

JEANNE
SIMONE

REVUE DE PRESSE

2023 - 2024 - 2025 (non exhaustive)

Regard(s) de **Laure Terrier**

pages 2 à 7

Animal travail, ou comment l'observer sans faire de bruit - création 2025

pages 8 à 11

La Traverse - création 2024

Une marche au ralenti qui bouleverse l'orchestration urbaine

pages 12 à 14

Gommette – Solo pour une classe et ses petits - création 2014

À l'envers de l'endroit – Duo d'école buissonnière - création 2016

page 15

www.jeannesimone.com
contact@jeannesimone.com // +33 (0)6 43 38 73 62



QUE CHERCHE L'ARTISTE EN INVESTISSANT L'ESPACE PUBLIC ?

Urbanisme n°438 - juillet - août 2024

Par Emmanuelle Picaud



Photo: Tom Ridel/Compagnie Osmosis

QUE CHERCHE L'ARTISTE EN INVESTISSANT L'ESPACE PUBLIC ?

Emmanuelle Picaud

Certains artistes choisissent, par conviction ou par nécessité, de se produire dans l'espace public plutôt que sur une scène. Leurs motivations peuvent être tour à tour personnelles ou politiques, voire les deux.

Ils sont danseur ou danseuse, chorégraphe, directeur ou directrice artistique. Ils se produisent sur les places, dans les rues ou encore dans des friches industrielles. Certains ont volontairement délaissé les théâtres ou les salles de spectacle, par conviction, parce qu'ils trouvent plus de sens à investir ces lieux, pourtant initialement destinés à d'autres usages.

La chorégraphe Julie Desprairies crée son premier spectacle en 1998 dans des carrières de pierre du Pont-du-Gard. « Je voulais sortir la danse des plateaux, explique-t-elle. J'étais intéressée par l'architecture. C'est une source d'inspiration pour moi, car cela me permet de créer au-delà du simple décor. J'ai du mal avec cette idée de concevoir des décors artificiels qui n'auront pas de postérité, de travailler des choses qui n'auront pas d'existence en dehors d'elles-mêmes. » Julie Desprairies n'est pas la seule artiste à avoir choisi délibérément de se produire hors d'une scène de spectacle. Laure Ternier, directrice artistique de la compagnie Jeanne Simone, témoigne : « C'est dans l'espace public que j'ai eu mes premiers chocs esthétiques. J'avais 4 ans lorsque j'ai vu la danseuse contemporaine Caroline Carlson se produire sur une place publique. Cela a été une révélation. C'est dans l'espace urbain que j'ai pu découvrir la capacité d'un corps à faire vibrer un espace et les autres autour. » Pour ces artistes qui ont choisi volontairement de se produire hors de la scène, arpenter l'espace public garantit une forme de sincérité, autant à soi-même qu'au public.

Anne Le Batard, directrice artistique de la compagnie Ex Nihilo, est ainsi persuadée que « le studio est un espace qui a ses propres codes, qui est déconnecté du monde. Ton corps est protégé, tu restes dans ta thématique, c'est un espace neutre. D'une certaine façon, tu es isolé de ta création ». Cette chorégraphe a décidé de sortir des salles de spectacle, il y a une trentaine d'années. Depuis, elle se produit régulièrement dans les rues de la capitale phocéenne à l'instar du quartier Belsunce, près de la Canebière. Mus par une certaine quête d'authenticité, les chorégraphes célèbres sont de plus en plus nombreux à vouloir investir la rue alors qu'ils n'étaient qu'une poignée, il y a quelques décennies. « Quand j'ai fait le choix de me produire dans l'espace public, les arts de la rue étaient en pleine expansion. Depuis, cet espace est devenu un lieu d'expérimentation pour les artistes. Les écoles d'art sont même allées jusqu'à intégrer des formations diplômantes au sein de leurs cursus », analyse Anne Le Batard, qui reconnaît volontiers que là où la danse de rue a tout fait pour rentrer dans les salles de spectacle, la danse contemporaine a fait le chemin inverse en choisissant de sortir et d'investir l'espace public.

Du théâtre local à la collectivité territoriale

Ces nouveaux chorégraphes assument pleinement leur double identité entre scène et rue, à l'instar de Mourad Merzouki, chorégraphe et directeur artistique de la compagnie Käfig. « Mon premier contact avec la danse s'est fait avec la culture hip-hop, assure le danseur, qui mêle volontiers influences contemporaines et hip-hop dans ses chorégraphies. J'ai appris à m'exprimer dans l'espace urbain. C'est pour moi une manière de rester connecté à mes racines et avec la société. J'aime ces va-et-vient entre la scène et l'extérieur. » Pour cet artiste originaire de la banlieue de Lyon, cette sincérité doit servir à rendre l'art accessible au plus grand nombre et aller à la rencontre d'un public moins sensibilisé

à l'art. « C'est toujours les habitués des salles de spectacle ou de théâtre qui viennent nous voir danser. En le faisant au pied d'une tour ou sur une place de village, on fait le pari que d'autres viendront nous voir », espère-t-il. Un changement des mentalités qui s'est non seulement accompagné d'une transformation des pratiques artistiques, mais aussi des interlocuteurs. Alors que les artistes dialoguaient par le passé avec les théâtres locaux ou les scènes nationales, d'autres acteurs sont venus s'ajouter à leur carnet d'adresses. « Aujourd'hui, nos principaux interlocuteurs sont les collectivités territoriales, témoigne Ali Salmi, chorégraphe et directeur artistique de la compagnie Osmosis. Ce sont elles qui participent directement à la création de cette fabrique urbaine. Pour nous produire, nous avons besoin d'une autorisation de l'espace public. Elles sont devenues des partenaires inévitable. » Il reconnaît cependant que cette relation peut parfois être difficile à gérer, car elle implique de doser les attentes des institutionnels et celles de l'artiste. « J'ai mes propres exigences, même si je peux aussi concevoir celles de l'élu. Il faut parvenir à trouver des relations constructives. J'ai la liberté de créer, mais la décision ne m'appartient pas. »

« La place de l'artiste est au cœur de la fabrique de la ville. »

Ali Salmi, chorégraphe et directeur artistique de la compagnie Osmosis

Certains artistes admettent qu'ils sont parfois « sur le fil » et que cette relation se révèle tenue, parfois tendue. Peu à peu, cette relation renforcée entre art et collectivités pourrait présenter un risque d'instrumentalisation. Ainsi, Ali Salmi refuse-t-il désormais de se produire dans les festivals, qui promettent pourtant aux artistes une logistique facilitée et un tremplin pour produire leurs créations. « Nous n'avons plus rien à faire dans les festivals, tranche le chorégraphe. Dans ces événements, l'art ne dérange pas. Or, l'art, c'est aussi fait pour dérange un peu. » Le danseur préfère se décrire comme un passeur et non comme un performeur. « Pour moi, la place de l'artiste est au cœur de la fabrique de la ville. Et je ne parle pas de nous mettre au cœur de la ville, mais de sa fabrique. Nous participons à la vie d'un territoire au même titre que l'ouvrier agricole ou la femme de ménage. Nous nous confrontons aux usagers, à leurs peurs, à leurs joies aussi. On prend le temps de les connaître, d'échanger avec eux. Nous allons au front, nous, les artistes ; on se confronte aux gens. Il faut arrêter de nous mettre en périphérie, de nous enlever de cette confrontation. »

Cet équilibre est d'autant plus difficile à trouver que les artistes, à rebours du politique, ont tendance à préférer aux espaces prisés des élus des lieux non consensuels. « Je suis inspirée par les espaces alambiqués ou délaissés : les morceaux de place, les coins de rue, les espaces vides... En bref, des lieux soit négligés par l'urbaniste, soit où l'urbaniste est arrivé, mais que les habitants n'ont pas investi », explique Anne Le Batard. Parfois, c'est un détail qui va inspirer l'artiste et que l'urbaniste ou l'habitant ne voit pas,



Julie Desprairies, Il faut dire l'importance du plan.
Photo: Vladimir L'lov/Compagnie des prairies

ou plus: une forme, une lumière, un matériau. « J'aime travailler sur des espaces peu utilisés. Je les appelle "des espaces de danse qui s'ignorent" », commente Julie Desprairies. Et tant pis si l'espace public n'offre pas le même confort qu'une salle. « En extérieur, tu n'as pas de tapis de danse, juste du béton, plaisante Ali Salmi. Tu peux aussi danser sur de l'herbe, c'est super, mais c'est humide. » Laure Terrier le reconnaît volontiers: l'espace public, contrairement à la scène, est « tonitruant ». Et la chorégraphe de préciser: « En tant qu'artiste, on amène un geste, aussi beau soit-il, mais l'œuvre est forcément gênée par le réel. Il peut y avoir trop de bruit, de lumière... L'absence, aussi, peut être tonitruante. »

