

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS

THÈSE pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 8

Discipline : Esthétique, Sciences et Technologies des Arts spécialité Danse

**1968-1981 :
Construction et identités du champ chorégraphique
contemporain en France**

Désirs, tensions et contradictions

Volume 1

Présentée et soutenue publiquement

le 21 novembre 2017 par

Mélanie PAPIN

sous la direction de

Mme Isabelle LAUNAY



Jury : Mme Isabelle GINOT, professeure au département Danse de l'Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis ; Mme Isabelle LAUNAY, professeure au département Danse de l'Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis ; Mme Marina NORDERA, professeure au département des Arts, section Danse de l'Université Nice Sophia Antipolis ; M. Loïc TOUZÉ danseur-chorégraphe et maître assistant associé à l'ENSA – École nationale supérieure d'architecture de Nantes ; M. Emmanuel WALLON, professeur de sociologie politique à l'Université Paris Ouest – Nanterre La Défense.

Photo de couverture : Danse Théâtre Expérience (DTE), animation en milieu scolaire, vers 1973.
Fonds privé Colette Blanchet.

Remerciements

Pour son attention et sa compréhension, pour ses encouragements et sa générosité, ses remarques constructives autant que précises, son exigence, j'adresse toute ma gratitude à Isabelle Launay qui a accepté de m'accompagner au fil de cette recherche.

Pour leur soutien et leur enthousiasme, je remercie chaleureusement l'équipe des enseignantes-chercheuses du département Danse de l'université Paris 8, Isabelle Ginot, Mahalia Lassibille, Isabelle Launay, Sylviane Pagès. Julie Perrin et Christine Roquet.

Je remercie également les doctorantes du laboratoire « Analyse des discours et des pratiques en danse » : Pauline Le Boulba, Ninon Prouteau, Valentina Morales, Katharina Van Dick, Marion Sage, Axelle Locatelli, Aline Laignel, en particulier, pour leur entraide, le partage des informations et des documents, et pour les fructueux échanges au cours des séminaires doctoraux.

La rédaction de cette thèse doit beaucoup à Sylviane Pagès et Guillaume Sintès, avec qui, au sein du Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique en France, je partage une aventure humaine et intellectuelle d'une grande richesse. Le sens du collectif que nous développons est un appui indispensable.

Merci aux artistes chorégraphiques :

Françoise et Dominique Dupuy qui m'ont permis de prendre soin de leurs archives et avec qui je partage de riches et délicieux moments depuis ces dix dernières années ;

Christine Gérard pour son infinie tendresse et sa générosité ;

Daniel Dobbels et Brigitte Asselineau pour l'élan essentiel qu'ils m'ont donné il y a 18 ans ;

Tous ceux qui ont accepté de dialoguer avec moi : Michel Caserta, Jaque Chaurand, Kilina Crémona, Agnès Denis, Jean Masse, Fabrice Dugied †, Marie-Christine Gheorghiu, Michel Hallet-Eghayan, Serge Keuten, Gilles Kleber, Anne-Marie Reynaud †, Christiane de Rougemont, Didier Silhol.

Merci à Laurent Sebillotte et à toute l'équipe du département Patrimoine, Audiovisuel et Éditions du Centre national de la danse pour leur soutien et leur aide : Claire Delcroix, Juliette Riandey, Laurence Leibreich, Françoise Vanhems, Marie-Odile Guellier, Mathilde Puech-Bauer, Sophie de Quillacq, Philippe Crespin, Nicolas Villodre, Stéphane Caron.

Merci également à Laurent Barré, Marion Bastien et Anne-Christine Waibel du département Recherche et Répertoire chorégraphique du Centre national de la danse.

Merci à Joël Huthwolhl directeur du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France et Valérie Nonnenmacher, chargée de collection Danse.

Merci à l'EDESTA, sa directrice Isabelle Ginot et Hughes Rainvillé, responsable de l'école doctorale.

Merci aux merveilleux étudiants que j'ai eu la chance de côtoyer au département Danse de l'université Paris 8, en particulier : Léa Brossard, Marc Barret, Caroline Boillet, Marion Even, Giulia Papotti, Alexia Fontaine, François Davazonglou, Xavière Jarty.

J'adresse toute ma gratitude à mes relecteurs : Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Aurélie Pichon, Laurent Sebillotte, Guillaume Sintès, Marie-Juliette Verga. Un très grand merci à Christine Badiane. Merci à Sophie de Quillacq pour la traduction.

Enfin, ce travail doit tout à Camille et Jeanne, mes enfants, Francis, mon compagnon. Je vous chéris et je vous aime tant.

Sommaire

Remerciements

Sommaire

Sigles, acronymes et abréviations

Introduction..... 11

PARTIE 1. Unité, diversité et confusion d'une communauté en danse : à la recherche de l'égalité39

Chapitre 1. Être danseur « moderne » avant 1968 41

A – Usages et appropriations des termes « moderne » et « contemporain » dans le champ de la danse : jeux d'une bataille 41

- 1) Contexte d'apparition du champ chorégraphique 41
- 2) Enjeux épistémologiques 46
- 3) Une « fiction opératoire » 51

B - Désirs de modernité chez les danseurs classiques 56

- 1) Du ballet moderne au ballet français : la résurgence du national 56
- 2) Serge Lifar : un néoclassicisme qui exclut 63
- 3) « Une ligne un peu torturée » ou les attributs du jeune ballet néoclassique 69
- 4) Vers le ballet contemporain, une synthèse des styles : Hybridation, contagion, cannibalisation ? 79

C- Désirs de modernité chez les danseurs modernes 83

- 1) Naissance d'un groupe de danse moderne 83
- 2) La danse moderne comme discipline et comme pensée 89
- 3) Danser tout de suite, danser pour mieux vivre : enjeux pédagogiques des « modernes » 92

D – Unité autour de la reconnaissance de la danse 98

- 1) Un syndicalisme pour la reconnaissance de la danse (droit d'auteur, politique d'ensemble et enseignement) mais une cohésion fragile 103
- 2) Désir de reconnaissance populaire : télévision et jazz 111
- 3) Avant-garde chorégraphique : le point aveugle 124

Chapitre 2. Les danseurs en Mai 68 : entre désir d'égalité et désir de reconnaissance 131

Introduction : Les vies ultérieures de Mai 68 dans le champ chorégraphique

A- Un désir de communauté et d'égalité 137

- 1) La mise en place de la mobilisation 137
- 2) Faire naître socialement la danse, repenser les statuts 140

3) Formes et pratiques politiques	144
4) Espace critique comme socle d'une communauté	149
5) Contradictions	153
B – Une communauté Illusoire ?	156
1) Le retour du refoulé	156
2) Classique versus contemporain : professionnel versus amateur, rigueur versus hédonisme	162
3) Du social ?	165
4) La fête est finie.....	169
C – Mai 1968 dans la décennie 1970.....	172
1) Les cadres d'émancipation de la danse néoclassique.....	172
2) Les cadres de démocratisation.....	181
3) Les cadres militants.....	182
4) L'autre comme sujet	185
PARTIE 2. Le prisme de la modernité chorégraphique venue des États-Unis : corps de liberté.....	197
Chapitre 1. Pourquoi l'Amérique du Nord ?	201
A – Du rejet de la danse moderne venue des États-Unis à son adoubement	203
1) 1954 : Martha Graham	204
2) 1964 : Merce Cunningham	207
3) 1968 : Alwin Nikolais aux portes des années 1970.....	211
B – Désirs d'Amérique du Nord : institutionnels, diffuseurs, critiques et danseurs	213
1) Michel Guy au Festival d'automne et au ministère des Affaires culturelles	214
2) Rolf Liebermann et l'Opéra de Paris	218
3) Théâtre de la ville : une scène pour la danse contemporaine	222
4) Danseurs en quête de diversité.....	227
Chapitre 2. Torsions, déplacements, incongruités : la présence de Cunningham en France dans les années 1970	235
A – Face au modèle classique.....	235
1) De la virtuosité ?	235
2) <i>Un jour ou deux</i> à l'Opéra de Paris.....	241
3) Vivre et danser : Cunningham et le Théâtre du Silence	248
B –Cunningham perçu et capté	251
1) Le dispositif auprès du public : une explicitation incessante de la démarche	251
2) Le spectre de Cunningham dans <i>Pièces Détachées</i> de Jean Pomarès	256
3) Maître à créer	263
Chapitre 3. La communauté sensible de Nikolais.....	267

