



ARTISTAS | INVITADOS

El taller del coreógrafo

Geisha Fontaine

Palabras clave:

Danza contemporánea, proceso de creación, coreografía, arte y temporalidades.

Sinopsis:

Este texto se basa en los procesos de creación implementados por Geisha Fontaine y Pierre Cottreau dentro de la compañía de danza Mille Plateaux Associés. Plantea el tema del “taller del coreógrafo” y de lo que alimenta la fabricación de obras de danza. Evoca diferentes temporalidades puestas en juego dentro del acto artístico.



Je ne suis pas un artiste / fotografía Patrick Berger

¿El arte? Una función de la vida, más la ficción.

Robert Filliou

1. El taller del coreógrafo

Mille Plateaux Associés existe desde 1998¹. Es un periodo lo suficientemente largo para intentar identificar cómo nuestros procesos de creación se construyeron, se

modificaron, se afinaron y, también, se contradijeron. Desde el inicio de nuestro recorrido, una pregunta se planteó de manera insistente: “¿Qué es la danza?”.

A menudo, las obras impactantes han provocado esta reacción: “No es danza”. Desde el punto de vista de algunos espectadores y críticos, Vaslav Nijinski, Maurice Béjart, Merce Cunningham, Pina Bausch y Jérôme Bel no creaban danza. ¡Pero sí! Cada coreógrafo intenta definir

1. Mille Plateaux Associés fue fundada en Francia, en 1998, por Geisha Fontaine y Pierre Cottreau. Juntos concibieron los espectáculos de la compañía, quince al día de hoy



L'atelier du chorégraphe

Geisha Fontaine

Mots clés

Danse contemporaine, processus de création, chorégraphie, art, temporalités.

Résumé:

Ce texte s'appuie sur les processus de création mis en œuvre par Geisha Fontaine et Pierre Cottreau au sein de Mille Plateaux Associés. Il pose la question de « l'atelier du chorégraphe » et de ce qui nourrit la fabrication des pièces de danse. Il évoque les différentes temporalités mises en jeu dans l'acte artistique.

1. Mille Plateaux Associés a été créé en France, en 1998, par Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, qui conçoivent ensemble les spectacles de la compagnie – quinze à ce jour.

L'Art? Une fonction de la vie, plus la fiction.

Robert Filliou

1. L'atelier du chorégraphe

Mille Plateaux Associés existe depuis 1998¹. C'est une période suffisamment longue pour tenter de repérer comment nos processus de création se sont

construits, modifiés, affinés, et aussi contredits. Dès le début de notre parcours, une question s'est posée de manière insistante: «Qu'est-ce que la danse?».

Les œuvres marquantes ont la plupart du temps provoqué cette réaction: «Ce n'est pas de la danse». Aux yeux de certains spectateurs et critiques, Vaslav Nijinski, Maurice Béjart, Merce Cunningham, Pina Bausch, Jérôme Bel ne créaient pas de la

su arte de manera singular, encontrar su “danza”. No es una historia de movimientos, de estilos ni de corrientes estéticas, aunque los movimientos, los estilos y la pertenencia a una corriente artística determinada sean reconocibles; es la necesidad de romper las costuras de un arte para darle más amplitud.

Nuestro proceso como coreógrafos está articulado por una interrogación incesante sobre lo que es la danza, como arte y como espectáculo. Por mi parte, llegué a ser bailarina muy joven. Experimenté numerosas técnicas y me involucré dentro de varios procesos, lo suficiente para comprobar cuán múltiple es la danza. Entendí rápidamente que las elecciones son imprescindibles y relativas.

La fuerza motriz de cada una de nuestras creaciones podría ser ésta: ¿Cómo abrir

la danza a lo que la rebosa? Inventamos entonces nuestro “taller”; se parece al del pintor, cubierto con materiales que no sabemos para qué se emplearán, de huellas de obras anteriores, de libros, y de un gran basurero. Es muy importante el basurero, permite librarse de lo que no nos conviene realmente. Es indispensable para crear. Al mismo tiempo se necesita acumular y descartar.

