

COM- PAGNIE DES PRAIRIES

COMPAGNIE DES PRAIRIES

Direction artistique **Julie Desprairies**
Lyon, France

Administration, production, diffusion **La Magnanerie**



LE MOUVEMENT DES LIEUX

Nourrie des grands mouvements modernes de l'architecture et de la danse, Julie Desprairies développe, depuis bientôt deux décennies, un lexique commun à ces deux disciplines.

Son écriture d'une danse concrète et contextuelle révèle la mise en scène formelle des bâtiments, en s'inspirant de leurs lignes, de leurs matériaux, de leurs formes, et s'aligne entièrement sur l'écriture architecturale des sites qu'elle investit.

Elle s'intéresse à l'urbanisme quand la ville est l'objet de sa création, au rapport entre art et agriculture lorsqu'elle aborde un paysage, et trouve dans les gestes du travail une matière pour composer avec les amateurs. Son éthique profondément humaniste, la conduit à chercher dans l'origine du contexte proposé, qu'il soit architectural, urbain, historique, les modes d'être ensemble sous-jacents, la part d'utopie revendiquée, afin d'en partager une relecture à l'aune des enjeux sociétaux actuels.

Ses créations invitent fréquemment usagers et habitants à se saisir des lieux, à les subvertir, les embellir ou à en faire un terrain de jeu, à partir de leur propres savoir-faire. Cette capacité à fédérer et à élaborer à partir des situations, des individus et des groupes, est une des caractéristiques avérées du travail de Julie Desprairies, qui trouve sans doute son origine dans sa connaissance des pédagogies alternatives.

Ses créations impliquent la participation citoyenne au cœur des projets artistiques. Elles convient chacun à faire œuvre commune.

Qu'elles soient pièces, parcours, environnements chorégraphiques, expositions ou films, les créations de la Compagnie des prairies naissent souvent d'une commande d'institutions culturelles, de villes, ou d'aménageurs urbains.

On y trouve des créations *in situ* pour des bâtiments contemporains, qu'elle investit avec une centaine de participants. Ce fut le cas pour *Printemps* (Les Champs Libres, Christian de Portzamparc, Les Tombées de la nuit 2008), *L'Opera nell'opera* (Opéra de Lyon, Jean Nouvel, Biennale de la danse de Lyon 2012), *Style international* (Auditorium-Opéra de Dijon, Architectonica, Festival Art danse et Modes de vie, 2013).

Ces projets font l'objet de résidences pouvant aller de quelques jours à plusieurs années, et occasionnent de multiples partenariats tissés par le commanditaire sur son territoire.

Mais le mode d'intervention peut également être plus réduit, en créant avec une équipe artistique professionnelle (*Petit vocabulaire dansé du Centre Pompidou-Metz*, 2010).

Depuis quelques années, la compagnie développe également des créations semi-contextuelles. Il s'agit tantôt de procédés transplantables dans d'autres lieux (*La Foire des prairies*, *l'Inventaire dansé d'une ville*, la lecture de paysage) ou de pièces chorégraphiques à l'écriture ouverte, permettant de les réadapter à chaque lieu (*La page blanche*), ou d'y faire intervenir des groupes de participants (*Tes jambes nues*).

« Au fil de la vingtaine de projets chorégraphiques réalisés, tendus entre le spectaculaire et l'ordinaire, Julie Desprairies n'a de cesse que d'élargir ses horizons architecturaux et d'explorer l'espace public, théâtre à ciel ouvert d'improbables scènes éphémères et poétiques »¹.

Marie Roche, 2016

Marie Roche dirige *Le Pacifique – Centre de développement chorégraphique national – Grenoble – Auvergne-Rhône-Alpes*

¹ Christiane Dampne, *Une danse appliquée*, Mouvement avril-juin 2011

SUR LE TOIT DE L'OPÉRA

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

Venue du théâtre et des arts plastiques à l'université, n'ayant pas dansé moi-même pour d'autres chorégraphes, sans danseur ni architecte dans mon entourage, si je dois expliquer les raisons qui me font, depuis bientôt vingt ans, imaginer des formes spectaculaires qui mêlent danse et architecture, je trouve ce souvenir : Pour assister aux répétitions générales

de l'Opéra Garnier, mon père et moi attendions à l'extérieur du bâtiment. Et quand les portes s'ouvraient, il fallait courir aussi vite que possible dans le grand escalier, pour rejoindre les meilleures places ; premiers arrivés, premiers servis. Etudiant, mon père avait été ouvrier à l'Opéra, il y avait gardé des amis, connaissait bien le bâtiment. A l'entracte, nous emprunions la porte réservée aux pompiers et allions prendre l'air sur le toit. Je ne me rappelle aucune des œuvres musicales que j'ai découvertes enfant. Ce dont je me souviens parfaitement par contre : les vêtements élégants, la course dans les escaliers, le rideau de scène en trompe-l'œil et le fastueux décor de la salle, puis l'entracte, la montée labyrinthique vers les hauteurs de l'édifice, l'accès au toit par la porte dérobée, le vent sur mon visage, le vert-de-gris

du dôme, l'impressionnante vue sur Paris illuminé... La reprise du spectacle retentissait et nous dévalions à toute vitesse les escaliers, du plus étroit au plus large, pour rejoindre nos places. La sonnerie nous pressait, nous avions traîné là-haut tandis que le commun des spectateurs prenait sagement un verre dans les salons...

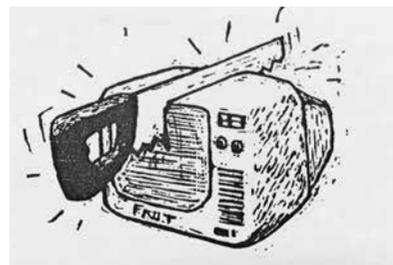
Ma première expérience de spectacle, c'est celle-ci : ces courses, cette sonnerie, ces escaliers, cette vue au sommet de l'Opéra de Paris.

Premiers pas

J'ai fait des études de théâtre à l'université, à la fin des années 1990. Je ne voulais pas être comédienne, ni être sur scène ; je voulais mettre en scène. Mais la mise en scène de textes me semblait un exercice périlleux, très difficile, je ne me sentais pas capable de donner une lecture personnelle d'un texte existant. J'étais attirée par les formes scéniques visuelles, la marionnette, le cirque, le théâtre gestuel. Le théâtre, tel qu'il était enseigné à l'université, était principalement littéraire ; je voulais travailler concrètement sur des objets, des matériaux, sur des corps en relation à l'espace.

« L'ARCHITECTURE MODERNE ÉTAIT LA PLUS BELLE DES SCÉNOGRAPHIES, ET LE BÂTIMENT POUVAIT ME FOURNIR TOUT CE DONT J'AVAIS BESOIN : UN DÉCOR, DES COSTUMES, DES MUSIQUES, DES SONS, DES ACTIONS, DES ACCESSOIRES, DES THÈMES DE TRAVAIL, DES MOUVEMENTS... »

On a formé un petit groupe d'étudiants autour du metteur en scène Marc Klein (Théâtre du Fil), qui développait un théâtre physique, sans texte, fait de gestes et de matériaux. L'été de mes 21 ans, j'ai voulu tester la réalité de mon goût pour la mise en scène, la direction d'équipe. J'ai réuni 7 apprentis acteurs, musiciens, vidéastes et nous avons monté un spectacle à partir de nos différentes pratiques confrontées à 25 billes de bois récupérées. On est partis en tournée dans trente villes de France, dans des endroits où des amis pouvaient nous héberger. Nous propositions aux municipalités de jouer gratuitement et, en échange, elles nous accueillaient en extérieur, avec l'électricité, des sièges pour le public et un repas à l'issue de la représentation. Mon maître mot était la pluridisciplinarité, j'avais l'impression d'inventer ça : réunir une équipe mixte, autour d'un matériau, ces bûches de bois.



Ça existe, un son et lumière en bois, 1996. Visuel : Yorgo Tloupas

L'année suivante, j'ai entamé des études d'arts plastiques, j'ai découvert le champ de la performance et cette vague de créations des années 1960-1970, qui croisait la danse, les arts plastiques, le théâtre, la musique. La mixité des mediums existait, le corps agissant par rapport à un espace, des contraintes, des matériaux, ça avait une histoire ! En arts plastiques, on nous demandait d'avoir une pratique plastique parallèlement à la réflexion théorique, j'ai fait des projets de mise en scène des corps avec des matériaux ; ma pratique, c'était la performance. L'été de mes 23 ans, j'ai monté un projet pour une carrière de pierres à côté d'Uzès. C'est un endroit magnifique, en pleine garrigue, une trouée dans le paysage. Le directeur a accepté de mettre son site d'exploitation à notre disposition pendant trois semaines en août. De nouveau, j'ai réuni une équipe de danseurs, chanteurs, musiciens, acteurs ; des amis. On a travaillé avec les matériaux trouvés sur place, la pierre calcaire blonde, lumineuse, le sable, des scies circulaires, des bidons, des bâches plastique, des tiges métalliques... Nous cherchions des actions simples à partir de ça : transporter, taper, fouetter, jouer en somme. La scène, c'était un amphithéâtre de quatre hectares né de l'extraction de la pierre en paliers qui ménageait des gradins pour le public. Une source au milieu formait un lac. La lumière, c'était le coucher du soleil sur la crête de la garrigue. Un soir de spectacle, des canadiens sont passés dans le ciel rougeoyant pour éteindre un incendie à quelques kilomètres. Sans budget, j'avais une scénographie grandiose, à faire pâlir le plus doté des théâtres.



Et d'autres choses encore, Vers-Pont-du-Gard, 1998

Il y avait dans l'équipe des personnes avec qui j'ai continué à travailler par la suite : Nedjma Merahi, rencontrée en études théâtrales et qui, entre-temps, partie au Québec, était devenue danseuse. Barbara Carlotti, qui ne composait pas encore ses chansons mais était déjà cascadeuse : dans le spectacle, elle chantait une aria de Haendel et sautait depuis la colline qui surplombe le lac, tombait dans l'eau dix mètres plus bas.

