

Choré-
graphes
dans la
société,
inventer et
construire

questionnaire sur la structuration

p. 3

introduction

de Micheline LELIÈVRE

p. 4

retranscription écrite des entretiens

par Zoé HALLER

p. 6

analyse et synthèse des entretiens

par Zoé HALLER

p. 13

naissance du terme de chorégraphe

par Hélène MARQUIÉ

p. 16

ours

p. 20

*Le questionnaire sur la structuration
est un chantier en collaboration avec*

SYSTÈMED(ANSE)

Nous invitons les chorégraphes à participer à une enquête nationale, menée par Micheline Lelièvre de *Chorégraphes Associé.e.s*, pour faire entendre votre voix sur les thèmes présentés ci-dessous.

L'objectif de l'enquête est d'imaginer, d'envisager, d'examiner différentes manières d'aborder les possibilités de se structurer pour exercer les métiers liés à la création chorégraphique : ouvrir le champ des possibles pour créer nos champs de production, diffusion, création, et par là-même, en creux, questionner la place de l'artiste dans la société aujourd'hui.

L'idée est aussi que les artistes, ou du moins les acteurs du terrain, ont toujours une longueur d'avance sur l'institution et que le moment est opportun de lancer des pistes pour inventer l'avenir.

Nous partons de questions qui font état de l'existant pour aller vers des pistes qui divergent peu ou prou et enfin imaginer des possibles à faire vivre.

Les trois questions posées sont :

1- Si l'on imagine que les formes de structuration actuelles permettent de s'insérer dans un mode de fonctionnement plutôt institutionnel, quelles améliorations vous sembleraient pertinentes qui pourraient rendre la vie artistique/créative, plus confortable ?

2- Idéalement, comment aimeriez-vous travailler ? En prenant du temps pour réfléchir, lire, rencontrer d'autres corps de métier (scientifiques, universitaires, entrepreneurs...), rencontrer vos pairs pour échanger de façon pratique... ?

3- Après avoir réfléchi à ces deux questions, comment imagineriez-vous une manière ... éthique, éco-responsable, structurante, délirante... en tous cas positive pour vous, de vous organiser pour avancer et exercer votre métier de façon satisfaisante, confortable, enrichissante... ?

Méthode

Nous échangeons librement autour des trois questions, puis nous décidons ensemble de la synthèse. Micheline enregistre vos réponses qui tiennent en une minute.

Finalité

Créer un panorama audio des réponses à ces questions sous forme de séquences d'une minute.

Chorégraphes Associé.e.s est le seul regroupement d'auteurs chorégraphiques défendant toutes les esthétiques et tous les terrains de jeu de la danse. Y adhérer, c'est faire entendre notre parole et mettre sur l'avant de la scène cette profession mal connue et cependant toujours plus présente. C'est avoir accès à des informations nécessaires regroupées sur la plateforme : www.choregraphesassocies.org

Point de vue personnel de celle qui a mené l'enquête pour Chorégraphes Associé.e.s

J'ai mené 36 entretiens à travers la France avec les trois questions qui introduisent cette brochure. De Nancy à Nice, en passant par Le Havre, Nantes, Avignon, Toulon, Paris... Partout où j'ai pu, j'ai posé mes questions.

La méthode choisie de passer un moment pour échanger avec mes interlocuteurs, avant de passer à l'enregistrement, m'a permis de rencontrer les chorégraphes de manière informelle. Je prenais des notes sur ce qui se disait, ce qui me permettait d'ensuite accompagner la synthèse des idées si besoin était. J'ai rencontré des chorégraphes synthétiques, d'autres plus expansifs, j'ai rencontré de jeunes auteurs, des plus expérimentés. J'ai toujours eu un accueil attentif, chaleureux.

De mon point de vue de chorégraphe interrogeant un autre artiste, j'ai eu la sensation d'un grand plaisir à échanger, verbaliser. Le désir de faire part de son vécu était très présent. J'ai donc toujours éprouvé de l'intérêt à ma mission.

Ce qui a été inattendu pour moi, c'est la variété des réponses aux questions.

Les uns répondaient à la question 1 ce que d'autres répondaient à la question 2 ou vice versa, idem pour la question 2 et 3.

Micheline LELIÈVRE, Chorégraphe et membre du Conseil d'Administration de *Chorégraphes Associé.e.s*

Chorégraphe / Structuration

Mais j'ai tout de même l'impression que tout le monde a les mêmes besoins, quelque soit la manière dont cela est formulé : plus de temps pour expérimenter et rencontrer les autres corps de métier me semblent revenir souvent. Ce qui m'a le plus frappé, de manière tout à fait personnelle, c'est que d'une façon générale, personne n'imagine de financements hors argent public. C'est comme si les créateurs avaient intégré l'idée d'être subventionnés. Je m'étais naïvement imaginé que certains auraient en tête des envies de valoriser le travail créateur autrement que par des subventions pour la création. Je n'ai pas moi-même d'idée pertinente sur la question, mais il me semblait que ce serait une question à se poser.

Mes entretiens sont partiels, ils n'ont la prétention que de refléter la situation à un moment précis du temps, celui pendant lequel j'ai mené ces entretiens (1 an et demi).

On peut me reprocher de n'avoir interrogé que des créateurs de danse contemporaine. Ce sont ceux que je connais le mieux et que je pouvais donc approcher plus facilement. J'ai eu le soutien d'un certain nombre de relais en région pour mener ces entretiens et sans eux, je n'aurais pas pu faire grand-chose.

Mener ces entretiens prenait du temps, réussir à regrouper des chorégraphes sur un temps donné était une mission pas si simple à organiser. Je remercie plus particulièrement de leur aide efficace et attentive Sosana Marcelino, Noël Claude, Isabelle Magnin, Lisie Philips, Ambra Senatore, Natacha Paquignon et toutes celles et ceux qui se sont prêtés au jeu de répondre à mes questions.

Retranscription des réponses

(de manière anonyme)

UN 1 Je pense qu'il faudrait mutualiser tout ce qui concerne le bureau, la diffusion, l'administration, pas l'artistique. Voilà, ce serait important pour les jeunes compagnies notamment.

2 L'utopie c'est d'annuler la notion de première. Ce n'est pas intéressant parce qu'un spectacle n'est jamais prêt à la première. Au contraire il faut faire des avant-premières, des avant-premières et puis décider, au dernier moment, quand c'est une première. Et après il faudrait renforcer je trouve en France le soutien à la diffusion et s'il faut peut-être avoir moins de production mais que les pièces puissent tourner plus.

3 J'aimerais bien avoir beaucoup de temps pour partager avec les spectateurs même pendant le processus de création, à des niveaux différents, à des moments différents du processus et pas forcément seulement quand la pièce est accomplie. Je trouve que ça pourrait être utile et pour les danseurs et la compagnie et le chorégraphe et pour le spectateur de croiser des travaux ...

DEUX 1 Je voudrais que l'artiste soit reconnu comme un artiste intégré dans la société. Je voudrais que le régime administratif des compagnies soit simplifié et je voudrais qu'on reconnaisse le statut à but non lucratif d'une association.