Al principio nos influenció especialmente el artista plástico Robert Filliou, el genial creador del *Autrisme*². El *Autrisme* es el arte de intentar todo lo que no se nos parece. Nuestro proceso de creación se apoyaba sobre la exploración de datos que nos parecían ajenos, se trataba de cuestionarlos y de experimentar en qué nos concernían o no. Para la creación de *LEX*³, por ejemplo, queríamos cuestionar la ley, su papel dentro de la sociedad y dentro del

espectáculo. Esto nos llevó a enfocarnos sobre los criterios de reclutamiento de los bailarines contemporáneos, las expectativas de los espectadores, de los críticos y de los coreógrafos. Colocando esta pregunta en el contexto del trabajo y de las reglas que lo rigen, cuestionábamos la ley del mercado desde dentro de nuestro campo de actividad. Sin lugar a dudas nos encontrábamos dentro de una postura paradójica: nos preguntábamos sobre estos criterios de reclutamiento, siendo nosotros mismos actores de este proceso.

También nos encontrábamos bajo la influencia de múltiples filósofos: particularmente los Presocráticos y Spinoza. Los Presocráticos⁴ nos interesaban porque plantean un cuestionamiento filosófico en términos poéticos que conviene interpretar. Esto nos parecía bastante

-
2. Robert Filliou (1926-1987) es un artista francés cercano del movimiento Fluxus. El *Autrisme* [NdT: de la palabra “otro”, en castellano sería “Otrismo”] preconiza el arte del desplazamiento: “Sea cual sea lo que haces, haz algo”.
 3. *LEX* (2003), creación y coreografía: Geisha Fontaine y Pierre Cottreau, con cuatro bailarines.
 4. Este término designa el conjunto de filósofos griegos que vivieron antes de Sócrates, especialmente Heráclito, Parménides y Demócrito. Debatieron numerosas y emblemáticas problemáticas de la filosofía occidental.
 5. Sobre el papel del espectador, ver en particular: Jacques Rancière, *El espectador Emancipado*. Traducción de Ariel Dilon y revisión de Javier Bassas Vila, Ellago Ediciones, Castellón 2010.

danse. Mais si !Chaque chorégraphe tente de définir son art de manière singulière, de trouver sa «danse». Ce n'est une histoire ni de mouvements, ni de style ni de courant esthétique – même si des mouvements, un style et l'appartenance à un courant artistique sont repérables. C'est la nécessité de faire craquer les coutures d'un art pour lui donner plus d'ampleur.

Notre démarche de chorégraphes est soutenue par une interrogation incessante sur ce qu'est la danse en tant qu'art et en tant que spectacle. Je suis pour ma part devenue danseuse très jeune. J'ai expérimenté de nombreuses techniques et me suis investie dans différentes démarches – suffisamment pour goûter combien la danse est multiple. J'ai rapidement compris que les choix sont essentiels et relatifs!

Le moteur de chacune de nos créations pourrait être celui-ci : comment ouvrir la danse à ce qui la déborde? Nous inventons alors notre « atelier ». Il est semblable à celui du peintre, jonché de matériaux dont nous ne savons pas s'ils serviront, de traces de travaux antérieurs, de livres, et d'une

grande poubelle. C'est très important la poubelle. Elle permet de se libérer de ce qui ne va pas vraiment. C'est indispensable pour créer. Il faut à la fois accumuler et évincer.

*Au début, nous étions notamment influencés par le plasticien Robert Filliou, ce génial créateur de l'Autrisme². L'Autrisme, c'est l'art de tenter tout ce qui ne nous ressemble pas. Notre démarche de création s'appuyait sur l'exploration de données que nous trouvions étranges. Il s'agissait de les questionner et d'expérimenter en quoi elles nous concernaient ou non. Pour la création *LEX*³, par exemple, nous voulions interroger la loi, son rôle dans la société comme dans le spectacle. Cela nous a conduits à nous intéresser aux critères de recrutement des danseurs contemporains, aux attentes des spectateurs, des critiques et des chorégraphes. Replaçant cette question dans le contexte du travail et des règles qui l'encadrent, nous interroguions la loi du marché à l'intérieur même de notre champ d'activité. Nous étions évidemment dans une posture paradoxale: questionnant ces critères de recrutement tout en étant des acteurs de ce processus.*

Nous étions aussi sous l'influence de multiples philosophes: notamment les Présocratiques⁴ et Spinoza. Les Présocratiques nous intéressaient parce qu'ils posent un questionnement philosophique dans des termes poétiques qu'il faut interpréter. Cela nous semblait assez proche de la démarche chorégraphique où le spectateur crée le sens de ce qu'il voit⁵. Spinoza nous passionnait parce qu'il établit de nouveaux rapports entre le corps et l'âme, sans opposer la connaissance à ce qui affecte le corps.

Tout au long de notre parcours, il y a eu le besoin de frotter l'art de la danse à des étrangetés. La danse est un art compliqué. Elle est parfois à peine un art. Son rôle en termes économiques est dérisoire. Elle est sur la corde raide entre divertissement et création.