On a donné le spectacle cinq fois. Le rapport au site était primordial.

Découverte de la danse

J'ai découvert la danse contemporaine au Théâtre de la Ville, à Paris. Je suis allée voir beaucoup de spectacles. Je ressentais épuisée, j'avais dansé sur mon siège pendant une heure ; puis je prenais des notes. C'était une formation. Je complétais mes lacunes avec Vidéodanse au Centre Pompidou. Une révélation, un champ complètement en adéquation avec mes préoccupations. Par rapport aux pièces de théâtre ou aux opéras que je voyais jusque-là, la danse me

semblait l'art scénique le plus ouvert sur les autres disciplines. Au début des années 2000, le théâtre que j'allais voir, à quelques exceptions près, avait un côté assez académique dans la façon de traiter les corps, des corps très déclamatoires qui, pour moi, n'étaient pas en prise avec l'espace, avec la physicalité de leurs présences. Et puis je ne trouvais pas de lien avec les expositions que j'aimais. J'avais découvert Thomas Hirschhorn au Musée du Jeu de Paume à Paris, Fluxus à la fac, Wolfgang Laib au Carré d'art de Nîmes... Les scénographies de théâtre me semblaient déconnectées de l'art contemporain. Alors que sur les scènes chorégraphiques, il y avait des projections vidéo, des matériaux utilisés comme des installations ; on sentait que c'était un art conscient des pratiques plastiques, avec une pensée contemporaine des corps. Danser sur Steve Reich, recouvrir la scène de terre, utiliser la vidéo comme décor, ça se faisait depuis vingt ans et plus, et je le découvrais alors ! C'était très proche des artistes que j'aimais, que j'étudiais. C'était comme une ouverture conceptuelle, c'est-à-dire, de champs, de possibilités.

J'ai rencontré des danseurs, Maeva Cunci, Zrinka Simicic, Mickaël Phelippeau, Olivier Renouf, Elise Ladoué, et commencé à les mettre en scène. J'aimais beaucoup ça parce que non seulement ils avaient des idées, mais ils étaient souples, habiles, musclés, endurants, leur corps était un outil fascinant. C'est comme ça que je suis devenue chorégraphe, presque malgré moi, parce que je mettais en scène le corps des danseurs dans des espaces.

Vers l'architecture

Je ne voyais pas très bien comment gagner ma vie en faisant des spectacles, alors j'ai passé l'agrégation d'arts plastiques. En histoire de l'art, le sujet était l'architecture Art nouveau. Cela m'a conduite à l'architecture moderne, d'autant que, le hasard faisant parfois bien les choses, je m'occupais des enfants de la directrice du Collège néerlandais à la Cité internationale universitaire de Paris, bâtiment remarquable des années 1930. Cette maison d'étudiants m'a beaucoup frappée, les espaces dans lesquels je travaillais m'ont paru singuliers, beaux : il y a un patio central avec un bassin, des jardinières incluses dans les murs, des lignes orthogonales très pures. Cela me rappelait des émotions que j'avais eues à quinze ans ; en voyage de classe aux Etats-Unis, en Pennsylvanie. On avait visité la Maison sur la cascade de Frank Lloyd Wright. J'avais été complètement enthousiasmée par cette visite qui m'a marquée durablement.



Ici cette fois-ci, Collège néerlandais, Cité internationale universitaire de Paris, 2000

à Marie-Christine Lemardeley si je pouvais faire un spectacle dans sa résidence étudiante. En 2000, j'ai donc monté une création pour ce bâtiment de Willem Marinus Dudok, célèbre architecte moderniste néerlandais. Il n'y avait pas alors le même engouement, la même connaissance qu'aujourd'hui pour ces lignes droites, ces formes simples, géométriques. Le bâtiment était sale, altéré par le remplacement des huisseries métalliques par un gros PVC qui masquait la finesse des fenêtres. J'avais appris à le connaître par sa fréquentation quotidienne, par la consultation d'images d'archives. Je voulais faire partager mon goût pour ce type d'architectures, qui peuvent paraître froides, imposantes, laides au public non spécialiste. Ce n'était pas forcément évident que ces espaces, ces lignes allaient porter les corps. L'extérieur est une imbrication assez complexe de volumes, flanqués d'un beffroi monumental qui ne laisse pas deviner l'intimité des espaces intérieurs. Mais dès que nous sommes entrés, avons entamé les répétitions avec mon équipe, ça a fonctionné ; on aurait dit que tout était proportionné au corps humain.

C'est à cette occasion que j'ai mis en place ma démarche.

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



Ici cette fois-ci, Collège néerlandais, Cité internationale universitaire de Paris, 2000

Je prônais la non hiérarchie entre des sources d'inspiration nobles (le dessin des portes qui rappelle un tableau de Mondrian, le mobilier d'origine, les formes des baies) et triviales (de vieilles couvertures grises, les circulations des étudiants). Je cherchais un mouvement d'origine concrète : la hauteur d'une corniche, le revêtement d'un sol, la forme d'une rampe ; la mémoire du geste du placement des tiges métalliques, sans les tiges.

C'était évident : l'architecture moderne était la plus belle des scénographies, et le bâtiment pouvait me fournir tout ce dont j'avais besoin : un décor, des costumes, des musiques, des sons, des actions, des accessoires, des thèmes de travail, des mouvements... Il suffisait de réfléchir où placer le public dans ces lieux non dédiés au spectacle.

Dans la foulée, j'ai été employée à la Cité universitaire, comme chargée des arts plastiques. J'ai étudié Le Corbusier, le Pavillon suisse, celui du Brésil. Je me suis aperçue que l'architecture a cette qualité de sensibiliser à des formes contemporaines, aisément. Nul besoin d'aller au musée, tout est donné, en promenade, en levant le nez, en poussant une porte. L'architecture appartient à tous, elle est dans la rue, à côté de chez soi.

Mettre en scène l'architecture, c'était faire partager mon goût pour les formes contemporaines de l'art, à un large public. J'ai toujours eu ce souci de démocratisation de l'art, d'accessibilité. Certainement parce que j'aimais beaucoup ça, mais que, même dans mon entourage pourtant cultivé, je sentais qu'il n'était pas si évident d'éviter les a priori, les défiances, les incompréhensions. Quand on débute, qu'on n'appartient pas à un milieu professionnel qui s'intéresse aux mêmes choses que soi, on a une grande conscience d'être minoritaire. À cette époque, à part Barbara (Carlotti), j'avais peu d'alliés pour aller traîner chez Yvon Lambert !

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

CHORÉGRAPHE DE LA VILLE ET DU PAYSAGE, JULIE DESPRAIRIES RÉALISE DES PROJETS POUR DES ESPACES URBAINS OU RURAUX QUI S'APPUIENT SUR LES CARACTÉRISTIQUES TANT PLASTIQUES, QU'HISTORIQUES OU HUMAINES DES CONTEXTES EXPLORÉS. C'EST UNE DANSE IN SITU, ÉCRITE POUR ET PAR LES SITES.



JULIE DESPRAIRIES :

« Mon travail consiste à rendre visible le mouvement des lieux ; à considérer que ces derniers sont porteurs de mouvements que je m'attache à révéler, grâce au concours de danseurs occasionnels, rencontrés sur place (commerçants, habitants, étudiants, élus, écoliers, employés...).

Je suis à la recherche d'une danse concrète qui trouve son moteur dans des contraintes matérielles (les formes, matériaux, espaces de l'architecture). Je voudrais que chaque mouvement retenu trouve sa justification dans un élément constitutif du bâti (motif, hauteur d'une corniche, revêtement mural...) ; que chaque action ait une origine liée à l'histoire conceptuelle, politique ou humaine de l'édifice. J'ai le désir de construire une danse rationnelle, rudimentaire, appliquée à un contexte qui lui est extérieur. Dans ma quête d'une « danse appliquée » (comme on parle d'« art appliqué »), qui n'a d'existence que dans le contexte dans lequel elle naît, je suis attirée par les analogies entre la chorégraphie et des disciplines qui induisent un volet technique ou méthodologique fort (anthropologie, géographie, design, urbanisme, architecture, paysagisme).

J'aborde la danse en plasticienne - c'est ma formation. Par des principes, des protocoles, des prélèvements de l'existant, la contamination, l'appropriation. »

UNE PRATIQUE DE DANSE CONTEXTUELLE

Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau, danseur et chorégraphe et Raphaël Zarka, artiste plasticien. Paris, juillet 2014

Chorégraphe ?

Mickaël Phelippeau

En 2003, quand on a commencé à travailler ensemble, le fait de te nommer chorégraphe était encore en question. Comment te qualifies-tu aujourd'hui ?

