / Vêtu**

- **La nudité :**

Sur ce site internet, nous pouvons observer une prédominance de la nudité, que ce soit dans les visuels, photographies, vidéos ou même dans le texte, dans les mots.

- **D'une nudité partielle**



#### 4. A une nudité totale

« de la suggestion à la surexposition »



#### 4. Le nu érotique

« de l'épure au fantasme »

- **Le nu imposé à la vue**

L'œil, refoulé dans son besoin de reconnaissance des visages se dirige vers le corps – puisque lui, est à nu.

- **Le nu politique**

« Les états charnels dessinent peu à peu en subtilité une belle, ample, fresque du premier sexe, vers l'émancipation : dernier masque arraché c'est le visage qui a le dernier mot, avec fierté et humanité. Cette pièce n'est pas féministe, elle est sans doute politique, en toute subtilité »

- **Le nu revendicatif**

### III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse

- **Engagement de la compagnie**

- **Référence à l'actualité, mise en scène des bouleversements du monde actuel**

Sur sa page d'accueil, le site comporte un espace vraisemblablement dédié à l'actualité, tout du moins mis à jour quotidiennement. Il s'agit d'un espace présentant « Un poème – Une photo en partage par jour de raffinement. ». Les jours de raffinement font référence au confinement imposé

par la pandémie de Covid-19. Cet espace est donc créé en écho à l'actualité la plus récente et se constitue comme un lieu pouvant être consulté quotidiennement par les personnes connaissant la compagnie, afin d'y trouver des ressources artistiques permettant l'évasion. Ici encore, on retrouve l'idée de fenêtre mais cette fois vers l'extérieur.

- **Féminisme**

« Atelier corps et féminité », « Sous ma peau convoque le féminin et ses images. »

- **Représentation de la liberté**

- **La danse et les arts**

« Mon lien aux arts plastiques et visuels, en tant que nourritures sensibles est prégnant. C'est souvent depuis l'observation picturale que s'ouvrent les questions que j'active sur le plateau du théâtre. » dans « compagnie », « démarche artistique »

« Danse-théâtre »

« l'intention est première, le mouvement ne se développe pas « pour lui-même ». Il est toujours porteur et à même de servir le propos dans un rapport profond à la présence et à la singularité de chacun des interprètes. »

Maxence Rey est qualifiée, dans la rubrique dédiée à son histoire, « d'interprète danseuse amoureuse des mots. »

« Depuis 2004, elle relie son chemin artistique à la pratique du Qi Gong – Nei Gong, art interne énergétique chinois en se formant auprès de Laurence Cortadellas et de Jean-Michel Chomet – ZhiRouJia. Le Qi Gong – Nei Gong devient inséparable de son parcours d'artiste, de sa manière de transmettre, de vivre sa vie.»

Importance de la poésie -> un poème est donné à lire au spectateur et à la spectatrice par jour de raffinement sur la page d'accueil. + la pièce *passionnément* se base sur un poème dans sa construction :

« (...)

je t'ai je t'aime je  
je je jet je t'ai jetez  
je t'aime passioném t'aime  
je t'aime je je jeu passion j'aime  
passionné éé ém émer  
émerger aimer je je j'aime  
émer émerger é é pas  
passi passi éééé ém  
éme émersion passion  
passionné é je  
je t'ai je t'aime je t'aime  
(...) »

**GHÉRASIM LUCA**

Ce rapport à la poésie et le rôle de la poésie dans le travail de création est visible sur cette photographie de Maxence Rey présentée sur le site internet.

+ Mon lien aux arts plastiques est prégnant. C'est souvent depuis l'observation picturale et visuelle que s'ouvrent les questions que j'active sur le plateau du théâtre.



- **Vision de la danse contemporaine défendue**

- Influence des cultures urbaines
- Société de consommation
- Démocratisation de la danse contemporaine

### **Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?**

Le site peut être analysé comme un véritable manifeste qui donne l'essence de la compagnie. Ce dernier est très professionnel, très bien construit, réfléchi. Nous pouvons l'analyser, en plus d'être un manifeste, comme un site fenêtre : fenêtre vers les créations de la compagnie, ses représentations sur scène et fenêtre vers l'extérieur. Le site internet présente une danse organique, vivante, vibrante, un moment de partage. L'acte de création semble avant tout mené par la chorégraphe. Le manifeste présente un corps ambivalent, duel, loin de toute volonté de représentation de la grâce, puisqu'on représente aussi les monstruosité du corps. Nous pouvons observer une revendication d'appartenance à la danse-théâtre « l'intention est première, le mouvement ne se développe pas « pour lui-même ». Il est toujours porteur et à même de servir le propos dans un rapport profond à la présence et à la singularité de chacun des interprètes. ».

## 2. Site internet de A.I.M.E.

### Le technique

#### **Fonctionnement global du site internet :**

Le site internet est construit de manière très simple et claire. Une page d'accueil sobre présente la compagnie, son histoire et ses objectifs, son projet artistique, ainsi que la dernière création. Le visiteur est ensuite invité à découvrir les différentes rubriques aux noms limpides.

#### **Fluidité d'utilisation**

Le site est fluide d'utilisation, responsive. Il permet des aller retours aisés entre les différentes rubriques sans jamais se perdre, tout en offrant une information très riche et complète.

#### **Structure du site, arborescence**

L'arborescence est assez simple :

Une page d'accueil sur laquelle on arrive en cliquant sur le site. Puis 7 rubriques nous sont proposées, en bannière, en haut du site. Cette bannière reste visible quelque soit notre position sur le site, permettant un repérage constant sur le site, et une vue d'ensemble, ainsi qu'une navigation aisée. Les 7 rubriques sont les suivantes :

- Agenda
- Sur scène
- In situ
- En actions
- A.I.M.E.
- Vidéos
- Presse

Notons des ponts entre ces rubriques. De ce fait, on a également accès aux vidéos et à la presse dans les sous-rubriques de « sur scène » et « in situ » : pour chaque création, les photos, vidéos et extraits presses sont mis en ligne sur la page spectacle.

#### **Ouverture du site, réseaux du site**

Le site est ouvert vers l'extérieur de différentes manières. Tout d'abord, en proposant des vidéos, il redirige vers la plateforme de diffusion de ces vidéos : Vimeo. Ensuite, dans la rubrique « Presse », le visiteur du site est redirigé vers différents journaux. Néanmoins, il n'est pas redirigé vers les sites internet des journaux ; il ouvre uniquement l'article publié par le journal en PDF. Le nom du journal est tout de même mis en avant. Dans l'agenda, des redirections peuvent être faites vers les sites des lieux hébergeant les créations. C'est le cas pour *Les Sisyphes*, qui devait avoir lieu le 30 avril à La Fabrique à Toulouse. Lorsque l'on clique sur le nom du spectacle dans l'agenda, on est alors redirigé automatiquement vers le site internet de La Fabrique. Les partenaires, soutiens et lieux associés sont indiqués dans la sous-rubrique d'« A.I.M.E » intitulée « soutiens », avec leurs logos. Mais il n'y a pas de redirection vers les sites des partenaires. Aucune redirection n'est faite vers les réseaux sociaux de la compagnie.

De manière générale, le site internet d'A.I.M.E. est donc assez peu ouvert vers d'autres sites, en réseaux.

#### **Référencement**

Il est intéressant de remarquer que le référencement est bien meilleur lorsque l'on écrit « Julie Nioche » dans la barre de recherche que lorsque l'on entre « A.I.M.E. ». Dans le premier cas, le site apparaît en premier sur la première page. Dans le deuxième cas, il n'apparaît que sur la troisième page Google. Lorsque l'on entre le nom entier de l'association en revanche

(« Association d'Individus en Mouvement Engagés »), le site apparaît en premier. La proximité de « A.I.M.E. » avec le verbe « aimer » peut expliquer ce mauvais référencement.

### **Langues proposées**

Le site est accessible en français et en anglais, témoignant de la vocation internationale de la compagnie.

### **La charte graphique**

La charte graphique est bien définie, avec une typographie assez simple, la mise en avant de la forme circulaire qui entoure le logo de la compagnie et qui est décliné sur l'ensemble du site, pour définir les sous-rubriques notamment. Les couleurs sont principalement le noir et le blanc, avec des touches de couleurs apportées par les photographies illustrant les articles, ainsi que par la coloration bleue, rouge et marron des sous-rubriques de « sur scène », « en action » et « in situ ». Le site internet est assez dénué dans l'ensemble, avec très peu de créations graphiques, de motifs superflus. Le texte est mis en avant, dans une police sobre. Toutes les images sont circulaires. Le même schéma, assez simple, est repris pour chaque rubrique. Le fond est blanc, rappelant un certain dénuement. Pour chaque création, les informations sont limitées à l'essentiel. On retrouve ainsi un certain dénuement qui pourrait être prôné par la danse contemporaine sur le site même de la compagnie.

### **Scénographie du site internet :**

La scénographie du site internet semble assez travaillé et semble plutôt placer le visiteur en tant que spectateur. Ainsi la page d'accueil fait office de présentation. Puis, sur chacune des rubriques présentant les créations, le visiteur est confronté à un ensemble de rond, tous de la même couleur unie. Ces ronds se dévoilent les uns après les autres, un à un, uniquement lorsque le spectateur glisse la souris sur ceux-ci, tel un rideau qui se lèverait. Néanmoins, le spectateur est ici acteur, puisque c'est lui qui déclenche, avec sa souris, la levée du rideau. Le fait que les onglets se dévoilent uniquement un par un incite le visiteur au papillonnement, à la découverte progressive, attise sa curiosité.

### **Equilibre texte / images / vidéo :**

Le texte est prédominant sur ce site internet. La vidéo est toutefois mise en avant puisqu'une rubrique entière lui est consacrée. L'image prend toute son importance dans le système de dévoilement des oeuvres, et constitue l'une des premières entrées du spectateur avec l'oeuvre, puisqu'il voit l'image avant de cliquer dessus pour pouvoir découvrir la fiche entière de la création. Ainsi, un équilibre est trouvé entre image, texte et vidéo.

## **Le relationnel**

### **Le contrat de communication**

Le contrat de communication semble clair dès la page d'accueil. Il est conclu entre « nous » qui représente « l'équipe d'A.I.M.E » et le visiteur-spectateur du site. « Un espace artistique d'écoute, de pensée et de sensation » lui est alors ouvert à travers ce site. Le spectateur est invité à devenir également acteur. C'est ainsi qu'il lui est proposé par exemple de participer à des performances.

### **L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :**

« Nous » : l'auteur du discours est constitué de l'ensemble des membres de la compagnie.

### **Cible principale apparente**

La cible principale apparente semble être le spectateur. Le spectateur cible peut aussi bien être un habitué, connaissant bien la compagnie et souhaitant être informé de l'actualité de la création, des derniers spectacles créés et du lieux où ils seront produits. Néanmoins, le site est pensé pour

présenter la compagnie à des néophytes, à « tous ». La compagnie se présente en effet, présente l'ensemble de ses créations, son projet, son équipe.

Le site internet peut également cibler les professionnels en leur indiquant l'ensemble de l'activité de la compagnie ainsi que les contacts dans chaque domaine particulier.

Le cible semble finalement bien s'adapter aux différentes cibles visées par la compagnie, tout en restant plutôt accessible à un public familier avec l'univers de la danse contemporaine.

## L'éditorial

### I. Représentation de la compagnie

#### • Place occupée par le chorégraphe

Julie Nioche, chorégraphe, est pratiquement absente de la page d'accueil. La chorégraphe est seulement mentionnée de la manière suivante : « Chorégraphe Julie Nioche » en dessous de la mention de la compagnie « Association d'Individus en Mouvements Engagés », en haut à gauche de la page d'accueil. La chorégraphe est donc directement liée à la compagnie. Elle n'est pas mise en avant par la typographie : la police utilisée est très petite, bien plus petite que celle utilisée sur le reste de la page. Sur l'ensemble du site internet, la chorégraphe est également assez peu présente. Aucune grande rubrique ne comporte son nom.

La nom de la chorégraphe est mentionné dans la rubrique dédiée à la compagnie « A.I.M.E ». Dans la sous-rubrique « A.I.M.E. - L'association », la chorégraphe y est alors uniquement citée au même titre que toutes les personnes ayant fondé la compagnie. Elle est citée en quatrième position, en tant que « chorégraphe, danseuse et ostéopathe ». Dans la sous-rubrique « A.I.M.E. - Equipes », elle est citée dans un ensemble de noms regroupés sous la mention « Artistes chorégraphes, danseurs, interprètes, praticiens somatiques ». Même si la chorégraphe y est ici citée en premier, elle fait encore bien partie du groupe, ne se démarque pas, n'est pas mise en avant. Dans cette sous-rubrique, plusieurs sous-sous-rubriques sont disponibles, présentant plus en détail les membres de l'équipe. L'une d'elle est dédiée intégralement à Julie Nioche. La biographie de Julie Nioche est donc difficile à trouver, elle ne s'impose pas à l'attention du visiteur. Dans sa biographie même, la chorégraphe n'est pas présentée comme dirigeant la compagnie mais plutôt comme un membre composant cette association. Elle est présentée en premier lieu comme « danseuse, chorégraphe et ostéopathe. ». Elle est donc danseuse avant même d'être chorégraphe. Concernant sa place au sein de l'association, elle est résumée dans le paragraphe suivant : « En 2007, avec des collaborateurs venus de contextes professionnels différents, Julie Nioche participe à la création de **A.I.M.E. – Association d'Individus en Mouvements Engagés**. L'association accompagne depuis ses projets artistiques et travaille à la diffusion des savoirs du corps dans la société. ». L'association est donc un lieu d'expression pour la chorégraphe, un soutien pour celle-ci afin qu'elle puisse mettre à jour ses projets artistiques. Les différentes créations de Julie Nioche sont répertoriées à la fin de sa biographie.