2. Robert Filliou (1926-1987) est un artiste français proche du mouvement Fluxus. L'Autrisme préconise l'art du déplacement : « Quoi que tu fasses, fais autre chose ».

3. *LEX* (2003), conception et chorégraphie : Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, avec quatre danseurs.

4. Ce terme désigne l'ensemble des philosophes grecs ayant vécu avant Socrate, notamment Héraclite, Parménide et Démocrite. Ils ont débattu de nombreuses problématiques emblématiques de la philosophie occidentale.

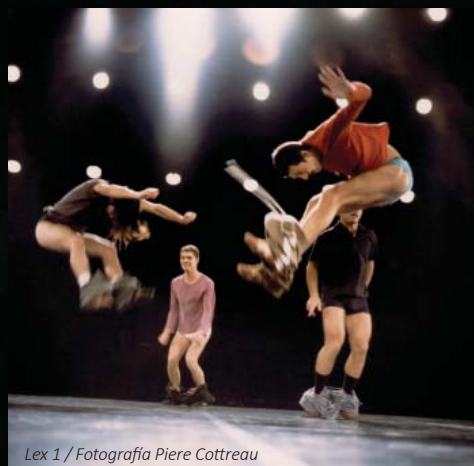
5. Sur la fonction du spectateur, voir notamment : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.



Les yeux dans les yeux / Fotografia Piere Cottreau



Je ne suis pas un artiste /Fotografia Patrick Berger



Lex 1 / Fotografia Piere Cottreau



Je ne suis pas un artiste /Fotografia Patrick Berger

cercano al proceso coreográfico en el que el espectador es quien otorga sentido a lo que ve⁵. Spinoza nos apasionaba porque establece nuevas relaciones entre el cuerpo y el alma, sin oponer el conocimiento y lo que afecta al cuerpo.

A lo largo de nuestro recorrido, tuvimos que poner en contacto el arte de la danza y las rarezas. La danza es un arte complicado; a veces apenas es un arte. Su rol en términos económicos es irrisorio. Está sobre la cuerda floja entre el entretenimiento y la creación.

Pensar demasiado perjudicaría a la danza. Reivindicamos pensar demasiado y bailar demasiado. Nietzsche planteaba esta pregunta: ¿Creamos a partir del exceso o a partir de la falta? El arte siempre es excesivo porque excede su contexto. Nuestras creaciones favorecen ante todo el arte del lanzamiento de la moneda: ésta rueda sobre un borde y puede caer sobre cara o sello. Nuestras creaciones son espectáculo, no son un ensayo teórico ni una producción comercial. ¿Son danza? ¿Son arte?

Sabemos, desde Duchamp⁶, que el que mira es quien hace el cuadro. Pero la danza induce una carga tal de presente que la relación con la obra es simultáneamente una acogida y una construcción, un intercambio y una evaluación. En este sentido la estructura de la coreografía es fundamental. Debe resonar en tiempos múltiples. La duración y el instante son antagonistas y protagonistas⁷.

Nuestro espectáculo *Je ne suis pas un artiste* (2006) duraba doce horas⁸. Esta duración se estructuraba según el esquema de una serie cinematográfica, cada episodio tenía una duración precisa. Sin embargo, en relación con la noche entera era sólo un fragmento. Las relaciones entre la duración y el instante son esenciales en la creación coreográfica, y estamos muy atentos a esta problemática dentro de nuestro proceso de creación. Un propósito mayor de las artes escénicas es deslizar desde el presente del espectáculo a los tiempos de la huella y de lo desconocido. Un doble movimiento condiciona la estructura de una coreografía: el momento, en su puro surgimiento, en referencia a Deleuze⁹, y el momento dentro de sus fuerzas intensivas¹⁰, su potencia de propagación, hacia atrás y hacia adelante, en el futuro y en el pasado.

Cada uno de nuestros procesos de creación está concretamente en este doble movimiento: el presente del trabajo con los bailarines y la dialéctica devenir / disgregación. No siempre es simple. A diferencia de otras artes, casi no podemos volver a lo que pasó durante un ensayo; a veces es simplemente imposible reproducirlo. Se escapó, voló. Pero otras veces regresa, vuelve y se hace materia del espectáculo. Crear una obra de danza es estar atento a esta extravagancia: la simultaneidad de lo que uno busca, de lo que uno intenta y de lo que uno elige. A menudo se necesita desechar lo que no soporta la repetición (de ahí la utilidad del basurero).

