

Marie Quiblier\*

## Reprendre des œuvres du répertoire contemporain avec des enfants. Retours sur deux cas exemplaires: “Petit projet de la matière” et “Boutures d’un Sacre”

17 dicembre 2024, pp. 159-179

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20944>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Rivisitare spettacoli della storia della danza con i bambini significa scommettere sull'adattamento dell'opera iniziale, sia durante il processo ricreativo che nel momento dell'incontro con il pubblico. Includere bambini nelle nostre rappresentazioni, concretamente e metaforicamente, il “reenactment” comporta una (ri)messa in discussione dei criteri di valutazione di ciò che costituisce un'opera. Dall'opera originale alla sua ricreazione, dall'adulto al bambino, dal professionista all'amatore, si tratterà, con il supporto di due casi esemplari, di esaminare le norme che organizzano le nostre opinioni e influenzano i nostri discorsi.

Revisiting pieces from the history of dance with children involves the challenge of adapting the original works, both during the recreation process and at the moment of the performance with the audience. Including children in our performances, both concretely and metaphorically, the reenactment prompts a (re)evaluation of the criteria that define what constitutes a choreographic work. From the original piece to its recreation, from adults to children, from professional to amateur, we will examine, through two exemplary cases, the norms that shape our perspectives and influence our discourses.

---

\* Université de Lyon 2.

Marie Quiblier

## Reprendre des œuvres du répertoire contemporain avec des enfants. Retours sur deux cas exemplaires: “Petit projet de la matière”<sup>1</sup> et “Boutures d’un Sacre”<sup>2</sup>

### Ce qui fait œuvre: une question de regard(s)

L’attention que je porte dans ce texte à la recréation d’œuvres historiques avec et par des enfants est nourrie de ma réflexion sur la reprise en danse, mais peut-être davantage encore, de mon intérêt à explorer les seuils du chorégraphique et à enquêter sur *ce qui s’exprime*, à propos de et sur l’art de la danse, dans ses irrégularités. C’est dans le prolongement de cette attention à ce qui *fait problème* que je souhaite examiner ici des projets qui se présentent comme des cas *limites* d’œuvres, non seulement parce que ce sont des reprises (et non pas des créations originales) mais aussi parce qu’ils sont interprétés par des enfants et élaborés dans un contexte de médiation. De l’œuvre originale à sa recréation, de l’adulte à l’enfant, du professionnel à l’amateur, il s’agit, à l’appui de ses catégories et au contact de cas exemplaires, d’interroger les normes qui organisent nos regards et infléchissent nos discours sur les œuvres.

---

1. *Petit projet de la matière* d’Anne-Karine Lescop, recréation du *Projet de la matière* d’Odile Duboc, par et avec des enfants, 2008. Initié en novembre 2008 à Rennes, *Petit projet de la matière* associe quatorze enfants de l’école Sonia Delaunay et cinq élèves du Conservatoire à rayonnement régional de Rennes.

2. *Boutures d’un Sacre* de Marcela Santander et Clarisse Chanel, projet de transmission d’extraits du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski, dans la version chorégraphique de Dominique Brun. Créé en 2013 à Combourg, *Boutures d’un Sacre* est repris à Rennes en 2017 avec deux classes de l’école Joseph Lotte et du collège Échange. A Rennes, le danseur Roméo Agid a également été associé à la transmission auprès des enfants.

En tant responsable de l'action culturelle du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne<sup>3</sup> de 2007 à 2018<sup>4</sup>, j'ai eu l'opportunité d'accompagner la conception et la mise en œuvre de nombreuses reprises avec des amateurs<sup>5</sup>. Au sein du Musée de la danse impulsé par Boris Charmatz à son arrivée à la direction de l'institution en 2008, la recreation de pièces du répertoire contemporain constituait un axe fort de la politique d'éducation artistique et culturelle de la structure. Accompagner les différentes étapes de développement de ces reprises, de la formulation des intentions des artistes à la présentation publique d'œuvres chorégraphiques est une expérience complexe et exigeante. Portés par des ambitions à la fois artistiques et politiques et soumis à des réalités contraignantes, ces projets sont *travaillés* par de multiples velléités, divergentes et parfois même contradictoires. Bien souvent, la performance apparaît comme un moment d'acmé venant marquer l'aboutissement d'un long processus.

Face aux différentes représentations auxquelles j'ai assisté, ce qui m'a frappé chaque fois, c'est l'intensité de mon émotion de spectatrice, largement partagée dans l'assistance. Partant du constat de cette expérience renouvelée, et pour ne pas la réduire à un simple effet de la présence d'amateurs sur le plateau, je souhaite examiner ce qui *surgit* ici à travers l'examen de deux cas spécifiques de recreations avec des enfants. La façon dont les projets dits participatifs nous touchent et nous bouleversent signe selon moi quelque chose de plus large et de plus grand que la seule relation affective et personnelle que l'on peut avoir avec les individus sur scène. Cela parle également de puissance d'agir, de liberté de penser face à des œuvres constitutives du patrimoine chorégraphique (et peut-être d'autant plus que ce sont des jeunes gens qui s'approprient les pièces existantes). C'est cette relation à l'œuvre historique que je souhaite analyser en envisageant la recreation avec des enfants sous l'angle de la reprise.

Le fait d'inviter des enfants à monter sur scène pour *prendre* l'espace de représentation n'est pas une spécificité de la danse contemporaine. Ces dernières années, Mohamed El Khatib, Michel Schweizer, Fanny de Chaillé, Milo Rau, Tim Etchells, pour n'en citer que quelques-uns<sup>6</sup>, ont créé

---

3. Créé en 1984 par le ministère de la Culture, le label des Centres chorégraphiques nationaux est au départ attribué à douze compagnies régionales reconnues comme ayant «*un niveau national*» (extrait de «Dix nouvelles mesures pour la danse», communiqué de presse du ministère de la Culture, 1984) sans autre forme de précision sur les missions qui leur sont alors confiées. Ce n'est que le 5 mai 2017 que sera fixé officiellement le cahier des missions et des charges relatif au label des CCN organisé autour de trois engagements artistique, territorial et professionnel. La singularité majeure des CCN est que ces institutions sont dirigées par des chorégraphes (et non par des administrateurs, programmeurs ou curateurs).

4. J'ai donc travaillé un an sous la direction de Catherine Diverrès puis j'ai accompagné le développement du projet Musée de la danse de Boris Charmatz jusqu'à la fin de son mandat de directeur en 2018. Depuis 2019, c'est le collectif FAIRE composé de cinq artistes chorégraphes issus des cultures hip-hop et de deux administratrices qui a pris le relais à la tête de l'institution.

5. *Petit projet de la matière* en 2009 et *Boutures d'un Sacre* en 2017 mais également *Roman Photo* de Boris Charmatz avec 22 non-danseurs en 2009, *The Show must go on* de Jérôme Bel avec 20 rennais en 2011, *That night follows days* de Tim Etchells avec 16 jeunes de la région en 2012, *Les Sisyphes* de Julie Nioche avec un groupe élargi composé d'enfants, de collégiens, de lycéens et d'adultes de Rennes et ses environs en 2016.

6. *Les Monstres* de Bérandère Janelle et *Sparks 2021* de Francesca Grilli en 2021, *La Dispute* de Mohamed El Khatib en 2019, *Les Grands* de Fanny de Chaillé en 2017, *Cheptel* de Michel Schweizer en 2017, *Five Easy Pieces* de Milo Rau en 2016, *That night follows day* de Tim Etchells en 2007.

des pièces dans lesquelles de jeunes gens sont exposés sous les feux des projecteurs. Il ne s'agit pas de confier un texte, un rôle, un propos à des enfants, mais de leur demander d'être eux-mêmes, le sujet et l'objet de la performance scénique. La scène devient alors le lieu où s'expérimentent les possibilités d'un dialogue entre deux âges, entre deux rapports au monde, entre les adultes qui fabriquent le spectacle (et formulent les questions) et les enfants qui performant (et répondent aux interrogations). Comment déjouer les rapports d'ascendance? Portées par des valeurs d'horizontalité et de réciprocité, ces pièces interrogent, en même temps qu'elles les travaillent, les relations de pouvoir entre les adultes et les enfants, au sein de la mise en scène mais également *via* les sujets abordés. Je pense par exemple à *La Dispute* de Mohamed El Khatib qui aborde le thème du divorce ou *Five Easy Pieces* de Milo Rau qui revient sur l'affaire Dutroux.