Notons également que la rubrique « presse » comporte 4 sous-rubriques, dont l'une d'elles est entièrement dédiée aux articles de presse concernant Julie Nioche (en l'occurrence deux articles dans Repères - cahier de danse » et dans « Ozon international ». C'est donc la rubrique presse qui accorde la place la plus importante à la chorégraphe.

#### • Vision de la compagnie défendue

Sur le site internet, la compagnie est désignée sous le nom d' « association » ou d' « équipe ». Le nom même donné à l'association est révélateur : « Association d'Individus en Mouvements Engagés ». Le collectif, la collaboration inter-individus est mise en avant, ainsi que l'engagement collectif. On se rapproche donc ici d'un collectif dans lequel chacun de ses membres participe à part entière au processus de création, à sa manière.

Le terme de compagnie n'est cité que cinq fois sur l'ensemble du site, de la même manière à chaque fois : « A.I.M.E. est compagnie chorégraphique conventionnée avec l'État - D.R.A.C. des Pays de La Loire et est soutenue par la Ville de Nantes. ». Cette mention apparaît en grisé et dans une police très petite en dessous du site (mention qui reste affichée sur l'ensemble des pages du

site), ainsi que dans les mentions de quatre créations : *Vague Intérieur Vague*, *MATTER*, *Voleuse* et *Contes Tordus*. L'utilisation de ce terme est donc réservée à un usage technique, légal, dans le cadre de la mention des soutiens obligatoires. A.I.M.E est décrit comme une association assurant « la production et la diffusion de pièces chorégraphiques » ainsi que « la diffusion de la danse et des savoirs du corps dans la société ». La compagnie a donc ici un rôle de diffusion de la culture auprès de la société. La compagnie apparaît comme un collectif oeuvrant pour la collectivité.

Si la compagnie est perçue comme un organisme permettant la création d'oeuvres chorégraphiques, elle n'est pas réduite à ce rôle : le développement des relations aux publics, le partage des pratiques, les formations ainsi que le travail analytique et l'approche critique des interventions sur les terrains sont également mis en avant.

• **La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?**

Sur le site d'A.I.M.E., une mise en avant du groupe sur l'individu est perceptible. Comme analysé précédemment, cela est perceptible à travers le nom même de l'association. La mise en avant du collectif est visible dès la page d'accueil du site.



Une sorte de manifeste, dénommé « à propos », présente A.I.M.E. Ce manifeste est rédigé à la première personne du pluriel : « nous sommes », « nous travaillons », « nous échangeons », « nous ouvrons ». Ce manifeste est par ailleurs signé : « L'équipe d'A.I.M.E. ». Une mise en avant du travail collectif, du groupe est effectuée. L'unique photo située sur cette même page d'accueil n'illustre pas le collectif en présentant l'ensemble des membres le constituant mais se rapporte tout de même bien à cette idée. On y voit en effet un visage flotté, et coloré, qu'il est par conséquent impossible de reconnaître. L'individu est anonymisé, au profit de la création collective. Remarquons que dans la présentation visuelle des créations, le processus est reproduit, les visages n'étant pas reconnaissables, de dos, déformés, maquillés ou encore cachés et les interprètes rendus anonymes (visuels ci-dessous). Il s'agit ainsi plus d'une représentation imagée de la création (sur scène, donc finalisée) que des danseuses ou danseurs.



Dans la rubrique « A.I.M.E. », existe la sous-rubrique «équipes », qui mentionne l'intégralité des personnes à l'initiative de la fondation de la compagnie, mais également les équipes artistiques et les équipes administratives, coordinatrices. Sont donc incluses dans le collectif les « personnels de renfort » dont traite Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art*. L'intégralité des équipes est désignée par le groupe nominal suivant « les Individus Engagés régulièrement ou ponctuellement au sein de A.I.M.E. depuis 2007 ». Les termes d'Individus Engagés, dotés de majuscule, faisant écho au nom même de la compagnie. Tous ces acteurs sont donc placés au coeur même du projet, puisqu'au coeur du nom de la compagnie. Cette idée se retrouve dans la figure dessinée en dessous du titre de la section « équipes » (ci-contre).



Au centre de cette figure, est inscrit, en gras « Les Individus en Mouvement Engagés ». Le reste des inscriptions est consacré à l'ensemble des équipes, leurs noms et rôles dans l'association. La construction circulaire peut faire référence au mouvement, à l'aspect non figé de l'association et de ses créations. L'imbrication des différentes inscriptions rappelle que le caractère collectif de l'association d'un ensemble d'individus distincts, sans lesquels la compagnie n'aurait pas sa forme actuelle et ne pourrait exister. Comme dans un engrenage, chaque pièce est essentielle au fonctionnement de la machine, tout en restant indépendante. Cette idée se retrouve dans le paragraphe suivant : « Les différents projets portés par A.I.M.E. sont mis en oeuvre par des **artistes, techniciens, administrateurs, praticiens, chercheurs, professionnels de divers horizons**. ». Les projets de création artistique reposent donc véritablement sur l'ensemble de ces individus qui en permettent l'existence. Le groupe semble donc primer sur l'individu, sans pour autant écraser chaque individu, en laissant de la place à chaque individualité qui permet justement l'existence du tout.

- **Quelle relation à l'autre, entre les différents membres de la compagnie ?**

Comme décrit ci-dessus, les différents membres de la compagnie sont présentés en interconnexion, ils s'expriment d'une seule voix, reliés et unifiés par le collectif, l'association et la création. Les individus restent indépendants et ont des contacts évidents les uns avec les autres, sans pour autant que les relations interindividuelles soient véritablement explicitées sur le site internet.

- **La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...**

La communauté constituée par l'ensemble de A.I.M.E. peut être définie de plusieurs manières.

Nous pouvons en premier lieu dire qu'il s'agit d'une communauté **besogneuse**, ce que l'on retrouve notamment dans le mot de la page d'accueil : « nous travaillons ». Cette communauté besogneuse est également illustrée par une communauté très **active**, « en mouvement » comme cela est dit dans le nom même de la compagnie. Cela se retrouve dans la rubrique « en action », ainsi qu'au travers de l'utilisation de nombreux verbes d'action : « développe », « faire », « ouvrons », « échangeons », « partager », « créer », « expérimenter »... Les verbes d'actions sont largement prédominants par rapport aux verbes d'état. La communauté besogneuse l'est dans un autre domaine, celui de la recherche. Dans ce cadre, la communauté se fait **exploratrice** : « Nous sommes à la recherche de gestes inédits, de poétiques multiples des corps », « Une femme à la recherche des limites physiques de sa résistance » (phrase de description de *La Sisyphé*). Dans « en action », la rubrique « collaborations avec Paris 8 » présente des actions menées en partenariat avec le département danse de l'université. Le travail de recherche fourni par la compagnie est mis en avant par son association avec le monde universitaire : « Travaillant au croisement de plusieurs terrains de recherches et d'actions, entre techniques du corps et création chorégraphique, les équipes de A.I.M.E. et du département danse de l'Université Paris 8 de Saint-Denis collaborent régulièrement depuis 2003. »

Par ailleurs, la communauté se présente également comme une communauté **solidaire**. Cela a été bien développée dans les paragraphes précédents, en montrant l'importance du collectif. Cela se retrouve dans le court texte de présentation de la compagnie, sur la page d'accueil du site : « nous échangeons des savoirs ». Les individus venant de domaines très variés au sein de la compagnie (danse, ostéopathie, arts du toucher, pratiques somatiques, arts martiaux..) et leurs savoirs se trouvent mutualisés au service de la communauté.

A.I.M.E. pourrait également être considérée comme une communauté **généreuse, ouverte** sur le monde, **sociale** : « Nous ouvrons des espaces artistiques d'écoute, de pensée et de sensation » (page d'accueil du site internet), « Par un travail sur les cultures du geste et les représentations du corps, A.I.M.E. tente d'aborder la danse dans les champs du travail social, médical et éducatif. », « partager l'imaginaire de nos sensations » (description de la dernière création de Julie Nioche, *Vague Intérieur Vague*), « performances pour tous » (dans la rubrique « en action »)

En ce sens, A.I.M.E se fait même communauté **revendicative**, notamment lorsqu'elle défend les droits des intermittents : « A.I.M.E. reste mobilisée pour la défense du régime spécifique de l'intermittence et plus largement des droits attachés aux emplois dits « précaires ». »

## II. Représentation du corps

Les références au corps sont nombreuses sur le site internet, le champs lexical du corps est l'un des champs lexicaux dominants. Chaque spectacle, atelier, création développe toutefois un rapport particulier au corps.

### • Corps collectif, corps individuel

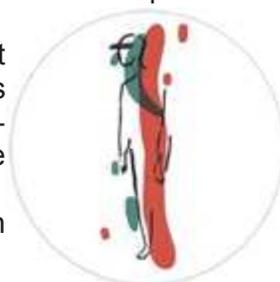
De manière général, sur l'ensemble du site, c'est plutôt le corps collectif de la compagnie qui est mis en avant. Le corps collectif est principalement présent par le texte. Les images, elles, montrent d'avantage des corps individuels anonymes, pouvant de ce fait imaginer le corps collectif et sa capacité créatrice.

### • Corps sensible

Dans « In Situ », une création fait tout particulièrement référence au corps sensible. Il s'agit de *Sensationnelle* sous-titré de la manière suivante : « Ressentir la danse par le toucher ». Ici, ce n'est pas seulement l'interprète qui montre un corps sensible sur scène mais bien les corps sensibles des spectateurs qui sont mis en avant pour pouvoir expérimenter une danse qui se ressent avant tout : « regarder la danse, c'est la sentir (un peu) ». L'image illustrant cette création, rouge, est constituée d'une superposition de cercles, pouvant faire référence à une empreinte digitale et donc au toucher, ou bien aux différentes vibrations perçues par nos corps sensibles, mettant tous nos sens en éveil, et mobilisées lors d'un spectacle de danse. Le texte explique que cette création constitue en fait un « dialogue tactile ». Ce dialogue peut être illustré par les cercles rouges qui ne sont pas concentriques mais partent de centres différents et semblent se répondre les uns avec les autres.

Toujours dans la rubrique « In Situ », un dispositif imaginé par A.I.M.E. est présenté. *L'heure intérieure* est décrite comme « Rencontres artistiques individuelles autour de la sensation ». Le dessin accompagnant ce dispositif (ci-contre), semble illustrer une enveloppe corporelle sensible à la rencontre de l'environnement extérieur et expérimentant les sensations que cela procure.

L'interaction sensible du corps avec son environnement extérieur est mis en avant dans d'autres visuels : interaction avec l'eau ou le feu. (ci-dessous)



Dans « en action », trois ateliers font référence aux sensations : l'installation « espaces sensibles », mais aussi l'itinéraire « visites sensibles » ou encore le « Lab sensible ». L'omniprésence du vocabulaire de la sensibilité montre bien cette volonté de définir le corps comme sensible, mais aussi d'ouvrir le spectateur à ses sensations, dans une sorte de parcours initiatique. Gabrielle Mallet, concepteur de l'« espace sensible » explique que « l'objectif d'un **Espace sensible mis à disposition du public** est de stimuler le lien entre un corps sensible et une mise en mouvement. La qualité et l'envergure de ce lien supposent que le sujet en position d'agir est dans un état sensoriel et émotionnel "ouvert". ». L'idée est donc bien de proposer au spectateur une formation lui permettant d'appréhender les créations par ses sensations, avec un corps ouvert et prêt à la réception. Le spectacle devient de ce fait une action de communication mettant en relation deux sujets (danseurs et spectateurs) dans le cadre d'un « couple

pragmatique » : « c'est l'homme agissant sur (les représentations) de l'homme par le détour des signes. » En enseignant au spectateur à ouvrir ses sensations afin de lui permettre de s'ouvrir à des conditions de réception optimales permet au spectateur d' « entrer dans l'orchestre » proposé dans le cadre de la création dansée, selon l'expression de Gregory Bateson.