No tenemos un método establecido ni un modo de uso. Solamente un proceso de investigación. ¿Heurístico? ¿Experimental? ¿Dialéctico? No hay que negar el peso del contexto: uno no está creando solo dentro del taller. Busca, se activa, yuxtapone

la concentración del trabajo y la percepción del mundo que lo rodea.

El proceso es fundamentalmente impuro. ¡Así importa! El impacto de lo que atravesamos (como personas y creadores) entra en resonancia con el impacto de lo que producimos (como personas y como creadores). A menudo tenemos la sensación de no crear lo suficiente cuando tendríamos que crear demasiado, que bailar demasiado, que pensar demasiado. Pero esta limitación también es lo que nos obliga a ir más allá; a persistir.

En realidad, cada obra inventa su modo de fabricación, y, desde luego, hay constantes. Pero la construcción es un milhoja de procedimientos; se hace según las interacciones entre la meta inicial, lo que ocurre día tras día, y una duración decreciente (que se acorta hasta su término, el día del estreno).

Dependiendo de los espectáculos, nuestro “taller de coreógrafos” se parece más a un edificio en construcción, una gran ciudad de noche, un desierto, una cámara de curiosidades.



Moi / Fotografía Pierre Cottreau

6. Marcel Duchamp (1887-1968) transformó radicalmente el mundo de las artes plásticas. Al crear los *ready made* cuestionó la definición misma de la obra de arte.

7. Sobre las temporalidades dentro de la creación coreográfica, ver: Geisha Fontaine, “Las Danzas del Tiempo”, CCC, Buenos Aires 2012.

8. “Je ne suis pas un artiste” [“No soy un artista”] (2006), concepto y coreografía: Geisha Fontaine y Pierre Cottreau. Serie coreográfica que dura doce horas, con veinte artistas profesionales y sesenta aficionados.

9. Cf. Gilles Deleuze, “La Imagen-tiempo”, traducción de Irene Agoff, Ediciones Paidós, Barcelona 1987.

10. Ver especialmente: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma* – Introducción, Pre-textos, Valencia 2000



Lex 2 / Fotografia Piere Cottreau

Trop penser nuirait à la danse. Nous revendiquons de trop penser comme de trop danser. Nietzsche posait cette question: crée-t-on à partir de l'excès ou à partir du manque? L'art est toujours excessif, parce qu'il excède son contexte. Nos créations favorisent avant tout l'art du lancement de la pièce de monnaie. Cette dernière roule sur un bord et peut tomber sur pile ou sur face. Nos créations sont du spectacle – elles ne sont ni un essai théorique, ni une production commerciale. Sont-elles de la danse? Sont-elles de l'art?

On sait, depuis Duchamp⁶, que c'est le regardeur qui fait le tableau. Mais la danse induit une telle charge de présent que le rapport à l'œuvre est simultanément un accueil et une construction; un partage et une évaluation. La structure d'une chorégraphie est en ce sens fondamentale. Elle doit résonner dans de multiples temps. La durée et l'instant sont antagonistes et protagonistes⁷.

Notre spectacle *Je ne suis pas un artiste* (2006) durait douze heures⁸. Cette durée était structurée selon un principe de feuilleton cinématographique. Chaque épisode avait une durée précise. Cependant, rapporté à la nuit entière, il était un fragment. Les rapports entre la durée et l'instant sont essentiels dans la création chorégraphique. Nous sommes très attentifs à cette problématique dans notre processus de création. C'est un enjeu majeur des arts performatifs. Glisser du présent du spectacle aux temps de la trace et de l'inconnu. La structure d'une chorégraphie est conditionnée par ce double mouvement: le moment dans son pur surgissement, pour reprendre Deleuze⁹, et le moment dans ses forces intensives¹⁰, sa puissance de propagation, en avant et en arrière, dans le futur et dans le passé.

Chacun de nos processus de création est très concrètement dans ce double mouvement: le présent du travail avec

6. Marcel Duchamp (1887-1968) bouleverse radicalement le monde des arts plastiques. En créant les ready made, il interroge la définition même de l'œuvre d'art.

7. Sur les temporalités dans la création chorégraphique, voir: Geisha Fontaine, *Las Danzas del Tiempo*, CCC, Buenos Aires, 2012.

8. *Je ne suis pas un artiste* (2006), conception et chorégraphie: Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, feuilleton chorégraphique d'une durée de douze heures, avec vingt artistes professionnels et soixante non professionnels.