Julie Desprairies

A l'époque, j'étais très attirée par la chorégraphie, mais je me sentais illégitime de ne pas avoir été moi-même danseuse, illégitimité qui m'était souvent renvoyée dans les rendez-vous institutionnels. Et pourtant je me disais : la danse telle qu'elle se pratique dans le champ contemporain, la danse contemporaine, me semble être la discipline la plus ouverte sur les autres arts. Et j'avais ce désir de longue date de faire des mises en scène qui mêlent différents arts. Au début des années 2000, la danse me semblait être le champ le plus en prise avec ce que j'aimais dans les arts plastiques, la musique, le cinéma, donc j'avais très envie d'être chorégraphe pour appartenir à ce monde-là dont je me sentais proche esthétiquement. Plusieurs choses m'ont aidée à m'affirmer chorégraphe. D'abord, j'ai été invitée dans des programmations de danse, c'était le cas quand nous avons travaillé ensemble à Blanc-Mesnil, au Forum culturel, dans le festival « Temps danse d'automne » en 2004. Et puis mes interprètes m'ont donné confiance. Auprès d'eux, j'osais faire part de mes doutes. Je me souviens par exemple d'une discussion avec Maeva Cunci. Elle me disait : « Mais Julie, moi je danse avec tel ou telle chorégraphe, ils ne travaillent pas différemment ; on part d'une idée, d'objets ou d'espaces, on cherche de la matière et après on écrit la chorégraphie à partir de ça ». Ça ressemblait en effet beaucoup à ma façon de travailler. Dans les premiers temps je ne le conduisais pas, mais je prévoyais toujours un échauffement en début de séance. Donc on préparait le corps et ensuite on travaillait une exploration de matières dansées, de matières d'actions, qui nous servaient ensuite à écrire une forme. Ce qui me raccroche aux arts plastiques, à la performance plus qu'à la danse, c'est qu'il n'y a pas de répétitions en studio, tout se passe dans les bâtiments où va être présentée la création. Les temps de recherche, qu'on pourrait appeler d'improvisation, je les conçois déjà comme des temps performés, limités dans leur durée, avec des contraintes d'espace, de matériaux et d'actions assez strictes. Puisque nous ne travaillons pas dans des théâtres, il arrive souvent que nous répétions en public sous le regard d'employés, de visiteurs ou d'habitants. Je pose un cadre structuré aux danseurs qui leur permet de faire une performance et j'écris la création à partir de ces différentes performances que nous avons données dans les lieux.

Par exemple à l'Hôtel de ville de Blanc-Mesnil en 2004 : dans la salle des mariages, je fournis un tas de cartes postales récupérées dans les archives de la Ville et on se donne quinze minutes pour trouver des cheminements, des façons de se déplacer dans cet espace, qui utilisent ces cartes comme objet plastique (proposer des installations en relation avec le lieu) mais aussi pour leur contenu, le texte au dos, envoyé par et pour des collègues depuis cinquante ans.



« OUI », Hôtel de ville, Le Blanc-Mesnil, 2004

Ou bien : après avoir attentivement observé les employés de mairie au travail, chacun isole quelques gestes de l'activité municipale, se les approprie pour être capable de les apprendre à un partenaire. On crée des duos qui enchaînent ces gestes en phrase dansée en faisant des choix de composition : répétitions, accélérations, suspensions, étirements du geste. Après quoi, on cherche à deux à inscrire cette phrase commune (pas forcément dansée à l'unisson bien sûr) dans les espaces du hall de la mairie : l'escalier, le perron intérieur, le bureau d'accueil, les bancs... On écrit donc un parcours à deux qui s'appuie sur les caractéristiques du lieu et dans lequel on déploie cette matière gestuelle puisée dans les comportements des employés. Quand je prépare mes répétitions, j'ai une idée en tête d'une scène, d'une action, et je cherche la proposition à faire aux danseurs qui pourrait les amener à cette action. Mais ce qui va se produire sur le « plateau » est toujours très différent de ce que j'avais imaginé. C'est cet écart qui m'intéresse et c'est à partir de cela que je vais écrire.

Raphaël Zarka

Pourquoi ne pas avoir choisi le champ de la performance ?

JD

L'aspect happening m'intéresse moins. J'aime que la création finale soit écrite, fixée. J'aime les moments, assez laborieux, où on répète inlassablement pour que le corps mémorise les choix de mise en scène. J'aime le travail de détail où on se pose la question de la position des mains, de la tête, du bassin, du regard. J'aime le mouvement écrit, qu'on peut reproduire. On est amené à préciser beaucoup de choses au moment de l'écriture, à faire des choix en profondeur. Le spectacle est une re-convocation, devant le public, de ces différentes performances vécues, en espérant garder la réalité concrète d'un corps en confrontation avec les

contraintes physiques d'un lieu. C'est en cela que mon travail appartient au champ chorégraphique je crois.

MP

C'est drôle, tu m'avais même confié à l'époque que tu pensais avoir inventé quelque chose en travaillant de cette manière-là et qu'ensuite tu t'étais rendu compte que beaucoup de chorégraphes travaillent ainsi, ils proposent à des gens d'expérimenter et ils gardent la matière qui les intéresse, écrivent à partir de ça.

RZ

En fait, tu imaginais que les autres chorégraphes étaient plus directifs que toi, et que comme tu n'avais pas dansé, tu faisais appel aux mouvements de tes danseurs, alors que finalement beaucoup de chorégraphes travaillent comme ça. Ce n'est pas toi qui n'en fais pas beaucoup, ce sont les autres qui n'en font pas plus que toi.

JD

C'est surtout que cantonner le travail du chorégraphe à écrire le mouvement dans la solitude de son studio, puis à transmettre ces mouvements aux danseurs, me paraît bien trop restrictif. J'espère faire partie des personnes qui continuent à faire évoluer cette conception de la chorégraphie. Notre travail est bien plus ample que ça. Un chorégraphe, comme un metteur en scène, fait des choix concernant la lumière, le rapport au public, les costumes, la scénographie, la dramaturgie, le discours, les sons ; seulement le corps et le mouvement sont au cœur de sa pratique, c'est le point de départ de son écriture scénique.

A partir du moment où j'ai compris que ce qui distingue la danse contemporaine c'est que chaque auteur invente son propre vocabulaire en fonction des obsessions qui sont les siennes, le rapport du corps à l'architecture m'a semblé aussi valable qu'une autre ! Et puis j'ai découvert des chorégraphes qui prônaient l'utilisation de gestes quotidiens, de tâches, d'actions, le prélèvement de gestes existants, et qui étaient sortis des théâtres pour s'installer sur les toits, les jardins, les façades... tous n'étaient pas danseurs de formation.

Hors des théâtres

MP

Quel est le premier spectacle de danse que tu as vu ?

JD

Maurice Béjart à 14 ans, en 1989 au Grand Palais, un spectacle sur le Bicentenaire de la Révolution qui m'avait enthousiasmée. Des dizaines de vélos sous la grande nef, je trouvais ça magnifique, bien qu'à l'époque je ne réalisais pas vraiment que c'était de la danse. Pour moi le spectacle c'était le théâtre, la danse c'était le ballet classique, dans ma famille on n'allait pas voir de danse, Béjart c'était une exception. Et après, *Prémonitions* de Jean-Claude Gallotta au Théâtre 71 à Malakoff, le théâtre le plus proche de chez moi. Il y avait, en plein milieu du spectacle, une projection d'un film de lapins ! Le type de présences sur scène, très physique, et cette liberté d'utilisation de différentes techniques m'avaient impressionnée.

RZ

D'emblée tu as choisi de ne pas faire tes spectacles dans une salle, donc pas dans un espace abstrait, mais dans des sites précis...

JD

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

« J'AI SOUVENT FAIT CE PARALLÈLE, PENSÉ QUE POUR MOI LE BÂTIMENT C'EST COMME LE TEXTE POUR UN METTEUR EN SCÈNE DE THÉÂTRE. J'EN DONNE UNE LECTURE. »

à prélever les matériaux, mouvements dans les sites traversés, à préférer la relation avec les gens à la construction d'objets... ça s'est mis en place très vite.

RZ

C'est toute la question de *l'in situ*.

JD

Oui et c'est toi Raphaël, quand on était ensemble à l'université, qui m'as fait découvrir les artistes du Land art, Richard Long, Hamish Fulton, j'ai été bouleversée par Wolfgang Laib. Cette attitude qui consiste à passer des journées entières à ramasser du pollen dans les champs et à exposer ce butin au musée sous forme d'un rectangle au sol, odorant et vibrionnant... c'est spectaculaire sans en avoir l'air, c'est simple dans la forme mais chargé d'intentions, je me sentais tellement proche de ça.

RZ

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

JD

J'ai souvent fait ce parallèle, pensé que pour moi le bâtiment c'est comme le texte pour un metteur de scène de théâtre. J'en donne une lecture. Et au même titre qu'un metteur en scène va visionner les anciennes mises en scène du texte qu'il va monter,

(suite page 9)

CRÉATIONS

COMPAGNIE DES PRAIRIES

2019
DÉSORMAIS SI PROCHES
Parcours chorégraphique pour le nouveau tramway d'Avignon
La Manufacture / collectif contemporain,
Contrat ville, Anru, Mistral habitat, Grand Delta Habitat

2019
LA BEAUTÉ DU GESTE
Création pour les Structures sonores Baschet
Théâtre Brétigny-scène conventionnée art & création, Département de l'Essonne

2019
RYTHMES HÉROÏQUES
Parcours chorégraphique pour le Conservatoire de Grenoble
Conservatoire à rayonnement régional, Théâtre de Grenoble,
Le Pacifique-CDCN Grenoble-ARA, Centre international des musiques nomades-Détours de Babel, CAUE de l'Isère

2018
A PRAIA E O TEMPO
Création pour une installation de l'architecte Pedro Varela
Plage de Copacabana, Rio de Janeiro, Brésil
Tempo festival, Institut français de Rio

2018
INVENTAIRE DANSÉ DE VILLEURBANNE
Le Rize, centre de mémoire de Villeurbanne
ENMD de Villeurbanne, Maison du livre, de l'image et du son, Centre culturel œcuménique, Forum réfugiés, Insa, Institut d'art contemporain, Biennale de danse de Lyon

2017
SOUS LE TILLEUL
Randonnée chorégraphique
Ville de Cluses (74)
Drac Auvergne-Rhône-Alpes, Département de Haute-Savoie

2017
LOOPING
Dialogue entre une chorégraphe et un designer
Site Le Corbusier de Firminy
Biennale internationale design Saint-Étienne, Office du tourisme - Site Le Corbusier

2015 / 2018
FOIRE DES PRAIRIES
Fête foraine chorégraphique
Bois des roches, Saint-Michel-sur-Orge (91), parc du grand Chaignet, Quetigny (21), Amphithéâtre du Pont-de-Claix (38)
Théâtre Brétigny-scène conventionnée art & création, Département de l'Essonne, Ville de Quetigny, Amphithéâtre du Pont-de-Claix