A- Valorisation de la démarche utopique : Nikolais et les désirs de danse en France	270
1) L'apparition en 1968.....	270
2) Une « nef de fous » dans l'après mai-68	273
3) Une danse aux accents de la communauté hippie.....	276
 B – Face à Béjart.....	 280
1) Une danse de la Gestalt <i>versus</i> porter un message à travers la danse.....	281
2) Le trouble de l'apparaître face à l'apparaître « glorieux »	288
 C – Un projet pour la danse contemporaine ?	 295
1) Les espoirs et les malentendus du CNDC.....	295
2) Un moment libérateur : Carolyn Carlson et le GRTOP à l'Opéra de Paris.....	303
3) Susan Buirge : construire la danse.....	311
4) Christine Gérard : dialectique d'un geste chorégraphique contemporain	318
 Conclusion : inventer, s'inventer, se ré-inventer	 324

PARTIE 3. L'émergence du champ chorégraphique contemporain par les marges : la solidarité des forces discrètes 333

Introduction : Une diversité qui unit

Chapitre 1. Penser, agir, créer par le collectif..... 338

A – Les collectifs de création, un « ferment d'anarchie » ?	338
1) Communautés ou collectifs : figures de résistance	338
2) Les formes de collectif en danse : une force nouvelle pour exister dans le champ culturel.....	341
3) Une collectivité de moyens pour la création : économie, lieu, formation, pouvoirs intellectuels et éthique	351
4) Être singulier dans un collectif ou la figure du chorégraphe en creux.....	359
5) Quelle(s) expérience(s) collective(s) ?	364
 B –La communauté et la militance : Les « collectifs de collectifs »	 372
1) Action danse : un espace de militantisme et de regroupement pour toute les danses contemporaines.....	374
2) Indépendance : une fabrique du chorégraphe.....	380
 C – Penser la communauté chorégraphique contemporaine	 386
1) L'incursion de la danse contemporaine dans la presse et les universités.....	386
2) L'action, le discours, la parole, la pensée des danseurs modernes face et avec l'émergence de la danse contemporaine.....	391
3) La danse comme pensée : la revue <i>Empreintes</i> ou le mouvement de l'écriture	397

Chapitre 2. La politique des marges..... 409

Introduction : Portrait du danseur en travailleur

A - Faire de ruisseaux une grande rivière ou le travail en réseau du fédéralisme en danse et des associations	412
1) CID et FFDacec : réseaux et modèle démocratiques issus du milieu du sport.....	413

2) Les RIDC : essayer la danse	424
B - Conjurer les violences ou l'invention du projet chorégraphique dans les « banlieues rouges »	436
1) Le Ballet pour demain : un concours du peuple.....	439
2) Conjoindre le politique et le chorégraphique : Un Mouvement pour la danse et le 1 ^{er} festival de danse du Val-de-Marne.....	453
Conclusion	463

Sigles, acronymes, abréviations

I. Liste des principaux sigles et acronymes utilisés

ACCN Association des Centres chorégraphiques nationaux
AFAA Association française d'action artistique
AFDAS Fonds d'assurance formation des secteurs de la culture, de la communication et des loisirs
AFREC Association française de recherches et études chorégraphiques
ARSS Actes de la recherche en sciences sociales
BnF Bibliothèque nationale de France
CCN Centre chorégraphique national
CAP – Certificat d'aptitude professionnelle
CID Centre international de la danse
CND Centre national de la danse
CNDC Centre national de danse contemporaine
CNRS Centre national de la recherche scientifique
CNSMDP Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
DTE Danse Théâtre Expérience
EDESTA Ecole doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts
FFDacec Fédération française de danse d'art chorégraphique et d'expression corporelle
GRTOP Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris
IDDAC Institut départemental de développement artistique et culturel
IFEDEM Institut de formation des enseignants en musique et danse
INA Institut national de l'audiovisuel
INHA Institut national d'histoire de l'Art
IPMC Institut de pédagogie musicale et chorégraphique
RIDC Rencontres internationales de danse contemporaine
TCD Théâtre contemporain de la danse
TNP Théâtre national populaire

II. Liste des principales abréviations utilisées

Art. cité Article cité
Cf. *confer* (comaprez à)
Chap. Chapitre
Cie Compagnie
Coll. Collection
Dir. Direction (d'ouvrages)
Doc. Document
ibid. ibidem (au même endroit)
infra Ci-dessous
n° Numéros, numéros
op. cit. opere citato (ouvrage cité)
s.d. Sans date
s.l. Sans lieu (de publication)
s.p. Sans pagination
supra Ci-dessus
Trav. cités Travaux cités
Th. Thèse
Vol. Volume

INTRODUCTION

En octobre 1981, peu de temps après l'élection de François Mitterrand, quelques 300 danseurs, chorégraphes, techniciens, administrateurs et journalistes réunis dans une Commission-Danse aux États généraux de la Culture, approuvent une déclaration dans laquelle, entre autres, on peut lire les phrases suivantes :

Notre sens du présent n'est pas sommaire. Nos danses ne sont pas des sommations... Il faut les voir, les voir et les revoir, pour sentir ce qu'elles montrent, la plupart du temps, c'est que l'espace est habité, peuplé (même quand il semble vide). C'est leur première mesure : on ne se déplace pas n'importe comment quand on a cette sensibilité (on ne donne pas de coup, on n'écrase pas son voisin). On cohabite avec l'espace. Savoir cela, pour un danseur, un chorégraphe signifie que danser c'est nécessairement aller à la rencontre d'un peuple (d'une peuplade) visible, peu visible ou même invisible mais proche, sans cesse présent, vertigineusement plastique¹.

La charge poétique et politique que livrent les danseurs lorsqu'ils se présentent, lorsqu'ils tentent de se définir et posent les enjeux de leurs actions, marque d'emblée une profondeur et une vitalité d'investissement dans l'espace social et culturel : une énonciation collective où la pensée et la création s'engagent dans un désir de partage intelligent, sensible, exigeant. Ils posent des valeurs et situent la danse avant tout comme un « art du lien ». Les auteurs ne sont pas mentionnés mais cependant, on sent poindre, dans ce texte, un lexique et une pensée de la danse proche de ce que la revue *Empreintes, écrits sur la danse* a pu véhiculer à partir de 1977² : le corps y assure une posture dans le monde et c'est cela qui assure une politique à la danse. Cette posture, jamais explicitée, se déroule sur le mode métaphorique, établissant un rapport au politique lié à l'imaginaire, que la façon de prendre

¹ « Déclaration de la commission Danse - États généraux de la Culture - Marseille - 1^{er} octobre 1981 ». Archives privées Christine Gérard. Le document est reproduit en entier dans les annexes.

² Nous pouvons ainsi penser que certains des contributeurs de ce texte sont liés à la revue.

les mots dans un double registre de signification expose. Les termes d'action liés à un mouvement sont traduits dans leur esthétique et dans leur politique. Ainsi, toutes les relations sont esthétisées en même temps qu'elles entendent être politisées. Cette langue, établie en deux dimensions, traduit une pensée de la danse particulièrement présente à la fin des années 1970 en France.

Cette déclaration ouvre les tous premiers rapports entre le ministère de la Culture (et son ministre Jack Lang) du gouvernement de gauche nouvellement installé au pouvoir et le monde de la danse contemporaine tel qu'il s'est développé et organisé tout au long des années 1970. L'intérêt que va manifester, à partir de ce moment, le ministère de la Culture pour la danse et la politique « offensive » qui l'accompagne marquent un tournant dans l'histoire du champ chorégraphique contemporain. Comment une telle prise en compte et une telle maturité d'engagement arrivent à ce moment-là ? Cette déclaration aurait-elle été possible sans tout un travail antérieur, révélé, notamment, avec les événements de Mai 68 ?