2 Idéalement, c'est que l'artiste puisse irriguer l'ensemble de la société. Je change le regard, je ne change pas le monde.

3 Habiter le monde en poète. Sortir de la dictature du sommet. Sortir de la dictature du spectacle. Sortir de la dictature du festival. Œuvrer en faisant humanité et que ces grands moments soient des moments d'échange.

TROIS 1 Avoir la possibilité de faire des demandes d'aide aux projets qui soient dans des temporalités très différentes, c'est-à-dire des projets un peu flash, très courts et des choses qui durent peut-être plusieurs années mais qui puissent en tout cas enrichir et développer des nouveaux formats.

2 Pouvoir élargir le temps de documentation. Souvent les auteurs ont le temps pour se documenter, pour se nourrir artistiquement pour une création et pouvoir l'étendre à toute l'équipe et profiter pour partager vraiment toute cette nourriture artistique.

2 Pouvoir aussi travailler en studio en dehors des créations.

3 On imagine une fabrique, un endroit de fabrique un peu comme un atelier. Un atelier de peintre, c'est pas un endroit forcément où on fait des accrochages mais c'est un endroit où on cherche, où on trifouille toute la matière, tout le mouvement et tout ce qui de l'ordre du chorégraphique.

QUATRE 1 Je rêve à des outils structurants et mouvants comme des squelettes qui pourraient d'un seul coup se mettre en mouvement en fonction de la pensée, des envies et des enjeux artistiques.

2 Idéalement, trouver dans le mouvement un équilibre entre intériorité et extériorité.

3 Laisser le temps de l'infusion. Laisser le temps de l'infusion de la pensée, des sensations, des émotions et recentrer le tout pour poser les actes à partir du geste artistique.

CINQ 1 Venant d'une structure assez classique de forme associative, l'amélioration pourrait passer par une forme plus coopérative, plus démocratique qui s'appuierait en fait sur une base plus large avec plus d'échanges. Ceci n'est pas vraiment soutenu par l'institution.

2 J'aimerais du temps pour rêver, me nourrir pour rencontrer les collaborateurs directs mais aussi d'autres métiers complémentaires au projet de création.

3 Il faudrait qu'il y ait une vraie prise en compte de la conception. Ce temps qui est souvent peu quantifié, pas payé et qui est indispensable pour la force

et la cohérence d'un projet artistique.

SIX

1 Pouvoir être accompagnée individuellement sur un projet, parce que ce n'est pas facile de se repérer dans le système de structuration qui est assez complexe.

Et ensuite pouvoir avoir un accès facilité aux informations et ressources dont on a besoin pour pouvoir répondre aux obligations légales ou juridiques qui incombent à des structures comme des compagnies.

2 Alors idéalement une grande ruche avec plein de petites alvéoles où on puisse dans un coin manger et échanger dans un espace convivial, un autre où ce serait une salle de sieste, où on pourrait se reposer, un autre où on pourrait pratiquer et partager des temps de studio en commun, d'autres studios qu'on pourrait réserver et enfin un lieu pour l'étude silencieuse, à la table.

3 Une pratique de scène ouverte où chacun puisse montrer du travail et puis sinon cf. question 1 et 2.

SEPT

1 Alors pour moi l'amélioration ce serait de pouvoir travailler avec une équipe tout simplement. Je suis jeune chorégraphe et du coup j'ai besoin de ce temps pour pouvoir travailler.

2 Idéalement, j'aimerais du coup dégager énormément de temps et sortir un peu du calendrier pour pouvoir passer plus de temps peut-être avec des pairs et trouver d'autres façons de rencontrer, de parler de la danse, de travailler la danse. Et de ne plus être systématiquement à l'endroit du chorégraphe mais de pouvoir être aussi

à l'endroit d'autres postes comme regard extérieur, assistant, interprète et de voir comment on peut créer du commun ensemble.

3 L'utopie ça serait d'avoir du temps. D'avoir du temps et de ne pas courir constamment après le temps. De pouvoir lire, de pouvoir écrire, de pouvoir discuter avec une équipe pour construire un vrai projet, non pas de création mais un projet artistique sur une vie.

HUIT

1 J'améliore les conditions d'attribution des subventions et de manière de tourner. En gros, je souhaite arrêter une sorte de course à la création qui impose aux compagnies de créer, créer, créer. Et elles n'ont pas le temps de diffuser leurs pièces convenablement.

2 Idéalement, je souhaiterais avoir des lieux de création qui me permettent de tout englober dans un même temps. Un vrai ensemble avec tout ce dont on a besoin pour une création : un atelier de construction, de quoi se documenter, de quoi manger, dormir et travailler et avec le temps pour ça.

3 De manière idéale également, j'aimerais avoir du temps de croiser les autres et de donner une transdisciplinarité à la danse. Moi, j'aime rencontrer les autres – les plasticiens, les scientifiques, les philosophes – et avoir du temps pour ça.

NEUF

1 Lutter contre la pensée unique. On n'est pas obligé de passer par les schémas types pour être chorégraphe. Il faut changer les habitudes. Tout est possible. Il faut se réinventer, ouvrir d'autres

champs de production.

2 Le matin, je veux être au studio et l'après-midi travailler au bureau, rencontrer les gens, partager des idées, des pratiques, des recherches.

3 Partager un lieu d'échange qui stimule et permet de faire son métier avec envie, créer des synergies, être dans l'innovation.

DIX

1 Je pense que ce qu'on pourrait améliorer dans les subventions, c'est la communication vis-à-vis du public pour lui donner envie de venir voir des spectacles.

2 Idéalement, j'aimerais vraiment beaucoup travailler avec toutes les personnes dans le milieu artistique, que ce soit plasticiens, sculpteurs, couture, peu importe, et qu'on arrive vraiment à travailler tous ensemble.

3 Avoir un lieu dans lequel tous les artistes pourraient travailler ensemble, échanger. Être une résidence, entre guillemets, pour les indépendants.

ONZE

1 Sanctuariser les financements par des collaborations entre secteur public et secteur privé. Inciter financièrement les collaborations entre artistes et créer une plateforme pour partager des appels à accueil dans lesquels les programmeurs pourraient puiser.

2 Idéalement, j'aimerais avoir la liberté de répartir mon temps entre mes différentes activités. Mon activité de psychiatre à l'hôpital et mon activité de chorégraphe et de danseur.

3 Pour pouvoir répartir mes activités j'aimerais pouvoir être utile sans être indispensable et gagner en souplesse et en réactivité

dans l'organisation de mon emploi du temps.

DOUZE

1 Tout d'abord, je pense que les aspects juridiques peuvent être modifiés.

On les envisage suivant un modèle qui ne correspond pas forcément à la création comme on l'entend.

On pourrait le ré-envisager.

2 Idéalement, ça serait de penser la création comme une création et non plus comme une production. On ne fait pas de produit. Avoir du temps pour l'échec et casser le système pyramidal pour créer un format horizontal où chaque individu aurait sa place et revendiquerait le travail qu'il fournit.