Les projets qui m'intéressent ont pour particularité d'avoir été menés dans le cadre de ce qu'on appelle en France, l'éducation artistique et culturelle<sup>7</sup>. Autrement dit, l'environnement de la création, les moyens de production et de diffusion ainsi que les conditions d'engagement et de participation sont déterminés par le contexte scolaire. La contribution des jeunes gens ne dépend pas de leur motivation, ni du bon-vouloir de leurs parents, mais du fait qu'ils sont *un public captif*, selon l'expression consacrée dans le jargon des politiques culturelles françaises. Autrement dit, les enfants n'ont *a priori* pas le choix. Cela signifie que tout un groupe classe s'engage dans l'expérience, ce qui inscrit un double enjeu pédagogique et démocratique au cœur de la démarche.

Ce texte procède donc d'un premier pas de côté qui concerne le statut accordé par les institutions et les professionnels, et plus globalement par les adultes, à ces projets définis comme des actions de médiation, de sensibilisation ou de territoire, induisant par l'utilisation de ces catégories, une *dépréciation* de la portée artistique et politique de ces créations dans le champ de la danse contemporaine. Par ailleurs, en proposant d'examiner ces reprises comme des œuvres à part entière, avec un point de vue historique et esthétique, je souhaite également revaloriser et réévaluer ce que la jeunesse *fait à la danse contemporaine*. Ce faisant, j'aimerais changer les regards qui sont habituellement portés sur ces expériences: de la transmission à la recreation, de la participation à l'interprétation, des publics touchés aux danseurs engagés. Il s'agirait alors en fin de compte de procéder à une forme de renversement de nos perspectives habituelles, et d'accéder au fait que les processus de transformation et d'émancipation à l'œuvre ne concernent pas tant les jeunes, que nous, les adultes qui les accompagnons

---

7. L'éducation artistique et culturelle en France définit l'ensemble des connaissances, des compétences, des pratiques et des rencontres faites par l'élève (de l'école primaire à l'université) dans les domaines des arts et de la culture (cfr. la charte pour l'éducation artistique et culturelle établie en 2016). Le cadre de l'EAC diffère de celui de la pratique amateur, qui s'élabore avant tout sur une démarche volontaire, en dehors du cadre scolaire, dans le contexte associatif. Voir à ce sujet le programme "Danse en amateur et répertoire" coordonné par le Centre National de la Danse, en ligne: <https://www.cnd.fr/fr/section/77-danse-en-amateur-et-repertoire> (u.v. 11/8/2024).

et les regardons, dans la mesure où ces projets bousculent largement nos organisations de travail, nos systèmes de pensée et nos modes d'évaluation.

## La récréation, un désir d'interprète(s)

Il me semble primordial d'examiner en premier lieu les élans qui portent les artistes dans cette voie. En effet, à l'instar de tout regard rétrospectif sur une entreprise participative, le risque serait de se focaliser sur le point de vue des bénéficiaires, de tomber dans le piège de l'instrumentalisation de la démarche artistique en omettant de poser une des questions majeures: pourquoi adresser de cette manière *nos histoires* de la danse à la nouvelle génération? En dehors de l'intérêt que représente ce type d'expérience artistique pour les enfants dans leur parcours de vie, qu'est-ce qui motive le désir de passer ces danses à des interprètes *inexpérimentés* et *immatures*? Qu'est-ce qui se joue pour les uns et les autres dans la transmission d'œuvres de référence? Pourquoi donc s'attacher à aller jusqu'à la reprise dans des conditions spectaculaires idoines? Qu'est-ce qui engage les artistes dans un véritable processus de récréation, du partage des matériaux d'origine à la représentation spectaculaire?

En 2008, Anne-Karine Lescop s'adresse au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) avec l'envie de recréer *Projet de la matière* d'Odile Duboc, avec et pour des enfants. Interprète de l'œuvre originale quelques quinze années auparavant, ce projet se présente à elle comme une évidence:

Moi j'ai un souvenir d'une expérience extrêmement ludique, et de revenir à des états de danse, états d'être d'une simplicité extrême, de l'ordre de la chute, de la course, du roulé, du lâcher prise. Sensation de vertige et déséquilibre. [...] J'ai ressenti comme une mémoire de mon enfance, d'où une évidence de transmettre cela à des enfants.<sup>8</sup>

C'est d'abord un dialogue kinesthésique que l'artiste souhaite engager avec les enfants en leur soumettant une matière à danser dont elle formule l'hypothèse que celle-ci *leur ira bien*. Ce faisant elle se positionne dans une relation de connivence avec ces jeunes danseurs avec l'intention de les convier à *un partage du sensible*.

J'ai travaillé sur *Petit projet de la matière* d'Anne-Karine Lescop dès 2008, dans le contexte de changement de direction du CCNRB<sup>9</sup>. En inaugurant le Musée de la danse avec un projet de récréa-

8. Les propos d'Anne-Karine Lescop sont extraits du film documentaire *Projet de la matière, une transmission* réalisé et écrit par Hervé Portanguen, Candela Productions, 2010, (de 07:37 à 08:42).

9. En 2008, après 10 années de direction de Catherine Diverrès, Boris Charmatz est choisi par les partenaires publics pour prendre la direction du CCNRB et propose d'y développer un projet de Musée de la danse.

tion d'une œuvre historique avec et pour des enfants<sup>10</sup>, l'institution donne le ton pour les années à venir d'un musée «vivant, incorporé, immédiat»<sup>11</sup> qui, dès ses premières expérimentations, choisit de faire la part belle à la reprise de pièces antérieures d'un côté, et aux enfants de l'autre. Pour le dire à la manière de Boris Charmatz dans son manifeste, un musée qui «ne s'élabore qu'à condition d'être construit par les corps qui le traversent, ceux du public, des artistes, mais aussi des employés du musée (gardiens, techniciens, personnel administratif, etc.), qui activent les œuvres, en deviennent même les interprètes»<sup>12</sup>. Boris Charmatz a soutenu le désir d'Anne-Karine Lescop de créer *Petit projet de la matière*, non seulement en s'engageant à en assurer la production au sein du CCNRB mais également en s'investissant, en tant qu'interprète de la pièce d'Odile Duboc, à transmettre sa danse aux enfants.

Neuf ans plus tard, en 2017, c'est auprès de Clarisse Chanel et Marcela Santander que j'ai travaillé à la reprise de leur projet *Boutures d'un sacre* avec pour objectif une présentation de la pièce dans le cadre de l'événement *Fous de danse*<sup>13</sup>. *Boutures d'un Sacre* avait été initialement créé en 2013 pour le festival Extension Sauvage<sup>14</sup>. Et c'est parce que Clarisse Chanel et Marcela Santander avaient elles-mêmes travaillé sur le projet de reconstitution du *Sacre du printemps* par Dominique Brun en tant qu'interprètes et assistantes de *Sacre#2*, que Latifa Laâbissi (chorégraphe et directrice artistique d'Extension Sauvage) les a invitées à reprendre à leur tour les matériaux historiques de l'œuvre de Nijinski pour les transmettre à d'autres danseurs, plus jeunes et non-professionnels. La recréation s'élabore alors avec les enfants à partir de deux supports: les savoirs expérientiels de Clarisse Chanel et Marcela Santander et les archives matérielles de l'œuvre originelle.

Les reprises qui nous occupent ici sont donc d'abord le fruit d'un désir esthétique formulé par des artistes. Les projets d'Anne-Karine Lescop, de Clarisse Chanel et Marcela Santander se rejoignent en effet sur une envie similaire d'adresser des écritures chorégraphiques (qu'elles ont elles-mêmes tra-

10. *Petit projet de la matière* a été présenté dans le cadre de la Préfiguration du Musée de la danse, événement organisé par le CCNRB pour inaugurer le nouveau projet de son directeur. L'événement se développe en deux temps: une semaine de spectacles présentés dans différents lieux de la ville, et une nuit entière de performances au Musée de la danse intitulée *Etrangler le temps*.

11. Extraits du *Manifeste pour un musée de la danse*, lettre de candidature de Boris Charmatz à la direction du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, 2007, en ligne: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (u.v. 25/5/2024).

12. *Ibidem*.