L'art pour réenchanter les territoires

La confrontation avec le public est pourtant ce que recherche la plupart de ces performeurs. Julie Desprairies estime, pour sa part, que cette confrontation de points de vue peut devenir une force. « Quand une collectivité me dit "je veux ça", cela m'intéresse. La commande, en soi, dit déjà quelque chose d'un territoire. » Ali Salmi a, quant à lui, imaginé un spectacle au milieu d'une station d'épuration, ou un autre dans une ancienne usine sidérurgique. Des espaces non consensuels, qui concentrent les imaginaires, à rebours des attentes d'une scène traditionnelle et qui nécessitent de beaucoup dialoguer avec les interlocuteurs institutionnels afin de les rendre possibles. « Ce sont ces lieux désinvestis et industriels qui me permettent de questionner notre

rapport au monde: les avancées technologiques, le changement climatique, etc. C'est là que nous devons être en tant qu'artistes désormais, même si certains ne comprennent pas. » Comment expliquer, en fin de compte, cet engouement pour la performance artistique hors scène ? « La peur de l'autre, les centres-villes qui se vident, le contexte politique et social... Je pense qu'il y a un besoin de recréer du bien-être, de faciliter les échanges. Cela rend nécessaire de provoquer une rencontre », se risque Ali Salmi. Mourad Merzouki renchérit: « J'ai un peu l'impression qu'il y a une vitesse avec ces nouvelles technologies et, de l'autre, ce besoin de partager, d'être avec l'autre physiquement. Nous sommes dans un monde en proie à des tensions, au racisme. Danser, c'est une façon de résister à un monde qui peut faire peur, de faire face à ses incertitudes. » Apaiser la ville semble être une tâche trop sérieuse pour l'art, qu'il ne peut pas à lui seul résoudre, mais à laquelle il peut participer, en aidant à changer le regard que portent les gens sur un lieu. Un rôle dont le politique et l'urbaniste semblent être de plus en plus conscients. Mourad Merzouki en est, pour sa part, convaincu. « Notre rôle, c'est de réenchanter ces territoires. D'apporter cette poésie, ce rapport au corps, c'est aussi une façon de les réinventer. En tant qu'artistes, c'est important que le politique s'appuie sur nous pour réfléchir aux lendemains. Je suis convaincu que ces échanges nourrissent les décisions architecturales; l'artiste est au cœur de ces réflexions, car nous sommes sur le terrain. Nous sommes les relais de réflexion qui concentrent les choix politiques et ceux des collectivités. »

Reste à trouver le juste équilibre entre décision et création, et à établir un dialogue constructif. « On a vu comment l'urbanisme a pu instrumentaliser l'art et créer des formes d'interventionnisme pour faire parler les habitants et faciliter une rénovation... Mais pour finir, en fin de compte, par expulser les habitants eux-mêmes de ces espaces, plaide Anne Le Batard. Nous avons tendance à contraindre les flux, à les canaliser... En tant qu'artiste, nous ne prenons pas toujours la ligne droite, nous essayons d'observer de façon plus organique les choses. L'humain a un cheminement qui n'est pas celui des urbanistes. »

En somme, l'art donnerait à voir autrement et à écouter pour provoquer un dialogue sur le territoire. « Parfois, le simple fait de s'asseoir à côté de quelqu'un suffit à te faire apparaître dans son champ de vision », explique Ali Salmi. C'est la même chose pour un espace. » Pour Laure Terrier, un espace délaissé est perçu comme tel, car on ne l'écoute plus. « John Cage a dit: "Si un espace vous dérange, écoutez-le." Quand je vais dans un lieu, j'écoute un espace avec mes oreilles et ma peau. Ne dérange que ce que je ne peux pas écouter, ce qui me fait peur. Si l'autre est considéré, derrière sa peur, il observe et il vient voir. »

Et l'artiste d'ajouter qu'il « faut réinventer notre espace public » et « arrêter de le subir ». Julie Desprairies aime donner l'exemple d'une voie de chemin de fer désaffectée à Eleusis, en Grèce, que sa compagnie a investie pour un spectacle. Elle y a, à quatre reprises et pendant plusieurs jours, joué une performance mêlant danseurs professionnels et amateurs. Cet axe est désormais devenu une voie piétonne qui permet aux usagers d'accéder au centre-ville. Un exemple de réussite où l'art est parvenu à transformer le regard que portent les usagers sur un lieu et à transformer ses usages. ■■■

« La ville est un matériau de création vivant et en mouvement »

Entretien avec Julie Arménio, directrice artistique de la compagnie Ru'elles.

Vous expliquez que la ville est un matériau de création à part. Qu'entendez-vous par là ?

Pour moi, la ville est un matériau de création vivant et en mouvement. Elle est le support d'incessantes interactions, c'est ce qui la distingue des autres supports de création. L'espace urbain possède aussi une dimension politique qui lui est intrinsèque: il est un espace du social, un espace démocratique; c'est un lieu où l'anonymat favorise les libertés et où les futurs s'inventent. Il pose la question de notre rapport au monde. Les rapports de domination font, selon moi, partie de cette matière qu'est la ville, et que je travaille comme un sculpteur travaille son œuvre. Comme le céramiste, je modèle ma matière, mais je me laisse aussi façonner par elle. C'est un duo: toucher et se laisser toucher. En somme, une matière d'une extrême complexité qui éveille ma curiosité et me surprend chaque jour.

Que cherchez-vous à montrer dans vos œuvres urbaines ?

Je souhaite créer une porosité entre art et vie de la ville. Ce que je propose, c'est un échange réciproque entre poésie et quotidien. Je m'ancre intimement en un lieu, je le considère, l'éprouve, je tente de m'accorder à lui. Cela demande du temps et de discuter avec les habitants, etc. Il faut apprendre à écouter et à éprouver ce lieu avant de l'investir. M'ancre dans ce lieu me permet aussi de questionner les futurs possibles. Aujourd'hui, ces futurs sont dictés par des décideurs. Ce que j'essaie de faire dans mes créations, c'est de questionner cette production perçue surtout selon un angle rationnel et efficace. J'aime questionner l'androcrisme qui règne [l'androcrisme est un mode de pensée conscient ou non, consistant à envisager le monde uniquement ou en majeure partie du point de vue des êtres humains de sexe masculin, ndr]. Notre espace urbain est encore pensé pour un type de famille, un type de personnes, pensée pour la classe, le genre, la race des décideurs. Il est bien loin d'être égalitaire. Mais cela reste bien caché par les récits qui accompagnent la production de la ville. Ce que j'essaie de faire en tant qu'artiste, c'est de créer à partir de ces récits et de nous décentrer.

Quel est, selon vous, le rôle de l'artiste au sein de l'espace public ?

Je crois que mon travail est de pluraliser les récits, les usages et, donc, nos façons de faire société. C'est pour moi un des enjeux de notre époque troublée. Les histoires que l'on se raconte ne sont que les reflets de nos perceptions, et elles façonnent le monde. Il m'est urgent de créer des dissonances, un vent contraire au storytelling ambiant. Mon rôle est de créer une matière plus douce, de modeler d'autres possibles. Je pense que pour penser nos futurs,



Photo: D. R.

il reste essentiel de se questionner sur notre rapport au monde, d'ouvrir un dialogue sur l'absurdité de certains discours, comme ceux de la transition écologique: asphyxie des sols, extractivisme des matières premières, rapport à la technologie... qui peuvent aboutir parfois à une forme de nécropolitique [la nécropolitique est un terme, introduit en 2003 par Achille Mbembe, qui se penche sur la manière dont le pouvoir politique et social est utilisé pour réguler la vie et la mort]. Je suis consciente que la machine est bien plus grosse que moi et que mes propositions ne sont que microliques, mais mon souhait reste de pluraliser les récits et les perceptions afin d'offrir une porte de sortie à nos aliénations.

Plus largement, je perçois mon travail aussi comme un support pour la recherche et l'action politique. S'il échappe à la tentative explicative et de démonstration, mon rôle d'artiste est aussi de créer des outils pour percevoir et comprendre nos urbanités. Ces derniers peuvent être au service d'enquêtes sensibles et produire du savoir appropriable par les habitants, par les universitaires et les concepteurs d'espace.

Propos recueillis par E. P.

L'ARTISTE À PARTIR DES RELATIONS QU'IL OU ELLE FAIT ADVENIR

Par Mélanie PERRIER - 2024

L'ARTISTE À PARTIR DES RELATIONS QU'IL OU ELLE FAIT ADVENIR

Par Mélanie Perrier

«De grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, allant peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.»¹

L'évolution du rôle de l'artiste dans la société

Dès 1928, Paul Valéry, prédisait combien le XXe siècle allait bouleverser la notion même de l'art et par là même le rôle de l'artiste dans la société moderne. Pour preuve, le rôle de l'artiste a connu de grandes évolutions dans les dernières décennies. Dans les années 1970, on assiste à la prise de parole engagée des artistes. Durant cette période, ils endossent volontiers le rôle "d'agitateurs culturels" que les gouvernements souhaitent les voir jouer. Avec l'avènement de la "démocratisation culturelle" dès les années 1980, l'artiste devient progressivement un.e acteur.rice du territoire, instaurant ainsi un élargissement de son champ d'activités, qui n'est plus réduit à la production d'objets spectaculaires, mais s'étend à une multiplicité d'adresses aux publics. Ainsi aujourd'hui, c'est bien la nature de ce qui est produit par l'artiste qui nous intéresse à l'aune d'un bouleversement des usages et des pratiques culturelles. Au fil des dernières décennies, nous postulons que l'artiste a ouvert sa pratique non pas à l'interaction mais davantage à la relation, bouleversant les principes et les contours même d'une démarche artistique et de son adresse.

Bien que devenus éminemment relationnels, les artistes voient leur créativité soumise à la multiplication des appels à projet, les obligeant à adapter leur projet artistique aux besoins des financeurs, et trop souvent à modifier et déplacer la nature même de leur travail. Soit l'impulsion artistique devient un « produit » comme un autre, intervertissant (peut-être même pervertissant) la place singulière qu'occupe l'artiste au sein de la société. Soit les artistes deviennent des "ingénieurs du social"², faussant le devenir d'un universalisme démocratique initial de l'art.