3 Je dirais *intra-action*, *intraconnectivité* où on s'ouvrira à d'autres milieux que le milieu chorégraphique qui nous permettraient de voir toutes les capacités qu'on a acquises au fur et à mesure des années et de ce qu'on est capable de faire pour le bien de la société et pour avoir conscience de la société qui nous entoure.

TREIZE

1 Nous avons besoin de contrebalancer ce pouvoir fort des institutions et programmeurs par une organisation mutualisée des artistes entre eux. Ce réseau institutionnel existe mais nous avons besoin de le ré-envisager et de le ré-envisager en prenant en compte les réalités des artistes aujourd'hui.

2 Reconnaître le travail des chorégraphes dans leur période de recherche donc créer des espaces à penser.

3 C'est par l'échange, donc la mutualisation de nos pratiques, aussi diversifiées soient-elles, qu'en tant

que chorégraphes nous serons aussi en mesure de peser dans la balance institutionnelle et de la faire aussi évoluer en notre sens. Mais il s'agit aussi de mutualiser nos compétences en termes de sensibilisation, de création, mais aussi de diffusion et de production.

QUATORZE

1 Puisque nous fonctionnons tous, enfin en tout cas pour la plupart, avec l'existant, existant qui est en ce moment très opaque et labyrinthique, il serait intéressant de créer un outil interactif numérique, qui nous donnerait sous forme d'arborescence les différents dispositifs respectifs de chaque institution et structure susceptibles d'intervenir dans l'aide à la création et à la diffusion.

2 Idéalement, j'aurais aimé voir des lieux où je rencontre régulièrement différents corps de métiers pour échanger sur nos compétences respectives et se nourrir de stratégies, de démarches de chacun : mutualiser ces compétences.

3 Soyons un peu fou et en même temps pas tant que ça : se rencontrer de manière régulière lors de brunch, apéros, déjeuners artistiques et réflexifs pour impulser ensemble une nouvelle manière de créer des projets artistiques et échanger à nouveau nos compétences.

QUINZE

1 Pour moi, il n'y a pas d'amélioration sans éducation, de structuration sans éducation. L'amélioration c'est éduquer. Éducation et structuration vont ensemble.

2 Idéalement, pour moi ça serait qu'il y ait beaucoup plus de gens qui dansent. Idéalement ce serait d'avoir

des plateformes par rapport aux femmes, aux femmes chorégraphes dans le monde et pouvoir échanger avec elles, de savoir la valeur de la danse dans chaque pays.

3 C'est une question un peu transversale, c'est-à-dire de faire danser du plus petit au plus grand pour former un seul monde, d'éduquer les plus petits, les plus grands à danser ensemble, à partager ensemble la danse.

SEIZE

1 Re-déterminer le rôle des intermédiaires, leur demander de faire le travail entre l'œuvre et la rencontre. Être présent dans les CA des structures culturelles avec l'ensemble des artistes.

2 Un lieu ouvert 24h/24h pour pouvoir créer comme on l'entend, bricoler. Un lieu à faire vivre tout le monde, comme une gare à l'artiste où l'on arrive avec ses valises et l'on repart.

3 Faire notre travail de lien avec les publics, les artistes et ensemble avoir le temps et les moyens de faire ça.

DIX-SEPT

1 Tous les six ans, une année sabbatique possible pour les chorégraphes avec un revenu universel, une manière de pouvoir réfléchir, faire évoluer son travail, explorer de nouvelles pistes. Ne plus juger le travail du chorégraphe par le nombre d'entrées ou de représentations mais par l'ensemble de ses actions agissant sur, un ou des, territoires. Prendre en compte les interactions qu'il met en œuvre.

2 Rencontrer mes pairs dans le concret et en mouvement. Rencontrer politiques, philosophes, scientifiques et penseurs dans des manifestations organisées par des

chorégraphes. Voir plein de spectacles avec mes pairs et en faire un chantier de réflexion et d'exploration.

3 Envahir gentiment toute une ville par le chant de la danse pour une année.

DIX-HUIT

1 Des moyens financiers pour les périodes de conception des projets.

La partie de conception, où l'idée germe et prend racine avant le début des répétitions est une période que nous sommes souvent obligés de réaliser dans les interstices d'une activité surchargée. Bloquer des périodes de rien, dans le sens non productif pour laisser advenir.

2 Etre disponible pour aller à la rencontre d'autres œuvres, d'autres disciplines artistiques, pour échanger avec d'autres artistes en studio et en mise en mot.

3 Premièrement mettre en place un accompagnement pour accompagner de jeunes chorégraphes et danseurs. Deuxièmement organiser des formations à nos pratiques artistiques et à destinations des élus. Ceci afin de les sensibiliser aux spécificités de nos métiers et au bénéfice que chaque citoyen peut en tirer. Troisièmement, continuer à développer des projets artistiques de territoire et des projets pour la scène tout en étant reconnu comme chorégraphe sur l'ensemble de mon activité.

DIX-NEUF

1 Peut-être que ce qu'on pourrait souhaiter nous, compagnies qui travaillons sur l'interdisciplinarité, c'est qu'il y ait dans les tutelles un secteur, comme il y a un secteur danse, théâtre ou musique, un secteur justement sur

l'interdisciplinarité, sur la transversalité.

2 Idéalement, on pourrait peut-être repenser la question du public, lui donner rendez-vous dans des endroits improbables, le surprendre et nous, en ressortir plus vivants et plus étonnants dans nos propositions.

3 Sur la question 3, je vais peut-être venir à un modèle qui pourrait s'apparenter à un modèle de société, c'est-à-dire d'avoir un lieu de travail avec d'autres compagnies, que chacun ait son lieu de travail mais qu'il y ait aussi un espace commun sur lequel on puisse se donner rendez-vous et puis inviter d'autres corps de métiers, d'autres danseurs, d'autres comédiens, des penseurs pour échanger.

VINGT

1 Le système associatif n'est pas toujours adapté et l'administratif prend beaucoup, beaucoup trop de temps. Ce serait bien d'ouvrir un peu le dialogue entre les programmateurs et les producteurs.

2 Idéalement la temporalité. Déjà la nôtre est trop longue et elle ne dépend pas toujours de nous, ce qui l'allonge encore plus, même si, ici à Nantes, nous sommes très bien servis.

3 J'aime m'entourer de personnes de confiance que ce soit au niveau des danseurs ou de l'équipe technique et administrative. C'est très enrichissant. J'aime aussi faire des croisements entre les gens que j'ai rencontrés au travers de mon parcours, ce qui me permet de me connaître à travers eux.

VINGT-ET-UN

1 Ce qui me paraît important c'est que l'institution prenne en compte les nouvelles formes de structurations, comme si c'était des créations en elles-mêmes. Elles bousculent les schémas traditionnels donc il faut que l'institution soit réactive et pas juste observante et accompagne et soutienne.