13. Créé pour la première fois en 2015 à Rennes, *Fous de danse* est un projet du Musée de la danse qui prend la forme d'une journée dédiée à la danse avec une diversité de propositions qui s'enchaînent sans discontinuité et qui invitent le spectateur à vivre des expériences multiples: spectacles, dance floor, atelier, improvisation... Il y a eu trois éditions de *Fous de danse* à Rennes (en 2015, 2017 et 2018) et trois exportées à Berlin, Paris et Brest en 2017. *Boutures d'un Sacre* a été présenté dans ce contexte aux Capucins à Brest le 14 mai, au Centquatre à Paris le 10 septembre, sur le site de l'ancien aéroport de Tempelhof à Berlin le 1er octobre, et sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes le 6 mai de l'année suivante.

14. Festival de danse créé en 2011 par la chorégraphe Latifa Laâbissi et porté par son association Figure Project sur un territoire rural d'Ille-et-Vilaine. Le festival combine un événement organisé au mois de juin sous la forme d'une programmation de spectacles dans l'espace public et un programme d'ateliers prévus toute l'année à destination de différents publics (scolaires, amateurs, adultes et enfants). Pour cette première version de *Boutures d'un Sacre*, Clarisse Chanel et Marcela Santander ont travaillé avec deux classes de CM1 et CM2 de l'école publique élémentaire de Combourg.

versées en tant qu'interprètes) à des danseurs plus jeunes pour mettre en discussion et au travail, les œuvres au contact d'une nouvelle génération. Leurs intentions ne sont pas dirigées dans le sens d'une transmission verticale et descendante d'un savoir constitué, mais dans la perspective d'un échange, d'une interpellation qui invite les enfants à prendre l'espace de la représentation, à occuper la scène publique pour exposer leurs propres interprétations, au sens plein du terme, qui désigne non seulement la manière d'exécuter une partition, mais également l'exercice de traduire un énoncé et le fait de clarifier une situation.

C'est dans cette perspective, dans la mesure où les enfants sont engagés à (s')exprimer leurs interprétations des signes qui leur auront été transmis, que je défends l'idée que nous sommes là, face à des cas de reprises avérées, qui ouvrent les possibilités d'un écart entre différentes formes d'immanence de l'œuvre, tout en restant arrimées à la question de ce qui la constitue. Aussi, je propose de m'appuyer sur le cadre théorique et rhétorique dans ma thèse, pour examiner les expériences du *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* au prisme de la reprise définie comme un geste critique et autoréflexif qui évalue les pratiques du champ chorégraphique en même temps qu'il s'interroge sur ses conditions de possibilité.

«Je travaille avec eux comme des danseurs, et en même temps, il y a forcément une adaptation parce que ce sont des enfants, et je dois donc trouver des stratégies pour arriver à ce que je vise»<sup>15</sup>. Quand les interprètes d'hier travaillent avec les enfants comme avec des danseurs, qu'en est-il alors de leurs propres relations à l'œuvre? Que deviennent les interprètes d'antan dans le cadre de la récréation? Pourrait-on dire qu'elles sont les chorégraphes d'aujourd'hui? Comment nommer leurs responsabilités vis-à-vis de l'œuvre dans sa forme renouvelée d'une part, et à l'égard de la nouvelle distribution d'autre part? Chorégraphe, interprète, répétitrice, enseignante... De toutes les figures consacrées dans les pratiques chorégraphiques, l'interprète est là aussi celle qui semble la mieux définir le rôle d'Anne-Karine Lescop, et de Clarisse Chanel et Marcela Santander dans le processus de la reprise, non pas comme exécutantes des partitions originelles, mais en tant que traductrices ou exégètes dans la mesure où il leur revient de trouver des stratégies de transposition ou d'élucidation des textes initiaux pour permettre aux enfants de s'y retrouver.

Et c'est ce sur quoi il est important de s'arrêter: de la transmission à l'interprétation, comment se passe l'œuvre d'une génération à l'autre, d'une distribution à l'autre?

---

15. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit., (de 40:13 à 40:30).

## Du “Projet de la matière” au “Petit projet de la matière”: Retrouver l’œuvre à l’écoute de la sensation

- Qu’est-ce que tu en as pensé toi Colin?
- J’ai rien vu...
- Oui, c’est bien ça, tu n’as rien vu mais qu’est-ce que t’as senti?
- La baleine.
- T’as senti la baleine. Moi j’ai bien aimé le moment de la sorcière. Tu as bien aimé toi?
- Oui
- J’aime bien le moment où tu arraches la tête de la sorcière. Mais si tu arraches la tête de la sorcière, il faut que tu lui arraches la tête très doucement, si tu lui tires les cheveux, c’est aussi très doucement, les cheveux ou les oreilles.<sup>16</sup>

Nous sommes en 2009, dans la salle de motricité de l’école Sonia Delaunay à Rennes, au cœur du processus de création du *Petit projet de la matière*. Boris, l’adulte, transmet sa danse à Colin, l’enfant, et ces mots sont la retranscription de leurs échanges suite à une répétition du solo initialement interprété par Boris Charmatz dans la version originale d’Odile Duboc, et repris soit par Colin, soit par Enzo dans la recréation d’Anne-Karine Lescop. Le contenu de la discussion entre les deux interprètes donne à saisir la substance du travail orienté avant tout vers le développement de l’imaginaire et l’éveil des sensations.

Anne-Karine Lescop a élaboré le processus de création du *Petit projet de la matière*, en reprenant des matériaux et des expérimentations éprouvés pendant la création avec Odile Duboc qu’elle a transposés pour favoriser leur appropriation par les enfants. Cependant, l’adaptation ne s’est pas jouée là où on aurait pu l’imaginer de prime abord. Par exemple, les créations tactiles de Marie-José Pillet n’ont pas été redimensionnées à la taille des interprètes, tout comme le paysage constitué par la scénographie. Les enfants évoluaient dans un décor de *grands*. Finalement, il n’a pas tant été question de proportions (en ce sens, le titre de la recréation aurait tendance à nous induire en erreur), ni même de capacités techniques ou intellectuelles, mais plutôt de temporalités tels qu’en témoignent les échanges entre Boris Charmatz et Anne-Karine Lescop ci-dessous:

Boris Charmatz: Ce qui est complexe, c’est de rendre cette danse-là complexe, parce qu’elle est faite de mémoires, de recherches.<sup>17</sup>

Anne-Karine Lescop: Ce qui me fascine et qui m’intéresse, c’est que les enfants sont dans le concret. Il faut trouver des stratégies concrètes. Ils sont dans le faire, dans la tactilité, dans un rapport du corps à ces objets très concret. Avec Odile, on a beaucoup travaillé avec la mémoire de cela, avec les enfants, c’est plus intéressant de rester dans ce concret-là.<sup>18</sup>

16. *Ivi*, de 18:26 à 18:56.

17. *Ivi*, de 20:06 à 20:15.

18. *Ivi*, de 40:51 à 41:28.



Et pour cause, c'est précisément le surgissement de ses propres souvenirs d'enfant pendant le processus de création de *Projet de la matière*, qui a amené Anne-Karine Lescop à adresser cette pièce à des enfants, comme une façon de les rejoindre là, dans leurs sensorialités. Si pour Anne-Karine Lescop, Boris Charmatz et tous les autres danseurs du *Projet de la matière*, la traversée de l'œuvre est faite de résurgences d'expériences passées, les enfants, eux, seraient tout entier pris dans le plaisir du déséquilibre et de la tactilité, au moment même où ils expérimentent les matériaux de la pièce que ce soient les créations tactiles de Marie-José Pillet comme les baleines, les petites baleines ou le coussin d'air; les états du «corps-matière» que sont le feu, l'eau, l'air, ou encore le contact avec l'autre à travers «la pose des corps» ou les portés<sup>19</sup>.

A l'aide d'inducteurs variés et selon des modalités adaptées, *Petit projet de la matière* cherche à susciter chez les enfants une rencontre sensible et perceptive avec ce qui les meut à la fois physiquement à savoir la chute, le déséquilibre, la course, la suspension, le sursaut; et symboliquement à l'image des poupées cassées, de la bouteille, de la baleine ou de la tête de la sorcière. A l'instar de l'échange retranscrit plus haut, la question que *Petit projet de la matière* adresse à ses interprètes serait la suivante: «Qu'est-ce que tu sens?» Il ne s'agit alors pas seulement d'organiser des situations dans lesquelles les enfants sont *sensitivement* sollicités mais également de leur proposer des chemins pour se tenir (et se maintenir) dans un état de disponibilité favorable à ce que les sensations émergent.

Et c'est précisément là que se situe le travail chorégraphique du *Petit projet de la matière* dans l'exercice d'une attention spécifique qui n'est pas tournée vers la (re)production d'un geste donné (à l'inverse de ce qu'on imagine parfois à tort concernant l'art de la danse) mais qui s'intéresse à ce qui est déjà là, à ce qui s'exprime à l'intérieur de chacun avant l'élaboration d'un mouvement volontairement dirigé.