2015
LA PAGE BLANCHE
Duo avec l'écrivain Thomas Clerc
Festival Concordan(s)e

2014
L'ARCHITECTE DE SAINT-GAUDENS
Film coréalisé par Serge Bozon & Julie Desprairies
Pronomade(s), Région Midi-Pyrénées, SACD

2014
INVENTAIRE DANSÉ DE LA VILLE DE PANTIN
Ville de Pantin, Département de la Seine-Saint-Denis, DRAC Ile-de-France-Ministère de la culture, SACD, Musée d'art moderne de la Ville de Paris

2013 / 2014
TES JAMBES NUES
Petite bacchanale agricole
Théâtre de verdure de Noves (13), Jardin de l'Arquebuse de Dijon, parc d'Ermenonville
Scène nationale de Cavaillon, Festival Entre cours et jardin, Parc Rousseau - Centre culturel de rencontre

2013
STYLE INTERNATIONAL
Environnement chorégraphique pour l'Auditorium-Opéra de Dijon
Arquitectonica
Opéra de Dijon, Centre de Développement Chorégraphique de Bourgogne, Ville de Dijon

2012
PARIS À L'INFINI (LA DANSE)
Lecture de paysage des bords de Seine par 150 agents de la Ville
Ville de Paris, Nuit Blanche

2012
L'OPERA NELL'OPERA
Opéra *in situ*
Jean Nouvel
Opéra de Lyon, Biennale de la danse de Lyon

2011
APRÈS UN RÊVE
Film coréalisé par Louise Narboni & Julie Desprairies
La Villeneuve de Grenoble
Atelier d'Urbanisme et d'Architecture CNC, CNAP, DGCA, SACD / Écrire pour la rue, Dynamique Espoir Banlieues, Région Rhône-Alpes (Fiacre), Centre chorégraphique national de Grenoble

2010
PETIT VOCABULAIRE DANSÉ DU CENTRE POMPIDOU-METZ
Shigeru Ban
Centre Pompidou-Metz

2008
PRINTEMPS
Environnement chorégraphique pour Les Champs Libres, Rennes
Christian de Portzamparc
Les Champs Libres, Les Tombées de la Nuit

2006 / 2008
LES TROIS CONTENTS
Résidence à la Manufacture nationale de Sèvres
Conseil général des Hauts-de-Seine, Caisse des dépôts

2006
LÀ COMMENCE LE CIEL
Parcours chorégraphique pour les Gratte-Ciel de Villeurbanne
Môrice Leroux & Robert Giroud
Biennale de la danse de Lyon

2005
VUE SUR LA MER
Parcours chorégraphique pour l'aéroport Santos Dumont
Rio de Janeiro, Brésil
Frères Roberto
Festival Riocenacontemporanea, Consulat général de France à Rio

2004
LA DANSE EN LIBRE ACCÈS
Environnement chorégraphique pour la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou
Renzo Piano & Richard Rogers
Nuit Blanche

2004
« OUI »
Hôtel de ville de Blanc-Mesnil
André Lurçat
Forum Culturel de Blanc-Mesnil

2000
ICI CETTE FOIS-CI
Collège Néerlandais, Cité internationale universitaire de Paris
Willem Marinus Dudok
DRAC Ile-de-France-Ministère de la culture, CitéCulture, Institut néerlandais

1998
ET D'AUTRES CHOSES ENCORE
Carrières de Vers-Pont du Gard
Compagnie des prairies

Vidéos
[youtube.com/user/juliedesprairies](https://www.youtube.com/user/juliedesprairies)
[vimeo.com/ciedesprairies](https://www.vimeo.com/ciedesprairies)
numeridanse.tv



DÉSORMAIS

COMPAGNIE DES PRAIRIES

SI

PROCHES

Maquette d'une création *in situ* pour le nouveau tramway d'Avignon
La Manufacture - collectif contemporain, Avignon
Conception **Julie Desprairies**

Centre de maintenance du tram
15, 16 & 17 juillet 2019 à 19h30
40 minutes

la manufacture
collectif contemporain





TES JAMBES NUES

COMPAGNIE DES PRAIRIES

Création chorégraphique construite à partir des pratiques et paysages agricoles d'un territoire
Conception **Julie Desprairies**, avec la complicité des agriculteur.trices rencontré.es sur place

Créé au Théâtre de verdure de Noves — La Garance - Scène nationale de Cavaillon 2013
Recréations au Jardin de l'Arquebuse à Dijon — Festival Entre cour et jardins 2013,
au Parc Rousseau d'Ermenonville — Festival des fabriques 2014
et à la ferme Tournesol — Festival Paysage > Paysages, Vercors, Isère, 2020



Photo : Pierre-Emmanuel Coste



FOIRE DES PRAIRIES

COMPAGNIE DES PRAIRIES

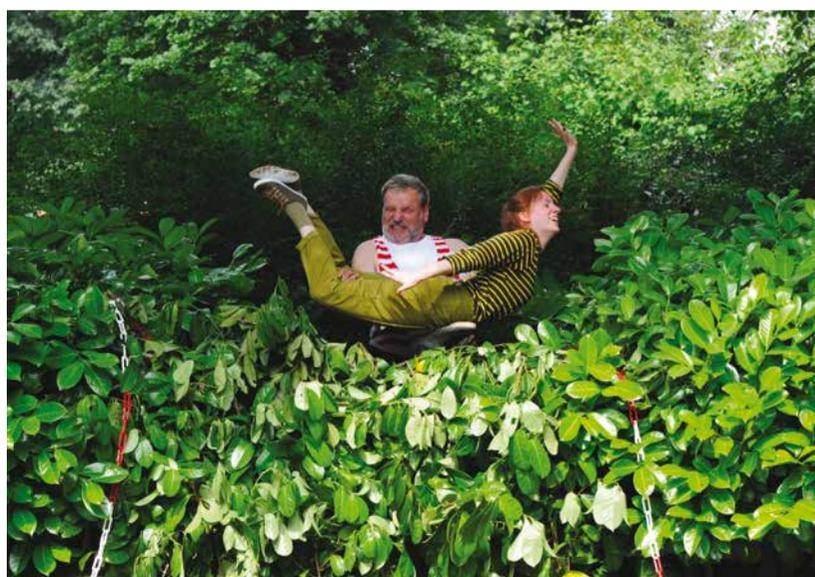
Fête foraine chorégraphique construite à partir des savoir-faire des habitants d'une ville
Conception **Julie Desprairies**, avec la complicité des associations ou personnalités rencontrées sur place

Créé à l'Amphithéâtre de Pont-de-Claix (Isère) et pour la ville de Quetigny (Côte d'Or) en 2015
Recréations dans le cadre de la programmation dedans/dehors 2018 du Théâtre Brétigny (Essonne)
et dans le quartier Orgeval de Reims pour Le Manège - scène nationale, en 2020



Photo : Arnold Pasquier





FOIRE DES PRAIRIES

Manège cardio, chasse aux sons urbains, championnat de détricotage de bonnet, lancers de troncs, massages sonores, pince à peluches vivante... la *Foire des prairies* joue avec les codes traditionnels de la fête foraine et installe au cœur de la cité un événement qui met le public en mouvement. Les artistes et la population préparent ensemble pendant plusieurs mois une quinzaine d'attractions imaginées à partir d'un jeu forain et d'un enjeu physique.

Forains occasionnels, les habitants performant le jour dit leurs attractions auxquelles le public peut prendre part. C'est la ville qui partage ses talents, son histoire, ses cultures, ses danses.

Participatif, joyeux et intergénérationnel.

JULIE DESPRAIRIES CHORÉGRAPHE

Depuis 20 ans, Julie Desprairies crée des projets contextuels, pour l'architecture, la ville, le paysage. S'appuyant sur l'histoire et les usages des bâtiments et des quartiers, elle implique habitants et usagers des espaces et les met en scène. Il s'agit pour elle de « révéler le mouvement des lieux ».

Conception collective

Chorégraphe **Julie Desprairies**

Scénographe / costumière (création) **Louise Hochet**

Designer **David Enon**

Danseurs **Élise Ladoué, Alexandre Théry**

Costumière **Melina Faka**

En collaboration avec **une quinzaine d'associations et personnalités de la commune**

Artistes invitées **Aline Gheysens** et la **Furieuse company**

Production Compagnie des prairies

Coproduction 2015 Amphithéâtre de Pont-de-Claix, Ville de Quetigny, avec le soutien du Conseil Régional de Bourgogne, de la Drac Bourgogne-Ministère de la Culture et de la Communication

Coproduction 2018 Théâtre Brétigny-Scène conventionnée art & humanités, Département de l'Essonne, en partenariat avec le Centre social Nelson Mandela

Coproduction 2020

Le Manège, scène nationale de Reims, avec le soutien du Grand Reims, la Drac Grand Est et le Commissariat Général à l'Égalité des Territoires dans le cadre du Contrat de Ville, le Foyer Rémois, le Département de la Marne, Fonds de dotation Écureuil et Solidarité Caisse d'Épargne Grand Est Europe et la Caisse des Dépôts, en partenariat avec la Maison de quartier Orgeval

La Compagnie des prairies est soutenue par le Ministère de la Culture – Drac Auvergne-Rhône-Alpes au titre de l'aide à la structuration des compagnies de danse. Administration, production et diffusion **La Magnanerie**

www.compagniedesprairies.com



COMPAGNIE DES PRAIRIES

TES JAMBES NUES

S'inscrire dans un paysage et ses pratiques, s'inspirer des chants, gestes, outils, récits d'un milieu rural et y trouver la matière à danser : *Tes jambes nues* se donne en plein champ ou dans tout autre lieu du travail agricole.