2 Idéalement, des artistes associés de partout, en résidence de partout, donc associés dans des écoles, des universités, des entreprises, des hôpitaux pour dépasser les cadres de la commande publique et des appels à projets.

3 Idéalement des structures temporaires portées par des artistes et des projets. Et comme on est super compétent pour penser des dispositifs, faites-nous confiance pour être directement en contact avec le public.

VINGT-DEUX

1 En termes, d'amélioration, j'aimerais qu'il y ait un statut du chorégraphe ou du directeur artistique plus reconnu dans l'organisation associative qui est pour l'instant dirigé par un CA où le chorégraphe n'a pas sa place.

2 Idéalement moi je rêve d'un espace de co-working, avec un espace de travail, avec un minimum de moyens techniques pour présenter des travaux, mis à disposition par les municipalités, les DRAC, etc.

3 Moi, je rêve d'un lieu ouvert, un lieu de travail ouvert, un petit peu protégé et j'aimerais aussi qu'on pense au travail de chorégraphe comme une vie et qu'on organise notre vie autour de ce travail et pas l'inverse.

VINGT-TROIS 1 Alors, la fin de la culture de la comparaison premièrement. Deuxièmement, la fin de la peur des programmeurs et des institutions. Et troisièmement, développer, cultiver la pluralité créative.

2 Pour moi, l'utopie, c'est ce qui reste à faire donc on passe à la question 3.

3 C'est regrouper au niveau local puis de façon rhizomique au niveau national et international et surtout porter une parole commune sur notre action et sur notre métier.

VINGT-QUATRE 1 Pour l'amélioration, je pense qu'il faut souhaiter des échanges beaucoup plus diversifiés entre compagnies et entre acteurs artistiques de tous les arts.

2 L'utopie, c'est que la danse puisse prendre place dans différents lieux, du plus petit jusqu'au plus grand, de la scène, hors scène, qu'elle puisse vivre réellement à tout niveau, même populaire, en France.

3 Que la danse et que tous ses questionnements puissent remonter au ministère et aux institutions officielles et puisse créer des liens entre différents ministères pour que l'art puisse être un outil pour sauver ce monde de brutes.

VINGT-CINQ 1 Alors la vraie question aujourd'hui, c'est comment est-ce qu'on peut trouver des manières indépendantes de s'organiser, de se financer, de constituer une économie qui puisse être alternative, en dialogue avec les institutions, qui puisse aussi les déplacer, créer aussi des réseaux pour s'organiser, se déplacer, être en lien.

2 Une logique du plaisir. Se faire plaisir. Pour moi

c'est une vraie écologie de la pratique de regarder les relations humaines, comment elles se tissent, qu'on soit vraiment dans cette relation-là. C'est pour ça que ça m'intéresse tout ce qui est community performance, de créer de manière communautaire, avec cette question de l'auteur aussi qui est au centre.

3 Le nomadisme. Comment est-ce qu'on s'organise sur un projet, des œuvres qui soient dans le mouvement d'un projet global. Peut-être un camion aménagé qui puisse traverser différents territoires, différentes communautés, être en lien avec ces questions transculturelles qui me sont chères. La trans-localité aussi : cette relation entre le local et le global.

VINGT-SIX 1 Créer des formations de chorégraphe qui donnent des outils à la fois artistiques et de production, structuration, mais surtout qui permettent aux étudiants de développer un esprit critique pour réinventer ces outils.

2 Former un groupe de travail nomade qui réunisse des gens aux intérêts communs, un groupe de réflexion et de recherche formé pas uniquement par des chorégraphes mais par des personnes de différents champs professionnels et qui pourraient nourrir une réflexion commune.

3 Trouver un équilibre entre mon travail institutionnel, celui que je réalise grâce aux subventions, aux coproductions, au mécénat etc. et mon travail plus sauvage que je réalise de manière indépendante avec les moyens du bord et dans des formats beaucoup moins traditionnels.

VINGT-SEPT 1 J'aimerais que soit pris en compte le temps de créer propre à chacun, le temps de gestation d'un projet et que le chorégraphe occupe une place plus importante dans la société en tant que lien.

2 Avoir le temps de réfléchir, avoir le droit à l'erreur, ne pas être pressée par le résultat, avoir accès à tous les domaines, même s'ils sont éloignés de la danse.

3 Un lieu, le lieu idéal, un lieu à danser en rapport avec la nature où on pourrait jardiner et où artisans et artistes seraient mélangés et un lieu qui pourrait s'autogérer.

VINGT-HUIT 1 Dans la qualité d'écoute des interlocuteurs, d'écoute des institutions et leur capacité à impulser d'eux-mêmes des ouvertures pour les artistes.

2 Pouvoir collaborer avec différents métiers. Rencontrer les bonnes personnes qui elles-mêmes sont dans des recherches qui soient parallèles à la mienne.

3 La place de l'artiste dans la société et plus précisément notre capacité à communiquer sur nos manières de travailler de manière à ce que nous ne soyons pas saisis uniquement comme des créateurs de spectacles mais comme des personnes qui, en étant au contact de divers publics, enrichissent notre démarche et au final nous permettent de créer un spectacle.

VINGT-NEUF 1 Alors, l'amélioration pour moi, ce serait de pouvoir masquer en fait les chorégraphies et de proposer de regarder des chorégraphies, sans savoir

qui a fait la chorégraphie. Donc on s'exerait vraiment sur l'artistique.

2 Idéalement, un gros canapé bien confortable avec plein de livres, des vidéos, des expositions, se balader dans la nature, se ressourcer, se nourrir.

3 Reconnaître le métier de chorégraphe, le reconnaître aussi dans sa valeur financière, parce qu'il y a une vraie industrie quand même autour du spectacle. Donc de valoriser le métier de chorégraphe.

TRENTE

1 Avoir la possibilité de dire ce dont j'ai besoin, en quelque sorte. Un système de fonctionnement qui soit mobile, qui s'adapte au mouvement.

2 Configurations dans lesquelles il n'y a pas de rendu systématique. L'acte chorégraphique, la pensée chorégraphique sont libres.

3 Les petites réussites, la valeur de chaque acte, les riens, les trop pleins, les pas assez, les pleins, sans hiérarchisation, que la valeur soit. Avoir accès à des lieux multiples, que le CND soit ouvert 24h/24h. La danse ne dort pas. La rencontre avec d'autres chorégraphes. Pour la rencontre.

TRENTE-ET-UN

1 Nous pensons qu'en terme d'amélioration, nous souhaiterions être plus guidées, plus aidées, qu'il y ait plus de communication entre les institutions et les jeunes chorégraphes et ainsi apprendre à être un véritable entrepreneur.

2 Nous aimerions pouvoir disposer de plus de temps. De temps de recherche, de maturation, d'échange pour pouvoir créer ainsi plus librement.

3 Pour avancer et exercer notre métier de façon satisfaisante nous aimerions et nous pensons que créer des plateformes de rencontres sous forme de cellules permettrait d'avoir un regard extérieur par rapport aux différents corps de métier dont une création a besoin.