La valeur sociale : la place sociétale de l'artiste à l'heure des droits culturels

Depuis les travaux de Raymonde Moulin et d'Howard Becker³, nous savons que le monde de l'art peut être étudié comme un monde de travail ordinaire. Howard Becker a bouleversé la conception de l'art en considérant le travail artistique et l'œuvre comme « une chaîne de coopération ».
« Toutes les œuvres d'art, en somme, hormis les œuvres absolument individualistes et donc inintelligibles d'un créateur autiste, mettent en jeu une certaine division du travail entre un grand nombre de personnes »⁴. La création d'une œuvre ne serait plus autocratique sur l'artiste démiurgique mais réévaluée à l'aune de l'ensemble des personnes qu'elle implique. Pierre Michel Menger⁵ poursuit en avançant l'artiste comme « une figure exemplaire du nouveau travailleur », plaçant les activités artistiques comme laboratoire social de pratiques débouchant sur un nouveau monde du travail. Mais, à l'heure de l'industrialisation de la culture et des arts, des droits culturels, l'artiste est-il.elle un.e travailleur.se comme les autres ? L'artiste n'est-il pas aujourd'hui devenu un.e acteur.ice sociale dont une frange de ses activités consiste à travailler avec des individus (amateur.ices, publics divers), autres que professionnel.les (danseur.euses, cirqueuses, artistes...)? Il.elle n'est plus celui ou celle qui s'enferme (uniquement) dans un studio, atelier pour créer des pièces ou objets artistiques. L'élargissement des esthétiques et la nature des pratiques nous conduisent aujourd'hui à aborder le travail artistique davantage comme la création de situations initiées par l'artiste qui impliquent une variété de personnes différentes.

1 Paul Valéry, La conquête de l'Ubiquité in Pièces sur l'art, Tome II, (1928)

2 Isabelle Barbéris, L'art du politique correct, Ed. PUF, (2019)

3 Raymonde Moulin, Le Marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies, Ed. Flammarion (2009) et Howard Becker, Les Mondes de l'art, Paris, Flammarion, (2010)

4 Howard S. Becker, Les Mondes de l'art, Paris, Flammarion, 2010, p.379

5 Pierre-Michel Menger, Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain, Paris, Gallimard-Seuil, « Hautes études », (2009)

6 Jacques Rancière, Conférence modérée par Bernard Aspe et Fabienne Frugière, Colloque share EVERYDAY AESTHETICS and COLLECTIVE GESTURES, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 27 janvier 2024

7 Boris Charnatz, La communauté à venir, entretien avec Laurence Louppe, paru dans Art Press, N°252, décembre 1999, p. 48

8 Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Paris, Rivages, (2007)

9 Nicolas Bourriaud, L'esthétique relationnelle, Editions Presses du réel (2001)

10 Oda Projesi est un collectif d'artistes basé à Istanbul, mené par Sevil Yersel, Ozge Acikkol and Güneş Savas

11 Maria Lind, Actualisation of space, in Claire Doherty, Contemporary art : from studio to situation, Londres, Black dog, (2004), p.109

12 Claire Bishop, "The Social Turn Collaboration and Its Discontents" Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso, (2012), p.12-14

13 Anna Halprin fait figure de chorégraphe pionnière en faisant sortir la danse des plateaux pour la déplacer à l'espace public dès les années 50, suivie par Trisha Brown dans les années 70 qui introduisit Roof piece, (1971) ou Odile Duboc en France à partir de 1981 avec les Fernandes.

14 Des premières expérimentations de Rudolf Laban dès 1927 avec Titan ou encore Pina Bausch en 1978 avec Kontakthof, à celles d'Anna Halprin en 1987 avec Planetary dance ou Rocking Seniors en 2005, les années 2000 ont largement consacré cette dimension avec notamment Julie Niche Les Sisyphe, (2003) Boris Charnatz Enfant, (2011), Jérôme Bel, Cour d'honneur, (2013), Gala, (2015), Thierry Thiéu N'ang Du printemps, (2011), Mickaël Pheippreau, Bi-portraits, (2008), Chorus, (2012), Pour Ethan, (2014), Avec Anastasia, (2015).

Jacques Rancière nous confirme dans cette voie en défendant l'idée d'un art qui « n'est pas une activité comme les autres mais comme une activité qui construit des nouvelles formes de vie »⁶

Présence

On assiste en effet à l'émergence d'une nouvelle "économie de la présence" dans l'art, là où la présence physique s'impose comme production de valeur à l'instar de celle de l'objet. Boris Charnatz disait d'ailleurs dès 2000 « L'important, c'est de questionner des modes d'incarnation, de présence. L'important n'est pas la perception, mais comment sont menées les présences. »⁷

La coprésence entre l'artiste et ses spectateur.ices fonde plus que jamais l'œuvre et cette dernière s'en voit modifiée, augmentée, revalorisée.

Valeur

Dans ce contexte, nous postulons que la valeur relationnelle et sociale est un facteur majeur à prendre en compte dans la manière d'appréhender l'activité des artistes d'aujourd'hui. Que produit l'artiste s'il.elle ne produit pas une marchandise ? Que fabrique l'artiste si ce n'est des relations spécifiques inédites à forte valeur sociale ?

Relations

En choisissant d'envisager l'activité artistique non pas comme production de formes mais comme dispositifs et générateurs de relations interpersonnelles entre artistes et individus (adresse, coopération, participation, entraide), cela nous invite à repenser non seulement le rôle du.de la spectateur.ice mais aussi celui de l'artiste. Si la réception devient active, voire participative, c'est autant dans l'implication du.de la spectateur.ice que dans les effets que l'œuvre produit sur lui/elle.

Les mutations esthétiques des pratiques artistiques des dernières décennies ont conduit à considérer davantage l'adresse et la réception par les publics comme fait participant au processus de création. Le régime performatif dans le champ des arts plastiques dès les années 1950, et les démarches de l'esthétique relationnelle⁹ des années 1990, ont bouleversé la définition même de l'œuvre. Elle n'est plus un objet qui se donne à voir, fruit du savoir-faire de l'artiste, mais bien une situation génératrice de relations et d'interactions avec le public à qui elle s'adresse ou avec lequel elle compose. Toutefois notons qu'avec l'esthétique relationnelle, la relation est donnée à voir et devient un objet potentiellement marchand.

L'approche du collectif d'artistes Oda Projesi¹⁰ est significative de ce « tournant social » de l'art. Le collectif ne cherche pas à montrer ni exposer de l'art mais à « utiliser l'art comme moyen pour créer et recréer de nouvelles relations entre les gens. »¹¹ Leur travail consiste alors à "ouvrir un contexte pour créer la possibilité d'échange et de dialogue"¹² et à servir de médiateur entre des groupes de personnes qui n'interagissent pas normalement les uns avec les autres. La dématérialisation du travail artistique se confirme ici sous la forme d'un processus social, où « faire dialogue » devient un médium.

Depuis quelques décennies, la danse a investi tout autant ce tournant avec l'avènement de propositions in situ¹³ jusqu'aux propositions participatives ou créations amateurs¹⁴. La fonction du.de la spectateur.ice s'émancipe de son seul rôle d'observateur.ice pour s'élargir à celui de contributeur.ice, participant.e, coopérant.e. Ce qui amène Jacques Rancière à poser le constat suivant : « Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre aux spectateurs »¹⁵.

Au fur et à mesure des démarches et de cette émancipation du spectateur.rice, les dichotomies entre spectateur.rice / amateur.rice, chorégraphe/danseur.se se voient modifiées et contribuent à redistribuer les rôles. Par la requalification de son rôle, le.la spectateur.rice est invité.e à endosser une activité inédite ou attendue.

Les chorégraphes aménagent désormais un champ d'action à l'intérieur de leur œuvre pour les spectateur.rices et comme le souligne Julie Perrin « *laissent la relation sociale se charger de l'invention du sens.* »¹⁶

Danses en amateur, œuvres participatives, co-créations, projets de territoire, les dénominations prolifèrent mettant en lumière une disposition particulière du secteur chorégraphique à inclure «des non-professionnelle.s» mieux des « danseurs piétons »¹⁷ dans la fabrique du spectacle sur et hors les plateaux de théâtres.

« *La participation relève ainsi dans la grande majorité des cas d'un travail de collaboration en présence avec l'artiste lui-même, présent aux différentes phases de réalisation, impliquant une relation incarnée avec l'artiste.* »¹⁸

Nous ne pouvons toutefois pas méconnaître l'usage inflationniste du «participatif» dans les politiques culturelles actuelles pour adapter la création chorégraphique aux enjeux de démocratisation du service public de la culture. On peut alors questionner la place des personnes dans l'émergence et la conception des projets culturels ou artistiques, dont le risque est qu'ils soient pensés "pour" elles, renforçant l'autorité symbolique de l'artiste, seul détenteur du geste créatif, et maintenant les participant.es dans une forme de subalternité.

L'implication des publics et leur inclusion dans les processus de création est, à l'aune des multiples dispositifs et autres appels à projets, un réel critère de subvention pour les artistes, a fortiori d'évaluation des projets artistiques et de soutien aux compagnies. Oui, l'intrusion du politique dans le désir des artistes et la naissance des créations n'a fait qu'aggraver par endroit l'uniformisation des pratiques et surtout accroître l'instrumentalisation des publics. Leur typologie identitaire est devenue pour certaines instances un réel système de répartition de la participation. Cette bascule inscrit selon nous un changement fort de paradigme du travail de l'artiste à l'heure des droits culturels.