Un des effets des événement de Mai 68 fut que le champ chorégraphique commença à mettre en place les modes d'être ensemble qui allaient permettre d'altérer un modèle chorégraphique jusqu'alors majoritairement basé sur la domination du ballet. Ce modèle est essentiellement construit sur la prévalence de la technique classique dans des productions dites « modernes », sur la perception de l'Opéra de Paris comme le grand représentant ou l'incarnation de « la » danse en France ainsi que sur l'image des danseurs comme des êtres apolitiques et désengagés de la vie publique. En cristallisant un besoin de reconnaissance dans le champ des arts et auprès des institutions, l'action des danseurs en Mai 68 fait apparaître une communauté - danseurs, professeurs, chorégraphes, administrateurs - non seulement désireuse de prendre part à l'effervescence contestataire mais aussi prête à s'en emparer comme un moment d'autocritique. À bien des égards, on pourrait dire que les modalités d'actions militantes, d'organisation collective, les textes et les manifestations qui ont été produits en Mai 68 vont accompagner le développement de la danse en France tout au long de la décennie 1970 et vont aussi contribuer à ce que l'on a appelé « l'explosion de la Nouvelle danse française » dans les années 1980.

Dans cette thèse, nous avancerons ainsi l'hypothèse que « l'explosion de la Nouvelle danse française » dans les années 1980 a été rendue possible en premier lieu par l'action et la

combativité des forces discrètes du champ chorégraphique, ces danseurs mais aussi journalistes, administrateurs, et acteurs du champ qui à la marge des instances publiques et de la scène culturelle dominante, ont pensé et formalisé les modalités d'amélioration de leur condition de vie, de travail et de création.

S'intéresser au Mai 68 des danseurs et à ses ombres portées dans les années 1970 constitue, à nos yeux, une étape vers une relecture de l'historiographie de la danse en France, tant les effets de ces années de construction sur le moment de grande visibilité pour la danse dans les années 1980 ou dans les démarches du champ chorégraphique des années 1990 et 2000 désireuses de réformer le système, sont peu interrogés, voire totalement ignorés. Pourtant, on pourrait y voir par endroit la réalisation des pensées et des désirs de générations reléguées dans l'oubli par celle qui bénéficia de ses luttes et qui chercha aussi une filiation ailleurs, dans la *Post Modern Dance* nord-américaine. En outre, certaines des ambiguïtés des années 1980 héritent des contradictions issues du champ chorégraphique contemporain des années 1970 : en particulier ce fort désir d'institutionnalisation et une fascination pour les corps virtuoses de la tradition classique comme des compagnies venues des Etats-Unis. Elles aboutissent notamment à ce que Jacqueline Robinson, dans *Éléments du langage chorégraphique*³ et Isabelle Ginot, dans son ouvrage sur Dominique Bagouet⁴, nomment l'académisation du contemporain dans les années 1980⁵.

C'est après une longue enquête, qui a donné lieu à la parution d'un premier ouvrage⁶, que Mai 68 nous est apparu comme un moment essentiel pour la danse en France. Dans cette recherche, nous avons ainsi souhaité faire réapparaître ce qui s'était passé et ce qui s'était joué pour les acteurs du champ chorégraphique. Pour comprendre Mai 68, il a fallu revenir en amont afin de tracer une cartographie des rapports de force et des esthétiques qui ont fait des années 1950 et 1960 un champ de forces contradictoires. De ce point de départ, il nous est apparu que la construction du champ chorégraphique contemporain et ses identités

³ Paris, Vigot, 1981, p5-6.

⁴ *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p12-13.

⁵ Dans une pensée proche, Dominique Dupuy estime qu'il est nécessaire d'interroger un « système qui tend à transformer, parfois malgré eux [...] ces supposés marginaux en institutionnels potentiels », in « La Danse contemporaine entre hérésie et tradition », in *Raison présente*, n°107, « Y a-t-il un art contemporain ? », 3^{ème} trimestre 1994, p47.

⁶ PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir) *Danser en Mai 68, premiers éléments*, Paris / Saint-Denis, Micadanses / université Paris 8, 2014. L'ouvrage regroupe des entretiens, des témoignages, une analyse d'œuvre, une première analyse du Mai 68 des danseurs ainsi qu'une chronologie.

reposaient non pas sur ce qui « fait » le contemporain, c'est-à-dire sur les éléments qui légitimeraient la présence de la danse comme une valeur du présent⁷ dans les années 1970, mais davantage ce qui est désiré dans et par la danse en tant que pratique contemporaine. Notre projet ne consiste donc pas à définir ce qu'est la danse contemporaine, nous ne tenterons pas ici de définition. Comme le rappelle Dominique Dupuy – chorégraphe, pédagogue, écrivain et acteur du développement du champ chorégraphique en France⁸ – l'usage du terme est d'abord une convention : « après une succession de noms de toutes sortes qui correspondent à ces différentes étapes, on s'est fixé sur le terme de danse contemporaine [...] dont la signification n'est pas claire⁹ ». Il serait vain, en effet, de chercher à identifier et à définir la danse contemporaine à partir d'un projet esthétique où se formaliseraient une réflexion et une appréhension unitaire du rôle et de la fonction de la danse dans l'espace scénique et où seraient radicalement mises en jeu des corporéités spécifiques en réaction à des modèles jugés dépassés ou inactuels. Bien entendu, de tels projets existent et, à ce titre, une recherche chorégraphique aux avant-postes est à l'œuvre en France dont nous aurons à cœur d'exposer la fécondité. Mais force a été de constater aussi à quel point le désir de contemporain était une notion partagée entre des danseurs aux modèles, aux projets, aux parcours très divers : les danseurs formés à la danse dite « moderne » autant que ceux formés à l'Opéra et dans les écoles classiques, les danseurs ayant œuvré depuis les années 1950, autant qu'une jeune génération, âgée de vingt ans au moment de Mai 68.

Il nous semble que cet agrégat de forces multiples, et parfois contradictoires, a pour une part au moins, contribué au long processus du développement du champ chorégraphique en France. En effet, entre 1968 et 1981, 13 années auront été nécessaires pour que s'affirment, se construisent, s'affinent les désirs égalitaires, libertaires et solidaires qui se sont, sinon révélés, du moins nettement exprimés en Mai 68, ainsi que notre recherche souhaite l'exposer. Félix Guattari propose de nommer par « désir » « toutes les formes de volonté de vivre, de volonté de créer, de volonté d'aimer, de volonté d'inventer une autre société, une autre perception du monde, d'autres systèmes de valeurs¹⁰ ». À cela, il ajoute que le désir est toujours « le mode de production de quelque chose, le désir est toujours le mode

⁷ Voir AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivage poche / Petite bibliothèque, 2008, 43p.

⁸ Cf. *infra*.

⁹ DUPUY Dominique, « La danse contemporaine, entre hérésie et tradition », *art. cité* p42.

¹⁰ GUATTARI Felix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2007, p 312.

de construction de quelque chose¹¹». La question du désir est donc ici à envisager en tant que « formation collective¹²». La volonté de s’émanciper des systèmes de valeurs anciens et la production effective de nouvelles modalités d’être danseur, construisent la dynamique collective au travail dans le champ chorégraphique des années 1970.

Une histoire des forces discrètes... Pour une relecture de la danse dans les années 1970

Le cadre chronologique de notre recherche définit donc la période 1968-1981 comme une période d’émergence du courant dit de « danse contemporaine » en France. Alors même que Mai 68 est institué comme un moment important dans l’historiographie en théâtre, en arts plastiques ou en littérature, il est peu traité, inaperçu ou évasif¹³ dans l’historiographie en danse et peu reconnu par les danseurs eux-mêmes¹⁴. Nous demander que fait Mai 68 à la danse a été un point de départ à notre recherche. En effet, si le Mai 68 des danseurs ne porte pas les germes d’un questionnement esthétique profond, il nous semble qu’il représente, en revanche, un moment politique important qui cristallise les désirs égalitaires qui se sont exprimés au début des années 1960 et qui annonce les formes de militance et d’organisation du champ dans la décennie 1970. Autour du moment 68, nous voyons aussi apparaître en France deux figures de la danse nord-américaine, Merce Cunningham puis Alwin Nikolais, dont l’influence ne va cesser de croître par la suite. Enfin, c’est dans ces années-là que des premières tentatives institutionnelles sont posées tandis que les milieux associatifs et les initiatives personnelles qui, se multipliant, assurent le développement de la création contemporaine et des offres de formation. Par ailleurs, même si aujourd’hui « l’événement ne s’impose pas comme majeur¹⁵ » aux yeux de tous, Mai 68 représente bien l’une des grandes

¹¹ *Ibid* p 313.