- **Corps matérialisé**

Le corps matérialisé est principalement visible dans la création XX, décrite de la manière suivante : « deux femmes inventent leurs corps à partir d'objets prothèses », dans l'idée de « se construire une image du corps ». Les danseuses viennent ici matérialiser leur propre corps.

- **Corps marqué**

Le corps peut être marqué, artificiellement, notamment par des tatouages, visibles sur la photo de la création *Nos amours* (ci-contre), accompagné du sous-titre suivant : « Quelles traces ont laissées nos amours dans nos corps ? ». Le tatouage est ici symbole des marques laissées par la vie, par les sentiments sur notre corps interne et donc extériorisées sous forme de tatouage. Contrairement à la danse classique, dans laquelle le corps est traditionnellement montré pur, jeune, sans aucune trace de la vie et du temps qui passe visible, une volonté est ici décelable de montrer les traces de la vie sur le corps. Le tatouage est repris sur le site, sous forme de tatouages plus éphémères, pouvant ressembler à ceux disponibles dans les malabars, sur la photo de *Héroïnes*. Ici, les tatouages, beaucoup plus colorés, sont associés à un extrait des paroles chantées durant la performance : « *J'ai baissé les armes, je dis la vérité, je te montrerai mes bras, et comme je suis blessée.* ». Montrer son corps, ses faiblesses, ses marques, ses blessures est encore ici revendiqué. Le corps devient lieu d'expression de l'intime et de l'histoire, lieu d'extériorisation. Le droit à la faiblesse est également revendiqué. On a ainsi une véritable mise en scène de la fragilité, qui fait écho aux propos de Laurence Louppe sur la danse contemporaine : « La maladresse n'en est pas exclue ».

Dans la continuité d'un corps marqué par la vie et ses faiblesses, le corps est présenté comme pouvant être marqué par la maladie : dans *Installation X*, Julie Nioche traite de l'anorexie et s'intéresse aux « images corporelles que l'on dit altérées par la maladie. ».



- **Corps soigné, apaisé**

Tout au long du site internet, les références aux soins sont multiples, notamment à travers l'ostéopathie et la kinésithérapie. Julie Nioche est d'ailleurs elle-même ostéopathe de formation, comme cela est indiqué. On retrouve de ce fait sur le site l'expression de « danseurs masseurs ». La danse est utilisée comme soin, elle y est associée. Cela vient ici s'opposer à la souffrance associée à la danse classique, que l'on ne doit pourtant pas montrer.

Le travail médical du praticien sur le corps est illustré par l'image associée aux ateliers de « géographie corporelle » (ci-contre). Un individu vient toucher un corps allongé, le manipuler à l'aide de ses mains, comme cela se passerait chez un praticien médical. Le corps apparaît ici malléable, sous les mains d'un autre corps, qui vient le façonner de manière bienveillante. Dans « en action », on retrouve également des ateliers d'ostéopathie adaptés aux danseurs menés par Julie Nioche. Les cours et leurs souffrances sont acceptées et des solutions sont trouvées pour apaiser ces souffrances, pour soigner le corps.



Du fait des soins qui lui sont prodigués, les corps peuvent être apaisés. Cette apaisement est visible sur la photo de la performance *qu'est-ce qui vous amène ?*, avec un visage ouvert et apaisé

qui nous est présenté. Cela se retrouve dans l'image utilisée pour illustrer les ateliers d'ostéopathie pour danseurs professionnels, encore une fois idée d'apaisement inspiré notamment par la mer très calme, dégagant une impression de sérénité (ci-dessous).



- **Corps en mouvement**

Le mouvement est induit par le nom de la compagnie : « Association d'Individus en **Mouvement Engagés** ». Sur de nombreuses images, on retrouve également des corps en mouvement, pris sur le vif, dans des mouvements dansants, des torsions, des sauts... (ci-dessous).



Le mouvement peut également s'avérer sans but. Le mouvement est ainsi également analysé sur le site, décrypté par moment. Dans *La Sisyphe* de Julie Nioche, on peut lire : « Les Sisyphe réunissait deux personnages solitaires qui avaient chacun choisi un moyen pour donner corps à un mouvement sans fin, dans un enchaînement d'activités de pure dépense, sans indemnité. Ils étaient motivés par le seul désir d'éprouver la réalité de leur présence éphémère et charnelle. (...)

**L'expérience des métamorphoses provoquées par l'épuisement est une épreuve solitaire qui permet de vérifier ses propres limites.** Toutes ces activités qui ne produisent que de la perte représentent et transpirent tout ce qu'il y a de plus humain en chacun de nous. Courir à sa perte. ». Le mouvement est ici sans fin, comme celui décrit par un cercle. Les limites sont testées et le corps est ôté de toute productivité. Il est seulement et en mouvement uniquement pour s'éprouver.

Par ailleurs, de nombreuses images montrent également des corps figés, à l'arrêt, au repos. Le mouvement n'est pas systématique.

- **Corps ouvert / Corps fermé (corps terre d'accueil ou corps frontière)**

Dans la rubrique *In Situ*, on retrouve une création, *La taille de nos âmes*, décrite ainsi : « Que veut dire accueillir en soi un autre corps ». Ainsi la question de l'accueil de l'autre est posée. La forme circulaire, utilisée et reprise tout au long du site internet, peut également faire penser à une figure maternelle, symbole d'accueil mais aussi de protection. Le rond est en effet une figure ouverte de toute part, sans angles, accueillante, propice à l'échange.

- **Corps dansant**

Les références à la danse sont bien entendu multiple. On trouve une référence direct au corps dansant dans *Contes tordus* : « contes de fées et corps dansant ».

- **Corps habillé, vêtu**

Les jeux sur l'habit porté par le corps, son enveloppe vestimentaire sont nombreux sur le site internet d'A.I.M.E. Au niveau des tenues choisies, on retrouve principalement des tenues très simples, presque de l'ordre de l'uniforme, comme sur les deux photos ci-dessous.



On retrouve également un jeu sur les vêtements et sur leur absence. Ainsi, dans *Women's Matter* et *Lost Matter* et *Matter*, on retrouve un jeu et interrogation commun sur la robe blanche de papier.



Ces robes blanches de papier sont toutes confrontées à de l'eau (que ce soit un tube d'eau, la mer ou bien la pluie) qui vient détruire peu à peu la robe, dévoilant peu à peu la nudité des femmes sous ces robes blanches de papier.

- **La nudité :**

La nudité est assez peu mise en avant sur le site internet de la compagnie.

*MATTER*, dont nous traitons précédemment est décrit de la manière suivante : « 4 chorégraphes mettent à nu leur identité ». Ce spectacle met en scène une nudité qui apparaît au fil de la performance. Mais le visuel ne présente pas de nudité. Cela pourrait être dû à une volonté de ne pas dévoiler la fin du spectacle, de s'en tenir à l'image initiale présentée au spectateur. La nudité est en revanche montrée sur les vidéos présentes sur le site. On la retrouve ainsi que le tease de *Matter*, pièce traitant justement de la nudité.

- **Le nu érotique**

Le nu érotique ne semble pas avoir sa place sur le site internet de la compagnie.

- **Le nu politique, revendicatif**

Pour *Matter*, il s'agit d'un nu revendicatif, puisqu'il s'agit de femmes qui mettent à nu leur identité. Ainsi, la mise à nu va au delà de la mise à nu physique. En se délitant, les robes de papier, libèrent le mouvement qui était auparavant limité, contraint à la rigidité. Les robes symbolisent les « rôles sociaux imposés ou fantasmés », dont les femmes vont peu à peu se défaire. Le nu se fait donc féministe et avant tout revendicatif. On retrouve ce nu revendicatif sur l'illustration de la pièce *XX* (ci-dessous), sur laquelle une femme, arborant fièrement des poils aux aisselles et s'opposant ainsi aux dictats imposés par la société aux femmes, lève un bras revendicatif, accompagné d'un regard déterminé.



### III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse

#### 1. Engagement de la compagnie

« Engagés » figure dans le nom de la compagnie, qui semble se présenter comme assez engagée dans le secteur du spectacle vivant, et affirme son soutien et sa mobilisation pour la « défense du régime spécifique de l'intermittence et plus largement des droits attachés aux emplois dits « précaires ». »

A.I.M.E. affiche également une certaine volonté de s'engager sur d'autres plans : « Par un travail sur les cultures du geste et les représentations du corps, A.I.M.E. tente d'aborder la danse dans les champs du travail social, médical et éducatif. ». C'est ce que nous avons démontré précédemment en notant l'importance du travail médical dans le travail créatif d'A.I.M.E., mais aussi de la transmission, et d'une approche sociale de l'art.

#### 2. Féminisme

Les références au féminisme sont multiples et portent en grande partie sur la libération des corps, comme analysé précédemment.

#### 3. Métissage des cultures, influences diverses

Plutôt qu'un métissage des culture, A.I.M.E. propose un regroupement de savoir-faire divers et est né d'influences diverses : « nous échangeons des savoirs du geste variés, venus de la danse, des arts du toucher, de l'ostéopathie, des pratiques somatiques, des arts martiaux... ». Cela se retrouve dans les visuels qui présentent tout à tour des musiciens, des praticiens agissant sur les corps, des danseurs, des paysages naturels, des illustrations plus graphiques. La multitude d'influences se retrouvent dans la grande diversité des visuels correspondants aux spectacles ou aux actions. Néanmoins, toute cette diversité est unie pour un projet commun : l'ensemble des visuel sont recouverts d'une même couleur et ont la même forme. Il faut passer la souris sur ces visuels pour qu'ils dévoilent leur singularité.

#### SUR SCÈNE



#### 4. Société de consommation

Une dénonciation de la société de consommation et une tentative de surmonter le consumérisme imposé est visible dans *Les Sisyphes*, dont Julie Nioche dit : « Ce projet est né d'une réflexion sur les activités « improductives et inutiles » au sens où la société moderne l'entend. ». Ici la danse se fait miroir de la société, en dénonce les travers, tente d'en inventer une autre.

L'idée de s'évader à travers l'imaginaire, la poésie est par ailleurs filée tout au long du site et vient également s'opposer à une société de consommation puisque son propre esprit devient divertissement et évasion. « imaginé », « imaginaire », « poésie », « espaces intérieurs », autant de mots qui font références à l'idée d'évasion intérieure.

#### 5. Démocratisation de la danse contemporaine

Contre l'idée répandue que la danse contemporaine serait élitiste, les efforts d'A.I.M.E. pour rendre ses créations accessibles à tous et toutes est bien visible sur son site internet, et plus particulièrement dans la rubrique « en actions ». Cette rubrique concentre des actions pour attirer de nouveaux publics, des rencontres avec la danse. Le terme « performance pour tous » illustre bien cette volonté de démocratisation. Les actions en milieux scolaires témoignent également d'une volonté de faire découvrir la danse aux plus jeunes.

### **Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?**

**Le site internet d'A.I.M.E. semble tout à fait rentrer dans la définition de manifeste et se placer en tant que tel dès la page d'accueil, présentant les convictions, engagements de la compagnie, son mode de travail. L'accent est mis avant tout sur le collectif, la communauté créative, composées d'individus divers mettant en commun leurs savoirs dans une logique d'échanges. Si le travail de création est au centre de leur projet, celui de recherche l'est aussi, dans le cadre d'une évolution permanente. L'engagement de la compagnie est assez marqué sur le site internet, que ce soit auprès de ses publics ou bien dans ses créations en exprimant des revendications politiques et sociales. Le collectif se fait en fait protecteur pour ses membres et se place également au service de la société dans sa globalité. Dans sa globalité, le site est construit comme une scène que le visiteur-spectateur devenu acteur de sa découverte pourrait ressentir, éprouver. Pour finir, si ce site se fait manifeste, il se fait aussi manifeste médical, pour une meilleure connaissance des corps, une meilleure considération de la santé et du bien-être de ceux ci, en proposant un dialogue permanent entre les corps et leurs sensations.**

### **3. Site internet de la compagnie Ayoun**

#### **Le technique**

##### **Fonctionnement global du site internet :**

Le fonctionnement du site est très simple, ce qui rend la navigation aisée pour le visiteur du site. Il présente sur la page d'accueil toutes les créations du chorégraphe, de la plus récente à la plus ancienne. La création la plus récente, en cours ou en tournée est mise en avant par le seul texte de la page d'accueil, très en évidence.

Sur le haut de la page, sont référencées les différentes rubriques du site internet, permettant de découvrir le chorégraphe, ses créations et la compagnie.

##### **Fluidité d'utilisation :**

Grande fluidité d'utilisation, site responsive, organisation et arborescence simple qui rend la navigation extrêmement fluide.

##### **Structure du site, arborescence :**

- Home
- Biographie
- Pièce chorégraphique
- Today Is A Beautiful Day
- Les architectes
- Logos
- Création sonore
- Agenda
- Contact

##### **Ouverture du site, réseaux du site :**

Très peu de renvoi, pas d'inscription visible dans d'autres réseaux sur le site internet. Les seuls renvois sont vers les réseaux sociaux du chorégraphe (Facebook, instagram, vimeo et soundcloud).