TRENTE-DEUX

1 Ce qui me semble important à défendre pour apporter une amélioration à la vie artistique, c'est la mise en avant des démarches et initiatives personnelles comme ce que je peux apporter en mettant en place des rencontres ou des événements particuliers. Et je demanderais à l'institution d'être solidaire avec ceux qui font la danse afin de permettre un vrai relais avec les acteurs chorégraphiques.

2 Travailler avec des danseurs, des musiciens, des chercheurs, des architectes etc. Mettre en place des vrais projets chorégraphiques pour permettre l'essence même du projet.

3 D'abord le confort financier, donc il est indispensable de penser à un revenu universel afin de donner aux acteurs chorégraphiques la visibilité de leur travail.

TRENTE-TROIS

1 Ce serait pouvoir accompagner les créateurs dans leur première création, dans leur première nécessité, les accompagner, sans pour autant débâler la question du numéro SIRET et autre numéro d'association. Ça serait par exemple valoriser les regroupements d'employeurs, mutualiser les forces pour les aider au maximum.

2 Ça serait promouvoir notre travail invisible. Faire en sorte que notre société reconnaisse le statut de chercheur qui est le nôtre pour arriver à la pièce finale.

3 Ça c'est beaucoup plus philosophique mais ça serait moins de business et plus d'échange. C'est peut être arriver à créer des lieux, un espace de partage, un espace d'échange où la peur n'existerait pas, où on ne monnayerait pas.

TRENTE-QUATRE

1 Alors plus de responsabilités de nos artistes et un abandon du formatage, on va dire des subventions, pour laisser naître des projets plus atypiques.

2 Je travaille de manière assez idéale parce que la contrainte est finalement un moteur pour moi mais je manque de temps. Donc l'idéal, ce serait de faire sauter quelques verrous à certains endroits pour libérer du temps.

3 Au centre chorégraphique, on a un cahier des charges qui est un peu obsolète au regard des moyens financiers qui sont en baisse et peut-être des activités qui, elles, sont toujours plus importantes. C'est un peu le paradoxe d'un endroit considéré comme confortable alors qu'il est impacté par l'absence de moyens et que le cahier des charges, lui, n'a pas bougé.

TRENTE-CINQ

1 Je pense qu'on pourrait sortir du vertical, revenir à l'essentiel, à la filiation esthétique, sensible, humaine et sur le long terme dans nos rapports avec les partenaires, à la fois dans notre rapport aux structures mais aussi entre

artistes, sortir du court terme et uniquement du concurrentiel.

2 Idéalement je pense qu'on devrait reconnaître la recherche et développement comme une partie à part entière de la création et penser à travers l'interdisciplinarité les liens à l'éducation populaire. J'aimerais rencontrer des directeurs engagés sur la réflexion sur des territoires à la fois concrets accessibles et imaginaires.

3 Je pense que l'essentiel est la liberté d'imagination autour du projet et que cela ne passe pas sans co-construction, à la fois dans l'identification des partenaires mais aussi co-construction au niveau des savoirs, pour aller vers une éthique de partage et d'émancipation.

TRENTE-SIX

1 En tant que compagnie émergente je pense qu'il serait intéressant de bénéficier d'une aide pratique plus efficace par exemple pour demander des subventions, trouver des solutions humaines et techniques pour permettre le développement de la compagnie.

2 Idéalement je trouverais intéressant que nous ayons plus d'occasion d'échanger entre nous, de bénéficier d'un lieu pour les danseurs pour travailler et aussi d'un lieu d'échange dans lequel on pourrait rencontrer d'autres personnes, d'autres corps de métier.

3 Dans ce lieu là on pourrait mettre en commun à la fois des outils techniques et humains qui permettraient de pallier à l'isolement

Utopies chorégraphiques : Des pistes pour inventer l'avenir

Pour un nouveau modèle administratif et juridique du travail chorégraphique

Le système administratif et juridique actuel – trop complexe et chronophage aux yeux de nombre de chorégraphes – peut constituer un frein à la création. Pour la sociologue Sylvia Faure, les chorégraphes, comme d'autres professionnels de la création, sont aujourd'hui contraints de développer un ensemble de compétences et de connaissances ordinairement associées à l'entrepreneur¹. Les dimensions technico-administratives et relationnelles tendent à occuper une part croissante de l'activité du chorégraphe. La « lutte » que constitue l'élaboration de chaque projet ainsi que la fatigue et parfois le découragement qui en résultent peuvent rendre pénibles les conditions de travail des créateurs. Aussi les chorégraphes appellent à ouvrir une réflexion sur la simplification du système actuel, sur la mutualisation des dimensions administratives et juridiques du travail du chorégraphe et sur la mise en place de formations et de mesures d'accompagnement afin d'y voir plus clair dans les méandres réglementaires actuels.

Ces nouvelles dispositions permettraient un gain de temps – point non négligeable étant donné la pluriactivité à laquelle une large partie des chorégraphes est contrainte² – et faciliteraient l'entrée dans la profession de nouveaux arrivants.

Pour une ouverture du dialogue avec l'institution publique

Le système actuel de soutien à la création, centré sur une organisation par projets, impose un calendrier et un rythme de production d'œuvres difficilement soutenables et incompatibles avec le temps long de la réflexion et de l'expérimentation. La structuration actuelle ne laisse pas de place à la remise en question et à l'échec et impose à l'effervescence de la création de se mouler dans un schéma de production préétabli. Le mode de subvention de l'institution publique enferme les chorégraphes dans une « course aux projets » et dans des cycles d'innovation et de création de plus en plus courts qui se répercutent sur la manière dont les œuvres sont diffusées. Dans ce contexte, la démultiplication des festivals, parfois vécue comme une « dictature », apparaît comme le symbole d'une culture artistique de l'événement et de l'éphémère.

¹ **Sylvia FAURE**, « Production et diffusion des œuvres chorégraphiques : les effets de l'institutionnalisation de la danse », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006, pp. 145-159.

² **Marie-Christine BUREAU, Marc PERRENOUD, Roberta SHAPIRO** (éds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009

Les chorégraphes plaident pour un modèle de production et de diffusion des œuvres qui ne bride pas l'élan créateur, pour un système de financement pérenne, à même de donner aux artistes le confort de la projection et de la réflexion. Ils plaident également pour un système modulable, à même d'embrasser toutes les formes et toutes les structures de fonctionnement et de création et qui permettrait d'imaginer de nouveaux modes de diffusion et de rencontre avec les publics aux différentes étapes du processus de fabrication des œuvres.

Pour la reconnaissance d'un droit à l'imaginaire et à la réflexion

L'hyperflexibilité propre à l'organisation de l'emploi dans les arts du spectacle a imposé au sein de l'univers de la création les concepts de rendement et de productivité. Pierre-Michel Menger a souligné l'avant-gardisme en terme de déstructuration du marché du travail³ de ce domaine, qui n'a rien à envier aux formes les plus avancées du capitalisme. Alors que les chorégraphes, en amont de l'écriture d'un projet, ont besoin de penser, de se documenter, de découvrir, de rencontrer, de réfléchir, cette dimension invisible et néanmoins nécessaire de l'activité chorégraphique ne trouve de place que dans les interstices d'un

calendrier surchargé par la course permanente aux projets, aux spectacles, aux festivals.