Sont associées à la création les personnes rencontrées sur place : une vigneronne, un éco-garde, un éleveur, un berger, une agronome, un jardinier, une oléicultrice, une chevrière, accompagnés de leurs bêtes, ainsi qu'un petit chœur d'enfants et de jeunes danseur.euses amateur.es jouant les « Isadorables ».

La démarche d'investigation *in situ* rejoint celle du cultivateur, dans son attention délicate et obstinée portée à toutes les caractéristiques du terrain.

Depuis les Grecs jusqu'aux avant-gardes historiques du XX^e siècle, les artistes ont célébré l'environnement champêtre, ses mouvements atemporels, archaïques.

La recherche d'une « danse agricole », menée par Julie Desprairies et son équipe d'artistes complices, s'appuie sur des références antiques ou modernes, et sur une quotidienneté des actions agricoles actuelles.

Pour dire quelque-chose du monde paysan d'aujourd'hui.

« MAINTENANT C'EST TOI,
BACCHUS, QUE JE VAIS CHANTER,
ET AVEC TOI LES FRUITS DE
L'OLIVIER QUI CROÎT
AVEC LENTEUR.
VIENS ICI, DIEU DU PRESOIR,
ARRACHE TES COTHURNES
ET DANS LE MOÛT NOUVEAU
TREMPE AVEC MOI
TES JAMBES NUES. »

Virgile, *Géorgiques*, Livre II

JULIE DESPRAIRIES CHORÉGRAPHE

Depuis 20 ans, Julie Desprairies crée des projets contextuels, pour l'architecture, la ville, le paysage. S'appuyant sur l'histoire et les usages des bâtiments et des quartiers, elle implique habitants et usagers des espaces et les met en scène. Il s'agit pour elle de « révéler le mouvement des lieux ».

Conception **Julie Desprairies**,
avec la complicité de **Barbara Carlotti**
(composition, chant), **Benoît de Villeneuve**
(arrangements, accompagnement), **Hélène Iratchet**
& **Mickaël Phelippeau** (danse), **Vladimir Léon** (textes),
Juliette Barbier et **Louise Hochet** (costumes)
Recréation dans le Trièves (Isère) avec
Daniel Larrieu, **Elise Ladoué**, **Hélène Iratchet**,
Raoul Riva (textes & danse), **Melina Faka** (costumes),
Ariana Vafadari (chant) accompagnée de
Nicolas Deutsch (contrebasse).

Créé à Noves (Bouches-du-Rhône) en 2013,
à l'invitation La Garance - Scène nationale de Cavaillon
Recréations à Dijon, Festival Entre cour et jardins 2013
et au Parc Rousseau d'Ermenonville,
Festival des fabriques 2014

Production **Compagnie des prairies**
Coproduction **Département de l'Isère, festival
Paysage > Paysages** avec le soutien du **Ministère
de la Culture - DGCA aide à la création en
espace public, Ministère de la Culture - DRAC
Auvergne-Rhône-Alpes aide aux projets artistiques
en milieu rural et aide à la création de la Région
Auvergne-Rhône-Alpes** accueil en résidence **Le Pot
au Noir, Communauté de Communes du Trièves et
Parc Naturel Régional du Vercors**

La Compagnie des prairies est soutenue par
le Ministère de la Culture – Drac Auvergne-Rhône-Alpes au
titre de l'aide à la structuration des compagnies de danse.
Administration, production et diffusion **La Magnanerie**

www.compagniedesprairies.com



COMPAGNIE DES PRAIRIES



DÉSORMAIS SI PROCHEs

Une conductrice de tram qui danse avec des adolescents de Saint-Chamand, des powerlifters habillés avec les costumes de l'Opéra, un boxeur qui déclame son quartier : la chorégraphe Julie Desprairies met en scène l'arrivée du tram à l'extérieur des remparts.

Habitants, militants associatifs, représentants d'institutions prestigieuses ou de terrain, ils incarnent cette future connexion entre l'intra-muros et les quartiers sud de la ville. Ils partagent, le temps de la performance, leurs points de vue sur les grands projets de transformation de leur environnement.

Désormais si proches est une maquette d'un projet chorégraphique *in situ* à venir pour le tracé du tramway d'Avignon. Une nouvelle liaison urbaine questionnée par ses acteurs mêmes.

JULIE DESPRAIRIES CHORÉGRAPHE

Depuis 20 ans, Julie Desprairies crée des projets contextuels, pour l'architecture, la ville, le paysage. S'appuyant sur l'histoire et les usages des bâtiments et des quartiers, elle implique habitants et usagers des espaces et les met en scène. Il s'agit pour elle de « révéler le mouvement des lieux ».

Conception **Julie Desprairies**

Assistante chorégraphe **Elise Ladoué**

Scénographie, costumes **Melina Faka**

Production déléguée **La Manufacture – collectif contemporain / Julie Charrier**

Avec **Chaimaa Benoura Bouchiba, Hassania Bourkane, Julie Charrier, Anne-Laure Correnson, Julie Desprairies, Laurent Dunhill, Mountassir El Mazouzi, Melina Faka, Camille Girard, Jefel Goudjil, Leila Haddouch, Younes Kechiche, Mohamed Laaminch, Elise Ladoué, Mohamed Lhayni, Nadia Lounadi, Camille Lladeres, Adel Missoum, Akim Ouasti, Momo Ouasti, Lila Perrin**

Production La Manufacture – collectif contemporain

Coproduction Compagnie des prairies

En partenariat avec l'Opéra Grand Avignon, l'Orchestre régional Avignon-Provence et TCRA.

Avec le soutien du Contrat ville, de l'Anru, de Mistral habitat, de Grand Delta Habitat.

Remerciements

Céline Alba, Marc Andrieu, Donia Dib, Lucien Foual, Sébastien Giorgis, Philippe Grison, Espérance Guerra, Pierre Guiral, Hamza Kerar, Rania Maalem, Mase, Marie-José Merlin, Mickael Suard, Aurélien Trescazes, Emmanuelle Thalmann, Magali Zachari, les équipes de TCRA

La Compagnie des prairies est soutenue par le Ministère de la Culture – DRAC Auvergne-Rhône-Alpes au titre de l'aide à la structuration des compagnies de danse. Julie Desprairies est artiste associée au Théâtre Brétigny, Scène conventionnée art & création. Administration, production et diffusion **La Magnanerie**

www.compagniedesprairies.com



COMPAGNIE DES PRAIRIES



GLOSSAIRE (en cours)

Je procède souvent en accolant un terme de danse à un terme relatif à l'urbanisme, à l'architecture – inventaire dansé, lecture de paysage, environnement chorégraphique...

Ces différents projets ont en commun d'être des créations dont tous les paramètres – actions, déroulement, lumière, son, horaires, durée, rapport au public, costumes, accessoires, scénographie, écriture chorégraphique – sont déterminés par une architecture, son contexte historique et urbain, les intentions de son auteur. Le projet chorégraphique se déploie dans un bâtiment en s'appuyant sur ses caractéristiques spatiales, physiques et formelles ; humaines, historiques et conceptuelles. Les circulations et les matériaux servent la recherche d'actions, de déplacements, de postures, de mouvements ; les contrastes, échelles, rythmes des façades, escaliers, percements, terrasses sont utilisés par les danseurs pour glisser, s'asseoir, sauter, s'accrocher, rouler, courir... Les usages présents et passés du lieu sont également source d'actions, de gestes, de mouvements et d'états de corps. Les péripéties de la commande et du chantier, des éventuelles reconversions, modifications et restaurations, orientent les choix dramaturgiques, plastiques et chorégraphiques. Les prises de position intellectuelles de l'architecte nourrissent aussi l'écriture du spectacle dans la mesure où elles délivrent le cadre théorique dans lequel inscrire nos propres recherches.

Un **environnement chorégraphique** est un spectacle pour un bâtiment où la danse se déploie dans tous les espaces, et dans lequel le spectateur est libre de circuler librement. Par exemple aux Champs libres à Rennes, où j'ai monté *Printemps* dans le cadre du Festival Les Tombées de la nuit, pour 155 amateurs et 600 spectateurs qui déambulaient à leur rythme chaque soir dans les 24 000 m² du bâtiment de Portzamparc. (Voir Julie Desprairies, « *Printemps à Rennes* », *criticat* n°4, septembre 2009)



Printemps, Les Champs Libres, Rennes, 2008



Là commence le ciel, Gratte-ciel de Villeurbanne, 2006

Dans un **parcours chorégraphique**, on danse pour un bâtiment ou un ensemble urbain, mais les spectateurs sont guidés. C'était le cas dans *Là commence le ciel* aux gratte-ciel de Villeurbanne où des groupes de 50 spectateurs étaient conduits à travers le quartier, et installés face à des points de vue précis.

Une **lecture dansée** est une performance sur les écrits d'un architecte, illustrés par des archives sonores ou visuelles et des images réalisées dans ses bâtiments avec une danseuse. Cette dernière incarne les bâtiments en direct, pendant la lecture, qui peut avoir lieu dans une salle de conférences ordinaire. *Il faut dire l'importance du plan* est par exemple une lecture dansée des textes de l'architecte Pierre Riboulet que nous avons donnée au Pavillon de l'Arsenal. Mathieu Riboulet, écrivain et fils de l'architecte, lisait les textes de son père et Elise Ladoué incarnait ses bâtiments.



Il faut dire l'importance du plan, Hôpital Robert Debré, Paris, 2009



Inventaire dansé de la ville de Pantin, 2014

Un **inventaire dansé** d'une ville consiste à s'inspirer des méthodes de l'Inventaire du patrimoine pour dresser un catalogue des mouvements d'une ville. Cela donne lieu à un projet protéiforme qui explore les mouvements de la ville étudiée à travers ses bâtiments emblématiques, ses axes structurants, sa configuration, son histoire patrimoniale. Une série d'investigations et de rencontres sur le terrain avec les différentes personnes attachées à chaque lieu est menée. La restitution finale n'est pas à un spectacle unique dans un bâtiment, mais prend la forme d'un événement mêlant projections, exposition, performances, concerts, éditions. Le *Manuel d'entraînement régulier du danseur urbain* a été par exemple réalisé dans le cadre de mon *Inventaire dansé de la ville de Pantin*.