¹² *Ibid* p312.

¹³ Il est, par exemple, souvent expliqué que Mai 68 a été un « résonateur » qui tient lieu « d’un mouvement irrépensible de jeunes artistes désireux de s’exprimer par rapport à leur époque » mais sans production d’analyse. Pour ces propos, voire MICHEL Marcelle, « Historique du concours de Bagnolet », in *Programme du XIXème Concours chorégraphique international de Bagnolet*, 1988, p9.

¹⁴ Comme nous le verrons, une amertume s’est en effet installée chez une partie des danseurs, ne voyant pas leurs luttes aboutir dans l’immédiat après Mai. Le danseur Dominique Dupuy dans sa contribution à l’ouvrage *Danser en Mai 68* (*op. cit.*) expliquait qu’il avait d’abord envisagé de refuser notre proposition de témoigner. C’était, à ses yeux « une vieille histoire [...] très forte à l’instant vite enterrée sitôt après [...]. Pas de nostalgie, certes pas, plutôt une réticence à y revenir. Comme le retour à une blessure, une cicatrice qu’on ne souhaite pas réouvrir. [...] ».

¹⁵ SIRINELLI Jean-François, *Mai 68*, Paris, coll. « Biblis », CNRS éditions, 2008, p8. En effet, d’autres dates sont toutes aussi importantes dans l’histoire sociale et politique en Français au XXème siècle, ce que retrace en particulier très bien aujourd’hui une chercheuse comme Michelle Zancarini-Fournel avec son ouvrage *Les luttes et les rêves, une*

crises de l'histoire nationale dont les effets ont été profonds sur notre société. C'est à ce titre que nous avons voulu en observer les effets sur la danse.

1981 est, en revanche, une date davantage repérée dans l'historiographie en danse. Nous nous y accordons car, en effet, elle correspond à un basculement en termes de politique culturelle et elle annonce un changement d'échelle pour le champ chorégraphique. Alors que les chorégraphes contemporains travaillaient en France dans les années 1970 dans une certaine discrétion, une importante médiatisation et visibilité s'ouvrent à eux dès le début de la décennie suivante. Les rapports au politique changent avec l'augmentation spectaculaire des budgets alloués à la création, avec la création de postes dédiées à la danse au ministère de la Culture et de la Communication, avec le développement des Centres chorégraphiques nationaux. Ces efforts pour une politique culturelle en faveur de la danse à l'échelle nationale vont contribuer à la reconnaissance, voire même à la popularité, de la danse dans l'espace culturel (présence dans les médias, valorisation dans les salles de spectacle, augmentation des projets éditoriaux), simultanément au fait que la danse contemporaine devient un phénomène artistique majeur partout en Europe.

Dans cet intervalle, nul dessein d'harmonie ou de cohérence d'un projet esthétique porté par des enjeux politiques, éthiques ou corporels communs n'est cependant à entrevoir. De même que des ambivalences propres à ce champ se manifestent par des tensions et des luttes de pouvoir très actives : entre les tenants et les défenseurs de l'académisme et les tenants et les défenseurs d'une danse dite « moderne », mais aussi au sein d'une même tendance moderne. Certains des danseurs issus de la génération des années 1950 peu réceptifs à « l'américanisation » des pratiques et forts de leur travail mené de longue haleine ne s'accordent pas entièrement avec une jeune génération marquée par les esthétiques et les méthodes de travail émanant de la danse nord-américaine. Ce travail de thèse souhaite exposer et articuler ces tensions afin de mieux cerner la diversité, la pluralité, la complexité mais aussi la profondeur du champ chorégraphique contemporain en France. De fait, il ne s'agit pas ici seulement de rendre compte des projets esthétiques qui ont animé la partie la

histoire populaire de la France de 1865 à nos jours (Paris, coll. « Zones », La Découverte, 994p.). D'autre part, à la « vulgate positiviste » explique Jean-François Sirinelli dans *Mai 68* (*op. cit.*, p 13) qui place cet événement comme « une sorte de révolte démocratique qui aurait refaçonné la Vème République » (*idem*) s'oppose depuis plusieurs années à une dénonciation de l'esprit de Mai 68.

plus visible de la danse en France dans les années 1970 sur les grandes scènes parisiennes investies par des chorégraphes reconnus ou rapidement adoubés et aussi relativement oubliés aujourd'hui tels Maurice Béjart ou Roland Petit pour la première catégorie ; Félix Blaska, Joseph Lazzini, Vittorio Biagi¹⁶ ou encore Joseph Russillo pour la seconde. Il ne s'agit pas de nier leur poids dans le phénomène de démocratisation de la danse qui s'est alors enclenché. Mais les esthétiques et les pouvoirs dominants ne nous paraissent pas suffisants pour entrevoir « ce qu'ont été les formes, les charges, les intentions et les discours de cette période¹⁷ », pas plus qu'ils ne permettent de cerner l'expérience sensible, politique et artistique dans laquelle se sont engagés les danseurs. L'histoire que nous envisageons ici est aussi souterraine, discrète. Elle émane d'artistes qui ne sont pas des « stars » et conjuguent bien souvent les rôles d'interprète, de pédagogue et de chorégraphe par nécessité économique autant que par attachement à une vision de la danse spécifique par laquelle les liens entre la création et la transmission ne sont pas rompus. La notion de « forces discrètes » que nous introduisons tout au long de notre recherche tend ainsi à rendre compte de ces manifestations de la danse contemporaine sur les terrains éducatif et pédagogique, militant, au sein de réseaux de diffusion alternatifs, dans les studios où a été rendu possible une autre vie pour la danse contemporaine par les marges et les circuits secondaires. Bref, tout ce qui a fait en sorte que la danse appartienne de « plein droit à l'ensemble des composantes sociales¹⁸ ». Ainsi, de façon plus hypothétique, il nous semble qu'au-delà des tensions et des écarts, un fond commun travaille ce milieu de la danse, de manière, certes là-encore diversifiée, mais néanmoins opérant. Faire le choix d'une séquence courte, qui s'étend sur 13 années nous a permis, en effet, de regarder dans le détail et de tenter de comprendre les diverses strates politiques, sociales, esthétiques, affectives qui font exister ce champ.

Si notre titre mentionne « le champ chorégraphique contemporain en France », les faits mais aussi les sources disponibles nous ont amenée à une plus grande concentration autour de Paris et la région parisienne. Nous n'ignorons pas, bien entendu, tout ce qui a pu se

¹⁶ Italien né en 1941, il est embauché à 18 ans par Maurice Béjart, au Ballet du XXe siècle de Bruxelles, où il reste pendant sept ans. Il devient ensuite danseur étoile à l'Opéra de Paris. En 1969 il s'installe à Lyon, où il crée le Ballet de Lyon qu'il dirige pendant sept ans. Ses chorégraphies importantes sont *Pulse*, *La Septième Symphonie*, *Roméo et Juliette*. Il fonde aussi la société de danse, Aterballetto, à son retour en Italie, en 1977.

¹⁷ Christian Biet et Olivier Neveux, « D'un art ignoble » in *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Montpellier, L'Entretiens, 2007, p10.

¹⁸ GUATTARI Felix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2007, p33.

produire en termes d'événements chorégraphiques en dehors de Paris et de sa région, dont nous faisons mention par ailleurs. Mais cette focale s'explique par le réseau et la présence de danseurs plus dense à Paris qu'ailleurs, par la visibilité « nationale » en particulier de leurs actions militantes et par l'accès privilégié à leurs documents dont la présence dans les fonds d'archives publiques est la plus importante.