##### **Référencement :**

Lorsque l'on entre le nom du chorégraphe, le site apparaît en quatrième position. Lorsque l'on entre la nom de la compagnie, il apparaît seulement sur la troisième page sur Google, tout en bas de cette troisième page. Lorsque l'on entre le nom de la compagnie et celui du chorégraphe, le site apparaît en troisième position sur la première page. Le nom du chorégraphe est donc nécessaire pour trouver le site de la compagnie rapidement.

##### **Langues proposées**

La quasi totalité du site est accessible en anglais et français. Le texte est uniquement en français pour la seule pièce *Logos*. Le caractère international de la compagnie est donc mis en avant.

##### **La charte graphique**

La charte graphique est assez simple, le design épuré. L'entièreté du site est sur fond blanc, avec des textes en noir, dans une police assez simple également, très facile à lire. La seule touche de couleur vient des photos illustrant les créations chorégraphiques et sonores.

##### **Scénographie du site internet**

Le site est construit comme une vitrine donnant à voir les créations de Youness Aboulakoul. La première page présente ainsi une photo de chacune des créations, redirigeant par la suite vers les

pages des différentes créations. Le site est donc plutôt construit comme une sorte de catalogue, de répertoire des créations du chorégraphe.

### **Equilibre texte / images / vidéos**

Le rapport texte / images semble assez équilibré. Les vidéos sont par contre minoritaires sur le site internet. Si la page d'accueil est principalement picturale, avec 4 photos et très peu de texte, jouant le rôle de vitrine, la page consacrée à la biographie est principalement textuelle. Les créations, elles, présentent des textes de taille moyenne accompagnés de plusieurs photos, et pour la dernière création du chorégraphe, *Today Is A Beautiful Day*, une vidéo (la seule du site) accompagne le texte et les photos. Les créations sonores sont présentées sans aucun texte descriptif, de manière assez brute. Accompagnés uniquement d'une photo et du titre de la composition musicale, les créations sont données à écouter, directement sur le site.

### **Le relationnel**

#### **Le contrat de communication**

Le contrat de communication est clair, il présente l'actualité de l'artiste et son historique créatif au visiteur du site. Le visiteur semble absent de ce contrat de communication.

#### **L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :**

L'auteur du discours est neutre, les textes sont tous rédigés à la troisième personne du singulier.

#### **Quelle place laissée au public ?**

Le public semble totalement absent de ce site internet.

#### **Cible principale apparente**

Le site ne semble pas s'adresser à une cible en particulier. La grande neutralité du site en fait un site dirigé aussi bien vers les professionnels que vers le public. La langage reste assez simple, compréhensible aussi bien par des professionnels de la danse que par des non professionnels.

### **L'éditorial**

#### **I. Représentation de la compagnie**

##### **• Place occupée par le chorégraphe**

Le chorégraphe occupe une place largement dominante sur le site internet. Son nom est placé par dessus le nom de la compagnie en haut à gauche du site internet et en noir alors que le nom de la compagnie est en grisé. Le nom du chorégraphe associé à celui de la compagnie est visible où que l'on soit sur le site internet. Le chorégraphe constitue donc l'essence de la compagnie. Son nom apparaît un grand nombre de fois dans le corps des textes. Si ce n'est pas lui qui s'exprime directement, il est en revanche au coeur du site, au coeur de tous les textes et photos qui le constituent.

Youness Aboulakoul occupe donc une place importante sur son site internet, le remplit et lui donne corps. Cette photo montre le visage du chorégraphe de face, les yeux perçants, établissant le lien avec le visiteur du site de la sorte. Son expression assez neutre renvoie également à la sobriété du site. Le visage de Youness Aboulakoul remplit pleinement le cadre, il prend la place du site comme il prend ici la place du cadre. Il fait corps et fait compagnie.



- **La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?**

Si Youness Aboulakoul apparaît sur son site accompagné sur le plan administratif et diffusion, il semble néanmoins être le seul artiste de la compagnie Ayoun. Cette compagnie n'est donc pas un collectif à proprement parler. L'individu semble donc primer sur le groupe. De fait Youness Aboulakoul prend le pas sur la compagnie Ayoun, depuis le logo de la compagnie jusqu'au coeur du site. Néanmoins, les références au travail collectif y sont nombreuses. Les collaborations dans son travail de création chorégraphique sont ainsi mises en avant : « son premier projet duo "Logos" (2010), puis le duo Les Architectes (2018) en collaboration avec le chorégraphe et l'artiste visuel Youness Atbane ». Youness Atbane apparaît ainsi à de nombreuses reprises sur le site internet, apparaissant comme un collaborateur de choix. La collaboration avec Ingrid Ober, artiste associée et interprète pour sa création *Logos* est également mise en avant.

Néanmoins, que ce soit dans sa collaboration avec Ingrid Ober ou avec Youness Atbane, Youness Aboulakoul apparaît toujours en premier plan, largement mis en avant par rapport à la personne avec qui il a collaboré, placée en arrière plan et floutée, la mise au point se faisant sur Youness Aboulakoul. Cela rappelle que si les collaborations existent, la compagnie repose avant tout sur Youness Aboulakoul, qui en est l'unique danseur permanent et le chorégraphe. Le site est avant tout dédié à Youness Aboulakoul, à son travail, à son parcours.



- **La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...**

## II. Représentation du corps

- **Corps collectif / corps individuel**
- **Corps athlétique**
- **Corps matérialisé**

« cette matière qui ancre dans la vie »



A la physicalité du corps est opposé mais ajouté son aspect psychique. La dualité du corps qui est matériel et ne l'est pas est ainsi démontrée : « Pourtant, en chacun, coexistent corps physique et corps psychique. »

- **Corps marqué**

« impact de la violence dans nos corps »

- 

- **Corps articulé**
- **Corps expressif**
- **Corps mémoire**

« Les souvenirs sont comme des empreintes invisibles, conservées souvent dans des gestes et des schémas de mouvements incarnés. »

- **Corps en mouvement**



- **Corps ouvert / corps fermé**

« devient barrière, lorsque le paraître est maître. »

« Le poids de la chair verrouille notre destin, notre rapport au monde, à autrui... »

« Me montrer ce que l'enveloppe charnelle m'empêche souvent de percevoir. » -> Quitter le corps physique pour avoir accès à l'ouverture donnée par le corps psychique

« naîtrait, une proximité sans distance, un dialogue. Oublié, ce corps facteur d'exil de mes semblables, la chair s'ouvre à l'autre et avec la parole desserre l'étau de la souffrance de l'âme. »

- **Corps dansant**
- **Corps habillé / Vêtu**

- **La nudité :**

Le site internet ne présente pas de nudité, ni dans les textes, ni dans les photos, ni dans les vidéos.

### **III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse**

#### **1. Engagement de la compagnie**

#### **2. Référence à l'actualité, mise en scène des bouleversements du monde actuel**

Référence à la société de consommation, à la finance, au crack boursier

« Une plante, une tasse, un livre, une chaise, une lampe, une bouteille - ce sont les possessions les plus courantes que les banquiers licenciés transportaient dans des boîtes de leurs bureaux de Wall Street lorsque la crise financière qu'ils avaient déclenchés fut la première Point bas atteint. »

« "un monde-objet" »

+Mise en scène du plastique et d'objets symboles de la société de consommation

+l'argent, emprisonné dans les objets, les objets sont synonymes d'argent  
Aliénation par l'argent et par l'objet  
Chute de billets



### 3. Regard critique

#### sur l'art

« interroge le lien entre objet, marché de l'art et crise. Avec une vision humoristique du monde de l'art et ses expressions géopolitiques absurdes, »

-> démarche réflexive et épistémologique

#### 4. Métissage des cultures, influences diverses

« il se forme au hip-hop comme aux danses folkloriques marocaines et à la danse contemporaine au Conservatoire de Casablanca. »

- « collaborant avec des artistes marocains et européens tels que Christian Rizzo , Olivier Dubois, Radhouane El Meddeb, Ramon Baeza, Rosa Sanchez & Alain Baumann, Khalid Benghrib, Filipe Lourenco, Bernardo Montet , Arnaud Saury .. » -> diversité des origines et des cultures des chorégraphes avec lesquels il a travaillé
- « ses compositions puisent leur inspiration dans la richesse de la musique marocaine et dans les sonorités de l'univers électro »

#### 5. La danse et les arts

La création sonore prend une grande place sur le site internet. Cet aspect de la création est indiquée sur la biographie du chorégraphe : « Youness Aboulakoul est également concepteur de son. ». Elle est également indiquée dès la page d'accueil avec une fenêtre « création sonore » et ainsi un onglet entier dédié aux créations sonores du chorégraphe, permettant au visiteur du site de les écouter toutes. L'artiste endosse une double casquette, de chorégraphe d'un côté et de « compositeur de musique électronique » d'un autre.

Le lien avec les arts visuels est également assez fort. Cela est visible par sa collaboration fréquente avec l'artiste visuel Youness Atbane, mais également au travers de ses visuels photographiques qui présentent des scénographies dans lesquels les arts visuels occupent une place importante. Sur la photo ci-dessous, extraite de son solo *Today Is A Beautiful Day*, les néons, les bols et la farine installés sur scène créent un univers, une oeuvre d'art visuelle à part entière, dans laquelle le danseur chorégraphe évolue.



Sur la photo ci-contre, nous pouvons voir le travail de la terre avec les mains qui est mis en avant, rapprochant le chorégraphe et l'interprète de l'artiste visuel et même du sculpteur maniant la matière pour créer une oeuvre d'art.



De fait le dialogue avec d'autres disciplines que la danse est vraiment mis en avant sur le site internet du chorégraphe. Un paragraphe entier est même dédié à cette volonté dans la biographie de l'artiste :

« Youness Aboulakoul porte un intérêt particulier au dialogue entre les disciplines artistiques, en favorisant le décloisonnement des pratiques entre les arts performatifs, visuels et sonores. Cette vision plurielle de la création contribue à repousser les frontières de la danse contemporaine et à permettre l'émergence de nouvelles formes d'expression artistique. »  
Chez Youness Aboulakoul, le décloisonnement et le dialogue interdisciplinaire permet l'exploration de nouvelles limites et « l'émergence de nouvelles formes d'expression artistique ».

### **Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?**

**Le site ne semble pas vraiment se faire manifeste mais plutôt lieu de recensement des créations artistiques et de mise en avant de celles-ci ainsi que espace biographique permettant de découvrir le chorégraphe de la compagnie, Youness Aboulakoul. Très épuré, le site internet présente les informations essentielles, donne les enjeux de la compagnie et les intentions créatrices à l'oeuvre dans le travail de création chorégraphique. Si l'ébauche d'un manifeste peut être faite sur le site internet, sur les textes accompagnant les créations par exemple, en donnant les engagements de l'auteur autour de ces créations, ou dans la biographie en détaillant le processus créatif du chorégraphe et ses explorations artistiques, le manifeste n'est pas affirmé, n'est pas formulé comme tel.**

## **4. Site internet de la Qdance Company**

### **Le technique**

#### **Fonctionnement global du site internet :**

Une page d'accueil présente la compagnie au travers d'une vidéo YouTube. En dessous, défilent une alternance entre articles élogieux et citations. Puis les publications de la page Instagram sont relayées sur le site. En haut du site, une bannière présente les différentes rubriques. Lors de la navigation sur le site internet, la bannière reste affichée en permanence.

#### **Fluidité d'utilisation**

Le site est assez fluide d'utilisation. Si la première page peut sembler très chargée, avec des informations très variées, les rubriques affichées en haut permettent de structurer le site. Si la navigation est fluide, le risque de se perdre reste toutefois important, avec une accumulation pouvant paraître parfois désordonnée, au risque de perdre l'attention du spectateur, de le noyer sans faire ressortir d'information principale.

#### **Structure du site, arborescence**

Le site est divisé en 7 rubriques, dont la page d'accueil fait partie :

- « home » : page d'accueil
- « about » : note d'intention et histoire de la création
- « The QDance Company » : histoire de la compagnie illustrée
- « Gallery » : galerie photo (avec une sous-rubrique « video »)
- « Texts » : revue de presse
- « CV » : biographie de Qudus Onikeku sous forme de CV
- « contact »

#### **Ouverture du site, réseaux du site**

Le site est tout d'abord ouvert vers les réseaux sociaux de l'artiste, qui sont nombreux : LinkedIn, Instagram, Facebook, YouTube et Flickr. D'autres renvois sont effectués, notamment dans les textes traitant de l'histoire de la compagnie. De ce fait, un lien redirige vers le site du Centre National des Arts du Cirque, école dans laquelle Qudus Onikeku a étudié.

Pour la dernière création de la compagnie, « Child Spirit », le visiteur est redirigé vers un site entièrement dédié à cette création. Ce site est construit de manière totalement différente du reste du site internet, est totalement indépendant et très complet.

Le site redirige également vers les sites des différents journaux ayant rédigé des articles portant sur la compagnie. Pour découvrir les articles en entier dont seul un extrait est proposé sur le site de la compagnie, le visiteur est redirigé vers le site des médias correspondant.