Cette pièce passe par une écoute de soi et engage une écoute collective. Je pense que les enfants n'ont pas souvent le temps de le faire dans le cadre de l'école. Cette tension m'intéressait aussi par rapport au cadre de l'école. Créer un espace où on va prendre le temps de s'écouter, d'écouter sa respiration, d'écouter son mouvement, d'étirer les choses, de travailler longtemps une matière. [...] J'essaie de transmettre une écoute de soi, de sa sensibilité, une compréhension physique par l'expérience de la tactilité et dans le rapport à l'autre.<sup>20</sup>

Avec *Petit projet de la matière*, Anne-Karine Lescop défend le fait de transmettre l'art de *s'écouter* au sein de l'école. Comment créer les conditions favorables pour pouvoir passer de la voie active (*danser*) à la voie passive réflexive (*se laisser danser*)<sup>21</sup> qui, comme l'indique la structure grammaticale de la

19. Pour une vue approfondie et détaillée des matériaux et du processus de la création d'Odile Duboc voir Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, Presses du Réel/CND, Dijon 2007.

20. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit. (de 14:26 à 15:12).

21. A ce sujet, voir la notion de voie médiane dont Emma Bigé se saisit pour penser l'expérience de la danse dans son ouvrage *Mouvementements. Ecopolitiques de la danse*, La Découverte, Paris 2023.

proposition, suppose l'articulation de deux activités simultanées: lâcher prise et prendre conscience.

Dans le travail avec les enfants, la fermeture des yeux apparaît pour Anne-Karine Lescop comme un préalable nécessaire, tout au moins propice, à la qualité de l'attention recherchée. D'une certaine manière, il faut couper le canal des informations visuelles qui branche directement l'attention à un régime de vigilance cherchant à saisir et à comprendre, pour pouvoir se mettre dans une disposition à recevoir et percevoir, à sentir et *se sentir*. Si l'on reprend le fil de la discussion entre Boris Charmatz et Anne-Karine Lescop, ce qui pour les enfants rend la danse «*complexe*» (pour reprendre le qualificatif utilisé par Boris Charmatz), ce n'est pas l'exploration de la mémoire des sensations mais la perception de celles-ci. L'exercice ne consiste pas pour eux à retrouver des états de danse ou d'être, mais à les écouter, à y porter attention, à les sentir.

Du *Projet de la matière* au *Petit projet de la matière*, Anne-Karine Lescop propose d'une certaine manière de rediriger le projet (et l'attention) des danseurs: de la remémoration au discernement. Partant de là, la chorégraphie du *Petit projet de la matière* se donne alors à ses interprètes non pas sous la forme d'un programme «*de choses à faire*»<sup>22</sup> (comme le dit Boris Charmatz aux enfants pendant la transmission de son solo) mais plutôt comme un voyage à *l'aveugle*, un rêve éveillé dans un paysage fait de matières (comme le feu, l'eau, l'air) et de présences (comme la baleine, la poupée cassée, la bouteille).

## Du “Sacré du printemps” à “Boutures d'un Sacré”: Retrouver l'œuvre par les voies de l'imaginaire

La création de *Boutures d'un Sacré* s'arrime à trois éléments de la pièce historique que les enfants vont littéralement incorporer: le récit de la tribu primitive russe, la structure rythmique et mélodique de la partition de Stravinsky et l'attitude posturale des membres de la communauté. Ces matériaux, et leur assimilation progressive et collective par l'ensemble des jeunes interprètes, constituent d'une certaine manière, les fondations sur lesquelles la récréation va pouvoir prendre appui et prendre forme: «Tu peux te croire autre part. Par exemple, dans *Le Sacré du printemps*, tu peux te croire en Russie. Alors que dans la normalité, tu ne vas pas te croire en Russie. Quand on tremble, moi j'imagine qu'il fait froid»<sup>23</sup>.

Ces quelques mots illustrent à quel point le récit initial du *Sacré du printemps* porte et emporte

22. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit.: «On ne fabrique pas une danse à partir d'eux, on a en tête autre chose, ce spectacle-là, *Projet de la matière* avec des procédés d'adultes qui existent plus sous la forme de lignes de travail que de choses à faire» (de 19:13 à 19:27).

23. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacré* chorégraphié par Clarisse Chanel et Marcela Santander, assistées de Roméo Agid, à partir de la reconstitution de Dominique Brun, avec les élèves de l'école Joseph Lotte et du collège Echange, au Musée de la danse à Rennes. Filmé et réalisé par Emmanuel Guionet, 2018, en ligne: <https://www.emmanuelguio.net/5411703-and-more> (u.v. 23/5/2024), montage n°1 (de 00:44 à 00:51).

les enfants dans la danse. Qu'ils frappent le sol pour amollir la terre et faire en sorte que les récoltes soient belles, qu'elles se relèvent tout doucement à la vitesse d'une rose qui pousse à la lumière du printemps ou qu'ils courent têtes baissées pour se protéger du ciel qui gronde au-dessus d'eux, chaque mouvement se rapporte pour eux, à une étape précise et indispensable au bon déroulé du rituel auquel ils s'adonnent. Les différentes séquences qui composent la chorégraphie de *Boutures* reprennent les tableaux de la Russie païenne du *Sacre* initial (ceux qui structurent l'argument du ballet en deux actes distincts et ceux du peintre Nicolas Roerich qui ont nourri la création de Nijinski): le réveil du printemps, la danse sacrale, le cortège du sacre, la danse du vieux sage, la danse de l'horreur... A partir du contenu narratif de ces saynètes, Clarisse Chanel et Marcela Santander reconstruisent avec les enfants l'histoire d'un collectif aux prises avec des forces (sur)naturelles qui à la fois organisent la vie de la communauté et en même temps menacent sa survie: «Moi ça me fait penser à des supers-héros, parce que je crois, dans ma tête, c'est comme si on sauvait le monde»<sup>24</sup>. Si «dans leurs têtes»<sup>25</sup>, les interprètes de *Boutures* peuvent «se croire»<sup>26</sup> en Russie ou en train de sauver le monde, c'est bien dans leurs corps, et par la danse, que s'ancre et se développe l'imaginaire suscité par le récit de la tribu primitive.

La transposition chorégraphique de l'argument du *Sacre du printemps* s'élabore principalement autour de deux apprentissages, à savoir chanter la musique de Stravinsky et se déplacer en «corps du Sacre». Tout comme pour *Petit projet de la matière*, reprendre *Le Sacre du printemps* avec et pour des enfants ne consiste pas à ajuster l'écriture aux aptitudes des jeunes danseurs, mais à imaginer des modalités de rencontre entre l'œuvre originelle et ses nouveaux interprètes, de manière à ce qu'ils puissent se ressaisir du projet initial de la pièce de Nijinski. Pour Clarisse Chanel et Marcela Santander, cela passe, non seulement par le récit de la tribu, mais aussi par l'incorporation de la posture et de la musique qui progressivement invite les jeunes à se mettre dans la perspective de celles et ceux qui vont se sacrifier pour que le printemps revienne:

Quand tu es en corps du sacre, tu as l'impression de ne plus être vivant, t'es un peu comme un mort-vivant. [...] C'est intéressant de se mettre dans le corps d'une autre personne. Les enfants, il y a des choses qu'ils ne peuvent pas faire. Quand on essaie de reproduire ce que fait une personne plus âgée, c'est un peu plus compliqué.<sup>27</sup>

C'est d'ailleurs ainsi que s'ouvre *Boutures*, par une scène d'introduction qui témoigne du processus de transformation à l'œuvre dans les corps des jeunes danseurs: ils entrent en marchant *normalement* dans l'espace, ils se dirigent vers le centre et se rejoignent en un cercle, à l'intérieur duquel ils se font face (autrement dit avec le dos tourné au public). De là, ils commencent à chantonner la mélodie

24. *Ivi*, montage n°3 (de 03:46 à 04:02).

25. *Ivi*, montage n°1 (de 00:44 à 00:51).

26. *Ivi*, montage n°3 (de 03:46 à 04:02).