Voilà pourquoi les chorégraphes défendent la reconnaissance institutionnelle du travail de recherche indispensable à l'élaboration d'un projet artistique et la prise en compte des multiples temporalités de gestation et de conception d'une œuvre. La mise en place concrète de cette revendication passe par la création de lieux, des « espaces à penser », qui échapperaient aux logiques de rendement. Il s'agirait d'espaces de bouillonnement réflexif et créatif permanent – parce que « la danse ne dort pas » – à la fois ateliers et espaces à vivre qui, loin de toute vision planificatrice ou utilitariste, laisseraient libre cours aux expérimentations, aux accidents, aux erreurs, à l'imaginaire.

³ **Pierre-Michel MENERG**,
Le travail créateur.
S'accomplir dans l'incertain,
2009, Gallimard-Seuil, Paris.

Pour une reconnaissance sociale et institutionnelle du statut du chorégraphe

Une reconnaissance du statut du chorégraphe, à la fois dans le dialogue avec les institutions et auprès des acteurs du système de diffusion et de production des œuvres, constitue un préalable indispensable. Cette reconnaissance permettrait d'accéder à un mode d'organisation et de prise de décision plus démocratique à même de résorber les incohérences et les dérives du système actuel ; pour que les dispositifs de soutien à la création accompagnent les pratiques, sans pousser les créateurs à une outrance productiviste et sans risque de formatage. Plus largement, il s'agit d'envisager différemment la place du chorégraphe dans la société : il n'est pas uniquement un producteur de spectacle mais il pourrait être un acteur social à part entière.

Ainsi les chorégraphes appellent à faire sortir la danse des espaces où elle est traditionnellement restreinte et à un dialogue avec les acteurs d'autres champs artistiques et les représentants de multiples corps de métier.

Les capacités de la danse à questionner ce que veut dire faire société ainsi que ses dispositions à l'universalisme pourraient ainsi se révéler. Une acceptation plus large du métier de chorégraphe, reconnu comme un acteur agissant sur un territoire donné, permettrait d'envisager une démultiplication des modes de rencontres, de dialogues, de confrontations avec les publics, faisant ainsi du chorégraphe un tisseur de liens.

Zoé HALLER, Sociologue

Signifiant « créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage » selon le *Dictionnaire de la danse*¹, le mot chorégraphe n'a pas toujours eu le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Par ailleurs, la reconnaissance – symbolique, professionnelle, financière – de la fonction de chorégraphe est le fruit d'une évolution qui articule des dimensions esthétiques et juridiques, et reflète la conception et la place de la danse de spectacle dans la société.

Du notateur au compositeur²

Le mot chorégraphie fut introduit par Raoul Feuillet en 1700, avec la publication de son système de notation de la danse : *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Il signifiait alors, selon l'étymologie, la notation des pas de danse et non leur invention. Le mot chorégraphe a désigné, quelques années plus tard, la personne chargée d'écrire les danses et surtout les imprimer. Les maîtres de danse qui étaient chorégraphes, et donc écrivaient leurs partitions chorégraphiques, disposaient alors d'un droit de propriété et d'un privilège pour les imprimer et en faire commerce³.

C'est au début du XIX^e siècle, sans doute sous le Consulat ou l'Empire, que le mot chorégraphe devint quasiment synonyme de « compositeur de danse »⁴. Il n'y aura désormais plus de confusion entre le chorégraphe et le notateur, mais une ambiguïté persistait entre maître de ballet et chorégraphe.

Le tournant de 1831 et le ballet romantique

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce notamment à Noverre et au développement du ballet d'action, le compositeur de danse jouissait d'un prestige certain, auprès de ses pairs comme auprès d'un public connaisseur⁵. Un article de 1818 rend ainsi hommage à l'art du compositeur de danse, « dont le secret réside dans le siège même de l'intelligence », et l'oppose au travail du simple danseur⁶.

C'est avec la période du ballet dit « romantique » sous monarchie de Juillet, à partir de 1831, que se marque un tournant dans le travail des chorégraphes et dans leur statut, pour des raisons à la fois esthétiques – le Romantisme –, institutionnelles – la mise en régie de l'Opéra –, et surtout sociopolitiques – le passage d'une société vivant encore avec les valeurs de l'Ancien Régime à une société bourgeoise. Le public, surtout à l'Opéra qui, à Paris, avait quasiment le monopole sur la production de ballets⁷, était constitué de la nouvelle élite bourgeoise, avide de modernisation et qui rejetait les valeurs de l'Ancien Régime : valeurs esthétiques – la danse noble et le ballet d'action – et valeurs sociales. Le ballet, autrefois l'art de l'aristocratie masculine par excellence, devint un simple divertissement, incompatible avec la dignité masculine. Le profond renouvellement de la danse apporté par

Qu'est-ce qu'un-e chorégraphe, en France, avant le XX^e siècle ?

¹ Philippe LE MOAL,

Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse, 1999, p. 697.

² L'usage du masculin est ici volontaire, signifiant l'absence des femmes de ces dénominations.

³ Marie GLON, *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, thèse de doctorat en histoire, EHESS, 2014.

⁴ Il est employé, par exemple, dans *Le Journal des débats*, 8 septembre 1814.

⁵ Parmi les plus reconnus : Maximilien et Pierre GARDEL, Jean DAUBERVAL, Jean-Pierre AUMER.

⁶ *Le Journal des débats*, 6 juin 1818.

⁷ En raison des décrets napoléoniens de 1806 et 1807, limitant et réglementant les théâtres.

le ballet romantique¹ témoigne de la créativité des chorégraphes jusque dans les années 1830. Mais cette inventivité diminua en raison des contraintes esthétiques et économiques auxquelles ils se trouvèrent confrontés ; en raison aussi du conformisme et de l'inertie du public. Quand bien même le chorégraphe aurait été talentueux, il est douteux qu'il ait pu exprimer totalement sa personnalité et ses désirs d'innovation ; les critiques qui lui reprochaient sa banalité n'auraient sans doute pas toléré un trop grand esprit d'initiative. L'imagination, en matière de ballet, ne se concevait que pour l'intrigue ou les décors, et non pas comme pouvant résulter de l'inventivité de la danse et de sa composition, c'est-à-dire du talent du chorégraphe. Celui-ci avait pour mission première de créer de jolies formes, de mettre en scène et de valoriser les danseuses. « La danse – écrit Théophile Gautier – n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes [...] »²

Très vite, le rôle du chorégraphe se limita – soit qu'il fit effectivement preuve de peu d'imagination, soit que la pression de l'institution commanditaire et du public fut trop forte – à réutiliser des pas et des mises en scène d'un ballet à l'autre, avec pour conséquence une homogénéité – pour ne pas dire monotonie – d'un ballet à l'autre et d'un chorégraphe à l'autre. En outre, en France (contrairement à l'Italie), le chorégraphe n'était souvent pas l'acteur principal dans la création d'un ballet, œuvre collective où s'inscrivaient librettiste(s), compositeur(s), décorateurs et interprètes. Par ailleurs, le (il n'est pas encore question de « la ») chorégraphe de ballet n'était pas reconnu comme un véritable Artiste, au sens où la catégorie se définissait alors. Il n'existe par exemple pas d'œuvre littéraire de l'époque mettant en scène un chorégraphe dans son rapport à l'art et à la création, alors que celles qui mettent en scène un poète, un peintre ou un musicien, abondent.