9. Cf. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985.

10. Voir notamment: Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome - Introduction*, Minuit, Paris, 1976.

les danseurs et la dialectique devenir/effritement. Ce n'est pas toujours simple. A la différence d'autres arts, nous ne pouvons guère revenir sur ce qui s'est passé en répétition. Parfois, c'est simplement impossible à reproduire. Cela s'est échappé, a filé. Mais, d'autres fois, cela revient, devient et se fait matière du spectacle. Créer une pièce de danse, c'est être attentif à cette bizarrerie: la simultanéité de ce que l'on cherche, de ce que l'on tente et de ce que l'on choisit. Il faut souvent se délester de ce qui ne supporte pas la répétition (d'où l'utilité de la poubelle).

Nous n'avons ni méthode préétablie, ni mode d'emploi. Juste un processus de recherche. Heuristique? Expérimental? Dialectique? Il ne faut pas nier le poids du contexte: on n'est pas seul dans son atelier, créant. On cherche, on s'active, on juxtapose la concentration sur son travail et la perception du monde tout autour.



Ne pas toucher aux œuvres / Fotografia: Patrick Berger



Ne pas toucher aux oeuvres 2 / Fotografía: Patrick Berger

2. Acerca de dos espectáculos

Con *Une pièce mécanique*¹¹ la meta era cuestionar los límites de la danza. ¿A partir de cuándo, y hacia dónde, un movimiento es danza? Elegimos combinar esculturas móviles con dos bailarines sobre el escenario. La creación y la fabricación de esas esculturas eran componentes importantes del proceso de creación. Para ello, contamos con la colaboración del artista plástico Dominique Blais, un ingeniero informático y dos constructores. Las limitaciones técnicas, tecnológicas y financieras a las cuales nos enfrentábamos constituían parte de lo que enmarcaba la coreografía. Pensamos la estructura de la obra de acuerdo al principio de acumulación: una escultura entraba sobre el escenario, luego otra, y otra más... Al final, veinticinco “bailarines mecánicos” y dos bailarines intérpretes se movían juntos. Elegir poner objetos móviles sobre el escenario fue el elemento determinante de esta creación, y las necesidades materiales que se derivaron de ello influyeron sin lugar a dudas en el proceso de escritura coreográfica. Se trataba entonces de encontrar cómo desplegar las posibilidades resultantes de datos muy concretos; el margen era estrecho, pero era justamente el desafío que enfrentábamos.

Con *Les yeux dans les yeux*¹², el proceso fue muy diferente. Esta obra reúne la danza, el film y el texto para enfocarse

sobre la problemática de la mirada. Apenas hay danza, hay miradas, el campo es inmenso. Elegimos ponernos bajo la influencia japonesa. De hecho, durante una residencia de artista que tuvimos en Japón en 2010, observábamos mucho porque pocos japoneses hablan otro idioma. Además, tienen un verdadero cuidado por los detalles de su ámbito, y, de esta manera se apropian de un fragmento de lo visible durante el simple desplazamiento para ir al trabajo o regresar a la casa.

Nos referimos a Japón para hacer una obra de danza contemporánea, convirtiendo a este país en personaje de ficción. Para *Les yeux dans les yeux*, la ficción (es decir, un proceso literario) es la fuerza motriz del proceso. Japón se vuelve “el espectáculo”, en relación con el arte del embalaje, tan desarrollado en ese país.

En paralelo, la referencia al filósofo Spinoza¹³, cuyo oficio consistía en pulir lentes ópticos, contribuye a la ficción.

El proceso de esta creación se parece al de la creación teatral; la dramaturgia se adueña de la danza, del texto y del film para estructurar la obra. Cada uno de ellos es al mismo tiempo autónomo y solidario con los otros dos. La construcción se hace con etapas y con vueltas. La danza produjo texto, que tuvo influencia sobre el film, que a su vez modificó el texto, que luego repercutió sobre la danza. Proceso en rizoma.

11. “Une pièce mécanique” [«Una obra mecánica»] (2009), concepto y coreografía: Geisha Fontaine y Pierre Cottreau. Bailarines: Alexandre Da Silva y Simon Nemeth Arte visual (esculturas): Dominique Blais. Música original: Damien Mingus.

12. “Les yeux dans les yeux” [«Mirarse a los ojos»] (2012), concepto: Geisha Fontaine y Pierre Cottreau. Bailarines: Sylvain Dufour y Geisha Fontaine. Mille Plateaux Associés fue fundada en Francia, en 1998, 1.