27. *Ivi*, montage n°3 (de 02:53 à 03:20).

de l'introduction de l'acte 2 du *Sacre* de Stravinsky. Progressivement, le ton monte, la voix s'éclaircit. Ils finissent par chanter fort, très fort comme s'ils partageaient un cri d'encouragement avant le combat... Puis les postures s'affaissent progressivement, les genoux se plient, les sternums se courbent vers l'avant, les mains se fixent sur le haut des cuisses. Ils entrent littéralement dans le «corps du *Sacre*» qu'ils ne quitteront qu'à la fin du spectacle, bien après avoir quitté la scène, au moment du retour dans les loges. Avec cette première séquence, *Boutures* prend le spectateur à témoin de la métamorphose de l'interprète au moment de la rencontre avec l'œuvre initiale. En écho à ce qui se joue dans le ballet de Nijinski, la reprise prend alors elle aussi la tournure d'un rite de passage, du piéton ordinaire<sup>28</sup> au «corps du *Sacre*».

Mais à la différence de la version de Nijinski, dans *Boutures d'un Sacre*, il n'y a pas d'élection d'une individu exclue du reste de la tribu et vouée à être sacrifiée pour le bien commun. Sous la houlette de Clarisse Chanel et Marcela Santander, tous les membres de la communauté sont élus et tous les enfants sont invités à se mettre à la place (et dans le corps) de cette jeune fille qui donne sa vie pour le retour du vivant. C'est bien cela que donne à voir *Boutures*, une lutte collective d'enfants contre la fin du monde! Si la question du collectif traverse l'histoire de l'œuvre de part en part, et lui confère sa consistance esthétique et chorégraphique, du *Sacre du printemps* à *Boutures d'un Sacre*, ce n'est plus le même projet, ni la même dynamique de groupe qui structure l'être-ensemble sur scène. Quand Nijinski nous présente le récit d'un rite sacrificiel organisé par une communauté structurée selon un ordre hiérarchique générationnel, Clarisse Chanel et Marcela Santander racontent l'histoire d'une masse d'enfants réunis, par des liens de solidarité et d'entraide, contre une menace supérieure dont ils ne sortiront ni vainqueurs, ni vaincus, mais jamais résignés<sup>29</sup>.

## De la transmission à l'interprétation: changer d'état

Les récits des processus de transmission du *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* ont permis de mettre au jour les voies par lesquelles sont passées les artistes pour susciter une attention, construire un imaginaire et développer un éprouvé qui permettent progressivement de retrouver l'œuvre initiale dans une forme actualisée. Il ne s'agit pas de transmettre un contenu théorique, technique, raisonné et objectivable, mais de partager des états d'être à travers des façons de marcher, regar-

28. Voir la définition qu'en donne Isabelle Ginot dans Isabelle Ginot, *Du piéton ordinaire*, in *Corps (in)croyables*, dirigé par Michel Briand, CND, Pantin 2017, pp. 25-43: p. 30.

29. Dans la séquence finale de *Boutures d'un Sacre*, les enfants répartis équitablement dans l'espace scénique, font face au public et regardent droit devant eux avec assurance alors qu'ils tremblent puis sautent sans interruption au rythme des dernières notes de la musique de Stravinsky, jusqu'à ce que tout mouvement s'arrête net. La dernière image de *Boutures* présente les quarante-deux enfants tous à genoux, le haut du corps recourbé vers l'avant, dans une posture de repli qui évoque à la fois la protection et l'humilité (face aux puissances de la nature).

der, respirer, se relier. Reprenant la distinction que fait Irène Pereira<sup>30</sup> entre la pédagogie bancaire qui se concentre sur un capital de connaissances à enseigner et à faire fructifier, et la pédagogie éthique qui propose un partage de manières d'être au monde, il va sans aucun doute que l'enjeu de ces créations d'œuvres historiques de la danse se situe bien dans la seconde voie. De ce fait, ces reprises menées dans un cadre scolaire viennent interroger plus largement les méthodes et les valeurs pédagogiques dans des contextes établis et académiques comme ceux de la pratique amateur, de l'enseignement supérieur ou de la formation professionnelle, qui bien souvent surinvestissent les compétences techniques, les potentialités physiques ou les présences singulières au mépris des capacités d'adaptation, de transformation, d'empathie des danseurs. N'y aurait-il là pas un hiatus (entre la réalité du métier d'interprète et les pratiques de transmission) que les projets étudiés viennent mettre en exergue?

Dans un texte éclairant, Johanna Bienaise explique la façon dont la diversité (voire la divergence) de ses expériences d'interprète lui a permis de mesurer à quel point la qualité de sa relation à la gravité est liée à la nature de son rapport à soi, à l'autre et au monde:

Entre adaptation de soi au monde et adaptation du monde à soi, je perçois ainsi aujourd'hui que si je me suis appropriée chaque œuvre pour les donner à vivre aux spectateurs, il s'agissait à chaque fois d'un rapport au monde remis en jeu qui s'inscrivait dans un geste, dans une relation particulière à la gravité. [...] Le danseur expert de ses sensations serait ainsi à considérer comme expert dans l'art de saisir le monde, toujours prêt à assumer le vertige des changements et des découvertes improbables, tissant et défilant inlassablement la toile de ses rencontres et de ses expériences dans sa relation à la gravité. L'adaptation, en touchant à la relation au monde, toucherait alors inévitablement à l'intimité profonde de l'interprète.<sup>31</sup>

Reprenant à mon compte l'articulation mise en lumière ici, je défends le fait que la traversée des processus de création de *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* a engagé une expérience similaire de transformation et d'adaptation des enfants, à la fois psychique et kinesthésique, qui s'est élaborée dans l'imaginaire et dans le sensible, mais aussi et peut-être surtout comme le dit Johanna Bienaise dans leur relation à la gravité.

Dans *Petit projet de la matière*, le changement d'état passe d'abord par la fermeture des yeux, et par l'activation d'un regard intérieur, qui de fait, engage une réorganisation gravitaire. Sans l'appui du regard extérieur, l'individu perd un capteur sensoriel essentiel pour le maintien de sa posture érigée.

---

30. Enseignante en philosophie, chercheuse en sociologie et spécialiste des pédagogies critiques et notamment de la pensée de Paulo Freire. Voir: Irène Pereira, *Paulo Freire, Pédagogue des opprimé.e.s. Une introduction aux pédagogies critiques*, Libertalia, Montreuil 2018; Irène Pereira et Laurence De Cock (dir.), *Les pédagogies critiques*, Agone/Fondation Copernic, Marseille 2019; Pereira Irène (coord.), *Anthologie internationale de pédagogie critique*, éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine 2018.

31. Johanna Bienaise, *De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre*, in «Recherches en danse», numéro monographique *Savoirs et métiers: l'interprète en danse*, sous la direction de Joëlle Vellet et Julie Perrin, n. 2, 2014, en ligne: <http://journals.openedition.org/danse/439> (u.v. 1/5/2019).

Naturellement, pour compenser l'absence de repère visuel, l'attention se porte alors vers d'autres sens notamment le toucher qui se trouve être tout particulièrement activé au niveau de la plante des pieds, là où la peau rencontre la surface du sol. Ainsi, fermer les yeux dans *Petit projet de la matière*, c'est à la fois troubler la stabilité de la verticalité et donc inviter le plaisir du déséquilibre, et en même temps, focaliser l'attention sur la tactilité, et donc éveiller les sens. On retrouve ici dans cette simple action, l'articulation des deux enjeux du processus exploratoire du *Petit projet de la matière*: lâcher-prise et prendre conscience.

Dans *Boutures d'un Sacre*, c'est le repli sur soi qui désaxe la verticalité initiale. Se déplacer dans le «corps du Sacre» a des incidences non seulement sur la répartition du poids et le déroulé de la voûte plantaire dans le sol, mais également sur l'inclinaison de la tête et l'orientation du regard. La rotation interne des jambes déplace les appuis sur l'extérieur des pieds, ce qui amplifie le décentrement de l'axe à chaque transfert du poids du corps d'un côté à l'autre, et produit une sensation de déséquilibre de l'aplomb d'autant plus forte que les pieds sont écartés et les genoux pliés. Cette posture est exigeante physiquement car elle demande un réajustement permanent du point d'équilibre mais aussi psychologiquement car elle est tellement contraignante, et même contre-intuitive, qu'elle nécessite une concentration soutenue pour la tenir sur la durée en fonction des déplacements dans l'espace et des changements de rythme, et ne pas laisser le corps reprendre ses aises naturellement. Comme les enfants le font si bien remarquer, «ce n'est pas le mode naturel de quand on se déplace pour aller faire ses courses»<sup>32</sup>. Dans la partie supérieure, l'affaissement du sternum engage une légère bascule du crâne vers l'arrière et une élévation de la ligne d'horizon qui invite alors le danseur à percevoir ce qui se passe au-dessus de sa perspective habituelle. Si la structure du «corps du Sacre» tout entière dirigée vers le bas indique la puissance des forces terrestres sur les individus de la tribu soumis à la donnée gravitaire, l'angle du regard en contre-plongée désigne l'existence d'une présence surplombante, voire menaçante, qui (sur)veille. On retrouve ici incarné dans l'attitude des enfants, le récit de cette tribu prise entre l'adoration de la terre et le présage d'une catastrophe.