Vers une reconnaissance du statut d'auteur... mais de quoi ?

Il convient de distinguer, tout en notant les liens entre les trois aspects : 1. la reconnaissance symbolique des chorégraphes comme auteurs/créateurs, 2. la reconnaissance des droits à la propriété intellectuelle (qui portera longtemps sur la participation à l'écriture du livret ou de la musique), et 3. la perception financière de droits.

Dans les programmes, le « compositeur de danse » était parfois nommé spécifiquement comme chorégraphe, parfois simplement comme coauteur du ballet et parfois n'apparaissait pas. Et l'auctorialité ne concernait pas la création de danse ou la mise en scène, mais le livret ou la musique. À la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, jusqu'après la guerre de 1914, les chorégraphes ne pouvaient pas être noté-e-s comme auteurs de la chorégraphie, mais comme auteur-e-s ou coauteur-e-s du livret ou de la musique. Ce n'est qu'avec Serge Lifar que la question de la création chorégraphique sera posée en des termes qui sont les nôtres aujourd'hui.

La question de la mention du chorégraphe comme auteur de ballet n'était pas exclusivement symbolique ; cette reconnaissance était la condition pour pouvoir toucher des droits. L'Opéra occupait à cet égard une place très particulière, puisque, par tradition, les chorégraphes apparaissaient bien souvent comme coauteurs, étaient mentionnés sur les affiches et recevaient des droits. Mais ce n'était pas le cas pour les autres théâtres (l'Opéra-Comique par exemple) et cet usage pouvait ne pas être respecté.

La notion de propriété intellectuelle et celle d'auteur en matière artistique s'imposent dans la seconde partie du XVIII^e siècle. Le décret des 19-24 juillet 1793 avait consacré le droit de reproduction « aux auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs »³. Progressivement, la création intellectuelle fut admise comme ouvrant à des droits d'auteur. La reconnaissance des auteurs de chorégraphie fut plus difficile à obtenir. Le privilège demeurait aux auteurs d'écrits, c'est-à-dire pour l'opéra et le ballet, aux librettistes qui partageaient avec les musiciens les droits perçus. Les droits des chorégraphes,

¹ Voir **Hélène MARQUIÉ**, « D'un univers à l'autre : le ballet romantique », *Trans(e)*, **Christine MARCANDIER, Vincent VIVÉS** (dir.), *Insignis n°1*, Aix-en-Provence, mai 2010, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf>, pp. 75-90.

² **Théophile GAUTIER**, *La Presse*, 27 novembre 1837.

³ **Simone DUMAS-PARMENTIER**, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, Thèse 1953, Faculté de Droit Université de Paris I, p. 81.

quand ils étaient reconnus, étaient plus réduits. Il fallut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que la jurisprudence établisse un droit de propriété pour la création d'un mouvement original. Le 11 juillet 1862, le tribunal civil de la Seine condamna Madame Petipa pour avoir, malgré l'interdiction de Jules Perrot, dansé un pas que le chorégraphe avait créé à Saint-Petersbourg¹. Et le Tribunal de Rouen condamna le 12 novembre 1875 le directeur de théâtre Loisel, pour avoir monté un ballet du chorégraphe Paul, sans son consentement et sans le rémunérer². Mais droit de propriété ne signifie pas reconnaissance d'un statut symbolique de créateur.

Officiellement, c'est seulement en 1886 que le texte de la convention de Berne (premiers accords internationaux visant à harmoniser les pratiques et les législations de différents pays) accorda au ballet le statut d'œuvre protégée et qu'un droit de propriété intellectuelle est attribué à un créateur de ballet³. Toutefois, la Convention de Berne ne mentionnait la chorégraphie que dans un protocole annexe, et les États refusant de le reconnaître n'étaient pas tenus de protéger les chorégraphes. Ils ne le furent qu'après l'Acte de Berlin en 1908, qui inclut la chorégraphie comme œuvre à protéger dans la convention elle-même⁴.

Le cas des chorégraphes salarié-e-s comme maître-sse-s de ballet et ayant créé une œuvre originale dans le même établissement fut porté devant les tribunaux – et sur la place publique, grâce à la presse – en 1910, par Madame Stichel. Maîtresse de ballet à l'Opéra et chorégraphe de *La Fête chez Thérèse*, elle fit un procès devant le tribunal civil de la Seine à Jane Mendès, veuve du librettiste, et au compositeur Reynaldo Hahn, pour que son nom figure sur le programme et pour toucher des droits d'auteur au même titre qu'eux. Elle arguait à la fois de son implication dans le ballet – fournissant son cahier de notes chorégraphiques – et de la tradition à l'Opéra. Elle affirmait avoir collaboré à l'œuvre globale en apportant des éléments au livret et à la musique, donc avoir des droits de propriété, et c'est sur ces points que porte le débat, et non pas sur la création chorégraphique en tant que création de danse autonome, singulière et originale. Le traitement accordé à chacun-e des trois protagonistes

par la presse, comme les arguments développés, font ressortir le caractère mineur de la création chorégraphique : la danse apparaît encore subordonnée à la pantomime et destinée à « traduire chorégraphiquement » l'œuvre des librettistes et musiciens. Dans cette polémique, la maîtresse de ballet était en position doublement infériorisée : comme chorégraphe et comme femme. Pourtant, le tribunal lui donna raison en 1911, décidant que si un-e maître-sse de ballet, salarié-e d'un théâtre, ne pouvait réclamer de droits d'auteur pour un divertissement au sein d'un opéra (cette création relevant de ses obligations), elle/il devait être considéré-e comme coauteur-e dans le cas d'un ballet, s'il y avait véritablement collaboration⁵. Mais la cour d'appel de Paris infirma le jugement en 1919, considérant qu'il n'y avait pas eu une réelle concertation et coréalisation. Madame Stichel avait été démise de ses fonctions bien avant le jugement, en 1911. Comme le remarqua un journaliste de *la Presse*, « Il arrive parfois qu'on ait tort d'avoir raison⁶ ».