EAC

Ce tournant « participatif » du champ chorégraphique et ses dérivés sont soutenues par l'élargissement des prérogatives des compagnies (et des artistes) qui au-delà de la création de spectacles, doivent désormais inclure dans leur démarche artistique des projets « d'éducation artistique et d'actions culturelles » auprès de publics divers. L'extension du champ d'action de l'artiste se voit ainsi confirmée et l'adresse ne passe plus uniquement par le partage d'une expérience esthétique mais par une pratique partagée.

Rappelons ici que l'éducation artistique et culturelle ne se limite pas à l'école et s'est érigée en une décennie comme le pilier incontournable de l'action publique et de la culture que cela soit au niveau de l'État ou des instances locales.

L'artiste y est considéré comme acteur.rice de terrain à même "d'intervenir" et non plus de "montrer" ou de créer. Quelles que soient les projets à mener et les "publics" impliqués, il s'agit de "vivre et partager"¹⁹ avant de donner à voir. L'artiste ici ne s'adresse plus à des spectateur.rices mais à des participant.es avec qui il/elle va devoir composer.

Si le format des projets varient selon les artistes, force est de constater que l'impératif de la "restitution" comme modèle quasi obligatoire de conclusion des projets reste très présent.

Or les retours de terrain des artistes montrent qu'un projet réussi se mesure surtout à la qualité des relations créées et entretenues et non à un produit fabriqué trop souvent à la hâte.

14 Aquí enquanto caminhamos (Here whilst we walk) de Gustavo Ciriaco et Andrea Sonnberger (2006). Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ? de Myriam Lefkowitz (2014). Mon nom des habitants de Laurent Pichaud (2014-2018) jusqu'aux "créations habitants" initiées chaque année par le Centre Chorégraphique National de Caen sous l'impulsion d'Alban Richard à partir de 2016.

15 Jacques Rancière, Le spectateur émancipé, La fabrique éditions, Paris, (2008), p. 24

16 Julie Perrin, Figures de spectateur en amateur - Centre national de la danse, Michel Briand (dir), Corps (incroyables, Pratiques amateur en danse contemporaine, (2017) p. 65

17 Pour reprendre le terme d'Isabelle Glnot pour définir ces danseurs.se.s « non entraînés » et à la virtuosité ordinaire, Isabelle Glnot, « Du piéton ordinaire », in Corps (incroyables, dir. Michel Briand, ed. CND, Pantin, (2017), p. 25-43

18 Estelle Zhong Mengual, L'art en commun, réinventer les formes du collectif en contexte démocratique, Ed. Les presses du réel (2018), p.56

19 Pour reprendre le terme de Maurice Courchay dans la table ronde "transmettre l'art, transmettre la liberté, le 14 mars 2016 au Théâtre Universitaire de Nantes, retranscrit dans l'ouvrage Transmettre art pédagogie, sensible, Editions de l'attribut (2018), p.143

20 Gérard Garouste In A. Kerlan (dir) Des artistes à la maternelle, Lyon, éditions Sceren/CRDP, 2005, p. 55

21 IME : institut médical éducatif. Ces établissements ont pour mission principale d'accueillir des enfants et des adolescents handicapés ayant une déficience intellectuelle

22 Capabilités est un anglicisme venant de l'anglais «capability» ou «capacité» ou «liberté substantielle»¹² est, suivant la définition qu'en propose Amartya Sen, la possibilité effective qu'un individu a de choisir diverses combinaisons de « mode de fonctionnement » (voir Un nouveau modèle économique, Développement, justice, liberté, Odile Jacob,(2000))

23 Alain Kerlan, L'atelier de l'artiste, laboratoire démocratique d'une nouvelle normativité ? Sens Public (2011)

24 Claire Bishop, The social Turn, collaboration and its discontents, art forum, février 2006, pp.178-183

25 Estelle Zhong Mengual, L'art en commun, réinventer les formes du collectif en contexte démocratique, Ed. Les presses du réel (2018), p.33

26 Le cycle des Hautes Etudes de la Culture initié par le Ministère de la Culture réunit chaque année une quarantaine d'auditrices et d'auditeurs pour construire ensemble une vision stratégique et partagée sur les grands enjeux des politiques culturelles face aux mutations contemporaines.

27 <https://www.culture.gouv.fr/fr/Media/Medias-creation-rapide/Rapport-du-Groupe-7-de-la-Session-21-22-du-CHEC-Les-transformation-du-travail-artistique.pdf>

28 Rapport du CHEC 2022, "Les transformations du travail artistique", Peggy Donck, Marion Fouillard-Bousquet, Fabienne Moreau, Arnaud Stinès, Laurent Van Kote, Ubavka Zaric, Référent : David Cascaro, Ministère de la Culture.

« *Ce que l'artiste apporte d'abord ? Une nécessaire et salutaire déstabilisation. Ce n'est pas l'absence de normes, mais la capacité à produire, travailler, déplacer la normativité qui importe. Un adulte là à côté pour montrer, désigner.* »²⁰

Déstabiliser les normes, c'est en premier lieu sortir des rôles assignés à chacun.e. Ainsi, que produit un.e artiste lorsqu'il/elle investit une crèche, un EHPAD, un IME ²¹, un centre pénitentiaire? Il ou elle vient justement y introduire avant tout un autre type de relations. L'artiste est ce tiers qui a la possibilité et la faculté d'écouter l'autre, de laisser faire et advenir toutes les "capabilités"²², sans aucune autre fin que l'émergence de cette relation à soi et à l'autre.

Alain Kerlan le confirme, pour ce qui concerne le champ de l'école : «*L'entrée des artistes dans le champ éducatif ménage des espaces qui peuvent être regardés comme des laboratoires où s'essaie et s'invente une autre relation éducative, une autre relation adulte/enfant, une relation dans laquelle l'alternance, la dialectique de l'horizontalité et de la verticalité seraient possibles.* »²³

Ces relations instituées par l'artiste se manifestent dans des gestes, des postures, mais surtout dans des « adresses » et des sollicitations – verbales, gestuelles – faites à toutes celles et ceux avec qui s'élabore un projet. La relation qu'institue l'artiste est éminemment « individualisante », en raison de la nature même de l'art et du travail artistique.

En somme, l'artiste crée autant (ou du moins différemment) en initiant une création qui se partage au moment d'un spectacle, que dans les projets qui impliquent des personnes multiples. A chaque fois, l'élaboration d'une relation spécifique entre l'artiste et un.e autre va conduire à l'émergence d'une forme rendue par moment non nécessaire. Car comme le rappelle Claire Bishop, ces projets et créations trouvent désormais leur spécificité de « *n'être pas fait pour être vus de l'extérieur, mais davantage faits pour être vécus de l'intérieur* »²⁴

Il paraît désormais réducteur d'apprécier une œuvre (et par conséquent la valeur du travail de l'artiste) par ses qualités esthétiques réalisées et partagées. En revanche, on appréciera l'œuvre à sa plus juste valeur par la qualité de la relation créée entre l'artiste et ses coopérantes.

Estelle Zhong Mengual le confirme « *A notre sens , c'est la relation entre artiste et volontaires qui revêt dans l'art en commun la dimension de forme artistique, appliquée d'habitude à l'objet ou l'installation produit par l'artiste.* »²⁵ Mais qu'en est il pour le champ chorégraphique?

Production de lien

Eu égard aux constats et dérivés observés, nous défendons précisément une vision, celle d'une génération d'artistes qui continue de croire en la production de liens comme valeur artistique, en opposant la valeur sociale de leur travail à la marchandisation du divertissement.

Dans un rapport récent du CHEC²⁶ autour du travail artistique en 2022, le constat est clair : «*Le lien avec les réalités sociales et sociétales dans lesquelles les artistes inscrivent leur travail sont peut-être aujourd'hui les transformations les plus importantes.* »²⁷ Et d'insister sur la difficulté des structures et des politiques culturelles de reconnaître et d'accompagner « *ce rapport de proximité avec les territoires et les publics, voire les habitants des artistes aujourd'hui.* »

Cette mutation du travail de l'artiste en pluriactivités dans une visée plus relationnelle est confirmée également par les mutations des pratiques et usages du public et des nouvelles relations que les citoyens et habitants souhaitent avoir avec les artistes.

«*Le besoin de sortir du simple rapport productiviste pour retisser d'autres natures de lien et d'interaction posée par de nombreux artistes dans le rapport à leur propre création, aux lieux qui les accueillent, à la sectorisation et hyperspécialisation des services au sein des institutions impose une autre temporalité et une prise en compte différente du travail des artistes* »²⁸

Aussi postulons nous ainsi que le talent de l'artiste ne résiderait plus dans des capacités intrinsèques et techniques (hard skills) mais bien dans une intelligence émotionnelle et relationnelle (soft skills) spécifiques qui lui permet d'initier avec autrui des relations inédites. L'artiste serait ainsi le/la seule acteur.rice sociale à fabriquer des relations inédites et inventer à chaque fois leur cadre.

Dans la majorité des "travailleurs relationnels" (enseignante.es, éducateur.rices, soignant.es, commerciaux...), les relations sont déjà encadrées (enseignant.e/élève, éducateur.rices/publics, soigné.e/soignant.e, commerciaux/client.es) et assujetties à un objectif extérieur à elle-même.

La relation sert à l'éducation, au soin, à l'animation du quartier, au commerce. L'artiste quant à lui/elle, fabrique une relation à chaque fois nouvelle, qui n'a d'autre objectif que de nourrir la fabrique du commun, l'émancipation des individus et des imaginaires.