De la transmission à l'interprétation, ces reprises mettent en lumière et au travail ce qui se passe entre les corps. Les retours des danseurs et notamment les mots d'Imane qui rapportent ainsi que «c'est intéressant de se mettre dans le corps de quelqu'un d'autre»<sup>33</sup> font état d'une expérience presque mystique dans la rencontre avec l'œuvre originelle. Il y a quelque chose de l'ordre de la sorcellerie qui s'exprime ici dans les propos des enfants témoignant de la façon dont ils sont habités par des figures imaginaires, par des puissances autres. On voit bien que la question de la récréation ne se pose pas en

---

32. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacre*, cit., montage n°3 (de 01:58 à 02:05).

33. Imane Alguimaret, jeune danseuse de *Boutures d'un Sacre*, *ivi*, montage n°3 (de 03:06 à 03:20).

termes formel, ni même stylistique ou esthétique. Il ne s'agit pas de conserver l'écriture originale, mais bien de remettre en jeu le projet chorégraphique initial.

Pour moi, il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle: mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, [...], l'individualisation d'un geste et d'un corps sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, "production" (et non reproduction) d'un geste (à partir de la propre sphère sensible de chacun – ou d'une adhésion profonde et voulue au partir pris d'un autre). Le travail sur la matière du corps, la matière de soi [...]; la non-anticipation sur la forme [...], l'importance de la gravité comme ressort du mouvement (qu'il s'agisse de jouer avec elle ou de s'y abandonner).<sup>34</sup>

Les propos de Laurence Louppe font tout particulièrement écho à la façon dont la rencontre avec les écritures d'Odile Duboc et de Vaslav Nijinski a littéralement travaillé «la matière du corps» et «la matière de soi» des enfants, non pas pour les mettre au pas d'un modèle à reproduire, mais au contraire, pour les amener à exprimer leurs singularités depuis un fonds d'expériences (gravitaires) partagées, à la faveur d'un projet (chorégraphique) commun.

## Du "corps-archive" à une histoire incorporée: organiser la (sur)vivance des œuvres

Alors que la notion de «corps-archive»<sup>35</sup> élaborée par André Lepecki a permis de mettre en exergue les qualités et les vertus des mémoires des danseurs face au temps qui passe et à la menace de disparition des œuvres chorégraphiques, pourrait-on inverser la logique, et examiner la reprise de pièces historiques avec des enfants, comme une entreprise de sauvegarde des œuvres sur un temps long, à l'échelle d'au moins une génération si l'on considère que les enfants du *Petit projet de la matière* et de *Boutures* seront encore les gardiens, ou mieux les veilleurs de leurs propres répertoires à l'aune de leur soixante-dixième anniversaire? Ne s'exprimerait-il pas, dans l'attachement des artistes à faire circuler les œuvres d'un corps à l'autre, un désir d'en assurer la survivance? En ce sens, *Petit projet de la matière* et *Boutures d'un Sacre* constitueraient des actions d'un musée vivant de la danse.

Si l'on accorde à l'expérience de recreation le pouvoir d'assurer la survivance des œuvres dans les mémoires des interprètes, comment s'assurer de l'absorption du matériel historique? Quels sont les modes de transmission qui favoriseraient l'appropriation et l'assimilation des archives? Comment échapper à une forme de consignation de l'œuvre initiale à l'intérieur des documents? Qu'est-ce que

34. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris 1998, pp. 36-37.

35. Voir entre autres: André Lepecki, *Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse*, dans *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, dir. Anne Benichou, Presses du Réel, Dijon 2015, pp. 33-70.

serait une histoire vivante et incorporée de l'art chorégraphique?

Reprendre *Projet de la matière* ne revient pas à organiser sa préservation, ni sa postérité, mais permet la transmission un savoir technique, sensible, esthétique tout à la fois. Il s'agit alors d'un patrimoine vivant, d'un savoir pratique qui va bien au-delà de l'œuvre ou lui accorde un statut extrêmement labile.<sup>36</sup>

Finalement, le projet d'Anne-Karine Lescop est le même que celui d'Odile Duboc<sup>37</sup> décrit ici par Julie Perrin: transmettre «un savoir pratique»<sup>38</sup> constitué autour d'une œuvre «labile»<sup>39</sup>. Cependant, à la différence d'Odile Duboc qui reprend son *Projet de la matière* dix ans après sa création avec une distribution qui réunit des interprètes de la version originelle et des nouveaux venus, Anne-Karine Lescop travaille avec des enfants qui n'ont aucune connaissance préalable, ni même aucune idée de ce qu'est *Projet de la matière* d'Odile Duboc. Dans ce cas, comment transmettre un patrimoine qui reste vivant?

Parallèlement aux souvenirs d'Anne-Karine Lescop, aux anecdotes et aux sensations qu'elle partage avec les enfants pendant les ateliers, c'est aussi à travers les mots, les récits et les regards d'autres danseurs<sup>40</sup> (Boris Charmatz et Stéphane Imbert), de la chorégraphe (Odile Duboc) et de la créatrice lumières (Françoise Michel) que les enfants ont pu avoir accès à une histoire vivante du *Projet de la matière*. Autrement dit, les rencontres avec différentes personnes de l'équipe initiale ont permis que se constitue progressivement une culture commune. L'œuvre originelle était présente pendant toute la durée de la recréation sous la forme d'une captation vidéo régulièrement utilisée comme support de la transmission et disponible comme une ressource consultable dans une petite salle à l'entrée de l'école où étaient rassemblés des documents historiques directement rattachés au *Projet de la matière* d'Odile Duboc (affiches, ouvrages, vidéos), ainsi que des productions réalisées par les enfants en écho aux ateliers de danse et des propositions de prolongements plastiques, graphiques et cinématographiques. Menée dans le cadre d'une résidence d'artiste en milieu scolaire<sup>41</sup>, la création du *Petit projet de la matière* s'est accompagnée d'un programme d'activités proposées par les enseignantes et

36. Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, cit., p. 44.

37. En 2003, soit 10 ans après la création, Odile Duboc entreprend un travail de transmission et de remontage du *Projet de la matière* avec une distribution mixte d'interprètes de la version originale et de nouveaux danseurs.

38. Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, cit., p. 44.

39. *Ibidem*.

40. A noter également que Bruno Danjoux a assisté Anne-Karine Lescop dans la version réalisée à Blois en 2009 également, en partenariat avec la Halle aux Grains – Scène nationale de Blois.

41. En 2009, le dispositif résidence d'artiste en milieu scolaire est en phase d'expérimentation sur le territoire breton. Il fera l'objet d'une charte signée en 2010, par les ministères de la Culture, de l'Éducation Nationale et de l'Agriculture (représentant des établissements publics d'enseignement agricole) précisant la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes. Fruit d'un partenariat entre les directions régionales des affaires culturelles (services déconcentrés du ministère de la Culture en région), les collectivités territoriales et des structures culturelles, le dispositif promeut la présence des artistes dans les établissements scolaires sur un temps long et dans un objectif de création partagée avec les élèves.



les médiatrices pour nourrir les imaginaires des enfants en les confrontant à d'autres représentations de la matière en mouvement. Je pense notamment aux ateliers autour du film *Der Lauf, der Dinge* de Fischli et Weiss, aux transpositions plastiques des postures chorégraphiques ou à la sélection d'œuvres d'arts visuels exposées par le FRAC Bretagne. Le processus de création du *Petit projet de la matière* s'apparente alors pour les enfants à une véritable plongée sensible et sensorielle dans la matérialité des choses et des gestes qui nous entourent et nous instituent. Les allers et retours entre les expériences favorisent la création d'un milieu dans lequel les interprètes du *Petit projet de la matière* baignent et évoluent pendant toute l'année.