Notons également la possibilité qui est offerte de partager chaque image sur Facebook, Twitter, Pinterest, Tumblr ou par mail. Cela permet d'acquérir une plus grande visibilité, en étant relayé par les visiteurs du site de manière simple.

Le site est donc construit de manière très ouverte. Le lien avec Instagram et les réseaux sociaux est celui le plus appuyé.

#### **Référencement**

Lorsque l'on entre « The QDance Company » dans le moteur de recherche, le site internet de la compagnie n'apparaît pas dans les 4 premières pages. En premier, apparaît la résidence de la compagnie au CCN Créteil et Val de Marne, qui redirige néanmoins vers le site de la QDance Company de manière assez évidente.

En revanche, lorsque l'on écrit « Qudus Onikeku », le site apparaît en deuxième résultat.

Enfin, lorsque l'on entre « Qudus Onikeku The QDance Company », le site apparaît en quatrième résultat.

Le référencement est donc basé avant tout sur le chorégraphe et absolument pas sur la compagnie.

### **Langues proposées**

Le site est uniquement en anglais. Cela témoigne du caractère international de la compagnie.

### **La charte graphique**

La charte graphique repose sur une police très fine. La couleur noire est dominante, constituant le fond de l'ensemble du site internet. Les textes, eux, sont en blanc. Une troisième couleur est présente, de manière bien plus discrète : le marron clair, utilisé pour les titres ou rubriques. Les photos, très colorées, se démarquent dans cet ensemble noir et blanc. La bannière est constituée de motifs noirs et blanc répétitifs, dans des carrés, faisant penser à un patchwork de tissu, et pouvant rappeler les motifs de la wax, tissu africain. //entretien



### **Scénographie du site internet**

A l'image de la bannière, la scénographie du site internet semble consister en un assemblage de divers éléments, placés à la disposition du visiteur comme lors d'une exposition. Le visiteur peut donc déambuler au sein de cette superposition d'éléments divers et variés. La vidéo présente sur la page d'accueil s'intitule « Finding Q ». De la même manière, la scénographie peut avoir été pensée de manière à induire chez le visiteur du site une recherche d'informations.

Néanmoins, la scénographie semble assez peu approfondie, le site s'organisant finalement plus ou moins comme une page internet très informationnelle, à l'image de Wikipédia.

### **Equilibre texte / Images / vidéos**

Les textes sont dominants, mais les images et vidéos sont également omniprésentes. Sur la page d'accueil, les trois se mêlent dans un certain équilibre. Néanmoins, dans les autres rubriques, textes, photos et vidéos sont séparés de manière nette, formant des blocs indépendants.

### **Le relationnel**

#### **Le contrat de communication**

Le contrat de communication est principalement établi entre Qudus Onikeku et le visiteur du site. Qudus Onikeku est en effet placé en haut à gauche du site, et établi directement un contact avec le lecteur.

#### **L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :**

L'auteur du discours est dominé par un acteur : le chorégraphe, Qudus Onikeku. C'est lui qui s'exprime directement à la caméra sur la vidéo de la page d'accueil, c'est aussi lui qui s'exprime dans les textes des rubriques « About » et « CV ». Le site est même entièrement désigné par le chorégraphe lui-même.

Néanmoins la parole est partagée avec deux autres entités :

En premier lieu, la parole est également donnée à des acteurs extérieurs à la compagnie, à la presse. Ainsi, dans la vidéo de la page d'accueil, une journaliste prend la parole sur la compagnie entre les interventions de Qudus. Par ailleurs, en dessous de cette même vidéo, on retrouve des citations extraites de la presse, faisant une description de la compagnie depuis un point de vue

extérieur, à l'image de ces deux citations extraites de *The Citezen* et de *Danser*, *Le Figaro* et *Libération*. Ces citations défilent en alternance avec des phrases énoncées par Onikeku, montrant ainsi la complémentarité entre les deux discours. La rubrique « Texts » est également dédiée à la presse, qui s'y exprime.



Pour finir, la compagnie dans son ensemble est également auteur du discours. Cette parole de la compagnie est limitée à la rubrique « The QDance Company ».

### Quelle place laissée au public ?

Public intégré au spectacle : On voit le public monter sur scène dans les vidéos.  
« the will to reach out and touch the audience » (la volonté de toucher le public)

### Cible principale apparente

La cible principale est un public, découvrant la compagnie ou la connaissant déjà (première partie du site principalement avec « Home », « About », « The Qdance company », « Gallery », « Texts ». Les rubriques « CV » et « Contact » semblent plutôt s'adresser à des professionnels, que ce soit des organisateurs d'événements culturels, des journalistes ou d'autres compagnies.

## L'éditorial

### I. Représentation de la compagnie

#### • Place occupée par le chorégraphe

Place prépondérante, il domine dans les photos en terme de quantité. Sa photo et son nom sont également placés en haut à gauche du site et restent présents quelle que soit la rubrique sur laquelle on se trouve.

Vidéo de présentation commence par « En 2009, quand j'ai décidé de retourner au Nigéria, après mes études en France... » -> présentation de la compagnie, son histoire, premier contact du visiteur avec la compagnie se fait par le biais du chorégraphe.

Le chorégraphe se place en enseignant, en guide, transmettant sa discipline aux membres de la compagnie. C'est la figure du chorégraphe qui transparaît dans la vidéo de présentation du site internet, à 2'18", Qudus se plaçant devant les danseurs qui sont, eux, regroupés pour former un ensemble, en prenant une posture de professeur.

Dans la vidéo de la page d'accueil Qudus Onikeku parle d'ailleurs de : « Transmettre toutes mes expériences, savoirs, talents... transmettre ça aux jeunes danseurs ». L'idée de transmission est donc centrale.

Notons d'ailleurs que le logo de la QDance Company (ci-contre) est une « The » entouré de la lettre Q. Le Q est la première lettre de Qudus qui vient entourer le logo de manière paternelle, se plaçant ainsi en protecteur et en professeur.



Le site est pensé comme le site de Qudus Onikeku, présentant avant tout le parcours du chorégraphe, ses convictions et engagements, mais également la compagnie qu'il a créée, celle-ci étant limitée à une rubrique du site internet. Ainsi, les rubriques « The Quest » et « CV » sont entièrement dédiées aux chorégraphes. Elles sont constituées d'un texte rédigé par lui-même à la première personne du singulier ainsi que de photos de lui.

- **Vision de la compagnie défendue**

Un collectif dirigé par un chorégraphe, regroupant des individus issus d'horizons différents :

« working with dancers from different cultures and background. » (travaillant avec des danseurs aux cultures et au passé variés).

« Qudus Onikeku, now base his choreographic works, with company dancers and musicians in Lagos. » (Qudus Onikeku, base maintenant ses travaux chorégraphiques, avec les danseurs et les musiciens de la compagnie à Lagos.) : la compagnie est donc vue comme le chorégraphe et le reste des danseurs et musiciens. Le chorégraphe se détache de la compagnie. Qudus Onikeku définit le QDance Center comme « Community development center, talent development center and create artistic work » -> idée de développer des talents dans la compagnie, aspect formateur de la compagnie mis en avant, auprès des jeunes.

La vision internationale de la compagnie est visible non seulement à travers la langue utilisée, l'anglais, mais également à travers les nombreux événements internationaux se déroulant dans différents pays mentionnés. Sont ainsi mentionnés : « Festival d'Avignon, Biennale de Lyon, Biennale de Val de Marne, France; Roma Europa, Torino Danza and Venice Biennale, Italy; Kalamata Dance Festival, Greece; Kino Siska Festival, Slovenia; Yokohama Dance Collection at TPAM, Japan; Correios Em Movimento, Brazil; Encender un Fosforo, Mexico; Dance Umbrella, Jomba Dance Festival, South Africa; Nyoba Kan Butoh Festival, Malaysia »

- **La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?**

Nous avons observé que le chorégraphe occupe une place prépondérante sur le site internet de la compagnie. L'individu, et plus précisément le chorégraphe semble donc primer sur le groupe. Cela se confirme par la mention des nombreux solos du chorégraphe dans la rubrique « About » : « Relatively known in Europe, in the USA, Latin America, Asia and the Caribbean for my solo works, writings and public space happenings. ». Ainsi, son succès est avant tout dû à ses solos.

Par ailleurs, dans nombre des photos de ses spectacles présentées sur son site, il apparaît seul. C'est le cas pour les photos de *Spirit Child*. Cette création est certes un solo, mais 3 musiciens live l'accompagnent. Ces derniers ne sont pourtant pas présents sur les photos. Néanmoins, de nombreux spectacles présentent des photos constituées de groupes de danseurs, se rapprochant d'avantage

- **Quelle relation à l'autre ? Relations tissées entre les différents membres de la compagnie**

« There is something that connect us outside of language. We are not connected to each other by greed or opportunism but by something we feel, through our skin. It is stronger than what we see or say ».

- **La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...**

« They dont just teach us to dance, they taught me to be someone who can contribute, even as a young person. » (communauté engagée)

Communauté diversifiée

Une communauté multiple

## II. Représentation du corps

- **Corps collectif / corps individuel**

Le corps collectif est représenté notamment à travers des mouvements chorégraphiques collectifs, dans lesquels les corps individuels forment un corps collectif dansant. Cela est visible dans la vidéo de la page d'accueil à 2'20''

- **Corps athlétique**

Les corps présentés, notamment dans les vidéos sont relativement athlétiques, avec des plans rapprochés sur des corps musclés, transpirants sous l'effort, à l'image de l'homme au deuxième plan sur la vidéo.



- **Corps sensible**

- **Corps expressif**

« Laisse juste ton corps parler. Tu dois être conscient »

« On stage he explodes, indomitable » *Danser*

- **Corps spirituel, corps enveloppe d'une spiritualité**

Les références à la spiritualité sont nombreuses. Qudus Onikeku explique de ce fait que la base de son travail repose sur la philosophie « Yoruba », qui regroupe les croyances pratiques originelles du peuple Yoruba dont Qudus Onikeku fait parti. « Your body is a shell. Your body is but an imaginary symbol of yourself. The \_I AM\_ consciousness of being, which is the real YOU, is spiritual, unbounded and undying. » (Votre corps n'est qu'un symbole imaginaire de vous-même. La conscience d'être \_JE SUIS\_, qui est le vrai VOUS, est spirituelle, sans limite et éternelle.)

« When Onikeku danced, I was closer to god » *Artslink*, Johannesburg

- **Corps mémoire**

« Notre responsabilité de danseur, d'artiste est d'aider la société à se souvenir » -> réaction à l'actualité et devoir de mémoire



- **Corps en mouvement**

« conscience qui bouge » dans la vidéo sur la page d'accueil, concernant Qudus sur scène.

- **Corps dansant**

Vidéo de présentation sur la page d'accueil. A partir de 48", présente un corps dansant sur de la musique, en rythme.



- **Corps habillé / vêtu**

Habits traditionnels - qui rappellent la bannière - très colorés - représentatifs de la société dans laquelle Qudus s'engage

- **La nudité :**

Aucune représentation de la nudité

### **III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse**

« It is in my believe that the social-economic-political condition of a given time, usually informs the given culture of the time. » (Je crois que la condition socioéconomique et politique d'une époque donnée influence généralement la culture de cette époque.)

#### **1. Engagement de la compagnie**

« La danse est une arme » : inscription sur la vidéo de la page d'accueil, en blanc sur fond noir. Le choix du mot « arme », qui est très fort, est preuve de l'engagement fort de la compagnie dans les problèmes sociaux. Si l'on fait le lien avec les mots énoncés dans la vidéo de la page d'accueil (« Oppression », « Refugees » (Réfugiés), « food » (nourriture), « Syrie », « America », « Gun » (pistolet), « shot » (tirer)), nous pouvons en déduire que face aux violences policières, aux guerres, aux oppressions subies par certains peuples, face aux armes des gouvernements donc, la danse fait office d'opposition non violente. Cette phrase est par ailleurs une référence à la phrase de Fela Kuti : « Music is a weapon ». Qudus Onikeku choisit d'ailleurs les musiques de Fela Kuti dans plusieurs de ses créations, ainsi que dans les vidéos présentes sur son site.

« C'est une façon de parler de tout : de la vie, de la politique, des racines, de l'identité, de voyages, de rencontres. »

Une voix off, dans la vidéo de présentation, témoigne par ailleurs de l'engagement concret de Qudus Onikeku : « Depuis 3 ans, l'artiste milite auprès des jeunes nigérian pour faire face à la montée du groupe terroriste Boko Haram. »

« La danse comme scène de vie »

« Faire danser les jeunes »

« We are change-makers »

#### **2. Références à l'actualité, mise en scène des bouleversements du monde actuel**

« Je pense qu'à travers la danse contemporaine, on peut avoir un point de vue sur le monde, on peut avoir un point de vue sur nos sociétés, on peut avoir un point de vue contemporain, qui n'est pas celui traditionnel, et qui te donne une voix en tant qu'artiste ».