« Il n'y a pas de meilleurs citoyens que les artistes... De même, il n'y a pas de pratiques plus emblématiques d'une conduite démocratique que les pratiques artistiques »²⁹

Au niveau du champ chorégraphique, l'artiste chorégraphique, comme le chorégraphe s'imposent aujourd'hui comme des spécialistes du "corps pensant"³⁰, capables de s'adresser aux sensibilités et aux corps de chacune avec qui il/elle travaille ou interagit. Cette fabrique du commun, l'artiste la travaille à même les affects, mouvements et intensités de chacun.e.

« En éprouvant ce que signifie, physiquement, être coordonné, subordonné, juxtaposé à l'autre (et quoi dans l'autre ?), on expérimente comment le(s) sens commun(s) circulent d'une singularité à l'autre, on cherche le partage d'un sens commun en sachant qu'il est toujours à faire. »³¹

Il ne s'agit donc pas ici de vanter une autre esthétique relationnelle³² mais bien plutôt de se pencher sur une esthétique de l'interaction où la relation s'impose comme forme privilégiée dans une visée holistique des individus.

Le Care serait-il la « figure de référence » de cette nouvelle esthétique relationnelle ?

L'impact social de l'art

« Traiter le social par le social permet de subsister. Traiter le social par le culturel permet d'exister. »³³

"L'impact social" est à considérer comme les changements positifs ou négatifs, attendus ou inattendus, et durables engendrés par les activités mises en place et attribuables à ces activités. A l'échelle du travail de l'artiste, l'impact social de son activité consisterait à évaluer les changements impulsés par la pratique partagée ou la création coopérante menée avec les publics.

Participation

Face à la multiplication des « présences auxiliaires » sur les plateaux de danse, il semble urgent de véritablement poser les cadres éthiques, politiques et sociaux de ces pratiques. Si elles viennent bousculer la position de l'auteur.rice et la place laissée à l'autre dans le processus de création, ces nouvelles modalités imposent de revoir les modes d'évaluation en incluant nécessairement les bénéfices apportés aux participant.es sans avoir peur, pour autant, de la valeur sociale de ces formes artistiques.

Cela suppose de développer une meilleure compréhension de la notion de dignité, avec l'hypothèse transversale de la participation comme porte d'entrée culturelle sur les autres droits humains.

L'enjeu de ce livre est de proposer un autre prisme que la production comme modèle économique et système de reconnaissance pour le travail artistique, en posant comme nouveau paradigme la valeur sociale et relationnelle de l'artiste.

La création d'une œuvre ne serait plus autocalibrée sur l'artiste démiurgique mais réévaluée à l'aune de l'ensemble des personnes qu'elle implique.

A l'heure de l'Education artistique et culturelle et des droits culturels, la nature et le sens du travail de l'artiste ont changé.

Ce livre donne la parole à des artistes du champ chorégraphique, aux actrices et acteurs parties prenantes avec qui nous partageons ce même rapport à l'art et au travail artistique, et s'emploie à faire converger les points de vue, les expériences de terrain pour bâtir et mettre en lumière cette nouvelle façon de considérer les artistes, leur travail et leur rôle aujourd'hui.

Ce livre permettra de révéler combien l'artiste est en capacité d'être force de proposition dans la mise en place effective des droits culturels. Il rassemble des chorégraphes et artistes du champ chorégraphique lesquels engagent des modèles d'activités qui soulignent de manière concrète la réalité du terrain. En revenant sur le spectre de l'inclusion d'autrui dans la démarche artistique, la valeur et son cadre éthique, la confrontation et la convergence des réalités chercheront à déployer une véritable typologie des relations créées.

²⁹ Joëlle Zask, Art et démocratie, Peuples de l'art, Paris, Editions PUF, (2003)p.3

³⁰ Un concept introduit par Francisco Varela, aussi formulée sous l'appellation de « cognition incarnée » in Francisco Varela et Humberto Maturana, L'arbre de la connaissance, Editions Addison Wesley France (1994)

³¹ Boris Charmatz, Entretien - à propos de la danse contemporaine, avec Isabelle Launay, Dijon, Ed. Centre National de la danse/ Les presses du réel, 2003, p.130.

³² Concept initié par le critique d'art Nicolas Bourriaud en 1998 dans son ouvrage éponyme, rassemblant une génération d'artistes de la fin du XXe considérant leur pratique à partir d'une esthétique de la rencontre avec le visiteur.

³³ Christian Maurel, « Le travail de la culture : des concepts aux pratiques », in Françoise Liot (dir.), Projets culturels et participation citoyenne, Paris, L'Harmattan, (2010)

LA TERRASSE - 24 septembre 2022

22

focus

Au TCC – Théâtre Châtillon Clamart, les arts vivants fusionnent, rayonnent et surprennent

focus

Le TCC – Théâtre Châtillon Clamart est né de la fusion récente du Théâtre Jean Arp à Clamart et du Théâtre de Châtillon. Nourri de leurs complémentarités, foisonnant et fédérateur, le projet qui en découle ouvre grand nos imaginaires. Dans les théâtres et hors les murs, le public est invité à circuler à la découverte de formes nouvelles. Une aventure collective enthousiasmante, au cœur du Grand Paris.

Entretien / Christian Lalos

Un espace et un projet communs pour rêver ensemble

Directeur du Théâtre de Châtillon, Christian Lalos prend la tête du TCC – Théâtre Châtillon Clamart. Une opportunité pour que grandissent l'inventivité artistique et le plaisir du partage.

Comment appréhendez-vous la fusion du Théâtre de Châtillon et du Théâtre Jean Arp ?

Christian Lalos : Cette fusion fait sens car elle redonne du souffle à la part artistique des budgets, qualitativement et quantitativement. Notre territoire, Vallée Sud Grand Paris, compte dix structures culturelles pour onze communes très proches les unes des autres, et le public circule facilement d'un lieu à l'autre. Dans le sillage de la volonté des maires, un tel rapprochement accentue le rayonnement et l'envergure des structures. Tant par leurs capacités que par l'outil qu'elles proposent – un rapport frontal à Clamart, un dispositif transformable à Châtillon –, les deux salles se complètent et peuvent ainsi répondre aux enjeux de la création d'aujourd'hui. Spectacle frontal ou pas, déambulatoire, immersif, par-

ticipatif, *in situ*... : tout est possible ! Chaque maison conserve sa couleur, ses fondamentaux, avec à Jean Arp une place importante accordée à la marionnette et à Châtillon une attention particulière aux formes transdisciplinaires, hybrides, qui convoquent autrement le spectateur, notamment dans l'espace public.

Comment définiriez-vous votre projet pour ces deux lieux ?

C. L. : Le projet s'appuie sur quatre axes. Le premier concerne la question du corps et de sa représentation sensible, et couvre ainsi les champs chorégraphique et marionnettique, la manipulation, le théâtre physique et gestuel, le cirque. Nous sommes impliqués dans des réseaux très engagés sur ce sujet. Le second axe aborde la thématique des images, de



Christian Lalos, directeur du TCC.

© Emmanuel Hérin - ephotonews

« Spectacle frontal ou pas, déambulatoire, immersif, participatif, in situ... : tout est possible ! »

notre rapport aux imaginaires créés par le biais des images. Il fait place à la dimension plastique, scénographique des arts scéniques. Dans un monde saturé d'images, la question de ce qu'on montre et de comment on l'interprète s'inscrit aussi dans nos missions de transmission et d'éducation artistique. Ensuite, nous développons un volet consacré aux jeunes publics. Prochainement, je souhaite en particulier mettre l'accent sur les grands adolescents et jeunes adultes. C'est en effet à ce moment-là qu'advient une rupture avec les pratiques collectives. Pour contrer ce décrochage, je

souhaite faire avec eux plutôt que pour eux. Le dernier enjeu, c'est le territoire. Nous allons sortir des murs des théâtres avec toutes sortes de formes, en développant, comme toujours, l'aspect collaboratif.

Qui sont les artistes particulièrement impliqués dans votre saison ?

C. L. : Nous avons noué des relations au long cours avec plusieurs artistes associés, dont le Birgit Ensemble et Edith Anselmetti, et accueillons aussi de nouveaux venus. Elise Vigneron, marionnettiste et plasticienne, devient dans le champ de l'image et du corps artiste associée. Tout comme Laure Terrier, chorégraphe de la Cie Jeanne Simone, qui présente des créations, ateliers et parcours dans l'espace public. Nous proposons aussi plusieurs parcours d'artistes au fil de la saison dans les deux salles, avec le plus souvent une œuvre de répertoire et une création, complétées par une forme légère qui tourne sur le territoire, avec le metteur en scène Léo Cohen-Paperman, le Théâtre Malâz, la compositrice et chanteuse Claire Diterzi. Deux rendez-vous très repérés ponctuent la saison : le Festival de marionnettes et théâtre d'objets MARTO, et, depuis l'an dernier, en collaboration avec les théâtres de Vanves et Malakoff, le Festival O.V.N.I., avec ses Objets Vivants Non Identifiés. À l'image de notre saison, indisciplinée et buissonnière...

Propos recueillis par Agnès Santi

octobre 2022

Entretien / Laure Terrier

Créer chemin faisant

Laure Terrier, chorégraphe de la Cie Jeanne Simone, se réjouit de voir son compagnonnage avec le Théâtre de Châtillon se muer en une association pour trois ans.

Quelle relation entretenez-vous avec le Théâtre Châtillon Clamart ?