A l'image de ce qu'elles ont vécu avec Dominique Brun, Clarisse Chanel et Marcela Santander proposent aux interprètes de *Boutures* de se confronter directement aux archives du *Sacre* pour en proposer une relecture. Autrement dit, la transmission ne passe pas qu'à travers elles mais également *via* le contact répété et renouvelé avec les documents historiques. La création de *Boutures* commence par une conférence de Dominique Brun qui revient sur la genèse et la postérité du *Sacre du printemps*, sur les moteurs et motifs de l'écriture chorégraphique ainsi que sur sa propre reconstitution. La chorégraphe et notatrice propose ainsi une première entrée historique et historiographique dans l'œuvre de Nijinski, à partir du corpus sur lequel elle a travaillé. Si cette façon d'initier la rencontre avec l'œuvre de Nijinski, en passant d'abord par la voix de Dominique Brun reprend en quelque sorte le parcours de Clarisse Chanel et Marcela Santander, elle permet également d'engager les enfants dans une dynamique d'investigation qui nourrit l'expérimentation chorégraphique et favorise une conscientisation de la portée historique de la démarche de recréation:

C'est une danse assez vieille, donc on a quand même beaucoup de chance de la danser. A cette époque, on faisait beaucoup de gestes gracieux, légers, sans bruit, alors que cette danse est lourde, sonore.<sup>42</sup>

Qu'ils s'agissent des croquis de Valentine Hugo, des dessins et tableaux de Nicolas Roerich, de la partition de Marie Rambert, des photographies de Charles Greschel, des mémoires de Romola Nijinska, des articles de presse ou caricatures de l'époque, les archives matérielles sont omniprésentes dans le studio pendant le processus de création. Clarisse Chanel et Marcela Santander s'y rapportent régulièrement, pour les expliciter, les commenter, les contextualiser de telle sorte que les interprètes de *Boutures* sont très informés des conditions dans lesquelles *Le Sacre* a vu le jour. Cependant, Clarisse Chanel et Marcela Santander ne s'en tiennent pas qu'à un usage consultatif ou démonstratif des documents, elles les utilisent également pour soutenir le travail d'interprétation, pour nourrir l'imaginaire,

---

42. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacre*, cit., montage n°3 (de 02:28 à 02:44).

pour proposer des improvisations.

Au-delà des expérimentations chorégraphiques pendant les ateliers, ces ressources vont aussi faire l'objet d'appropriations plastiques, graphiques, visuelles. S'inspirant des formats existants, les enfants vont travailler à la constitution de leurs propres archives de *Boutures* sous forme de textes, de partitions, de dessins. Ils vont également s'attacher à faire de véritables *remakes* des images de Charles Grestchel en reprenant les postures, le décor, le cadre en vue d'une exposition présentée<sup>43</sup> à l'école Joseph Lotte en mai 2018 (au moment de la présentation de *Boutures* à Rennes). L'édition produite à cette occasion donne à saisir la malice avec laquelle les enfants se sont pris au jeu du dialogue avec les documents historiques. Ce travail a soutenu sans nul doute l'interprétation de la danse et l'expérience d'incorporation décrite précédemment.

## Du spectacle des adultes à la performance des enfants: déstabiliser le spectateur

Présentée dans le contexte de la préfiguration du Musée de la danse, sur la scène du Théâtre National de Bretagne, dans la scénographie d'Yves Lejeune et sous les lumières de Françoise Michel, devant un public familial composé de parents, de proches, d'amis, mais également face à de nombreux professionnels (artistes, programmateurs, représentants des partenaires publics, chercheuses) venus pour assister à l'inauguration du projet du nouveau directeur du Centre chorégraphique de Rennes, la performance des enfants du *Petit projet de la matière* a bénéficié d'un accueil exemplaire qui a participé du caractère d'exception de ce qui s'est passé dans la salle ce samedi 25 avril 2009.

Devant *Petit projet de la matière*, ce qui frappait d'abord c'était l'écart, voire la distorsion entre la monumentalité de la scénographie et la petite taille des corps des interprètes, entre le caractère spectaculaire de la représentation et la fébrilité de l'interprétation, entre la rigueur du dispositif et la plasticité de l'écriture, comme si le cadre était là pour tenir et soutenir la performance scénique, permettant de faire apparaître (émerger) l'œuvre, non pas du côté des enfants en scène qui étaient totalement pris (et occupés) par l'expérience du *Petit projet de la matière*, mais dans le regard des spectateurs qui, sans la focalisation induite par le dispositif spectaculaire, seraient peut-être *passés à côté* de l'événement. Je ne suis pas en train de dire ici que c'est la boîte noire qui *a fabriqué* l'œuvre, mais bien plutôt que c'est elle qui a rendu possible sa perception, aiguisant le regard, et offrant de cette manière l'opportunité de saisir les états d'être qui affleuraient dans les élans, les suspensions, les immobilités, les tâtonnements, les déséquilibres. Dans ce cas, le spectacle en tant que dispositif atten-

---

43. Réalisée par Aline Caretti et Johanna Rocard de La Collective (groupement rennais d'artistes et de professionnels de la culture) avec la participation active des élèves de l'école et la contribution de Marcela Santander et Clarisse Chanel, *Le Cercle des archives* est une installation plastique et performative qui articule les traces du passé et les témoignages du présent.

tionnel déployait tout son potentiel: il mettait en lumière autant qu'il soutenait la danse des enfants.

Pour autant, il ne faudrait pas réduire *Petit projet de la matière* à une chorégraphie de l'infra-mince. Bien au contraire, le spectacle témoignait également de la liberté voire même la permisivité avec laquelle les enfants se sont appropriés le dispositif, l'appétence avec laquelle ils *prenaient l'espace* et investissaient la scénographie, l'intérêt qu'ils avaient à être ici et maintenant, à retrouver les matières chorégraphiques qui constituent l'écriture de la pièce. A cet égard, dans la séquence du feu, le plaisir avec lequel ils se prenaient au jeu du crescendo spatial et rythmique, passant d'une immobilité horizontale à une course effrénée et désordonnée, via des états intermédiaires de l'ordre du frémissement, du crépitement, du soubresaut jusqu'au saut et au soulèvement, était particulièrement *jouissif* pour le public.

Le spectateur se retrouvait lui aussi en situation de déséquilibre, sur les bords du spectaculaire, entre l'instabilité de l'œuvre et l'intensité de l'interprétation, avec la sensation que tout peut basculer à tout moment... A quoi assiste-t-on devant *Petit projet de la matière*? A une pièce du répertoire, à une performance improvisée, à un projet participatif, à une présentation de travail? *Petit projet de la matière* brouille les perceptions, invitant chacun à s'interroger sur ses horizons d'attentes, ses présupposés, et de ce fait, à porter un intérêt singulier à la proposition. Si les conditions dans lesquelles la danse des enfants était présentée ont nécessairement influencé la nature de la réception, réciproquement, c'est la qualité de l'attention qui permettait alors de révéler la puissance d'agir des enfants et la vitalité avec laquelle ils se sont appropriés l'œuvre initiale.

Huit ans plus tard, les conditions dans lesquelles *Boutures d'un Sacre* a rencontré le public étaient très différentes du contexte de représentation du *Petit projet de la matière*. La version rennaise de *Boutures d'un Sacre* a été créée en 2017 et présentée deux années consécutives, dans le cadre de quatre éditions de *Fous de danse*. Initié par le Musée de la danse en 2015, *Fous de danse* se présentait comme «une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes ses pratiques»<sup>44</sup>. Le temps d'une journée, de 12h à minuit, le Centre chorégraphique investissait une place publique ou un espace largement ouvert à la circulation pour proposer une programmation de formes artistiques à géométries variables offrant aux spectateurs différentes *entrées* dans la danse. De l'échauffement public à la présentation de performances spectaculaires, de la chorégraphie participative au *dance floor*, de l'improvisation à la récréation *in situ*, du solo à la danse de groupe, les sollicitations s'enchaînaient sans discontinuité. L'articulation de différents types d'adresses aux publics sur l'ensemble de l'événement composait alors une *chorégraphie des attentions* qui était pensée et travaillée comme telle par les organisateurs. Un autre enjeu et ressort artistique de *Fous de danse* consistait à concevoir et orchestrer

---

44. Extrait du texte de présentation de l'événement, document de communication, archives personnelles.

la manifestation comme une méta-chorégraphie faite de tous les mouvements écrits ou fortuits, fonctionnels ou inutiles, artistiques ou sociaux, effectués par les artistes, le public ou les passants sans distinction aucune, dans le temps et l'espace de l'événement. La signature de *Fous de danse*, c'était l'écriture dramaturgique de l'espace en mouvement, c'est-à-dire la façon dont les transitions, les circulations, les déplacements, les changements d'orientation des corps et des regards étaient dirigés et induits, de telle sorte que l'esplanade, la halle, le tarmac deviennent un «théâtre éphémère»<sup>45</sup> d'une danse éminemment collective.