Une **lecture de paysage** est une méthode que j'utilise régulièrement qui consiste à s'appuyer sur le paysage environnant comme partition à danser. Nous l'avons mise au point avec Elise Ladoué pour *Paris à l'infini (la danse)*, un projet pour 400 agents de la Ville de Paris le long de la Seine lors de la Nuit Blanche en 2012.



Paris à l'infini (la danse), Nuit blanche 2012



Petit vocabulaire dansé du Centre-Pompidou-Metz, 2010

Un **Petit vocabulaire danse/architecture** est un lexique vidéo de termes pouvant s'appliquer aux deux disciplines dont je donne une définition et que j'illustre avec des extraits de mes pièces. Le *Petit vocabulaire dansé* du Centre-Pompidou-Metz est, sur le même principe, un lexique vidéo de termes spécifiques au bâtiment de Shigeru Ban, dont je donne ma définition et que j'illustre avec des actions dansées filmées dans le lieu.

Julie Desprairies collabore régulièrement avec des artistes de différents domaines :

Elise Ladoué, Mickaël Phelippeau, Hélène Iratchet (danseurs et chorégraphes), Arnold Pasquier, Serge Bozon, Vladimir Léon, Louise Narboni (cinéastes), Barbara Carlotti, Mehdi Zannad (auteurs, compositeurs, interprètes), Mathieu Riboulet, Thomas Clerc (écrivains), Raphaël Zarka, Cécile Paris, Françoise Pétrovitch, Denis Tricot (plasticiens), Juliette Barbier, Louise Hochet, Melina Faka (scénographes, costumières), David Enon (designer).



La page blanche, duo Thomas Clerc & Julie Desprairies, 2015



Looping, dialogue entre David Enon & Julie Desprairies, 2017

Compagnie des prairies

67 montée de la grande côte
69001 Lyon
compagnie.des.prairies@orange.fr
www.compagniedesprairies.com

Administration et production

La Magnanerie

56 bd de l'Hôpital
75013 Paris
01 43 36 37 12
www.magnanerie-spectacle.com

Co-direction, production

Anne Herrmann : anne@magnanerie-spectacle.com
Victor Leclère : victor@magnanerie-spectacle.com

Actions culturelles, communication

Martin Galamez : martin@magnanerie-spectacle.com

Administration, logistique

Lauréna De la Torre : lauréna@magnanerie-spectacle.com

Conseil d'administration

Daniel Larrieu, président
Raphaël Zarka, secrétaire
Lorraine Frega, trésorière

La Compagnie des prairies est soutenue par le Ministère de la Culture – DRAC Auvergne-Rhône-Alpes au titre de l'aide à la structuration des compagnies de danse. Julie Desprairies est artiste associée au Théâtre Brétigny-scène conventionnée art & création (Essonne).

Conception éditoriale

David Enon

Crédits Photographiques

Pascal Baneux, Nicolas Boudier, Luc Boulat, Sébastien Buchmann, Pierre-Emmanuel Coste, Vladimir Léon, Delphine Micheli, Laurent Paillier, Arnold Pasquier, Raphaël Zarka

va se documenter sur l'histoire de l'écriture de ce texte, je vais me documenter sur le programme, l'histoire de la commande du bâtiment, les intentions de l'architecte. Je vais produire un discours chorégraphique (un spectacle) par rapport au discours de l'architecte (le bâtiment). Je me sens metteur en scène d'un auteur, un auteur de bâtiments.

MP

Y a-t-il eu un déclencheur au fait de passer de l'espace de représentation à l'*in situ* ?

JD

Je n'ai jamais fait de spectacle en salle. Mon premier spectacle, avant la création de la compagnie, quand j'étais encore étudiante, c'était en extérieur, avec vingt-cinq billes de bois issues d'une ancienne charpente, puis en 1998, dans une carrière de pierre, et enfin dans une architecture, en 2000.

« CHERCHER À TRADUIRE EN CONCERT LA RECONVERSION D'UN BÂTIMENT INDUSTRIEL EN SIÈGE DE BANQUE »



Et d'autres choses encore, Vers-Pont-du-Gard, 1998

RZ

On ne sort pas des BTP ! Tu ne connaissais pas encore l'art minimal, Carl Andre, et tu faisais un spectacle avec des poutres débitées...

Le choix des lieux

RZ

Choisis-tu toujours les bâtiments ou t'arrive-t-il de travailler dans des lieux que tu n'aimes pas ?

JD

Le plus souvent je choisis les bâtiments puisque si un théâtre ou un festival m'invitent, je cherche et leur propose un lieu à proximité qui m'intéresse pour ses qualités architecturales. Au début des années 2000, programmer de la danse hors du théâtre, déplacer la billetterie, la technique, c'était assez rare. Pendant dix ans, je ne suis pas rentrée dans les cadres institutionnels. Ça va mieux parce qu'avec l'art contextuel et l'esthétique relationnelle¹, ces idées se sont diffusées.

Aux Tombées de la nuit à Rennes, on m'avait proposé un bâtiment de Christian de Portzampac que je n'aurais pas choisi, mais l'enjeu de la commande était suffisamment riche, les moyens mis à ma disposition importants et les problématiques soulevées par le bâtiment aussi, finalement, pour que je trouve matière à imaginer un projet.



Printemps, Les Champs Libres, Rennes, 2008

Je commence à avoir un beau catalogue de projets pour des lieux qui sont dans tous les bouquins d'archi ! Des lieux qui ont été portés par une pensée. Ou alors des lieux qui ont une qualité spatiale particulière, due à leur histoire. Je pense à la piscine de Pantin. Bâtiment années 1930 qui n'est pas signé par un architecte célèbre, mais qui, par rapport à l'histoire des équipements nautiques, occupe une place importante, qui fait la jonction entre les lieux de bain et les lieux de sport. Ses espaces intérieurs, sa forme, sont marqués par cette transition. L'architecte Charles Auray était jeune, encore étudiant, c'est son premier projet, il a soigné tous les choix de matériaux. Par exemple, pour accentuer l'horizontalité du mur d'enceinte en briques rouges, il a fait réaliser les joints horizontaux plus larges que les joints verticaux. Les briques se chevauchent en exact quinconce et les joints épais créent un rythme, des lignes de fuite très graphiques. Derrière ce genre de détails, on sent une pensée, une volonté, un désir esthétique qui est moteur pour moi. Les danseurs peuvent s'accrocher aux briques, il y a la place pour les doigts, et ils savent ce qu'on met en scène en s'agrippant à cet endroit-là.



Visite dansée de la piscine de Pantin, 2005

Donc même si les lieux que je choisis ne sont pas tous dessinés par des auteurs célèbres, ce sont toujours des bâtiments qui ont une certaine qualité.

Paul Chemetov dit, avec son petit cheveu sur la langue : « L'architecture est une cause qui mérite ses militants, les architectes sont militants de la cause architecturale ou ils sont des épiciers en gros ». Je fais des projets pour des bâtiments d'architectes militants.

Les usages

RZ

As-tu déjà travaillé dans des lieux industriels ? Parce que c'est typiquement me semble-t-il de l'architecture sans architecte. Les châteaux d'eau et autres silos que les Becher photographient et intitulent *Sculptures anonymes*, ont inspiré certains des architectes qui t'intéressent.

JD

J'ai fait une courte pièce en 2004 pour les Grands Moulins de Pantin, que j'ai récemment intégrée à mon *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, lors d'une

performance « Barbara Carlotti chante les Grands Moulins ». Il y a dix ans, la pièce *in situ* était donnée à l'extérieur du bâtiment : sur les façades, le long du canal de l'Ourq, sur le quai, dans les barges ; nous dansions autant le paysage environnant, les matériaux (la farine, le sable) que l'architecture proprement dite. Pour la performance de 2014, donnée dans une boîte noire, j'ai cherché à traduire en concert la reconversion d'un bâtiment industriel en siège de banque. Ça parlait de la transformation de la minoterie en bureaux pour BNP-Paribas par Reichen et Robert, mais aussi de notre évolution à nous, les artistes, dix ans après...



Roulés dans la farine, Grands Moulins de Pantin, 2004

A la Manufacture de Sèvres, où la compagnie a été en résidence entre 2006 et 2008, je me suis attachée aux gestes de fabrication de la porcelaine, des céramistes, aux matériaux, aux formes des pièces produites dans les ateliers. Le lieu n'a rien d'exceptionnel, c'est une fabrique XIX^e assez fonctionnelle.

Ce qui est passionnant, c'est le trésor de savoir-faire qu'il renferme, le désir d'excellence depuis trois siècles. L'architecture industrielle m'intéresse par ses usages. Ses volumes sont rationnels, ont été créés pour que ça fonctionne, pour que ça circule aisément. Il y a un côté fonctionnaliste, la forme doit nécessairement suivre la fonction.



Les Trois Contents, Manufacture nationale de Sèvres, 2006

MP

Et le paysage ? Si tu œuvres dans un bâtiment, tu vas axer ton travail sur l'architecture. Si tu travailles en extérieur, dans la nature, vas-tu davantage t'attacher aux usages ?

JD

Lorsqu'il m'est arrivé de ne pas trouver de bâtiment à investir dans une ville, je me suis tournée vers les usages. C'est le cas en 2012, à Cavaillon, quand la scène nationale m'a invitée. J'ai préféré travailler sur l'agriculture ; les gestes, les matériaux, la culture agricoles.