Le processus est fondamentalement impur. C'est là qu'il importe! L'impact de ce que nous traversons (en tant que personnes et créateurs) entre en résonance avec l'impact de ce que nous produisons (en tant que personnes et créateurs). Souvent nous avons l'impression de ne pas créer assez quand il faudrait trop créer, trop danser, trop penser. Mais cette limitation est aussi ce qui nous force à passer outre. À persister.

En réalité chaque pièce invente son mode de fabrication. Il y a certes des constantes. Mais la construction est un feuilleté de procédures. Elle se fait selon les interactions entre l'enjeu initial, ce qui se passe jour après jour et une durée décroissante (qui se raccourcit jusqu'à ce terme: le jour de la première).

Selon les spectacles, notre «atelier de chorégraphes» ressemble davantage à un chantier, une grande ville la nuit, un désert de sable, un cabinet de curiosités.

2. A propos de deux spectacles

Avec *Une pièce mécanique*¹¹, l'enjeu était de questionner les limites de la danse. À partir de quand, et jusqu'où, un mouvement est-il de la danse? Nous avons choisi d'associer des sculptures mobiles et deux danseurs sur le plateau. La conception et la fabrication de ces sculptures étaient une donnée importante du processus de création. Pour cela, nous avons collaboré avec le plasticien Dominique Blais, un ingénieur informatique et deux constructeurs. Les limites techniques, technologiques et financières auxquelles nous faisons face constituaient l'une des contraintes chorégraphiques. Nous avons pensé la structure de la pièce selon un principe d'accumulation: une sculpture entraine en scène, puis une autre, et encore une autre... A la fin, vingt-cinq «danseurs mécaniques» et deux danseurs interprètes se mouvaient ensemble. Choisir de placer des objets mobiles sur un plateau était l'élément déterminant de cette création et les nécessités matérielles qui en découlaient influençaient indéniablement l'écriture chorégraphique. Il s'agissait alors de trouver comment déployer les possibilités issues de données très concrètes. La marge était étroite, mais

c'était justement le défi à relever.

Avec *Les yeux dans les yeux*¹², le processus était fort différent. Cette pièce réunit la danse, le film et le texte, pour s'intéresser à la problématique du regard. Dès qu'il y a danse, il y a regard, le champ est immense. Nous avons choisi de nous situer sous influence japonaise. En effet, lors d'une résidence d'artiste que nous avons effectuée au Japon en 2010, nous étions très fréquemment observateurs, car peu de Japonais parlent une autre langue que la leur. De plus, ils ont une attention réelle à des détails de leur environnement, s'appropriant ainsi un fragment de ce qui est visible lors d'un simple déplacement pour aller travailler ou rentrer chez soi.

Nous nous sommes référés au Japon pour faire une pièce de danse contemporaine, transformant ce pays en personnage de fiction. Pour *Les yeux dans les yeux*, la fiction (c'est-à-dire une démarche littéraire) est le moteur de la démarche. Le Japon devient «le spectacle», en résonance avec l'art de l'emballage fort développé dans ce pays. Parallèlement, la référence au philosophe Spinoza¹³, dont le métier consistait à tailler des lentilles optiques, contribue à la fiction.

Le processus de cette création s'apparente ici davantage à celui de la création théâtrale; la dramaturgie s'empare de la danse, du texte et du film pour structurer la pièce, chaque champ étant à la fois autonome et solidaire des deux autres. La construction se fait par étapes et retournements. La danse a produit du texte, qui a influencé le film, qui a lui aussi modifié le texte, qui s'est alors répercuté sur la danse. Processus en rhizome.

3. Le processus et sa durée

Combien de temps une création nécessite-t-elle? Quelle est la durée entre le moment où l'on prend la décision de travailler sur une chorégraphie (pour laquelle on a au moins une idée, ou un désir ou une image) et le jour de la première? C'est souvent très long. Parfois trois ans. Et, si l'on s'en tient à la notion de l'atelier d'artiste, c'est parfois beaucoup plus long. Des décades. Chaque création est dans une forme de dialogue avec celles qui l'ont précédée. Cela peut remonter très loin...

Je me questionne aussi sur ce qui



Les yeux dans les yeux 2 / Fotografia: Pierre Cottreau



Lex / Fotografia: Pierre Cottreau

déclenche une création. Parfois, c'est un fait très précis. D'autres fois, cela se détermine à partir d'un ensemble de questionnements, de recherches, d'échanges. Pour la pièce *Moi*¹⁴, ce fut une image au réveil: juste une valise, sur une scène, dans laquelle il y a une danseuse. Ne pas toucher aux œuvres¹⁵, ce fut aussi une image, dans un loft à Berlin: des danseurs face à des armes. Pour *LEX*, cela émergea d'une suite de questionnements sur ce qu'est un «bon danseur» aux yeux des professionnels de la danse. Pour *Je ne suis pas un artiste*, ce fut la volonté de créer un spectacle d'une durée de douze heures afin de questionner la place de l'art dans notre société.