Développements et ouvertures de la profession à la fin du siècle

La réglementation en vigueur depuis 1806 limitant les salles de spectacle et contrôlant leurs productions limitait aussi, de fait, le nombre de maîtres de ballet et de chorégraphes, ainsi que les types d'œuvres chorégraphiques produites. Par ailleurs, même si de nombreuses danseuses avaient chorégraphié leurs variations, la profession de maître de ballet, compositeur de danse ou chorégraphe était un bastion masculin, malgré la féminisation de la danse au XIX^e siècle. L'abandon des privilèges pour les théâtres et la liberté d'entreprendre accordée par

¹ **Simone DUMAS-PARMENTIER**, *Les Œuvres chorégraphiques et le droit d'auteur*, op. cit., p. 88-89.

² *Ibid.*, p. 92-94.

³ Convention complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, à Rome le 2 juin 1928, et à Bruxelles le 26 juin 1948. *Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*,

20-23 septembre 1992, Archives de la SACD, p. 25.

⁴ *Rapport des Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*, 20-23 septembre 1992, Archives de la SACD, p. 25.

⁵ Jugement publié dans *La Gazette des tribunaux* du 4 mars 1911 et repris dans différents journaux. Voir aussi **Simone DUMAS-PARMENTIER**, *Les Œuvres*

chorégraphiques et le droit d'auteur, op. cit., p. 112-113 et **Dominique BOUCEROL**, « Analyse juridique de la chorégraphie (droit d'auteur et droits voisins) », actes des rencontres internationales, 22, 23 et 24 novembre 2000, Université de La Rochelle, **Stéphane BÉCUWE, Nathalie GARREAU** (dir.), s. p.

⁶ *La Presse*, 21 février 1911.

les décrets de 1864, suivis en 1867 par d'importants assouplissements concernant la réglementation des cafés-concerts, provoquèrent à la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la guerre de 1914 une prolifération de lieux produisant des spectacles de danse à Paris et en province. Cette prolifération eut trois conséquences : une forte diversification des formes chorégraphiques, une demande accrue de personnes compétentes pour créer ces spectacles, donc un développement de la profession de « compositeur/compositrice de danse », et enfin, son ouverture aux femmes, en raison notamment de la pénurie de danseurs et de la présence de danseuses de talent ayant saisi l'occasion. Elles investirent la profession, selon deux voies.

La première fut celle des maîtresses de ballet. Entre 1875 et 1914, à Paris, plus de 30 salles employèrent officiellement au moins une maîtresse de ballet¹. Parmi elles, des lieux prestigieux, comme l'Opéra-Comique, qui remporte la palme, n'ayant engagé que des femmes comme maîtresses de ballet pendant 54 ans, de 1879 à 1933 (alors que l'Opéra n'en employa qu'une, et brièvement), mais aussi la Comédie Française, la Gaité, les Folies-Bergère, le théâtre Sarah Bernhardt, etc.

La seconde voie par laquelle les femmes s'imposèrent comme chorégraphes fut celle de la danse moderne, née au sein de l'effervescence chorégraphique qui caractérise la fin du siècle, non pas en rupture totale, comme on le présente souvent, mais comme un développement rendu possible à ce moment. Même si elles ne se disaient pas chorégraphes, les « pionnières » de la danse moderne, Loïe Fuller et Isadora Duncan, pour les

plus connues, mais il y en eut d'autres, imposèrent une nouvelle conception des chorégraphes, autrices à part entière d'œuvres originales. Elles ont été légitimées comme artistes au sens fort du terme, créatrices d'œuvres singulières et de formes artistiques nouvelles. Et à la différence de leurs consœurs, prises dans les contraintes (hiérarchiques, économiques et institutionnelles tout autant qu'esthétiques) du ballet au sens traditionnel, les chorégraphes/danseuses modernes sont restées dans la mémoire et dans l'histoire de la danse.

La reconnaissance symbolique de la profession de chorégraphe s'est poursuivie au XX^e siècle. Serge Lifar, membre de la SACD en 1935, tenta d'imposer (sans succès) le mot « choréauteur » en 1938², tout en théorisant sur la fonction ; en mai 1978, il plaida longuement – mais sans succès non plus – pour la reconnaissance pleine et entière de la danse au même titre que les autres domaines artistiques, au sein de la SACD³. Il fallut attendre 1991, pour qu'une chorégraphe, Susan Buirge, entre pour la première fois au conseil d'administration de la SACD et devienne vice-présidente chargée de la danse. Aujourd'hui encore, la profession de chorégraphe demeure mal connue et surtout moins légitime que d'autres professions créatrices. En 2005, dans son livre portant sur L'Élite artiste, la sociologue Nathalie Heinich n'évoque à aucun moment les chorégraphes, ni pour le XIX^e, ni pour le XX^e siècle ; elle convoque pourtant écrivains, poètes, peintres et sculpteurs, compositeurs de musique, metteurs en scène, réalisateurs de films, ainsi que les interprètes (de théâtre ou de danse)⁴. Serait-ce que les chorégraphes ne sont pas des artistes ? Ou n'appartiennent pas à leur élite ? C'est, entre autres, en se penchant sur l'histoire de la profession, que l'on pourra lui redonner une place légitime dans l'histoire des arts et la culture d'aujourd'hui.

Hélène MARQUIÉ, Chorégraphe et Maîtresse de conférence HDR à l'Université de Paris 8

¹ Voir **Hélène MARQUIÉ**, « 'D'excellentes personnes assez obscures' - Lecture critique de l'histoire et de l'historiographie de la danse à la fin du XIX^e siècle », **Raphaëlle DOYON**, **Pierre KATUSZEWSKI** (dir.), *Horizons/Théâtre n°9*, pp. 32-46.

² *Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, n° 67, 1^{er} juillet 1978, p. 30.

³ **Nathalie HEINICH**, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 2005.

⁴ **Serge LIFAR**, *La Danse*, Paris, Denoël, 1938.

Publication : Chorégraphes Associé.e.s
Tirage : 500 exemplaires
*Re transcription des enregistrements
et synthèse* : Zoe Haller
Textes : Hélène Marqué
et Micheline Lelièvre,
Réalisation et coordination :
Micheline Lelièvre et Julie Trouverie
Graphisme : Thomas Treffot



chorégraphes
associé.e.s

***Chorégraphes ayant répondu
au questionnaire,
par ordre alphabétique***

Ambra Senatore
Elodie Bergerault
Jean-Christophe Bleton
Jeff Bizieau
Audrey Bodiguel et Julien Andujard
Lise Bois
Sophie Boursier et Charlotte Lafaye
Florence Boyer
Jean-Philippe Costes-Muscat
Cédric Cherdel
Camille Desmarest
Marjory Duprès
Gabou
Aurélié Gandit
Flora Gaudin
Marie-Pierre Genovese
Sylvain Croud
Julien Grosvalet
Sophiatou Kossoko
Emilie Lefèvre
Olivia Lioret
Sébastien Ly
Pascale Manigaud
Antoine Le Menestrel
Emmanuel Monneron
Matthieu Nieto
Hélène Charles et Wilfrid Jobert
Isabelle Magnin
Sosana Marcelino
Anne Marion
Lisie Philip
Laurie Peschier-Pimont
Solenne Pitou
David Rolland
Farid Rahmouni
Emmanuelle Vo-Dinh