Le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle, la boulangère Parc Rousseau d'Ermenonville, 2015

De la même manière, j'ai monté la *Foire des prairies* dans deux villes assez semblables, Le Pont-de-Claix et Quetigny, qui m'invitaient pour un projet dans toute la ville, mais dans lesquelles je n'ai pas trouvé de bâtiments suffisamment fédérateurs. C'est une fête foraine chorégraphique, basée sur les savoir-faire des habitants. Les jardiniers, boxeurs, philatélistes, musiciens, danseurs folkloriques, twirleuses, cuisiniers, tricoteuses, bibliothécaires imaginent avec nous des attractions qui mettent en jeu le corps, invitent au mouvement.



Foire des prairies, Le Pont-de-Claix, 2015

MP

Oui, récemment, ton travail a évolué puisqu'on a créé en 2013 *Tes jambes nues* au Théâtre de verdure de Noves, un espace frontal, des gradins face à une ancienne carrière. Puis on l'a reprise au parc de l'Arquebuse à Dijon et au parc Rousseau d'Ermenonville, sous forme de déambulation. Tu n'étais pas du tout inquiète de ce changement de configuration, cette adaptation aux lieux était même assez joyeuse.



Tes jambes nues, Théâtre de verdure de Noves, 2013

JD

Heureuse, même, car le déplacement a enrichi la pièce je crois. Pour la première fois, ce qui détermine le spectacle ce n'est pas le lieu, c'est le matériau, l'agriculture et tout ce qu'on en a tiré comme fils relatifs au paysage, au rapport à la nature et à l'antique dans l'histoire de la danse, à l'animalité, à la transe...

J'ai découvert que ce que nous, citadins, appelons nature, est aussi riche à étudier que l'urbanisme d'une ville. Il suffit d'entretenir un rapport culturel au paysage rural.

Tes jambes nues est ma première pièce reproductible, « semi-contextuelle » pourrait-on dire. Elle peut être donnée dans différents types d'espace du moment qu'il y a une référence plus ou moins explicite à la nature, à l'agriculture, au paysage. Nous avons une base, qui est déclinable et que nous adaptions au site. Nous invitons sur place des viticulteurs, des éleveurs et leurs bêtes, un chœur d'enfants et des petites danseuses qui jouent les Isadorables, à rejoindre l'équipe.

De la même manière, au Grand Hornu en Belgique, à l'occasion d'une exposition de pièces de Sèvres, nous avons donné une performance à partir des matériaux chorégraphiques créés à la Manufacture. Le film qu'Arnold Pasquier avait réalisé à partir de notre travail sur place était diffusé

1 Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

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

en boucle dans une salle et deux danseurs déployaient cette danse des « biscuits » et de la barbotine dans les espaces d'exposition, laissant derrière elle des traces, signifiées par des cartels. La collection des vases, tasses et assiettes s'enrichit de danses, pièces de Sèvres parmi d'autres...



Les Trois Contents, Le Grand Hornu, Mons, Belgique, 2009

Danse appliquée

RZ
Tu as vite abandonné l'idée d'une architecture comme sculpture.

JD
Oui, c'était trop réducteur. Pour créer une pièce chorégraphique dans un bâtiment, j'utilise différentes portes d'entrée. Si les aspects physiques ; les matériaux, les formes, la lumière, si l'histoire de sa conception, du programme, des idées qui ont présidé à son édification sont moteurs, les aspects plus triviaux d'un usage, les transformations ou l'usure, une petite plante qui pousse par hasard, peuvent être aussi intéressants à exploiter.

RZ
De toute façon, si on peut concevoir les architectures comme des grandes sculptures, habitables le plus souvent, c'est quand même leur usage qui les différencie d'autres types d'œuvres d'art.

JD
Et c'est ça qui les rend intéressantes. Les architectes sont toujours rattrapés par les usages, par les contraintes du chantier. C'est ce qui me passionne dans leurs écrits. On les sent tiraillés entre ces deux appartenances ; une identité d'artiste, qui doit pourtant se poser la question de l'échelle humaine, de l'utilisation du bâtiment, de l'histoire du territoire et du contexte politique dans lequel il va construire, de la législation en vigueur, des matériaux disponibles, des coûts... C'est cette marge de manœuvre, que beaucoup dénoncent aujourd'hui à raison comme réduite, qui est le propre de ce métier.

C'est un art appliqué. Appliqué à un contexte, à une commande, à l'industrie de la construction. Je voudrais à mon tour faire une *danse appliquée*.

Danse documentaire

RZ
Il y a quelque chose dans *l'in situ* qui m'a toujours fait penser à une tendance documentaire des arts plastiques. Et dans ton cas je le lis aussi comme ça.

La scène avec sa technique, ses éclairages, l'artiste en fait exactement ce qu'il veut ; le plateau c'est l'espace de la fiction, de la mise en scène absolue de l'auteur. Alors que dans un espace non scénique, le fait de faire avec, ça a une portée documentaire.

JD
Oui, je me reconnais bien dans ce que tu dis. Dans les œuvres qui m'ont fort marquée, il y a *L'arbre, le maire et la médiathèque* d'Eric Rohmer qui intègre dans la fiction des moments qu'on pourrait qualifier de documentaires : un vrai architecte qui présente la vraie maquette d'un projet, un groupe d'habitants qui chante. Outre le sujet que j'adore, parce qu'il n'a rien de romantique, qu'il est ancré dans une réalité prosaïque – un maire veut abattre un arbre pour construire une médiathèque, l'instituteur s'y oppose – on a accès à des corps, des voix, des présences documentaires, à un réel qui me touche énormément. L'architecte bafouille un peu, il y a une forme de maladresse chez les villageois qui chantent. J'adore cette bienveillance, cet humour, cette légèreté, sur des sujets techniques et urbains. J'ai l'impression d'essayer de faire ça dans mes créations.

MP
Ça rejoint une chose que je voulais pointer absolument. La première fois qu'on a travaillé ensemble, à la mairie de Blanc-Mesnil en 2004, j'avais été impressionné par la collecte d'informations que tu menais sur le bâtiment d'André Lurçat, en amont de notre venue, nous interprètes. Tu t'étais nourrie pendant des mois de lectures, de rendez-vous, de rencontres avec les gens, les secrétaires, les gardiens, les élus... Tu t'étais énormément documentée. Je parle du processus. Quand on entamait les répétitions, il y avait une multitude de lectures qui nous était offerte et on rentrait dans cette espèce de matière...



« OUI », Hôtel de ville, Le Blanc-Mesnil, 2004

JD
Oui, je passe du temps dans les archives ! C'est essentiel pour moi d'arriver auprès de mon équipe avec un contenu solide, des références, des connaissances précises sur le lieu dans lequel on va travailler. C'est mon rôle de fournir une matière intéressante et excitante intellectuellement qui va vous mettre en mouvement. La maigre expérience d'interprète que j'ai eue, dans les différents ateliers théâtre que j'ai pu suivre, m'a appris cela. J'étais toujours très emballée, prête à proposer beaucoup, quand on me donnait un cadre de travail suffisamment sous-tendu par une réflexion, du savoir, des connaissances. C'est la réflexion qui me mettait en action.

Donc je me suis dit : il faut que les interprètes aient cette motivation, que tout ce que je vais leur fournir leur donne envie d'agir, que ça déclenche des idées, que ça leur ouvre un imaginaire ou les stimule intellectuellement, par rapport à leur sensibilité, leurs références, leurs goûts. C'est ça qui les fera danser.

Si par exemple je suis précise sur les matériaux choisis par l'architecte d'un bâtiment, ce que ça dit d'une

époque, d'un parti-pris technique ou esthétique, pourquoi ça me touche, ça va peut-être vous donner envie de réagir de telle ou telle manière par rapport à eux. Il me semble que plus je fournis de la matière documentée, plus ça peut vous donner envie d'offrir des choses intelligentes, belles et intéressantes !

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

C'est comme ça que j'arrive à mettre les gens en mouvement.

MP
C'est la précision de ton regard sur cette fenêtre qui fait toute la différence. Je ne suis pas un adepte de l'architecture d'André Lurçat, mais j'étais fasciné par l'excitation dans laquelle tu étais en nous parlant de son bâtiment. C'était communicatif, tu partageais le goût que tu en avais, et ça nous permettait d'entrer dans ta proposition, dans ton projet, pour qu'ensemble ensuite on interroge tout cela.

La place des spectateurs

MP
Et comment envisages-tu la place des spectateurs ? Sont-ils eux aussi toujours en mouvement ?

JD
C'est une question délicate. Comment installer des spectateurs dans un lieu qui n'est pas fait pour en recevoir ?

J'essaie au maximum de trouver une solution qui corresponde à la logique du lieu. Je cherche à soigner la réception car je voudrais que malgré les sollicitations multiples, mon public reste concentré, soit entraîné par le propos du spectacle.

C'est pour ça d'ailleurs que j'ai été amenée à faire un film à La Villeneuve

de Grenoble, parce que je ne pouvais pas faire venir des spectateurs physiquement dans ce lieu, le contexte politique ne s'y prêtait pas, le quartier traversait une crise grave, ç'aurait été indécent.



Après un rêve, La Villeneuve, Grenoble, 2012

A la Manufacture de Sèvres également, pour des raisons très différentes, j'ai préféré faire un film. Le lieu renferme des pièces précieuses, les espaces sont trop exigus, j'ai demandé à Arnold Pasquier de filmer notre travail là-bas.



Les Trois Contents, Manufacture nationale de Sèvres, 2006

C'est en 2003 à la bibliothèque de Beaubourg que pour la première fois je n'ai pas guidé le public. Juste avant, j'avais été chorégraphe associée à un concert de Nicolas Frize, ça m'avait libérée du rapport scène/salle traditionnel. J'ai parlé alors d'*environnement chorégraphique*, car le public déambule librement et la danse est présente partout, autour de lui, on ne sait plus très bien qui est danseur et qui ne l'est pas. Insensiblement, ça étend un peu plus le domaine de la danse : cette personne, qui se baisse pour ramasser un livre, danse-t-elle ?