La compagnie mène une réflexion sur la société nigérienne. Qudus s'exprime d'ailleurs à ce sujet. Les vidéos mettent par ailleurs en scène des moments de la vie quotidienne au Nigéria, dans les rues, à l'image de la vidéo ci-dessous.



« On vit dans une société qui a tout à construire » Qudus Onikeku  
 « Ensemble, on va aller à la conquête de la société »  
 « Onikeku is very aware both socially and politically, and these reflect in his work » *The Citizen*, Johannesburg  
 « I've been looking closely at the questions of 'contemporary Africa', its aesthetics and its identity in its widest sense; the differences, the discourse about it, the power play around it, the instability of reality, the chauvinism, the colonialism, the hegemony, the migration, exile and the noisy confusion that they all produce together, in my daily reality and that of humanity. » (je me suis penché sur les questions de l'"Afrique contemporaine", de son esthétique et de son identité au sens large ; les différences, le discours sur elle, les jeux de pouvoir autour d'elle, l'instabilité de la réalité, le chauvinisme, le colonialisme, l'hégémonie, la migration, l'exil et la confusion bruyante qu'ils produisent tous ensemble, dans ma réalité quotidienne et celle de l'humanité. )

### 3. Féminisme

#### 1. Représentation de la liberté

Oui à approfondir - libération plutôt que liberté mais défense des droits

#### 5. Métissage des cultures / influences diverses

Oui idem mais déjà vu avant

#### 6. La danse et les arts

Le site laisse une place très importante à la musique. Dans les vidéos, tout comme sur les photos, les musiciens sont présents, en arrière plan, dans un rôle d'accompagnement comme sur la première photo, ou bien au premier plan comme sur la deuxième.



Le lien entre la musique et la danse est également affirmé au travers des vidéos. Ainsi, la vidéo de la page d'accueil donne la parole à un musicien qui énonce cette complémentarité entre musique et danse : « J'ai toujours eu conscience que le mouvement et le son allaient ensemble »  
 « Very musical » *Le figaro*

Le lien avec le monde du cirque est également important

« through my love for acrobatics, I discovered dance at 13. » : c'est l'univers acrobatique qui l'a mené à la danse, ce qui peut expliquer une influence forte de cet univers là dans son art. Il est d'ailleurs indiqué dans la biographie de Qudus Onikeku que celui-ci a été diplômé de l'Ecole nationale supérieure des arts du cirque, avec un lien renvoyant vers le site de cette école. Cela

montre l'importance des arts du cirque dans la formation artistique de Qudus Onikeku et dans la danse qu'il propose.

## 7. Influence des cultures urbaines

La danse de Qudus Onikeku est nourrie de plusieurs influences. La multitude de ces influences peut se retrouver dans le patchwork noir et blanc placé en bannière de son site, composé d'une multitude d'éléments.

Dans la rubrique « TheQuest », lorsque Qudus Onikeku s'exprime à propos de sa danse, il évoque ses influences : « Hip Hop », « Capoeira »,  
Mise en scène de la danse, représentation de la danse dans la rue



## 8. Démocratisation de la danse contemporaine

Oui : les jeunes dansent donc partir de quelque chose de populaire pour amener vers un peu le vocabulaire de la danse contemporaine tout en restant dans une discipline très populaires notamment auprès des jeunes (rechercher dans la vidéo quand ils parle de ça sur la page d'accueil

## Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?

Le site internet de la QDance Company peut être analysé comme un site manifeste. Sur ce site, le projet artistique est prolongé et dépassé par un projet politique et social concernant la société nigériane et plus particulièrement la place des jeunes dans cette société. Qudus Onikeku, le chorégraphe de la compagnie, est l'auteur du manifeste. Le manifeste est donc créé également en fonction du parcours du chorégraphe, son expérience personnelle explique les orientations prises par ses engagements. Sur la vidéo de la page d'accueil, c'est lui qui s'exprime sur les raisons du projets et les problématiques sociales et politiques que ce projet doit aider à résoudre au Nigéria. Ce site peut également se faire manifeste de la danse contemporaine et de la manière dont le chorégraphe conçoit que la danse contemporaine peut faire évoluer le monde contemporain. Il s'exprime de ce fait, dans la vidéo d'accueil, de la sorte : « *C'est vrai que c'est la danse contemporaine qui m'a tout de suite intéressée parce que je pense qu'à travers la danse contemporaine, on peut avoir un point de vue sur le monde, on peut avoir un point de vue sur nos sociétés, on peut avoir un point de vue contemporain, qui n'est pas celui traditionnel, et qui te donne une voix en tant qu'artiste* »<sup>286</sup>. Le chorégraphe prend donc la parole sur l'art qu'il pratique, en faisant une ligne de son manifeste. Notons toutefois que le style solennel propre au manifeste est peu utilisé sur le site internet, qui est un assemblage d'éléments pouvant être informels (à l'image de photos Instagram).

---

286 Site internet de Qudus Onikeku. [EN LIGNE]. URL : <http://www.qudsonikeku.com>

## **5. Site internet de la compagnie Vivons !**

### **Le technique**

#### **Fonctionnement global du site internet :**

Le site internet est conçu comme un sorte de blog, présentant l'évolution de la carrière artistique de Smaïl Kanouté, au travers de différents articles.

#### **Fluidité d'utilisation**

Le site est fluide d'utilisation, mais son organisation est assez obscure et peut laisser le visiteur perdu.

#### **Structure du site, arborescence**

Les articles sont placés les uns après les autres, sans aucune hiérarchie, si ce n'est l'ordre chronologique de rédaction des articles et donc de réalisation des projets. Les rubriques sont très nombreuses, elles sont au nombre de 72 et ne sont pas regroupées en grandes rubriques comportant plusieurs sous-rubriques. Les rubriques sont très différentes dans leur construction, il n'y a pas vraiment de logique reliant les titres et thèmes des différentes rubriques, celles-ci allant de « poster », une rubrique qui présente des posters designé par Smaïl Kanouté, à « NEVER TWENTY ONE » qui présente le court-métrage du même nom réalisé par le danseur, en passant par « Le village de mes parents » qui détaille la reconstruction du village des parents de Smaïl Kanouté, ou « JIDUST » qui présente la performance de l'artiste au 104 et à la MPAA.

La page d'accueil énumère les différentes rubriques qui sont également présentes sur le côté gauche du site. Elle renvoie vers ces différentes rubriques avec la possibilité de cliquer dessus.

Le site se construit donc comme une longue énumération d'articles. Le premier article, « CV » est à l'image du site dans sa globalité puisqu'il présente le parcours de Smaïl Kanouté date par date, en présentant les événements sans les contextualiser, sans aucune présentation générale du parcours de ce dernier. Nous pouvons noter une relative professionnalisation du site dans le temps, puisque les premiers articles sont des articles très personnels sur la vie de Smaïl Kanouté, alors que les articles plus récents sont exclusivement consacrés aux créations (principalement danse) de l'artiste, ainsi qu'à ses collaborations, avec des marques de vêtements ou chanteurs par exemple. On voit également l'apparition de rubriques classiques sur le site d'une compagnie comme celle sur l'action culturelle et celle sur les articles parues sur la compagnie.

#### **Ouverture du site, réseaux du site**

Redirection vers des sites externes ayant des liens avec l'histoire de Smaïl Kanouté. Ainsi, lorsque le court-métrage *NEVER TWENTY ONE* et sa récompense à l'Urban Film Festival est mentionné, un lien redirige vers le site de ce festival. De même, lorsque Smaïl Kanouté aborde son « SOLO SHOW » à DDESSIN 2020 à l'Atelier Richelieu, il redirige vers le site de l'évènement. Quasiment chaque rubrique redirige finalement vers un site externe. Les redirections vers les partenaires où les lieux accueillant des créations de la compagnie sont également nombreuses.

Le site redirige par ailleurs vers des vidéos, mais aussi vers certaines publications sur les réseaux sociaux d'utilisateurs mentionnant le chorégraphe.

Nous sommes face à un site très ouvert, aux multiples redirection vers l'extérieur, à défaut parfois de contenu en interne sur le site. De ce fait, pour présenter son projet « Solo Show » à DDESSIN 2020, une capture d'écran du site de DDESSIN présentant le projet de Smaïl Kanouté. Le site prend encore une fois une dimension de répertoire qui est perceptible également au travers des nombreuses rubriques disponibles.

### **Référencement**

Lorsque l'on entre « Smaïl Kanouté » dans la barre de recherche Google, le site est très bien référencé puisqu'il apparaît en premier résultat. Lorsque l'on tape « Compagnie Vivons », le site apparaît en troisième position. Le site est donc bien référencé dans les deux cas.

### **Langues proposées**

Le site est accessible uniquement en français. Néanmoins, certains rares passages sont écrits en français et en anglais en dessous, et d'autres très rares, uniquement en anglais. C'est le cas dans l'article traitant de la collection du collectif WEAR'T auquel appartient Smaïl Kanouté, présentée à la NEW YORK FASHION WEEK 2016. Le fait que cet événement soit dans un pays anglophone peut expliquer la traduction du très court texte en anglais.

### **La charte graphique**

Absence de charte graphique, site multiforme, composé comme un collage d'éléments répondant à des chartes graphiques diverses. Pas vraiment d'unité dans la construction du site.

Néanmoins, les motifs graphiques présentés par Smaïl Kanouté reviennent souvent, faisant référence aux motifs textiles africains.

### **Scénographie du site internet**

La scénographie n'est pas claire, si ce n'est l'entassement d'article et le collage d'éléments diverses proposés au public.

Le site est composée comme une bibliothèque classée dans l'ordre chronologique, avec des événements pouvant être totalement différents mais permettant de garder une trace de l'activité du chorégraphe.

### **Equilibre texte / images / vidéos**

L'image domine très largement sur ce site internet. Les textes sont assez rares et plutôt courts. Certains articles ne comportent presque aucun texte, composés exclusivement d'images et du titre, ainsi que de renvoi vers d'autres liens ou de vidéos. Vidéos, images et illustrations sont largement dominantes sur le site. On retrouve un grand nombre de vidéos pour un site internet : 15 vidéos accessibles directement sur le site et 18 captures d'écran de vidéos redirigent vers les vidéos originales sur YouTube, Instagram, Facebook.

### **Le relationnel**

#### **Le contrat de communication**

Le contrat de communication n'est pas clairement énoncé. Le visiteur du site n'est pas interpellé par Smaïl. La page qui peut poser le contrat de communication est la page générale présentant toutes les rubriques sous forme de vignettes carrées. Cette page instaure dans le contrat de communication l'idée d'un site répertoire aux nombreuses rubriques. Le contrat n'est pas clair à première vue et s'affine, se module, se modifie à mesure que l'on avance dans la lecture du site internet.

#### **L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :**

Nous pouvons remarquer une alternance entre la première personne du singulier et la première personne du pluriel. De ce fait, l'article « reconstruction du village de mes parents » est rédigé à la première personne du singulier alors que les articles plus récents sont plutôt rédigés à la première personne du pluriel articles plus récents au nous, comme si le site était passé du site de Smaïl Kanouté au site de la compagnie entière. En ce sens, et dans l'ordre chronologique des rubriques, la rubrique « XXX » constitue un moment pivot sur le site internet. En effet, l'article commence de la manière suivante : « Le 22 octobre 2016 à 13h45, Kevin m'appelle (...) ». Le début de l'article est donc rédigé à la première personne du singulier, presque sur le mode du journal intime, à l'image de la plupart des rubriques le précédant. La dernière phrase de l'article n'est pas rédigé à la même personne : « ce fut le début de notre histoire ... Vivons ! » : Ici, nous pouvons remarquer

la première apparition du nom de la compagnie et la première utilisation de la première personne du singulier. Par ailleurs en utilisant les termes « début de notre histoire », Smaïl Kanouté signifie clairement cette coupure, ce nouveau commencement. C'est également à partir de là que l'on a une sorte de professionnalisation, un passage de la forme journal intime à un catalogue de créations artistiques et productions. Si cette rubrique semble véritablement être un point de coupure à la fois dans le parcours de Smaïl Kanouté et sur son site internet, cela n'est pas clairement identifiable, toutes les rubriques étant mise en avant de la même façon et se suivant linéairement, sans coupure visible.

Parfois, l'auteur du discours est également extérieur à la compagnie, comme par exemple pour la présentation de la performance « Projection(s) » au 104 à Paris, dans le cadre de laquelle un portrait de Smaïl Kanouté est effectué par Jean-Pierre Hamon. Kevin Gay s'exprime également à propos de sa création vidéo dont l'interprète est Smaïl Kanouté : dans *Requiem*, le réalisateur exprime son intention artistique.

### **Quelle place laissée au public ?**

Le public est quasiment absent du site internet, à l'exception de la rubrique « actions culturelles ».