Le contexte de production joue un rôle évident dans le processus créatif. Tout projet doit à un certain moment être défini clairement pour intéresser des partenaires. C'est une phase délicate de la production. En effet, elle se situe fréquemment à un moment où l'artiste est en recherche et ne sait pas tout de ce qu'il fera. En conséquence, la description du projet joue un double rôle: fournir des éléments aux partenaires et poser des

11. "Une pièce mécanique" (2009), conception et chorégraphie: Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, danseurs: Alexandre Da Silva et Simon Nemeth, conception plastique: Dominique Blais, création sonore: Damien Mingus.

12. "Les yeux dans les yeux" (2012), conception: Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, danseurs: Sylvain Dufour et Geisha Fontaine.

13. "Baruch Spinoza" (1632-1677) est l'auteur de l'*Ethique*. C'est un penseur radical qui est en rupture avec son époque. Il conçoit une «philosophie pratique» où le corps joue un rôle majeur pour la pensée et réciproquement.

14. *Moi* (2005), "Conception et chorégraphie": Geisha Fontaine et Pierre Cottreau. Cette pièce se décline en version solo, duo et trio.

15. "Ne pas toucher aux œuvres" (2011), Conception et chorégraphie: Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, création musicale: Francesco Filidei, avec cinq danseurs et quatre percussionnistes.

3. El proceso y su duración

¿Cuánto tiempo necesita una creación? ¿Cuál es el plazo entre el momento en el que tomamos la decisión de trabajar sobre una coreografía (de la que tenemos al menos una idea, o un deseo, o una imagen) y el día del estreno? Generalmente es muy largo.

A veces tres años. Y, si nos atenemos a la idea del taller de artista, a veces es aún más largo. Décadas. Cada creación está dentro de algún tipo de diálogo con las que la precedieron. Esto puede ir mucho más atrás en el tiempo.

También me pregunto sobre lo que desencadena una creación. A veces, es un hecho muy preciso. Otras veces, se determina a partir de un conjunto de preguntas, de investigaciones, de intercambios. Para la obra *Moi*¹⁴, fue una imagen al despertar: sólo una maleta, sobre el escenario, con una bailarina adentro. En *Ne pas toucher aux oeuvres*¹⁵ también fue una imagen, dentro de un *loft* de Berlín: bailarines frente a armas de fuego. Para *LEX*, surgió de una serie de cuestionamientos sobre lo que es un “buen bailarín” desde el punto de vista de los profesionales de la danza. Y en el caso de *Je ne suis pas un artiste*, fue la voluntad de crear un espectáculo de doce horas para cuestionar el espacio dedicado a la danza dentro de nuestra sociedad.

El contexto de producción desempeña un papel evidente dentro del proceso creativo. Todo proyecto, en algún momento, tiene que definirse claramente para atraer colaboradores, productores, auspiciadores. Ésta es una fase delicada de la producción; en efecto, a menudo se desarrolla durante un momento en el que el artista está investigando y no sabe para nada lo que hará. Como consecuencia, la descripción del proyecto juega un doble papel: entregar elementos a los productores, colaboradores, auspiciadores, y plantear, a su vez, puntos de referencia dentro de su propio proyecto. Dependiendo del caso, la creación se parecerá, o no, al proyecto presentado.

Los procesos de creación difieren dentro de las obras de un mismo coreógrafo, de diferentes coreógrafos y de creadores que actúan dentro de otras áreas artísticas.

Interesarnos en los procesos artísticos de artistas que no son coreógrafos es muy estimulante para nosotros; las obras de directores de cine, artistas visuales, escritores, y filósofos, son fuertes puntos de apoyo. Somos artistas trabajando en el campo de la danza. Pero el primer compromiso es el del arte, es por eso que nos gusta colaborar con otros artistas.



Une pièce mécanique / Fotografía: Pierre Cottreau

Y a veces están muertos.

Se plantea entonces la pregunta de las referencias, de las influencias, de las huellas. Esto se vuelve la historia de una vida, de varias vidas y de varios siglos. Procesos que culebrean en el tiempo para hacer un espectáculo de danza contemporánea.

¡Qué destino!