MP
Oui, je me souviens de la cafétéria où les spectateurs étaient invités à danser à partir de « recettes à danser » que tu avais dessinées, Raphaël, mais aussi d'un public qui s'était improvisé danseur.

JD
J'ai d'ailleurs craint les débordements. Mais les interventions sauvages étaient assez justes : deux lecteurs poussaient leurs copines sur des chariots de livres tandis qu'elles y lisaient tranquillement le journal, deux jeunes filles s'allongeaient à répétition, leur corps s'inscrivant parfaitement dans les lés de moquette de couleurs.



La danse en libre accès, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004

Cette expérience de libre circulation du public m'a donné confiance. Aux Champs libres à Rennes, l'espace diffracté du bâtiment de Christian de Portzamparc, la multiplicité des points de vue possibles, invitait à laisser les

spectateurs choisir leurs déplacements. C'est le contraire du quartier des gratte-ciel de Villeurbanne ; une architecture d'optique où l'espace, quasi illusionniste, est conçu pour accentuer la flamboyance de la grande hauteur. Les perspectives sont tellement maîtrisées par l'architecte Mōrice Leroux que j'ai voulu que le public soit guidé pour déterminer précisément les points de vue et accompagner cette mise en scène de l'espace urbain.

« CETTE PERSONNE, QUI SE BAISSÉ POUR RAMASSER UN LIVRE, DANSE-T-ELLE ? »

Trouver la bonne place pour le public est certainement la question la plus difficile. Pourquoi ? Parce qu'on peut tout répéter sauf ça : on ne peut pas prévoir, anticiper la réaction des spectateurs, leurs comportements. On l'a fait parfois, une générale publique avec la famille et les amis des interprètes, mais quand il y a plus de cent participants, c'est fastidieux à mettre en place. La répétition de la place des spectateurs dans mes créations se fait avec eux, le jour de la première...

RZ

D'autant qu'à Villeurbanne finalement il y avait deux publics : celui qui avait réservé sa place et qui suivait volontairement la représentation, et puis tous les autres, les habitants, les passants, qui voyaient des fragments de choses qu'ils n'identifiaient pas forcément à un spectacle ; ce qui n'arrive pas dans une salle.



Là commence le ciel, Gratte-ciel de Villeurbanne, 2006

JD

C'est ce qui me rapproche de la sculpture publique sur laquelle tu tombes par hasard et qui peut susciter une émotion inattendue.

Dans des espaces non prévus pour la représentation, si on ne veut pas utiliser les gros moyens – gros sons, grosse scénographie, gros mouvements, grosse danse – il faut faire confiance au fait qu'un discours tenu mais sensible peut créer une communauté de spectateurs.

Dans l'architecture, et en extérieur encore plus, avec toutes les sollicitations du monde environnant, le spectateur est distrait, dispersé, il discute ; il est d'autant plus difficile de capter son attention. Il y a un travail sur l'échelle à mener avec les interprètes. On ne peut pas rivaliser avec l'envergure des bâtiments, rien ne sert de s'agiter, de vouloir déployer une énergie qui ferait de l'ombre aux lieux, c'est vain. Je cherche au contraire à préserver notre échelle de propositions, en tablant sur l'intelligence des corps, la finesse des présences et des actions, l'humour, l'émotion, la justesse des mouvements

par rapport aux lieux et aux personnes. Ne pas jouer les bonimenteurs, aller chercher le public, mais que le public vienne à nous. Je sais que ma danse n'est ni sportive, ni spectaculaire, ni virtuose. Je n'ai pas peur de jouer avec la fragilité, l'émotion, la disponibilité, la concentration, le silence et de demander au public de se mettre au diapason. C'est aussi le solliciter du côté du sensible, il me semble que c'est le rôle de l'art, du spectacle vivant. Partager une expérience sensible.

C'est rare, mais quand, malgré le bruit des voitures, la lumière naturelle, la présence des passants, on arrive à obtenir cette attention du public, il y a quelque chose de l'ordre de la grâce. On peut faire un geste fort sans gesticuler. Du spectaculaire avec une économie de moyens. C'est valable en danse comme en architecture je crois. Ma danse est une danse caméléon.

Les films

MP

Le rapport au film dans ton travail est important. D'abord, tu as participé en tant que chorégraphe à des films de Serge Bozon. Et puis, tu as dit que, quand il n'était pas possible de faire venir des spectateurs dans un lieu pour différentes raisons, tu avais décidé de faire un film. Quel est le statut de ces films ?

JD

Ce sont des spectacles, des spectacles filmés. Des spectacles où on décide précisément du regard du spectateur. Peut-être que la place que prend le réalisateur avec qui je travaille est celle d'un premier spectateur qui aurait la faculté de partager ce regard avec les autres. Je viens de terminer un tournage à Saint-Gaudens, j'ai demandé à Serge Bozon de filmer une création conçue pour cette ville au pied des Pyrénées. Les neuf lieux choisis étaient trop éloignés les uns des autres, il aurait fallu déplacer les spectateurs dans toute la ville, une mise en œuvre laborieuse dont je ne voyais pas l'intérêt artistique. J'ai confié cette matière-là à un réalisateur, comme je l'avais fait avec Louise Narboni à la Villeneuve de Grenoble.



Après un rêve, La Villeneuve, Grenoble, 2012



L'Architecte de Saint-Gaudens, 2014

MP

On pourrait donc ne plus parler de film. C'est une pièce de danse.

Faire danser des botanistes

MP

Tu dis mon public, mes danseurs. Pourquoi utiliser le possessif ?

JD

En effet, je me le permets du fait du caractère éphémère du spectacle vivant, et encore plus dans cette pratique *in situ*. Sur le temps d'une création, quelques mois tout au plus, c'est en effet « mon » public et « mes » danseurs ; j'ai envie d'en prendre soin, de les accompagner, de les aimer pour qu'il en reste quelque chose dans la mémoire des spectateurs et peut-être dans le corps des interprètes. Sur ce temps relativement restreint au regard d'une vie entière, j'espère que ce n'est pas un possessif au sens qu'ils m'appartiennent, c'est un possessif au sens du *care* anglais. D'ailleurs je pense que la force que j'ai d'entraîner autant de personnes autour de mes projets, c'est que sur le moment les participants sentent que je suis avec eux, que je ne suis pas en train de les utiliser à leurs dépens. Il y a une part importante de sensibilisation à des formes contemporaines de l'art, d'acclimatation à nos différentes façons de penser et d'agir, de recherche d'un terrain commun dans lequel nous allons pouvoir partager cette expérience. Et, souvent, en fin de course, il faut faire tomber les dernières résistances des interprètes amateurs ou des responsables et personnels des lieux qui nous accueillent, car nos usages sont inhabituels, déplacent le regard, bouleversent le quotidien et les hiérarchies. Alors je leur dis : mais réfléchissez, ça n'a qu'un temps, c'est tellement bref, dans trois semaines c'est fini, dans trois semaines vous n'entendrez plus parler de moi, donc profitez de cet instant qui est radicalement particulier, osez, tentez des choses, vous ne le regretterez pas. A ce moment-là, je suis *leur* chorégraphe.

Et concernant le public, avec qui j'ai envie de créer cette communauté dont je parlais tout à l'heure, au moment de la représentation, ce sont en effet « mes » spectateurs, dans le sens où je suis responsable de ce qui leur arrive à ce moment-là, j'ai travaillé pour eux et ça n'aura qu'un temps, une heure ou deux, c'est tellement court.

RZ

C'est ton côté fille de psy de savoir trouver ces arguments-là pour parler aux gens !

Pourrais-tu préciser qui sont ces amateurs que tu associes à tes créations, qu'est-ce que tu leur demandes ?

JD

Une architecture n'est pas seulement des formes, des matériaux, un espace bâti. Ce sont des usagers, habitants, commerçants, scolaires, qui vivent, travaillent, étudient dans les bâtiments. J'associe souvent ces personnes extérieures au champ chorégraphique dans mes créations. Ils sont impliqués avec leurs mouvements à eux et je pars principalement de leurs manières d'occuper les espaces et donc d'agir, de bouger dans ces espaces.

Ils sont détenteurs d'un savoir que je ne peux pas trouver dans les ouvrages que j'ai lus sur les bâtiments.

Ils m'enseignent comment on y circule, comment on s'y déplace, s'y assoit, s'y allonge, comment on y court, comment on les utilise, peut-être différemment que ce qu'avait prévu l'architecte. Ils m'offrent de la matière brute, des gestes de leur travail, des attitudes, des renseignements sur l'évolution des pratiques à l'intérieur de l'institution (avant on tournait le dos à la vue, mais depuis qu'ils ont changé les fenêtres, on a placé nos bureaux autrement...). C'est la matière première de ma danse. Grâce à leur connaissance intime et régulière des lieux, ils m'offrent des mouvements, des costumes, des accessoires, des éclairages, des musiques, des solutions d'installation du public.

« ON PEUT FAIRE UN GESTE FORT SANS GESTICULER. DU SPECTACULAIRE AVEC UNE ÉCONOMIE DE MOYENS. C'EST VALABLE EN DANSE COMME EN ARCHITECTURE. »

Dans mes créations, je cherche toujours à faire en sorte qu'on ne puisse pas distinguer les amateurs des professionnels, ou en tous cas que cette question ne se pose pas. Rien de pire pour moi que des spectateurs qui diraient : « Ils ne s'en sortent pas mal pour des amateurs ». Qu'on puisse être touché par un geste fragile, par un corps non entraîné, c'est ce que je cherche, mais qu'on soit touché au premier degré, parce que c'est émouvant, beau. Pas parce que c'est incroyable qu'un non professionnel puisse danser. Ce regard-là est condescendant, il ne m'intéresse pas.

**FAITES
LA FOIRE
PAS LA
GUERRE**

**LA CIE DES PRAIRIES
FURIEUSE POUR**