Ainsi, la notion de champ qui traverse cette recherche entend positionner l'action des danseurs, faite de luttes, de tensions, de contradictions mais aussi de désirs communs, comme une opération structurante dans les années 1970 pour le milieu de la danse. Pierre Bourdieu, qui a théorisé la notion en sociologie, analyse, dans son texte « quelques propriétés des champs ¹⁹ » qu'elle se construit sur deux lois générales : ainsi, dans chaque champ, on trouvera une lutte et, tous les individus engagés dans un champ ont un intérêt commun. Dans « Haute couture et haute culture », tiré du même ouvrage, il désigne, en effet, plus précisément un champ comme « un espace de jeu, un champ de relation objective entre les individus et les institutions en compétition pour un enjeu identique ». Sur la notion de lutte, Howard S. Becker estime quant à lui que « le champ est organisé en forces de genres différents, mais l'une des grandes forces est le pouvoir qui semble être une question de contrôle des ressources ²⁰ ». Les tensions liées à l'imposition d'une technique dominante, issue des danses dites « modernes » comme de la tradition classique, sur les pratiques contemporaines, les contradictions quant aux demandes d'encadrement institutionnel ou les tensions autour de la législation de l'enseignement, nécessitant la production d'une grille d'évaluation, tout autant que les désirs partagés pour une plus grande reconnaissance et pour une meilleure visibilité, semblent indiquer qu'émerge bien un champ chorégraphique contemporain fait de luttes, d'oppositions mais aussi d'intérêts communs. Néanmoins, si la bataille pour le pouvoir et la mise en place du champ comme espace de conflit et de lutte pour l'estime, sont des éléments structurants, ils ne sont pas surdéterminants. C'est la nuance que nous nous permettons d'apporter à la définition de Pierre Bourdieu qui définit un espace restreint, au sein duquel les places sont limitées et qui concerne, en quelque sorte, la partie émergée de l'iceberg en minorant les espaces périphériques et les trames souterraines. Le

¹⁹ In *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p 113-120.

²⁰ « Howard S. Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 2006/1 opus 8, p 169.

terme de « monde » pourrait se substituer à celui de « champ » par le biais d'Howard Becker qui préconise de le penser davantage en termes d'« espace extensible, ouvert, auquel il est difficile d'assigner des limites²¹». À ses yeux, en effet, « quiconque contribue en quelque façon à cette activité et à ses résultats participe à ce monde », incluant ainsi les « forces discrètes » comme acteurs structurants du champ. La définition d'Howard Becker s'est alors imposée dans notre démarche. En outre, la notion de « champ », tout au long de notre étude, est étroitement liée à celle de « collectivité » que nous envisageons dans une perspective politique, comme l'endroit d'apparition des « figures de la communauté²²», tel que le formule Jacques Rancière. Au sein de la collectivité en danse, va apparaître tout au long des années 1970 le « découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement²³ » qui pose « la question du rapport esthétique/politique²⁴».

De nombreux chantiers de recherche indiquent aujourd'hui une dynamique de l'histoire en danse où « la lutte contre l'impermanence, avec sa panoplie méthodologique et sa tactique imprégnée d'idéologie, est devenue ainsi le trope fondateur du métier » comme le remarque Marina Nordera dans un article consacré aux « Enjeux pour une histoire de l'art chorégraphique²⁵». Plusieurs travaux d'importance, il est vrai, proposent des relectures historiographiques qui amènent à interroger la part du biographique, voire de l'hagiographique et la construction des grands récits glorieux tout en développant de nouveaux terrains épistémologiques dans la recherche en danse. L'histoire des transferts culturels en France, de la réception et des circulations chorégraphiques s'est notamment développée à travers les travaux d'Anne Décoret sur *Les danses exotiques en France 1900-1940*²⁶, de Sophie Jacotot sur l'importation en France des danses venues des Amériques pendant le période de l'entre-deux guerres²⁷, de Sylviane Pagès²⁸ sur la réception du butô en France ; la question des processus d'institutionnalisation ou de structuration du métier sont

²¹ *Ibid* p85.

²² *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, p24.

²³ *Idem*

²⁴ *Idem*

²⁵ In *Culture et Recherche*, n°135, « Scènes de recherche », printemps-été 2017, p 36.

²⁶ DECORET Anne, *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, 317p.

²⁷ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux guerres. Lieux, pratiques et imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013, 418p.

²⁸ PAGÈS Sylviane, *Le butô en France, malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, 303p.

au cœur des recherches de Marianne Filloux-Vigreux (*La danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*²⁹), de Patrick Germain Thomas (*Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*³⁰) et récemment de Guillaume Sintès (*Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*³¹) ; les micro-histoires ou les études de cas tels dans les travaux de Sanja Andus-L'Hotellier à travers les Archives internationales de la danse³² ou d'Elisabeth Hennebert sur les danseurs russes de Paris au début du XXème siècle³³ constituent certaines des nouvelles investigations de l'histoire en danse.

Soulignons aussi les nouveaux enjeux épistémologiques apportés par les études sur le genre en France tels que celles de Marina Nordera et d'Hélène Marquie³⁴ et récemment la thèse de Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*. En s'intéressant à la construction de la figure féminine en danse³⁵, Marina Nordera a montré comment les historiens du XXème siècle ayant pioché dans les « réservoirs hagiographiques³⁶ » des biographies des ballerines romantiques écrites en grande partie par des hommes et pour des hommes au XIXème siècle, ont construit une figure de la ballerine en tant qu'« incarnation même de la danse en tant qu'art, aussi bien dans la vie que sur scène ³⁷ » et, au-delà, ont défini « l'histoire de cet art ou de cette pratique sociale comme une progression virtuose pour arriver à l'apogée incomparable de la danse classique³⁸ ».

²⁹Paris, coll. « logiques sociales », L'Harmattan, 2001, 332p.

³⁰ Thèse dirigée par Philippe Urfalino, EHESS, soutenue en 2010.

³¹ Thèse dirigée par Isabelle Launay, Université Paris 8, EDESTA, discipline Esthétique, danse et technologie des arts, spécialité danse, soutenue en novembre 2015.

³² *Les Archives internationales de la danse un projet inachevé : 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012, 369p.

³³ *Coueurs de cachets : histoire des danseurs russes de Paris, 1917-1944*, thèse en Histoire, Université Sorbonne 1, sous la direction de Pascal Ory, 2001.

³⁴ MARQUIE Hélène, NORDERA Marina (dir), *Recherches en danse*, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », n°3, 2015 ; MARQUIE Hélène, « imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherche sur le corps et recherches féministes en danse » in FOUGEYROLLAS-SCWEBEL Dominique, PLANTE Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (dir), *Le genre comme catégorie sociale d'analyse, Sociologie, Histoire, Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; MARTIN Roxane, NORDERA Marina, *Les arts de la scènes à l'épreuve de l'histoire - Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1636-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011 ; NORDERA Marina, *La construction de la féminité dans la danse (XVème - XVIIème siècles)*, catalogue d'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

³⁵ NORDERA Marina, « Comment se construit une ballerine ? Marie Madeleine Guimard (1743-1816), entre vie et scène dans les sources du XIXème » in PAGÈS Sylviane, LAUNAY, Isabelle *Mémoires et histoire en danse, Mobiles 2*, Paris, L'Harmattan, 2010, p269-284.

³⁶ *Ibid* p 271.

³⁷ *Idem*

³⁸ *Idem*

Ces recherches récentes ont donc permis de sortir de l'historiographie linéaire qui favorise « la mise en place progressive d'un code, son accroissement, sa transformation, son évolution³⁹ » comme parangon du développement de la danse. En revisitant notamment les sources, elles ont incité à envisager l'histoire de la danse comme « une histoire de césures, construite sur des moments de rencontre et de confrontation entre des cultures chorégraphiques, entre des savoirs en danse et des corporalités⁴⁰ ». Si elle est féconde pour penser l'histoire de la danse contemporaine, cette épistémè apparaît également opérante dans le champ de la danse académique. C'est le sens de la recherche que mène Isabelle Launay à travers les variations de gestes dans la transmission de tradition orale du répertoire classique⁴¹. Aussi, s'agit-il bien pour nous de « remettre en mouvement les catégories et les conditions du récit historique⁴² ».