Laure Terrier : Nous avons avec le Théâtre de Châtillon une relation au long cours. J'y ai joué quasi toutes les pièces de la compagnie ces dix dernières années. Aujourd'hui la compagnie s'associe au Théâtre Châtillon Clamart pour trois ans et j'en suis très heureuse. Nous allons d'abord créer *Chemin faisant* qui célébrera à notre manière le mariage entre les deux théâtres. La compagnie travaille l'espace public depuis quinze ans, et les lieux du quotidien attirent mon attention. Cela m'intéresse de relier par la marche ces deux théâtres. *Chemin faisant* est une adaptation de *Sensibles Quartiers*, une pièce in situ déjà jouée à Châtillon.

« Les lieux du quotidien attirent mon attention. »

Interviendrez-vous également à l'école ?

L. T. : Oui, nous allons présenter en milieu scolaire *Gomme*, qui réunit deux chorégraphes. L'un présente un solo décalé qui a pour objet la classe, les usages qu'elle impose aux corps. L'autre mène avec les élèves deux ateliers. Avant notre départ, en fin de semaine, nous proposons aux enfants et parents d'assis-



Sensibles Quartiers de la Cie Jeanne Simone.

© Pierre Pichonnet

ter au duo *À l'envers de l'enfroid* qui consiste en un parcours à travers divers lieux de l'école.

Quelle est la seconde pièce que vous présentez, intitulée *Ce qui s'appelle encore Peau* ?

L. T. : Pour cette pièce je suis retournée au plateau. J'avais besoin d'un corps qui puisse être nu pour interroger la façon dont le dehors touche l'individu. On suit dans cette pièce cinq personnes qui s'ébrouent dans le toucher, dans la relation, dans une succession de situations qui s'empilent, s'influencent.

Propos recueillis par Delphine Baffour

Chemin faisant : les 23 et 25 septembre. *Ce qui s'appelle encore Peau* : le 7 mars à Châtillon.

la terrasse

Le Birgit Ensemble

Compagnie associée au Théâtre de Châtillon depuis 2019, Le Birgit Ensemble achève cette collaboration par l'organisation d'un atelier d'écriture et par une résidence de création pour son prochain projet : *Les Suppliques*.



Julie Bertin et Jade Herbulot.

© Birgit Ensemble

Après les deux derniers opus du cycle *Birgit Kabarett* présenté au Théâtre de Châtillon au premier semestre 2022, après l'ultime représentation scolaire du spectacle *Douce France* en mai dernier, les deux co-fondatrices du Birgit Ensemble, Julie Bertin et Jade Herbulot, poursuivent leurs explorations théâtrales des liens entre intime et politique avec *Mémoires de la ceinture rouge*. Cet atelier d'écriture a destination de lycéennes et lycéens de Clamart, d'Issy-les-Moulineaux, de Châtillon, de Malakoff, du Kremlin-Bicêtre... une mise à disposition auprès des habitants de ces communes ».

La mémoire des communes de la ceinture rouge

Cela, afin d'élaborer des formes dramatiques révélant « ce que ce paysage urbain contient de patrimoine, d'histoires et de destins politiques à travers les récits de vie d'hommes et de femmes qui sont aujourd'hui la mémoire vivante du territoire ». Cette action en milieu scolaire sera suivie par la résidence de création des Suppliques, projet multiforme du Birgit Ensemble qui proposera à l'automne 2023 une approche sensible de l'Histoire à partir d'un fonds d'archives de lettres envoyées par des familles juives aux autorités de Vichy. Manuel Piolat Soleymat

ANIMAL TRAVAIL
OU COMMENT L'OBSERVER SANS FAIRE DE BRUIT

À ÉCOUTER

France culture

La matinale du 13/08/2025

[« Antoine Mouton, poète : "désarmer le travail" »](#)

À REGARDER

Gâtinaise webtv

(chaîne YouTube)

[Interview de Laure à Aurillac](#)

Atelier 231 – Sotteville-lès-Rouen

(chaîne YouTube)

[Interview de Laure en résidence](#)

À LIRE

SUD OUEST - 8 août 2025
Par Emmeline Clouet

À FEST'ARTS, LES ARTS DE RUE INTERROGENT AUSSI NOTRE RAPPORT AU TRAVAIL



Créée en 2004, la compagnie Jeanne Simone explore le quotidien dans ses spectacles de rue.
© compagnie Jeanne Simone

« J'ai perdu mon travail », déclame une femme. « Je suis employée à disparaître », murmure-t-elle ensuite. « J'ai fait tout ce que j'ai pu », crie un homme. Sur l'esplanade François-Mitterrand, à Libourne, cinq comédiens-danseurs déambulent lentement, le regard porté au loin. Ils arpentent la place, contant une histoire à la fois commune et singulière : celle de la relation au monde du travail. « Animal travail, ou comment l'observer sans faire de bruit » est le titre de cette pièce chorégraphique proposée par la compagnie Jeanne Simone les 7 et 8 août à Fest'arts. « Ce titre est assez évocateur. Il invite à interroger le mot travail et la manière dont on s'y projette », explique Laure Terrier.

Quête d'identité

« Cette pièce interroge la façon dont chacun se définit comme être humain à travers le prisme du travail », souligne la chorégraphe. L'intrigue se déroule dans une « société post-Covid où l'autre est devenu un ennemi potentiel dont on a peur ». Les interprètes tentent de déconstruire leurs a priori pour renouer avec les autres. C'est une ode au « contre sans-contact », un « retour au sensible », à la « corporéité ». « On renoue avec notre rapport au poids, à la gravité, car c'est par elle que l'on s'écoute et que l'on s'entend », explique Laure Terrier.

Le spectacle s'inscrit dans la lignée de la danse américaine post-moderne, mêlant pratique somatique, contact entre danseurs et improvisation. L'écriture textuelle est signée Antoine Mouton, auteur à la fois de romans et de poésie, notamment de « Chômage monstre ». « Après l'avoir rencontré et s'être immergés dans son univers littéraire, on a choisi de travailler ensemble », sourit Laure Terrier. « Il a écrit un texte directement sur le plateau tout déplaçant la focale pour communiquer une idée à savoir redéfinir nos relations sociales autrement, au-delà de notre utilité, de notre fonction ou de notre salaire », explique la chorégraphe. Alors, allez-vous « vriller vers l'animal » et vous affranchir du travail pour « habiter autrement le monde » ?

...Festival d'Aurillac. « Animal travail », cette fatigue qu'on ne questionne plus

Cette création 2025 de la compagnie Jeanne Simone, mêle danse, texte et paysage sonore pour ausculter notre rapport intime, politique et poétique au mot « travail ».



Sur le parvis, dès 9 h, *Animal travail* de Jeanne Simone invite à ressentir le monde du travail autrement : entre fatigue, fiction et fraternité. ©Loran Chourrau

Par [Florian Olivieri](#)

Publié le 15 août 2025 à 21h30

Le rendez-vous est donné au petit matin, sur le parvis de la médiathèque. L'air est encore frais, les corps un peu lents, l'esprit disponible. C'est dans cet entre-deux que *Animal travail* ou *comment l'observer sans faire de bruit* prend place. Une pièce qui écoute autant qu'elle agit. Qui interroge plus qu'elle affirme. Un spectacle qui s'approche, presque à pas feutrés, de cette chose écrasante et tentaculaire qu'est le **travail**.

Une matière poétique et politique

La pièce part d'un texte, *Chômage monstre* d'Antoine Mouton, mais en déborde largement. Ici, la matière est aussi faite de mouvements, de frottements, de voix amplifiées ou ténues, de bruitages, de silences. Cinq danseurs, un poète-performeur, deux musiciennes et des micros captent les tensions entre le mot et **ce qu'il produit dans les corps**.

Avec un humour discret et une lucidité saisissante, *Animal travail* montre l'aliénation douce, l'épuisement devenu banal, la normalisation de l'effort constant. Et pourtant, sans dénoncer frontalement, la pièce cherche des issues : dans le groupe, dans la musique, dans la fiction collective.

Corps sensibles en espaces publics

Depuis 2004, la compagnie **Jeanne Simone** s'inscrit dans une écriture chorégraphique in situ, toujours en lien avec l'espace public. Sa fondatrice, Laure Terrier, y cultive une danse de l'attention, de la porosité, une exploration fine de ce que le quotidien fait à nos gestes – et inversement.

Avec *Animal travail*, elle poursuit son œuvre sensible d'écoute de nos conditions de vie, en les mêlant à l'intime, à la parole, au son, au mouvement. C'est une pièce qui prend le temps, qui ouvre un espace rare où l'on peut penser autrement ce que l'on vit tous les jours.

Fatigue collective et mue possible

Le travail n'est pas ici un sujet froid, ni un thème sociologique : il est vécu, perçu, ressenti. Il passe par les corps qui tombent, qui résistent, qui se relèvent. La pièce donne à voir une fatigue partagée, une **lassitude universelle**. Mais elle dessine aussi d'autres liens possibles, des manières de se soutenir, de s'écouter, d'imaginer une sortie par la mue, le chant, le collectif.

L'HUMANITÉ - 19 août 2025
Par Stéphanie Ruffier

...FESTIVAL D'AURILLAC : NOTRE SÉLECTION DE SPECTACLES À NE PAS MANQUER

Jusqu'au 23 août, les spectacles submergent la préfecture du Cantal. Si les formes festives restent à l'honneur de ce rassemblement historique des arts de la rue, d'autres mises en scène prennent le pouls de sujets graves, en osant miser sur la littérature.