### **Cible principale apparente**

La cible principale pourrait être les professionnels et journalistes de danse, puisqu'il présente un répertoire de ses projets avec des références externes, mais sans véritable texte explicatif, pouvant laisser un visiteur néophyte perdu. Néanmoins, l'utilisation massive de vidéos permet de contrebalancer le côté brut du site internet.

La cible de ce site peut également sembler être Smaïl Kanouté lui-même dans la mesure où ce site prend parfois l'aspect d'un journal intime, mais aussi d'une trace chronologique du parcours.

## **L'éditorial**

### **I. Représentation de la compagnie**

- **Place occupée par le chorégraphe**
- **Vision de la compagnie défendue**
- **La place du collectif - Primauté du groupe sur l'individu ?**

Primauté de l'individu au début du site puis primauté du groupe puisqu'on passe à un auteur du discours qui est la « Compagnie Vivons ! » -> cette compagnie est à l'impératif, à la première personne du pluriel, montrant une volonté de collectif, de faire vie ensemble  
+ association avec d'autres collectifs comme le collectif RACINE pour la réalisation du court-métrage *NEVER TWENTY ONE*.

- **Quelle relation à l'autre ? Relations tissées entre les différents membres de la compagnie**
- **La communauté : enchantée / besogneuse / solidaire / ...**

### **II. Représentation du corps**

- **Corps collectif / corps individuel**
- **Corps athlétique**
- **Corps matérialisé**

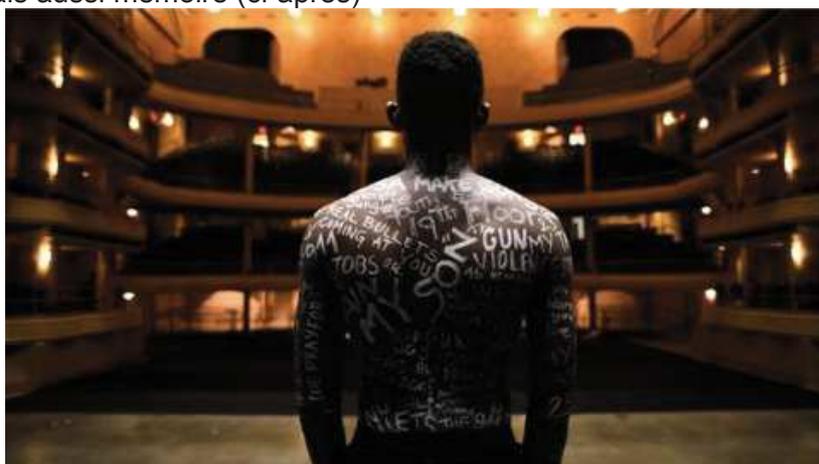
«Créer un pont entre le graphisme et la danse » dans l'interview vidéo CALLIDANSE, par Smaïl Kanouté et SIFAT

- **Corps marqué / Corps marquant**

Corps marqué -> inscriptions sur ce corps -> le corps devient oeuvre d'art, oeuvre picturale, oeuvre graphique Image de la performance « Projection (s) » au 104 Paris



Ici, dans le cadre de la pièce *NEVER TWENTY ONE*, le corps couvre d'inscription pour se faire revendicateur, mais aussi mémoire (cf après)



Si le corps est marqué, il est aussi marquant dans le cadre des travaux de Smaïl Kanouté. En effet, celui-ci a beaucoup travaillé sur le graphisme et utilise cet art dans ses créations dansées. Le mouvement se fait donc parfois dans un but d'inscription, de traçage de motifs particuliers. Le traçage de ces motifs va entraîner le corps en mouvement. Le corps est donc perçu comme un outil permettant une expression visuelle, autant par la danse que par l'usage des mains pour écrire, dessiner, symboliser. Sur les deux images ci-dessous, Smaïl utilise la craie sur un tableau noir et ses mains sur un écran lumineux pour marqué le mur situé derrière lui devant le public.

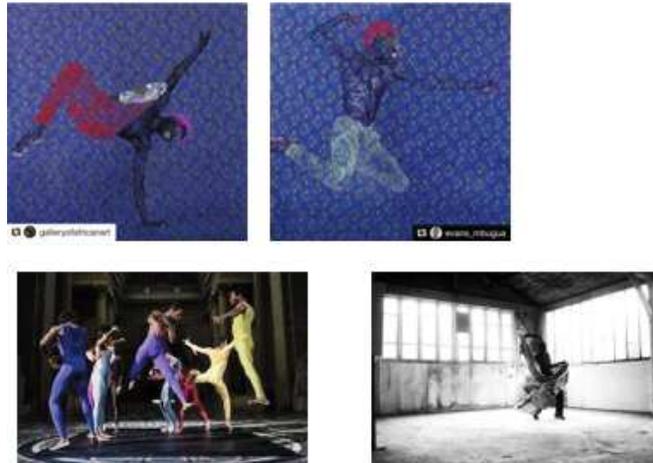


#### • Corps mémoire

Dans *Never Twenty One*, le corps devient monument hommage aux morts des violences policières. En inscrivant ces mots, comme celui « my son », le corps du danseur devient trace vivante de la violence et permet donc le maintien de la mémoire, dans un but de justice. À travers les marques qu'il porte

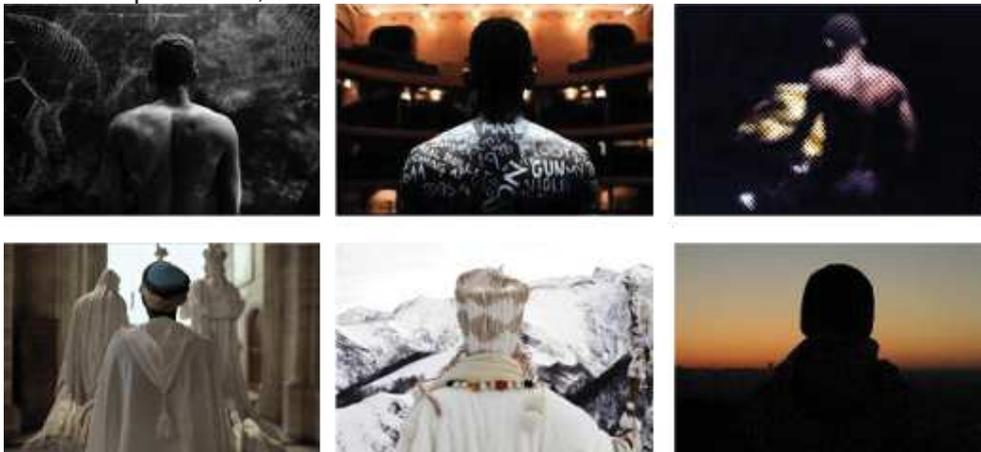
« Quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » Amadou Hampâté Bâ - ethnologue malien dans la rubrique « Le village de mes parents »

- **Corps en mouvement**



- **Corps ouvert / corps fermé**

Omniprésence du corps tourné, de dos.



-> dépersonnalisation -> caractère universel de sa création artistique  
-> revendication d'appartenance à la compagnie « Nous »  
-> dos tourné, place le public dans une situation de coulisse, d'arrière scène -> dans la même veine que l'idée de journal intime, le site donne accès à l'arrière du spectacle  
-> mais aussi volonté de ne pas trop dévoiler, de laisser le mystère planer sur la création

- **Corps habillé / Vêtu**

Quand le corps n'est pas habillé par les inscriptions qui le recouvrent, les habits sont également très importants. Smaïl Kanouté a en effet collaboré avec des marques vestimentaire, organisé des défilés, ce qui se ressent sur le site.



On retrouve sur les vêtements présentés l'influence des racines africaines avec la présence de motifs ethniques ou colorés, des imprimés rappelant ceux des tissus africains. Néanmoins, ces vêtements sont toujours modernes. Nous pouvons donc voir l'influence des racines de l'artiste qui lui permettent de présenter des créations modernes à partir d'éléments traditionnels.

- **La nudité :**

Pas de représentation de la nudité, si ce n'est des corps torse nus de dos.

### **III. La danse contemporaine comme miroir de nos sociétés - L'engagement en danse**

#### **1. Engagement de la compagnie**

Association à la marque PANAFRICA qui est une marque qui s'inscrit dans un schéma de commerce équitable en Afrique -> engagement par la collaboration

« Question de l'identité de l'homme et de sa place dans la nature à travers ses revendications » (DOC MARTENS)

- actions de médiations

actions de médiation sont ainsi menées en direction de collégiens et lycéens en partenariat avec l'Institut des Cultures d'Islam et le CentQuatre dans le cadre du Programme l'Art Pour Grandir, ainsi qu'avec la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs de Paris (MPAA) et la Fabrique de la danse. -> dans la rubrique « actions culturelles »

#### **2. Représentation de la liberté**

Par le torse nu ? Les mouvements, les sauts ?

#### **3. Métissage des cultures, influences diverses**

« des langages qui se rencontrent, qui essaient de communiquer ensemble. Vu que la goutte d'or c'est un quartier cosmopolite où y'a 10 000 cultures, 10000 personnes qui viennent de pays différents, c'est ce qui en fait sa richesse » dans l'interview vidéo CALLIDANSE, par Smaïl Kanouté et SIFAT



#### **4. La danse et les arts**

Grande importance du graphisme sur le site et dans les activités de Smaïl Kanouté

Importance de la calligraphie (comme ci-dessous, présentation d'un poster designé par Smaïl Kanouté)

Inspiration des motifs textiles africains

« renouvelant sans cesse les codes visuels et esthétiques, toutes disciplines confondues » -> mélange des disciplines pour créer, inventer des « codes » visuels et esthétiques » -> cette idée de code rejoint celle d'une calligraphie mystérieuse

Le poster ci-dessus peut en effet faire penser à une pierre de Rosette mystérieuse qu'il faudrait décrypter.

« Danse et graphisme sont indissociables dans son processus créatif qui se nourrit de métissages artistiques et culturels »

Influence du graphisme et grand intérêt pour les textiles que l'on retrouve à travers la présentation // *DANCINK* -> nom révélateur, mélange entre Dance et Ink = danse et ancre, mélange intime de la danse et du graphisme -> une danse qui s'écrit sur le papier, une danse visuelle, graphique, une danse ancrée

« Cela fait 9 ans que je travaille sur des motifs pour me chercher, alimenter mon graphisme et retrouver mes racines. » dans la rubrique « Pattern »

+ « Un symbole voudra toujours dire la même chose car il restera gravé dans les mémoires. Je ne grave pas de mots dans l'esprit des gens mais une humeur, des lignes, des couleurs, un état d'esprit qui se raconte sous forme de rond, carré, triangle, losange... » -> seule présence des mots dans le court métrage « Never Twenty one » + cohérence avec la faible présence de mots sur le site

Mais aussi danse et vidéo = Grande importance de la vidéo, grand nombre de vidéo + court métrages surtout à travers le collectif RACINE auquel Smaïl Kanouté appartient

## 5. Influence des cultures urbaines

### OUI

Dans le court métrage never twenty one, représentation de la danse dans la rue + prix de l'urban festival + analyse de l'image où il est sur le toit, l'homme dans la ville

• les inscriptions, le graphisme de Smaïl Kanouté se rapproche des codes du graffiti

// dans un article de *Sortir Grand Paris* présenté sur le site internet, titre : « Entre graphiti et freestyle poétique, a performance dansée de Smaïl Kanouté ».

## 6. Société de consommation

### 1. Démocratisation de la danse contemporaine

Multiplication des activités diverses de danse. Beaucoup de figuration dans des clips de chanteurs populaires mentionnés -> permet de viser un public différent

## Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?

- Événementialisation du parcours artistique ;
- Vision chronologique de l'évolution artistique ;
- Le site ne se fait pas véritablement manifeste ;
- Manière de se vouloir objectif ;
- Pas d'intellectualisation de son art ;
- Art urbain, brut, pas de site internet travaillé, juste recensement des activités ;
- Un art hybride, à la croisée des chemins entre graphisme, danse et arts visuels ;
- Importance du symbole ;
- Corps marqué ;
- Désir de retour aux racines ;
- Importance de l'Afrique ;
- Les racines pour innover, aller puiser au fond de soi pour créer du nouveau ;
- Site très dénudé, assez personnel mais vraisemblablement en voie de professionnalisation tout en restant toujours très minimaliste sur les mots, les phrases, les descriptions.

## **6. Site internet des Rencontres Chorégraphiques Internationales de**

### **Seine-Saint-Denis**

Méthodologie d'analyse thématique, inspiré de la lecture d'ouvrages théoriques sur la danse contemporaine, reprenant les grandes thématiques de celle-ci, afin de les confronter aux idées défendues par les compagnies individuellement.