L'histoire de la danse en France pour la décennie 1970 a d'abord été observée sous l'angle institutionnel à travers les travaux de Marianne Filloux-Vigreux⁴³ puis de Patrick Germain-Thomas⁴⁴. Mis à part ces deux chercheurs, peu ont pris pour objet la période des années 1970 et plus largement la période contemporaine de l'histoire de la danse en France. Ainsi, le travail engagé par le groupe « Histoire contemporaine du champ chorégraphique en France » au sein du laboratoire MUSIDANSE (université Paris 8), alimenté par les travaux de Sylviane Pagès sur la réception du butô en France notamment, de Guillaume Sintès sur la construction de la figure de chorégraphe, Isabelle Launay la mémoire des œuvres en danse ainsi que nos propres travaux notamment, tend précisément à engager collectivement, par le croisement des problématiques et des terrains, par une recension des travaux des autres chercheurs, une histoire contemporaine de la danse en France. Le département Danse de l'université Paris 8 inclut, par ailleurs, dans son programme l'histoire contemporaine de la danse en France, enseignement pris en charge depuis plusieurs années par Sylviane Pagès. En dehors de ces travaux, liés chronologiquement et géographiquement à notre sujet, nous avons porté attention aux recherches similaires à la notre menées sur d'autres espaces et

³⁹ DUPUY Dominique, « La danse contemporaine, entre hérésie et tradition » in *Raison présente*, n°107, art. cité, p 41.

⁴⁰ PAGÈS Sylviane, « *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus, désirs* », thèse en Esthétique, sciences et technologie des arts, spécialité théâtre et danse, université Paris 8, sous la direction d' Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, mai 2009.

⁴¹ *Poétiques et politiques du répertoire. Les danses d'après 1*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

⁴² LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane, « Présentation » in *Mémoires et histoire en danse*, op. cit., p10.

⁴³ *La danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, op. cit.

⁴⁴ *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, op. cit

d'autres périodes : en particulier les travaux de Mark Franko concernant sur les enjeux politiques et identitaires de la *modern dance* nord américaine dans les années 1930⁴⁵ ou plus récemment les travaux d'Annie Suquet et Anne Davier sur l'émergence de la danse contemporaine en Suisse⁴⁶

En outre, nous nous plaçons dans une perspective proche de celle que nous avons pu observer en histoire de l'art et esthétique où plusieurs chercheurs et collectifs de recherche s'attachent à mettre en lumière des mouvements artistiques et des esthétiques qui, émanant des marges ou d'une contre-culture, n'avaient jusqu'alors pas fait l'objet d'attention particulière dans la recherche scientifique, les musées ou les rétrospectives. Absents de la recherche académique en raison même de leur statut illégitime (ces mouvements artistiques ne sont pas reconnus par la société ou par leurs pairs), vulnérable (les traces n'ont pas nécessairement fait l'objet d'une attention et risquent de disparaître), voire paradoxal (en raison parfois de la nature même de ces mouvements contestataires et antisystème), ces objets d'études représentent aujourd'hui « à la fois un défi et une rupture en termes de postures thématiques, scientifiques et épistémologiques⁴⁷ ». Ainsi, revitaliser le théâtre et le cinéma militants des années 1970, mouvements ignorés par l'histoire de l'art et l'histoire théâtrale, est le sens de l'ouvrage de Christian Biet et d'Olivier Neveux qui lui même s'inscrit dans le sillage des travaux pionniers dans les années 1980, de l'équipe de recherche « Théâtre moderne » du GR 27 du CNRS⁴⁸ animée notamment par Philippe Ivernel et Jonny Ebstein. En menant des travaux et en consacrant plusieurs publications au *Théâtre d'intervention depuis 1968*⁴⁹, il s'agissait de mettre en lumière « cet héritage, hostile à la culture héritée⁵⁰ ». C'est également la démarche du projet de recherche « PIND, Une histoire de la scène punk en France », qui, depuis 2012, travaille sur différents grands chantiers visant à valoriser « combien le punk représente un prisme décisif pour éclairer les modes de résistance et d'innovation qui structurent les développements de la société

⁴⁵ FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indianapolis, Indiana University Press, 1995 et *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown : Wesleyan University Press, 2002, 191p.

⁴⁶ SUQUET Annie, DAVIER Anne, *La danse contemporaine en Suisse. 1960-2010, les débuts d'une histoire*, Genève, Zoé, 2016, 365p.

⁴⁷ ROBÈNE Luc, SERRE, Solveig, « Punk is not dead, une histoire de la scène punk en France (1976-2016) » in *Culture et Recherche*, n°135 « Scènes de recherche », printemps-été 2017, p39.

⁴⁸ Sous la responsabilité de Denis Bablet.

⁴⁹ Tome 1, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, 186p.

⁵⁰ IVERNEL Philippe « Ouverture historique » in EBSTEIN Jonny, IVERNEL Philippe (dir), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p9.

contemporaine⁵¹ ». Dans cette perspective, dans sa thèse soutenue en 2014⁵² intitulée *La décontextualisation de sexualités et du corps dans les performances artistiques des années 1970 aux années 1990. Vers l'apparition des genres*, Norma Ferey s'est intéressé à des performeurs français tels que Michel Journiac⁵³, ouvrant, dès lors, un corpus peu traité dans la recherche académique en France⁵⁴. Enfin, l'importante exposition organisée à La Maison rouge, en avril-mai 2017, *Contre-cultures 1969-1989 L'esprit français*, a montré encore davantage l'intérêt actuel et la redécouverte des mouvements artistiques à la marge dans les années 1970 en France. C'est donc de toute une scène alternative, implantée en France souvent hors des réseaux institutionnels dans les années 1970, dont se saisissent aujourd'hui chercheurs en arts et commissaires d'exposition.

Donner chair aux actions collectives, aux écritures chorégraphiques et aux pratiques en studio de danseurs, de chorégraphes et de pédagogues absents de l'historiographie et de la littérature en danse, recouverts par la Nouvelle danse française des années 1980 et par les avant-gardes venues des États-Unis prises comme références par les artistes chorégraphiques des années 1990 et 2000, a motivé, à notre tour, le sens de cette recherche. Il s'est donc agi pour nous, d'abord, de prendre de la distance avec les récits dominants et les mythologies. Parmi les discours susceptibles d'être interrogés, nous avons porté une attention particulière à celui qui consiste à placer Maurice Béjart⁵⁵ en grand rénovateur de la danse en France dans

⁵¹ ROBÈNE Luc, SERRE, Solveig, « Punk is not dead, une histoire de la scène punk en France (1976-2016) » in *Culture et Recherche*, n°135, art. cité, p 39.

⁵² Thèse présentée en « Art des images et art contemporain », EDESTA (université Paris 8), dirigée par Claude Amey, soutenue le 12 février 2014.

⁵³ 1935-1995. Artiste français emblématique de l'art corporel.

⁵⁴ D'après notre recherche dans le répertoire des thèses, seules deux autres thèses, au cours de ces vingt dernières années, ont inclus dans leur corpus le performer Michel Journiac : BEGOC Janig, *L'art corporel et sa réception en France : chronique 1968-1979*, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes 2, 2008 ; DELPEUX Sophie, *Les formes de la disparition : art corporel et photographie : 1963-1983*, sous la direction de Jean-Marc Dagen, Paris 1, 2004.