CULTURE ET SAVOIR 4min

Publié le 18 août 2025

Stéphanie Ruffier



Compagnie Jeanne Simone, *Animal Travail*.
© Loran Chourrau

Les rougeoyantes pieuvres de l'affiche de cette 38^e édition ont le tournis. 3 000 artistes, 20 compagnies invitées, 650 dites « de passage » et 140 000 spectateurs sont attendus durant quatre jours dans le plus grand festival de rue de France où les prouesses des cogne-trottoirs côtoient les créations les plus diverses. Un hétéroclite bouillon de culture populaire. Théâtre, musique, cirque infusent dans des espaces publics de plus en plus contraints.

Offrir de bonnes conditions d'accueil et juguler la saturation urbaine deviennent une vraie gageure pour Éclat, association organisatrice qui a dû prendre des mesures imprévues : délai de candidature raccourci et nouveaux impératifs administratifs et techniques. Sécuriser un dernier gai soubresaut d'anarchie ?

Les coutures craquent

« À l'écoute de son époque », la programmation officielle ausculte la société. Dans le in, la danse nous avait habitués à des soulèvements de foule au sein de fêtes débordantes. Cette année, tandis que les invités brésiliens promettent fronde, flamme urbaine et insoumission tapageuse, voilà que la chorégraphe Laure Terrier transmue la colère des corps empêchés en subtile émeute poétique. Prenant appui sur l'intempestif dernier recueil d'Antoine Mouton, les interprètes de la compagnie Jeanne Simone, dont l'écrivain en personne, questionnent le travail. Au petit matin, à partir de fils documentaires, leurs mots-postures détricotent nos relations sacrificielles au boulot. Salutaire.

Animal travail dévisse les rouages des expressions comme le liminaire « j'ai perdu mon travail » (le retrouver ?). Ou prend au pied de la lettre le revenu « car tous les jours, je reviens au travail ». Du Pierre Carles en mouvements. Cinq corps, chair sociale errante ou libérée, entrent en contact, y compris du public, s'enchevêtrent dans des chaises, passent en trajectoires singulières, fuient au lointain. Une fine création radiophonique et des discours de ministres hors sol décousent l'air du temps. Poignant entremêlement d'intime et de collectif.

La compagnie Les Arts oseurs a toujours parié sur la force du livre. Rompue à l'art de la déambulation, elle quitte cette fois le béton pour rejoindre la forêt, en écho à ses nécessaires échappées champêtres avec piano à roulettes durant le confinement. L'adaptation de *Croire aux fauves, puissant récit de l'anthropologue Nastassja Martin*, débute, après une marche nocturne, par la rencontre entre la scientifique et un ours sur une crête du Kamtchatka. Surprise réciproque, morsure, visage arraché : « Une naissance puisque ce n'est manifestement pas une mort. »

Dialogue avec le vivant ou l'urbain

L'intimité du dispositif et la précision chirurgicale du verbe aiguisent l'écoute. Le spectateur marche sur les pas de la captivante Florie Guerrero Abras, entre polar médical et réflexion philosophique sur la recherche. Que d'images marquantes où la lumière magnifie peaux, écorces et feuillages. L'animisme rôde, tel l'ours aux apparitions et disparitions imprévisibles. Ivresse musicale d'être en vie et écriture comme planche de salut.

Dans le off, la compagnie Kumulus, qui a souvent préféré les formes monumentales, choisit aussi l'intime. *Qui a tué mon père* saisit le texte politique d'Édouard Louis qui replace la violence domestique dans la continuité de la casse structurelle des corps. Le choix radical de la mise en scène stupéfie. L'incommunicabilité est matérialisée par l'imposante silhouette paternelle en cage qui, muette, déroule maints rouleaux de scotch tandis que le fils conte les humiliations. La terrible trouvaille visuelle tisse une toile d'araignée tragique qui sépare et englut. À l'oreille, cela sonne comme un déchirement des muscles, une cisaille insurmontable dans la transmission. Incisif ! Et l'esprit punk, alors ? *Fabrice Guy l'opéra Rock*, de Chicken Street et Couleur de Chap', repose entièrement sur des K7 et rondins traficotés par deux acolytes. Nous voilà catapultés dans un hommage rustique au champion franc-comtois du saut à ski. Une épopée menuisier enthousiasmante autour d'un héros « très accessible » ! L'humilité du sportif qui se rend aux JO en Clio met en abîme la générosité et le système D des arts de la rue... comme de ce candide duo aux refrains chauvins inoubliables. Aussi inventif que drôle !

On conseillera enfin de suivre les spectacles du collectif Justine Sittu qui ose jouer avec les rues, notamment *Obake*, traversée contorsionniste qui colle à son environnement. Les stupéfiants êtres métamorphes de Maison courbe glissent du bâti-béton-pétrole vers les racines : une glaise primitive. Extase sans mots.

LA TRAVERSE

TELERAMA - 18 juin 2025

Par Rosita Boisseau

*Sélection critique par
Rosita Boisseau*

Cie Jeanne Simone - La Traverse

11h (dim.), place des
Grandes-Rigoles, 20^e,
et20lete.com. Accès libre.

TT La marche a toujours
inspiré les danseurs et se
révèle bien souvent comme
la première étape vers
le geste chorégraphique.
S'appuyant sur ce mouvement
partagé par tous,
la compagnie Jeanne Simone
a imaginé un dispositif
participatif soulignant la force
et la beauté et de ce pas à pas.
Pour cette performance,
elle rassemble des amateurs
de tous âges, à partir de 12 ans,
et les entraîne dans une
déambulation citadine
aux humeurs mouvantes.

LA TRAVERSE

Umooove.art - Octobre 2024

Par Cédric Chaory

Laure Terrier, va piano...

C'est au sein de la compagnie JEANNE SIMONE que depuis 2004 Laure Terrier chemine et apprend, créant principalement pour et avec des espaces non dédiés, les vivants qui les font, les spectateurs qui les influent. Artiste associée au Sur le Pont – CNAREP en Nouvelle Aquitaine, elle a réenchanté le dimanche 20 octobre, lentement mais sûrement, la morne place Verdun avec sa création La Traverse. Rencontre.

Pouvez-vous revenir sur la genèse de La Traverse ? Comment est né ce projet si particulier autour de la marche lente ?

Sans doute me faut-il là remonter à la genèse de la compagnie Jeanne Simone. Elle est une compagnie qui existe depuis 20 ans. J'y explore les notions d'espace, public notamment ; celles du temps ; les lieux de notre quotidien, leurs usages, les usagers qui les traversent. Je m'intéresse également à ce qu'on attend des gens et des corps dans ces espaces publics. Je construis des spectacles avec toutes ces questions, des pièces dont le contexte n'est jamais un décor mais plutôt un partenaire de jeu en termes de volume, d'usage, d'énergie, d'humeur. Ces pièces sont cependant écrites, structurées mais toujours retravaillées in situ pour les laisser se faire impacter par le lieu et réciproquement. Et puis ce sont des écritures ouvertes pour que la rencontre puisse tout du long exister. Rien ne vient jamais empêcher la pièce de se jouer parce que cette dernière est poreuse, prêt à recevoir l'extérieur.

Toutes ces années j'ai donc mené des expériences dans l'espace public. J'ai observé ce qui y fait événement, ce qu'on y regarde, ce qui passe crème alors que c'est délirant et ce qui va arrêter le cours des choses alors que c'est anodin. Tout est histoire de contextes en somme.

Puis est arrivé ce ralenti, au cœur du projet La Traverse. Avec lui toute une autre salve de questionnements est survenue. Le ralenti crée-t-il un événement ? Qu'est-ce qui fait qu'il passe inaperçu ou qu'il me rend transparent ? Comment je peux décider d'être visible ou invisible quelle que soit ma posture ? Nous savons que des personnes sont couchées au sol, dans nos rues. Elles y sont invisibilisées. Est-ce qu'on ne les voit plus ou fait-on l'effort de ne plus les voir ? Il se passe la

même chose avec toutes les postures et mobilités du corps dans l'espace public. La traverse s'empare de cela.

A l'occasion de stage à Bordeaux il y a quelques années, j'ai invité un groupe à marcher lentement d'un arrêt de tram au suivant. L'effet fut saisissant sur le quartier : ses commerçants, ses passants, ses conducteurs se sont prêtés à l'expérience. A travers cette expérience qui a duré environ 2 heures et a marqué l'esprit des usagers, j'ai le sentiment d'avoir créé un nouvel usage dans ce quartier, comme une nouvelle communication entre les gens. Cette pratique n'est cependant pas nouvelle : Le butô l'utilise. Les compagnies Materia Prima à Nancy ou encore le Groupe Ici Même à Grenoble ont aussi beaucoup expérimenté cette question.

La Traverse a animé en avril dernier le quartier Mireuil de La Rochelle. Cet automne, elle investit la Place Verdun dans le centre-ville de la cité maritime. Comment adaptez-vous cette performance aux différents espaces ?

Sur le Pont, CNAREP en Nouvelle-Aquitaine, qui a impulsé et coproduit La Traverse, me permet de penser la projet sur la durée, en invitant les participant.es à expérimenter pour mieux saisir ses tenants et aboutissants. En avril, les amateur.rices ont évolué sur un espace piétonnier puis nous avons traversé divers lieux. Les espaces sont pleins de dramaturgies et quand tu en changes la nature, l'espace t'impacte différemment. Ça change ton rythme, ta perception, c'est une autre musicalité. Pour La Traverse à Mireuil, je souhaitais que les interprètes traversent plusieurs univers. Lors des répétitions, passer d'un espace piétonnier, à un passage clouté puis un parc citadin était une vraie expérience mais lors de la représentation, la sécurisation de l'espace public a quelque peu tendu la performance.