Les deux principales sources de constructions de cette grille d'analyse sont :

- *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Anne Boissière et Catherine Kintzler
  - *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe
- *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe

### **Le technique**

#### **Fonctionnement global du site internet :**

La structure du site internet suit la structure d'un site internet de théâtre, composé d'une page d'accueil présentant le logo du site du festival et le visuel de l'édition du festival de l'année accompagné des date du festival. Sur la page d'accueil, sont également proposés une inscription à la newsletter, la possibilité de s'inscrire pour recevoir la brochure, le teaser en ligne mais aussi un calendrier. Différents onglets en haut du site internet présentent les six rubriques afin de découvrir le fonctionnement du festival, les spectacles de l'édition de l'année, les actions avec les publics et les informations plus pratiques. Ces titres de rubriques sont situés sur un bandeau placé en haut du site internet, bandeau noir aux écritures blanches restant placé à cet endroit tout au long de la navigation sur le site internet.

#### **Fluidité d'utilisation**

Le site est relativement fluide à utiliser mais la complexité de l'arborescence peut rendre les chemins pour se rendre à une information particulière compliqués.

#### **Structure du site, arborescence**

L'arborescence du site internet est assez complexe. Elle est composée de 6 rubriques distinctes. Néanmoins, chaque rubrique, dans son corps de texte, renvoie elle-même à d'autres rubriques ou sous-rubriques. Ces sous-revois seront indiqués sous les rubriques principales.

Page d'accueil

- Présentation
- Rencontres Chorégraphiques
  - Présentation
  - Contact/accès
  - Partenaires 2019
- Editions précédentes
  - 2002-2018
- Festival 2020
  - Du 13 mai au 20 juin 2020
    - Tous les spectacles
    - Les théâtres

- Autour du festival
  - Rencontres avec les publics
  - Stages Amateurs
  - Édito 2020
  - Brochure 2020
- Archives
  - Tous les spectacles
  - Année
- Avec les publics
  - Les projets
    - Tous les projets
    - Année
  - Les publics
    - Ecole, collèges et lycées
    - Habitants
- Découvrir le service
  - Présentation
  - Quelques chiffres
  - Nous contacter
  - Partenaires
- Infos pratiques
  - Réservations
    - Comment réserver ?
    - Tarifs 2020
    - Navettes gratuites
- Les théâtres
  - Le nouveau théâtre de Montreuil / CDN
  - MC93 (Bobigny)
  - Espace Michel-Simon (Noisy-le-Grand)
  - Théâtre des Malassis (Bagnole)
  - La Dynamo de Banlieues Bleues (Pantin)
  - Théâtre Municipal Berthelot Jean-Guerrin (Montreuil)
  - La Chaufferie (Saint-Denis)
  - Atelier Médicis (Clichy-Sous-Bois)
  - Le Garde-Chasse, théâtre cinéma (Les Lilas)
  - L'embarcadère (Aubervilliers)
  - La Commune (Aubervilliers)
  - Le Pavillon (Romainville)
- Professionnels / Presse
  - Nous contacter
- Billetterie (redirige vers un lien externe vers la billetterie Digitick)

### **Ouverture du site, réseaux du site**

Le site internet redirige vers les quatre réseaux sociaux du festival (Youtube, Instagram, Facebook, Twitter). Le site redirige également vers la billetterie en ligne « Digitick » sur laquelle il est possible de prendre des billets pour le festival. Sinon, le site internet ne redirige qu'en interne et est assez peu ouvert. Notons que les adresse des sites internet des différents lieux d'accueil du festival sont indiqués

### **Référencement**

Lorsque l'on tape « Rencontres Chorégraphiques » dans la barre de recherche Google, le site apparaît en premier. Lorsque l'on entre « Anita Mathieu », le site apparaît en cinquième position, sur la première page de recherche.

## Langues proposées

Le site est principalement en français. De courts textes de présentation en anglais sont néanmoins disponibles pour chaque pièce.

## La charte graphique

Écriture noire et bleue sur fond blanc. Reprise du visuel proposé par les graphistes avec lesquels le festival collabore pour l'édition en question.

## Scénographie du site internet

Le site internet semble assez peu scénographié. La page d'accueil est assez dénudée, elle propose de s'inscrire à la newsletter, donne les dates de l'édition de l'année ainsi que le visuel qui y est associé et propose également de s'inscrire pour recevoir la brochure. Un lien redirige vers le teaser en ligne, mais l'accès au teaser ne peut être faite qu'extérieurement au site. La présentation des créations de l'année se fait sur le mode de l'exposition, avec des cadres rectangulaires présentant un visuel par création, permettant de mettre en avant chacune d'entre elles.

## Équilibre texte / images / vidéos

Textes et images sont assez équilibrées et se complètent pour proposer des présentations du festivals et des créations qui y seront présentées. La vidéo est quant à elle beaucoup moins mise en avant, présentée uniquement sous forme de petits onglets à droite des textes sur lesquels il est possible de cliquer.

The screenshot shows the website interface for 'Internationales de Seine-Saint-Denis'. On the left is a navigation menu with options like 'DU 13 MAI AU 20 JUIN 2020', 'TOUS LES SPECTACLES', 'LES THEATRES', 'AUTOUR DU FESTIVAL', 'STAGE AMATEUR', 'EDITO PRINTEMPS 2020', 'BROCHURE PRINTEMPS 2020', 'ARCHIVES', 'TOUS LES SPECTACLES', and 'ANNEE'. The main content area features a play listing for 'France JULIE NIOCHE Vague intérieur vague'. It includes performance dates (Mardi 13 octobre 2020 - 20h, Mercredi 14 octobre 2020 - 20h), the venue 'Nouveau théâtre de Montreuil CDN - salle Jean-Pierre Vernant', and a description: '5 interprètes et 2 musicien.ne.s live • 60 minutes Création'. There are social media icons for 'J'aime' and 'Tweet', and a 'A DECOUVRIR' section with a video thumbnail. The background image shows a person's torso and arms in a dark, artistic setting.

ENGLISH

Julie Nioche, chorégraphe. Virginie Mira, scénographe. La collaboration entre ces deux artistes débouche sur l'invention de dispositifs scéniques extrêmement singuliers. On ne révélera pas dans ces lignes lequel anime *Vague intérieur vague*. Directement manipulé par les cinq interprètes de la pièce, il confère une formidable dimension dynamique, et symbolique, à la notion de volume scénique. Cette vie toute entière plasticienne du plateau,

## Le relationnel

### Le contrat de communication

L'auteur du discours (chorégraphe, danseurs, compagnie...) :

Anita Mathieu est l'autrice de l'édito. Le reste du site internet est rédigé par la chargée de communication en collaboration avec un journaliste, Gérard Mayen pour les créations de cette année.

## **Quelle place laissée au public ?**

La rubrique « avec les publics » est dédiée aux actions avec les publics et est mise en avant sur la barre de recherche sur la haut du site internet. Une place relativement importante est donc accordée aux publics.

Les publics sont également mis en avant dans l'édito d'Anita Mathieu : « Face au monde complexe, les échanges entre les artistes et le public sont des moments de proximité, de transmission, de métamorphose, de collectif autour de la création d'aujourd'hui qui nous enrichissent sur nos horizons communs. »

## **Cible principale apparente**

Les publics principalement, les professionnels également.

« Nous sommes heureux de vous convier et de partager avec vous cette prochaine édition du festival. »

→ Dans son édito, Anita Mathieu s'adresse directement aux publics.

## **L'éditorial**

*Nous sommes heureux de vous convier et de partager avec vous cette prochaine édition du festival.*

*Poursuivre la réflexion et les enjeux de la recherche, de la radicalité, de la fantaisie, de la fragilité, du désir autour des questions sociétales, militantes, engagées, en interrogeant le territoire de nos réalités et de nos diversités est l'enjeu de ce festival.*

*Les artistes questionnent les formes, les disciplines, explorent avec leur regard singulier l'état des lieux de notre mémoire collective et de nos récits intimes.*

*Face au monde complexe, les échanges entre les artistes et le public sont des moments de proximité, de transmission, de métamorphose, de collectif autour de la création d'aujourd'hui qui nous enrichissent sur nos horizons communs.*

### **Anita Mathieu**

*Directrice*

→ l'édito de la directrice du festival peut faire office de prise de position, comparable à un manifeste.

## **Synthèse de l'analyse - Un site manifeste ?**

**Le texte de présentation du festival comporte un court chapeau qui résume les engagements du festival et pourrait se faire manifeste :**

*« Festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis présentent des œuvres portant un regard aigu et poétique, un questionnement constant sur notre monde. »*

On retrouve au travers de cette citation la volonté de mettre en avant des jeunes compagnies, peu connues, tout en mettant en avant des artistes engagés permettant d'ouvrir un questionnement sur le monde actuel. La place de la poésie dans la création chorégraphique est également mise en avant.

L'édito d'Anita Mathieu (ci-dessus) peut également faire office de manifeste : le festival comme moment de partage entre les artistes et les publics. L'engagement du festival est mis en avant par Anita Mathieu qui évoque les « questions sociétales » soulevées par les créations, mais aussi le

militantisme et l'engagement des œuvres qui permettent d'« interroger le territoire ». L'engagement de chacune des œuvres est d'ailleurs mis en avant dans les textes qui y sont consacrés. Concernant Youness Aboulakoul qui traite du thème de la violence, on peut lire : « trouver la justesse d'un geste artistique, dans une période essorée de déchaînements violents dans la sphère publique, politique, civile ou guerrière, sur la planète entière. ». Concernant Smaïl Kanouté, son engagement dans le mouvement américain *Black Lives Matter* est mis en avant dans le texte présentant sa création. Nous pouvons également lire : « il a restitué sa perception contrastée, depuis des expériences en termes comparés, de la violence sociale. », ce qui témoigne d'une implication et d'une dénonciation de fonctionnements sociaux. Concernant Meytal Blanaru et sa création *Rain*, c'est le féminisme de la pièce qui est mis en lumière : « Il s'est agi d'affronter la question de s'être faite femme ; femme dans une société où cela signifie s'être faite objet par le regard des hommes. ». Enfin, la pièce de Benjamin Kahn et Cherish Menzo questionne les « stéréotypes de race, de genre, d'exotisme, d'érotisme » et tente de mettre en place une « déconstruction en actes et en pensée ». Nous le voyons donc, les compagnies choisies font preuve pour beaucoup d'un engagement fort et d'une implication dans les questions sociales. Cet engagement est mis en avant au travers des textes de présentation, montrant une volonté d'engagement du festival également.

L'engagement dans les territoire du festival est évoqué dans l'édito d'Anita Mathieu et renouvelé dans la présentation du service de relation avec les publics : puisque les RCISSD y sont décrites « fortement ancrées sur leur territoire »

La proximité avec les publics

« relation de très grande proximité avec spectateurs et spectatrices. » concernant la pièce d'Ula Sickle, *The Sadness*

Et les relations avec les publics sont vraiment mises en avant au travers d'une riche rubrique : Il est dit que les RCISSD sont « engagées auprès des publics dans la découverte des écritures chorégraphiques contemporaines. Des projets variés se déroulent tout au long de l'année pour sensibiliser le plus grand nombre à la danse contemporaine. »

Les publics sont parfois nommés « habitants », ce qui met en lumière le fait que le travail avec les publics ne peut se faire sans un travail ancré dans le territoire et se fait donc auprès des habitants même du territoire sur lequel le festival existe.

On retrouve dans les photos une proximité avec les publics, une volonté d'établir le contact et de transmettre.



L'édito est bien une déclaration écrite, publique et solennelle dans laquelle la directrice du festival, Anita Mathieu, expose la programmation et les enjeux derrière la programmation de l'année. La vocation performative et politique est visible principalement à travers l'onglet « avec les publics ». Le mode argumentatif est quant à lui utilisé tout au long du site internet. Nous pourrions donc affirmer que le site internet des RCISSD est un manifeste, même si celui-ci n'est pas affirmé clairement dès la page d'accueil.

## **Résumé**

Ce mémoire interroge les stratégies de communication des compagnies de danse contemporaines, des plus émergentes à celles plus reconnues, au travers de leurs propres outils de communication mais aussi en collaboration avec les festivals dans lesquels elles sont diffusées. Cette recherche s'élabore, dans un premier temps, à partir d'une réflexion théorique sur la compagnie, sa construction historique, l'organisation collective du travail qui la régit. En parallèle, cette étude met en regard les témoignages de cinq compagnies de danse contemporaine concernant leur organisation du travail et la diffusion de leurs créations. Puis, dans un second temps, une analyse des stratégies de communication développées par les compagnies est proposée, s'appuyant principalement sur les outils numériques de médiation. L'analyse de la stratégie de la communication est poursuivie à travers l'inscription des compagnies dans les festivals, moments forts de mise en visibilité de ces dernières auprès des professionnels et des publics. Ainsi, nous nous proposons d'étudier la manière dont la communication se met en place grâce à la collaboration des différents acteurs. À la suite de notre analyse et au regard des résultats de notre recherche, nous proposons différentes recommandations aux compagnies et au festival des Rencontres Internationales de Seine-Saint-Denis pour une relation vertueuse et une communication efficiente.

## **Mots clés**

Danse contemporaine – Compagnies – Festival – Manifeste – Communication – Médiation culturelle – Site internet – Réseaux sociaux – Communication Digitale – Éditorialisation – Projet artistique -