⁵⁵ Ces récits sont construits d'abord par les médias, presse et télévision qui, multipliant articles et reportages sur les Ballets du XXème siècle, valorisent la parole d'un chorégraphe et la figure d'un artiste sans nécessairement chercher les équilibrer avec d'autres représentations de la danse contemporaine. Dans les années 1970, Maurice Béjart et les Ballets du XXème siècle sont présents dans environ 80% de la revue *Les Saisons de la danse*, à travers de nombreuses couvertures des numéros, des critiques de spectacle, des portraits, etc. tel que nous avons pu l'observer au fil de notre recherche. L'une des rares émissions de télévision consacrée à la danse dans les années 1970 (L'invité du dimanche, La Danse, émission du 28 juin 1970. Archive Ina : <http://www.ina.fr/video/CPF86658145/la-danse-video.html>) prend pour fil conducteur un entretien du présentateur André-Philippe Hersin avec Maurice Béjart. « Sans lui la danse ne serait ce qu'elle est », explique André Philippe Hersin en préambule. Les récits hagiographiques ainsi que les nombreux ouvrages parus sur, de et avec Maurice Béjart ont, eux aussi, largement contribué à imposer une figure tutélaire de la danse en Europe et en particulier en France. Parmi les parutions en français, le chapitre « Maurice Béjart » de l'ouvrage de Roger Garaudy *Danser sa vie* (Paris, Seuil, 1973, 201p) ; *Maurice Béjart* de Marie-Françoise Christout (Paris, Chiron, 1988, 269p) ; *Béjart* d'Antoine Livio (Lausann, L'âge d'homme, 2004, 280p) *Béjart. Si Dieu le veut* de Robert Michel (Bruxelles, Racine, 2011, 198p) ; les livres d'entretien, ceux avec Michel

les années 1960 et 1970. Cette univocité du récit historique bien ancrée dans les imaginaires chorégraphiques en France⁵⁶ est loin de rendre compte de l'inventivité et de la diversité de la danse qui a œuvré tout au long des années 1970 mais à la marge des grandes scènes et des grands théâtres, en dehors des institutions et des politiques culturelles. Les formes chorégraphiques plus modestes, les pratiques en studio – y compris des pratiques amateurs –, les formes d'organisation et de rassemblement quasi-clandestines ont, tout autant, si ce n'est plus, contribué au développement de la danse contemporaine en France. Révéler l'épaisseur de tout ce « travail d'incubation souterraine⁵⁷ » produit par les forces discrètes et ce qu'il a permis, a constitué le cœur de notre démarche. « N'est-ce pas parce qu'elle n'est pas admise au cénacle que la danse a une position politique qui la fait entrer dans l'histoire par défaut ?⁵⁸ », se demande Dominique Dupuy. Il nous semble en effet que « l'histoire de cette relégation » des années 1970 constitue une part importante de l'histoire de la danse.

La recherche que nous avons menée constitue sans nul doute une étape dans l'étude des conditions d'émergence de la danse contemporaine en France. Elle s'envisage dans un processus actif de la recherche, un processus de composition et de recomposition, nourri des travaux des chercheurs en danse et de la recherche collective⁵⁹. Car, à notre tour, et tel que le préconisent Christian Biet et Olivier Neveux dans leur préface à *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, « nous ne nous livrerons pas ici à une apologie du passé⁶⁰ », pas plus

Robert : *Conversation avec Maurice Béjart* (Tournai, Parole d'aube, 2000, 179p) Ainsi danse Zarathoustra (Arles, Actes Sud, 2006, 203p) ; *Maurice Béjart, une vie. Dernier entretien* (Bruxelles, Luc Pire, 2009, 301p). Notons aussi Maurice Béjart, l'esprit de la danse entretiens avec René Zahn (Lausanne, La bibliothèque des arts, sd, 220p). Enfin plusieurs autobiographies ont contribué à répandre la parole de Maurice Béjart : *Un instant dans la vie d'autrui, mémoires* (Paris, Flammarion 1979, 289p) ; *La vie de qui ? Mémoires 2* (Paris, Flammarion, 1996, 279p) ; *La mort subite* (Paris, Séguier, 1991, 240p).

⁵⁶ S'agissant de la « Nouvelle danse française des années 1980 », le journaliste Patrice Bollon expliquait en 1988 dans Paris Match « Avec leurs folles inventions, ces jeunes danseurs préparent l'après-Béjart » in « L'art le plus branché, c'est la danse ! » in *Paris Match*, n°2038, 17 juin 1988. Marcelle Michel dans les colonnes du Monde soulignait en 1986 qu'« Au Japon, à propos de Gallotta, on a parlé de l'après-Béjart. C'est vrai que le groupe Emile Dubois connaît partout une popularité grandissante. Sa gestuelle, ses propositions chorégraphiques offrent une alternative à la danse qui fait son entrée dans le XXI^{ème} siècle » laissant ainsi entendre que Maurice Béjart avait fait de même pour la 2^{ème} moitié du XX^{ème} siècle. Voir « Béjart-Gallotta. Dionysos et le barbare » in *Le Monde*, jeudi 27 février 1986.

⁵⁷ DUPUY Dominique, « La danse contemporaine, entre hérésie et tradition » in *Raison présente*, n°107, art. cité, p45.

⁵⁸ DUPUY Dominique, « Zéro en histoire » in POPELARD, Marie-Hélène (dir), *Les arts face à l'histoire. Peinture-littérature-danse. Rencontres sur la correspondance des arts, colloque du 23 et 34 mars 2003 au Théâtre d'Angoulême*, Angoulême, L'Atelier des Brisants, 2003, p258.

⁵⁹ C'est le sens du Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique contemporain en France, créé en 2011 à l'initiative de Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès au sein du laboratoire MUSIDANSE (université Paris 8), que de croiser les objets d'études liés à la danse contemporaine en France tout en réfléchissant à une démarche collective.

⁶⁰ Christian Biet et Olivier Neveux, « D'un art ignoble » in *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, p 9.

que nous ne nous livrerons à la tentation de tout dire. Parce que cette histoire est récente, elle n'a pas encore été faite amplement et appelle à d'autres études dans les années à venir : histoire de la pédagogie ; histoire de la danse amateur ; revivalisme des danses traditionnelles⁶¹, histoire des lieux marquants pour la danse tels que la Théâtre de la Ville, le Théâtre national de Chaillot ou le Centre américain sont autant de terrains passionnants à mener dans les prochaines années.

De plus, parce que cette histoire est récente et qu'elle est encore vivante dans la mémoire de ceux qui l'ont vécue, parce que, aussi, elle n'a pas encore été réellement prise en charge par les historiens, chacun a un avis sur cette période. Visiblement la séquence n'est pas close. Les engagements dans la vie chorégraphique de nombre de ces acteurs aujourd'hui, mettent en évidence le caractère non soldé et non aboli de ce passé, rendant la tâche de l'historien délicate. Nous n'avons pas vécu cette séquence et nous espérons avoir pu apporter sur elle un regard distancié, celui-là même qui, au départ de cette recherche, nous a permis de nous rendre compte combien ce passé était minoré. Mais notre tentative de mise à distance qui s'est donnée pour mission de faire apparaître ce qui a été oublié, nous a imposé des choix qui se sont, à certains moments, traduits par des focus sur certaines structures, certains aspects des faits, ou certains chorégraphes plutôt que d'autres. Même si nous avons longuement mûri ces choix, nous avons bien conscience que le récit que nous proposons peut susciter des débats avec les acteurs de cette période.

Par ailleurs, il ne s'est pas agi de tout dire mais de tenter de dire la profondeur, une part au moins, à travers laquelle le champ chorégraphique s'est construit, de tenter d'exposer la vitalité « micropolitique », c'est-à-dire « la force de ce qui arrivait dans la politique du désir, de la subjectivité et de la relation à l'autre ⁶² ». Dans cette perspective, capter l'expérience du danseur – sociale, politique, chorégraphique et kinesthésique – s'est imposé comme un enjeu central de notre recherche. Précisons que le terme de « danseur » que nous utilisons définit aussi bien l'interprète, le chorégraphe, que l'enseignant et le pédagogue.

⁶¹ Voir GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Paris/ Parthenay, Librairie de la danse / FAMDT Éditions, 1998, 276p.

⁶² ROLNIK Suely, « Préfaces aux éditions étrangères et à la septième édition brésilienne revisitée » in GUATTARI Felix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, op. cit, p 11.

... pour une histoire des danseurs

Cette histoire des danseurs et de leur relégation à laquelle nous souscrivons s'inscrit, là encore, dans la continuité de plusieurs démarches et travaux propres à la danse dans le contexte français mais elle est à envisager plus largement dans des pratiques historiennes récentes.