Une représentation dans l'espace public nécessite forcément une sécurisation mais elle tend toujours l'espace, puis les âmes et les corps. On imagine qu'on va protéger le public et les usagers de l'espace mais on insuffle aussi une tension qui transforme in fine le projet artistique. Pour la deuxième version de La Traverse, j'ai donc fait le choix d'enlever une traversée de route. Cette marche est donc une parenthèse dans un continuum ; comme si ces gens avaient toujours marché dans une progression lente, qu'ils le feront toujours mais que nous, clac, on les observe d'une borne à une autre.

Je souhaite que le badaud aperçoive une première personne marchant très lentement, puis une seconde et que là il commence à s'interroger. Puis il découvre que de nombreuses autres évoluent sur ce rythme très lent. Je veux qu'il cherche, qu'il s'interroge. J'aime cette inframince, ce quelque chose qui se dévoile au fur à mesure. J'aime aussi que le mystère reste entier pour que chaque personne se fasse son histoire. Je suis toujours curieuse de savoir comment les passants, de retour chez lui, racontera à son entourage ce qu'il vient de vivre dans la rue. Bien sûr il y a des spectateur.rices convié.es mais toujours je m'adresse à eux et elles pour qu'ils ne colonisent pas l'espace. Il s'agit de se trouver là en co-présence avec toutes les autres personnes. Quand on est spectateur on peut vite s'auto-légitimer à prendre l'espace. Aussi ce que j'aime dans ce dernier c'est questionner les notions de commun, l'en-commun, la co-présence. Et puis je viens de la chorégraphie, je pars du corps. J'aime à rappeler qu'on respire le même air. Nous avons tous une immense intimité par l'air que nous respirons. J'inspire ton air et j'expire une part de moi dans l'air. C'est un contact d'une intimité inouïe de poumon à poumon, de cellule à cellule.

Récemment vous êtes retournée au plateau avec la création Ce qui s'appelle encore Peau (2021). Pourquoi avoir délaissé un temps l'espace public ?

Cela faisait 18 ans que je n'avais pas travaillé sur un plateau. Une fois que j'ai mis les pieds dans l'espace public, je n'ai cessé de creuser. Mais en 2021, j'étais curieuse de voir comment je pouvais reconsidérer l'espace du plateau avec ces façons d'être, d'y être, de considérer l'espace. C'était le point de départ : voir ce qui avait bougé. Et puis il y avait aussi quelque chose qui allait devenir une frustration par rapport au corps et je ne souhaitais pas être frustrée (rires). Je m'explique.

Je souhaitais voir bouger la peau, les tissus, les os. L'espace public m'a imposé une pudeur car je ne m'y adresse pas qu'à des spectateurs conviés mais aussi à des usagers et je n'ai jamais eu envie de « balancer des corps » aux gens sans préparation. Mais au bout de 18 ans de ce travail, j'avais besoin de peau. Le plateau m'a semblé être un espace assez propice. Avec Ce qui s'appelle encore Peau, je peux dire que le plateau m'a permis de creuser encore plus en profondeur dans la matière, dans le dedans. Cela m'a servi pour La Traverse car au plateau, j'ai retourné la terre encore plus en profondeur.

Comment prépare-t-on les amateur.rices à La Traverse ?

Vous venez d'assister à une mise en corps au sein de la Chapelle Fromentin du Mille Plateaux-CCN La Rochelle. Ce qui vient de se passer là restera dans cette chapelle, ce que nous allons faire sur Verdun sera différent. Ce qui m'importe dans cet échauffement, c'est d'aiguiser notre rapport au présent mais en aucun cas sur la place Verdun il ne s'agira d'essayer d'être ce que j'étais avant.

Aiguiser son rapport à soi pour s'y référer comme un espace ressource lors de la performance tel est bien l'objectif de la mise en corps. J'en ai la mémoire, je vais y revenir mais de manière altérée par le contexte. Cette altération est propice au créatif et c'est ça qui me plaît.

Dans cette chapelle, les amateur.rices sont devenus des danseurs et des danseuses porté.es par ce lieu extrêmement chargé avec toutes ses références culturelles puissantes. Ces mêmes personnes vont être, place Verdun, à nouveau des citoyen.nes avec leur âge, genre, corps, leur fluidité peut être. Traverser un espace public, cela vient convoquer votre apparence sociale. Ce que j'essaie d'aiguiser, dans cette mise en corps matinale, c'est comment ces personnes vont être à l'intérieure d'elles-mêmes lors de la performance. Je viens renforcer leur intériorité pour les rendre totalement disponibles au maintenant et au contexte de la place de Verdun. C'est vraiment ce jeu-là que je souhaite.

La Traverse me fait bien du bien à l'Humanité car lorsque les différent.es participant.es ont présenté leur motivation personnelle à être ici pour cette expérience artistique, je me suis rendue compte qu'elles rentraient en résonance avec les nôtres, à Julia Lerrede ,avec qui je pense ce projet, et moi. Après cette présentation, on aurait pu se lancer direct dans la marche lente, nous aurions été instantanément justes. Parce qu'en fait nous sommes déjà connecté.es et « traversé.es » par un même désir d'être ensemble.

Propos recueillis par Cédric Chaory.

©Flo

La Cie Jeanne Simone sera au CNAREP pour des résidences consacrées à sa nouvelle création Animal Travail : [Du 16 au 20 décembre – Compagnie JEANNE SIMONE avec « Animal travail »](#) avec sortie de résidence le 19 décembre, 18h30 à L'Horizon La Rochelle. Puis du 7 au 11 avril avec sortie de résidence le jeudi 10 avril à 18h30 (en cours de définition pour le lieu). Sur le Pont · CNAREP en Nouvelle-Aquitaine

LA ROCHELLE

Deux danseuses en immersion dans une école

Toute la semaine, la compagnie Jeanne Simone investit l'école des Grandes-Varennes, à Mireuil. Une manière de faire découvrir la danse et de déconstruire certaines idées reçues

Agnès Lanoël
alanoelie@sudouest.fr

« Tu t'es mis debout sur la table, c'est interdit, il ne fallait pas ! » Ce jeudi matin, les remarques furent dans la classe de grande section de maternelle des Grandes-Varennes, dans le quartier de Mireuil, à La Rochelle. La danseuse Emma Carpe vient de présenter un solo, évoluant au milieu des chaises à hauteur d'enfants, des bacs à livres et des dessins accrochés à un fil.

Une petite demi-heure ébouriffante pour les petits spectateurs peu habitués à une telle intrusion : la danseuse, chemise à fleurs, pantalon large, s'allonge sur une table et met sa tête dans une poubelle. Elle se contorsionne, joue avec l'éponge du tableau blanc, ouvre la porte et s'en va danser dehors. « C'est quoi ce qu'elle fait ? » « C'est comme une star. » « Elle va tomber, je te jure. » « Elle s'envole. » « Elle est partie où là, on la voit plus ! » Les mains de la danseuse surgissent derrière une vitre. Ses gestes étonnent autant qu'ils font rigoler.

Toute l'école embarquée

Depuis une semaine, la compagnie bordelaise Jeanne Simone a investi le groupe scolaire des Grandes-Varennes pour un projet inhabituel et ambitieux : renouveler le regard des enfants sur l'espace de leur école, enrichir leur perception du spectacle vivant et déconstruire certaines idées reçues. Le dispositif baptisé « Gommelette », et porté par le Centre des arts de la rue et de l'espace public (Charep), a embarqué une bonne partie de l'école.



La danseuse Emma Carpe, jeudi 8 février, devant des élèves de l'école maternelle des Grandes-Varennes dans le quartier de Mireuil. >>>

En début de semaine, les enseignants et le personnel accompagnant certains élèves en situation de handicap ont été sensibilisés à la démarche et à l'univers joyeux et loufoque de

« La danse, ce n'est pas forcément de la danse classique ou du hip-hop »

la compagnie. Au total, ce sont trois classes de maternelle et primaire qui ont été associées, soit 75 enfants.

Le programme se décompose en trois temps entre le spectacle et deux ateliers. De

quelque peu bousculer le quotidien : il a même fallu changer les horaires des récré pour s'adapter aux danseuses !

« C'était drôle ce que tu as fait avec la pomme et l'orange. Tu as fait les gros yeux ! » « Et tu as cassé une tasse ! » [en ouvrant la fenêtre, la danseuse a en effet fait basculer un tas de papiers et fait tomber la tasse de la maîtresse, un imprévu dans la chorégraphie, NDLR].

Marche au ralenti

Après le solo, c'est l'heure de la restitution et de demander aux enfants ce qu'ils en ont pensé. « Si tu frottes les mains, est-ce que tu entends quelque chose ? (ça pourrait être la musique des mains. Pendant mon

solo, il n'y avait pas de musique. Mais il n'y a pas toujours de musique, et la danse, ce n'est pas forcément de la danse classique ou du hip-hop », suggère Emma Carpe, en observant deux fillettes fières de lui montrer un grand écart impeccable.

Le projet « Gommelette » se poursuivra encore avec une déambulation, « À l'envers de l'en-droit », avec enfants et parents, ce samedi 10 février entre les deux écoles.

La compagnie Jeanne Simone reviendra le 14 avril 2024 pour « la Traversée », une expérience de marche au ralenti. Avis aux volontaires pour expérimenter une marche dansée à travers le quartier.