Geisha Fontaine¹⁶
París, enero 2013.

13. Baruch Spinoza (1632-1677) es el autor de Ética. Es un pensador radical y rupturista de su época. Concibe una “filosofía práctica” en la que el cuerpo juega un papel mayor para el pensamiento y viceversa.

14. “Moi” [«Yo»] (2005), Concepto y coreografía: **Geisha Fontaine y Pierre Cottreau**. Esta obra existe en versión solo, dúo y trío.

15. “Ne pas toucher aux oeuvres” [«No tocar las obras»] (2011), concepto y coreografía: **Geisha Fontaine y Pierre Cottreau** Música original Francesco Filidei. Cinco bailarines y cuatro percusionistas.

16. Traducción al Castellano
por Camille Charru.

Camille Charru titulada en Ciencias Políticas y Gestión de Proyectos Culturales en Toulouse, Francia. Trabajó como productora de la compañía Mille Plateaux Associés de 2011 a 2013. Está actualmente viviendo en Buenos Aires, Argentina, donde trabaja como productora independiente en danza, teatro y cine. Colabora en “Danzar Mundos / Opúsculo sobre arte, cuerpo y poéticas cotidianas”.

repères dans son propre projet. Selon les cas, la création ressemblera, ou non, au projet présenté.

Les processus de création diffèrent selon les œuvres chez un même chorégraphe, chez différents chorégraphes et chez des créateurs opérant dans d'autres champs artistiques. Nous intéresser à des démarches d'artistes qui ne sont pas chorégraphes est très stimulant pour nous. Les œuvres de réalisateurs de cinémas, d'artistes visuels, d'écrivains, de philosophes, sont des appuis forts. Nous sommes des artistes travaillant dans le champ de la danse. Mais l'engagement premier est celui de

l'art. C'est pourquoi nous aimons collaborer avec d'autres artistes.

Et parfois ils sont morts.

Se pose alors la question des références, des influences, des sillages. Cela devient l'histoire d'une vie, de plusieurs vies, et de plusieurs siècles. Des processus qui serpentent dans le temps pour faire un spectacle de danse contemporaine. 

Quel destin!

Geisha Fontaine
Paris, janvier 2013.

Geisha Fontaine es coreógrafa, performer, e investigadora en danza. En 1998 fundó, junto a Pierre Cottreau, la compañía Mille Plateaux Associés y han creado quince obras.

Doctora en filosofía del arte en la Universidad Panthéon-Sorbonne, Geisha Fontaine publicó *Les danses du temps* (Las danzas del tiempo) en las Ediciones del Centre national de la danse (2004), *Tu es le danseur* (2008) y *Là* (2009) en las Ediciones de micadanses. *Las danzas del tiempo* ha sido traducido y publicado en castellano con el apoyo del Programa PAP Victoria Ocampo de la Embajada de Francia en Argentina y de las Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación), en Buenos Aires, Argentina.

Geisha Fontaine es miembro de "Praticables", grupo de investigación que reúne a universitarios y artistas (Universidades de Valenciennes y de Lille), da seminarios en varias universidades en Francia y en el extranjero (Bordeaux 3, Universidad Waseda de Tokyo, Universidad de Chile, IIDAM en Buenos Aires). Participa en obras colectivas sobre arte, especialmente para las Ediciones del CNRS, y colabora en diversas revistas.

Geisha Fontaine est chorégraphe, performer et chercheur en danse. En 1998, elle fonde avec Pierre Cottreau la compagnie Mille Plateaux Associés. Ils créent ensemble quinze spectacles.

Docteur en philosophie de l'art à l'Université Panthéon-Sorbonne, Geisha Fontaine a publié *Les Danses du temps* au Centre national de la danse (2004), *Tu es le danseur* (2008) et *Là* (2009) aux éditions micadanses. *Les Danses du temps* a été récemment traduit et publié en espagnol, avec le support du programme PAP Victoria Ocampo et des Editions du CCC (Centro Cultural de la Cooperación) de Buenos Aires, Argentine.

Geisha Fontaine est membre de «Praticables», groupe de recherche réunissant des universitaires et des artistes (Universités de Valenciennes et de Lille) et elle intervient dans plusieurs universités en France et à l'étranger (Bordeaux 3, Université Waseda à Tokyo, Universidad de Chile, IIDAM à Buenos Aires). Elle participe à plusieurs ouvrages collectifs, notamment aux Éditions du CNRS, et collabore à de nombreuses revues.



Une pièce mécanique / Photographie: Pierre Cottreau