C'est dans cette configuration que *Boutures d'un Sacre* a été joué entre *Calico Mingling* de Lucinda Childs et *Déplacement* de Mithkal Alzghair à Berlin, entre des cercles de danse hip-hop et un fest deiz à Paris, après un échauffement public donné par Boris Charmatz à Brest ou encore avant *Catalogue (First Edition)* de William Forsythe à Rennes. Le cadre de la programmation favorisait une horizontalité des regards, ou tout au moins, une déhiérarchisation des formats de représentation, permettant de lever les éventuels biais de perception qui pouvaient avoir tendance à enfermer *Boutures d'un Sacre* dans la catégorie des projets de sensibilisation et/ou de médiation.

Si l'on repense au récit de ce collectif d'enfants aux prises avec des forces naturelles qui risquent de s'abattre sur eux, le contexte de la performance a nécessairement eu une incidence sur la portée de la danse. Quand les enfants couraient têtes baissées et mains relevées comme pour se protéger d'une menace venue d'en haut ou quand ils frappaient le sol avec fermeté comme pour convoquer l'énergie de vie retenue sous la terre, leurs gestes résonnaient différemment sous un ciel breton chargé de nuages ou sur une pelouse verdoyante près d'un lac. Le fait que *Boutures d'un Sacre* ait été joué en extérieur prenait ici tout son sens.

Ces enfants sont dans une gravité incroyable. C'est cela qui est frappant. Contrairement à l'image de l'enfant joyeux, innocent, souriant, on a des enfants extraordinairement graves, mais pas tragiques. Ils sont graves parce qu'ils sont entièrement absorbés dans leurs tâches [...] comme s'ils s'adonnaient à des jeux d'enfants qui auraient une dimension autre que ludique, qui auraient un sens plus profond.<sup>46</sup>

Alors que la fébrilité de la présence des enfants en scène demandait au spectateur du *Petit projet de la matière* une forme d'acuité perceptive pour se mettre à l'écoute de ce qui se passait (et se dansait) sur le plateau, dans *Boutures d'un Sacre*, au contraire, la concentration et la conviction avec lesquelles les jeunes interprètes assumaient d'être là, face au public, étaient saisissantes. «Sérieux», «graves», «absorbés»<sup>47</sup>, les danseurs de *Boutures* nous livraient une représentation d'eux-mêmes qui dénotait, de la

45. *Ibidem*.

46. Entretien avec Isabelle Launay réalisé par Clarisse Chanel en 2018, pour le projet d'exposition du *Cercle des archives* commissariée par La Collective, à l'école Joseph Lotte à Rennes, archives personnelles.

47. *Ibidem*.

scène (habituelle) d'enfants s'amusant et dansant dans un décor naturel. Soucieux de bien faire, conscients de la gravité du problème, la façon dont ils s'appliquaient et s'impliquaient dans leurs tâches éveillait un sentiment d'alerte, une forme d'inquiétude renvoyant le spectateur à ses propres responsabilités. Si dans *Petit projet de la matière*, la fragilité de l'événement pouvait déstabiliser le public au point de l'interroger sur la nature de ce qu'il était en train de voir, de percevoir ou même d'apercevoir, dans *Boutures*, la performance des enfants l'interpellait explicitement, l'interrogeant non pas sur ses facultés de perception, mais sur sa passivité, son ignorance, son immobilisme, autrement dit sur son rôle à l'intérieur du dispositif et bien au-delà... «Vous en faites quoi vous de cette menace que le ciel nous tombe sur la tête?» C'était bien la question qui se posait alors à la fin du spectacle, face à ces enfants qui regardaient leur auditoire droit dans les yeux, et qui à travers leurs tremblements et leurs sauts, montraient combien ils étaient à la fois inquiets et soucieux et en même temps endurants et combattifs.

C'est à deux dimensions différentes de l'activité du spectateur que ces recreations s'adressent: l'une le pousse dans ses retranchements perceptifs, quand l'autre l'interroge sur son rôle dans le dispositif. Mais dans les deux cas, c'est la nature de la relation spectaculaire envisagée depuis le pôle de réception qui est interrogée: A quoi j'assiste face à ces recreations? Qu'est-ce que j'attends et qu'est-ce qu'on attend de moi?

Assister au *Petit projet de la matière* et à *Boutures d'un Sacre* sont deux expériences très singulières, à la fois dans leur différence mais également dans leur répétition. Car le caractère d'exception de la réception de ces œuvres ne tient pas seulement aux écritures de Vaslav Nijinski et d'Odile Duboc, ni aux choix de transposition de Clarisse Chanel et Marcela Santander ou d'Anne-Karine Lescop mais relève également de la spécificité du jeu des enfants en représentation. A propos de son spectacle *Les Grands*, Fanny de Chaillé raconte:

Je me suis demandée quelle différence il y avait entre ces états, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte, que je considérais plutôt comme des états. [...] Je pense qu'un enfant ne parle pas, parce qu'il pense. Il a un rapport empirique au monde. Le monde de l'enfance est clos, et en même temps, l'enfant est dans la découverte de ce monde.<sup>48</sup>

S'interrogeant sur ce qui ferait la spécificité de l'état de l'enfance, Fanny de Chaillé décrit un être au monde (et dans le monde) qui pense (et pèse) en même temps qu'il expérimente. Sa définition n'est pas sans rappeler la façon dont les interprètes de *Boutures d'un Sacre* et du *Petit projet de la matière* se sont engagés, à la fois physiquement et psychiquement, dans la reprise. C'est là, je crois, où

---

48. Propos tenus par Fanny de Chaillé, à propos de la création *Les Grands* (2017), extrait du reportage *Dans les coulisses avec Fanny de Chaillé: Les Grands*, réalisé par Jean-Marie Poirier, produit par le Centre Pompidou, 2017, en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=0KT0RjzNkKk> (u.v. 15/5/2024).

s'exprime pleinement la puissance de l'interprétation des enfants dans leur liberté et leur agilité à être à la fois dans l'élaboration et l'expérimentation, dans l'attention au dedans et l'adresse au dehors, dans la création de mondes imaginaires et dans une relation très concrète au monde environnant.

Ainsi, les projets de recréation de pièces historiques avec des enfants nous invitent à faire un pas de côté, pour (re)considérer nos œuvres avec un regard qui s'est transformé à leur contact, révélant des dimensions cachées de la création originelle, mais également, de notre propre activité de spectateur. Cela est particulièrement saisissant avec *Le Sacre du printemps* dont *Boutures* dévoile la portée écologique tout en nous renvoyant à nos idées préétablies du ballet de Nijinski, du monde de l'enfance et plus largement du spectacle vivant.

Recréer avec de jeunes interprètes, c'est accepter de perdre le contrôle sur l'œuvre initiale qui est soumise à différentes opérations d'adaptation pendant le processus de création mais également au moment de la rencontre avec le public, quand ce qui se joue sur scène échappe à l'autorité des adultes qui ont porté le projet et à ceux qui sont assis dans les gradins. La singularité de l'expérience vécue par les enfants n'appartient qu'à eux. Et quand bien même nous essayons de comprendre ce qui s'est passé pour chacun au moment de la performance, nous sommes forcés d'accepter le fait que quelque chose nous échappe.

Faire une place aux enfants dans nos représentations spectaculaires engage de fait une (re)mise en question des critères selon lesquels on évalue *ce qui fait œuvre* et nous invite à une forme de renégociation du partage du sensible, entre l'objet chorégraphique et le sujet dansant, entre l'écriture et son interprétation, entre le spectacle et sa réception, entre l'œuvre initiale et sa reprise au présent. Si tant est qu'on veuille bien leur accorder l'attention qu'elles méritent, ces démarches se révèlent être des cas d'étude particulièrement prolixes qui à la fois parlent des questions esthétiques, politiques, historiques qui agitent la danse contemporaine au vingt-et-unième siècle (telles que la participation des publics à la création, la fabrique de l'archive et les mémoires de l'art chorégraphique, le "problème" de la définition de l'œuvre en danse et ses modalités de réception) et expriment un trouble au sein des catégories qui hiérarchisent les différentes pratiques, entre le travail de création et celui de la transmission, entre l'expérience des adultes et celle des enfants, entre les prérogatives du chorégraphe et l'activité de l'interprète.