L'ouvrage de Jacqueline Robinson *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970* a inauguré une histoire des danseurs et de la danse moderne en France. Cette chronique, fondée en grande partie sur les témoignages des danseurs et la mémoire de l'auteure, elle-même figure majeure de la danse moderne en France, composée de biographies de danseurs, de chorégraphes et pédagogues, de lieux et d'associations a permis de lever le voile sur les itinéraires, les projets et les réseaux qui ont fait de la danse moderne en France une pratique bien présente, à défaut d'être visible et reconnue. Quatre grandes thématiques chronologiques organisent l'ouvrage : « 1920-1930 : Les années de défrichage », « 1930-1939 : les années de labours », « 1945-1960 : les années de semailles » et enfin « 1960-1970 : les années de floraison ». Bien que construit sur un mode historique naturaliste, progressiste et linéaire qui amène quelques réserves, l'ouvrage permet de constater que la danse moderne se développe et se structure sur un temps long dont les effets seront encore bien réels dans les années 1970 et au-delà.

Moins divulgué, mais dans un esprit similaire, le mémoire d'Éliane Béranger *Influents, méconnus, bourgeois non éclos, un panorama de la danse contemporaine en France 1970-1995*⁶³, reprend la démarche entreprise par Jacqueline Robinson là où elle s'était arrêtée, en choisissant de s'intéresser à cette part de la création pour laquelle « il n'y a peu ou pas de traces statistiques ou administratives⁶⁴ » et qui « vit dans l'indifférence réciproque envers les représentants de la danse "établie"⁶⁵ ». Cette recherche, explique l'auteure – par ailleurs, longtemps organisatrice et chargée de la programmation au Centre

⁶³ Mémoire de D.E.A, Esthétique, Sciences et Technologie des Arts en Etudes théâtrales et chorégraphiques, université Paris 8, sous la direction d'Hubert Godard et Jean-Marie Pradier, soutenu en 1997.

⁶⁴ BÉRANGER Éliane, « Introduction » in *Influents, méconnus, bourgeois non éclos*, Mémoire de D.E.A, Esthétique, Sciences et Technologie des Arts en Etudes théâtrales et chorégraphiques, université Paris 8, sous la direction d'Hubert Godard et Jean-Marie Pradier, soutenu en 1997, p 1.

⁶⁵ *Idem*.

Mandapa⁶⁶ et très impliquée dans la vie chorégraphique - a souhaité « servir de point de départ à de futures recherches, permettre à des chercheurs qui viendraient après de savoir qu'il y a eu beaucoup plus de créations dansées qu'il n'en paraît dans les documents commerciaux et leur donner, peut-être, l'envie de lever le voile tissé d'ignorances ou d'indifférences qui les recouvrent⁶⁷ ». La forme militante de ces travaux pour que puisse exister une autre histoire de la danse en France a été pour nous vivifiante. Soulignons dans ce sens, le même engagement de la part de Françoise et Dominique Dupuy qui, à travers l'évocation de leur propre parcours⁶⁸ ou dans des propos mûris par la question de la mémoire et de l'oubli en danse – les deux souvent se conjuguant -, ont su défendre efficacement la présence de la danse moderne dans l'histoire de la danse et le paysage chorégraphique contemporain en France.

En effet, faire une histoire du danseur qui puisse à la fois rendre compte de son expérience sensible, des conditions de son émergence dans la communauté artistique et des éléments socio-culturels qui construisent son métier convoque nécessairement la mémoire. Cette dialectique entre histoire et mémoire conjugue deux historicités qui se sont longtemps opposées : le témoin et le document. Paul Ricoeur, lorsqu'il posait la question du partage entre fidélité et vérité en histoire, proposait de prendre la mémoire comme « objet d'histoire » et non plus comme une source impure, subjective face à la vérité supposée de l'archive ou du savoir historien.

Des productions récentes ont montré la fécondité d'une telle objectivation de la mémoire des danseurs comme un des moyens de nourrir l'histoire et la recherche dans des perspectives nouvelles. L'ouvrage de Dominique Genevois consacré à Mudra, l'école fondée par Maurice Béjart en 1970⁶⁹ à Bruxelles, est écrit sur la base des entretiens qu'elle a réalisés

⁶⁶ Créée en 1975 à Paris, ce lieu est dédié aux cultures du monde (dances, contes, musiques) dans leurs formes traditionnelles et contemporaines.

⁶⁷ BÉRANGER Éliane, « avant-propos » in *Influents, méconnus, bourgeons non éclos*, trav.cit, sp.

⁶⁸ Voir notamment DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 311p ; DUPUY Dominique, « Les autels du sacrifices » in VERRIELE Philippe et GRAND, Amélie (dir), *Où va la danse ?* Seuil/Archimbaud, Paris, 2005, p22-40 ; DUPUY Dominique, « La danse contemporaine, entre hérésie et tradition » in *Raison présente*, n°107, « Y a-t-il un art contemporain ? », 3^{ème} trimestre 1994, p 41- 48 ; DUPUY Dominique, « Zéro en histoire » in POPELARD, Marie-Hélène (dir), *Les arts face à l'histoire. Peinture-littérature-danse. Rencontres sur la correspondance des arts, colloque du 23 et 34 mars 2003 au Théâtre d'Angoulême*, Angoulême, L'Atelier des Brisants, 2003, p 258-263.

⁶⁹ GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 rue Bara, l'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Bruxelles, Contredanse, 2016, 440p.

avec les anciens élèves. Privée d'une grande partie des archives de l'école détruites lors d'un incendie en mai 1992, l'auteure s'est mise en quête de la mémoire des lieux, des pédagogues et de leurs enseignements, des créations, à travers de nombreux témoignages oraux afin de « retrouver ce qui fut réel, tangible mais qui a disparu, ne pas fantasmer sur cette époque mais présenter du concret et veiller à rester objective tout en étant une partie de ce tout !⁷⁰ » Les ressources produites par Dominique Rebaud⁷¹ autour de l'héritage d'Alwin Nikolaïs en France, dans le cadre du dispositif Recherche et Patrimoine mis en place par le ministère de la Culture et le Centre national de la danse, sont constituées uniquement d'entretiens avec des danseurs. Cette approche tente de saisir « la dissémination et les managements de ce concept de décentrement dans la création collective de la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980 en France ». Enfin, la parution et le travail autour des transcriptions des « causeries⁷² » de Jerome Andrews entre 1968 et 1980 dans les ateliers du pédagogue et chercheur Arno Stern qui défendait une « écologie de l'enfance » par le développement de la pratique artistique, ont montré l'urgence de se saisir de la mémoire, des savoir-sentirs et de la réflexion des danseurs pour construire une histoire en danse qui a aussi pu interagir avec d'autres milieux.

À notre tour, nous avons fait de la rencontre avec les témoins un point essentiel de notre recherche avec, comme cadre méthodologique, les perspectives de l'histoire orale. En effet, cette pratique historienne s'est développée, depuis les années 1950, dans le champ des études en histoire sociale, les histoires des minorités principalement, parce que l'absence de sources et de traces conservées dans les archives publiques l'avait rendue nécessaire. C'est donc face au risque de l'oubli et de la relégation, face à l'historiographie dominante que s'est construit ce rapport de la parole à l'histoire. Si elle est une discipline récente, l'histoire orale est aussi historiquement datée ; son essor est visible dans les années 1960 et elle accompagne les mouvements sociaux de cette période. S'assignant du projet de tirer de l'oubli « ce que

⁷⁰ *Ibid* p 13.

⁷¹ REBAUD Dominique, *Le décentrement nikolaïen, définitions, transmissions, évolutions*, ressource documentaire, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la Danse, 2012 ; *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective en France des années 1970/1980*, ressource documentaire, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la Danse, 2014.

⁷² ANDREWS Jerome, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, collection « Carnets », 2016, 203p. Dans son introduction à l'ouvrage, Laurent Sebillotte préfère le terme de « causeries » à celui de conférences par lequel sont généralement désignés ces documents par le « caractère sans prétention, improvisé et non strictement théorique ou didactiques de ces interventions orales » (*ibid*, p13).

l'histoire officielle a enfoui⁷³ », les humbles, les marginaux, les « sans-histoires⁷⁴ », l'histoire orale a des origines militantes portant les traits d'une contre-histoire : contre une histoire institutionnalisée et produite par des professionnels qui a expulsé « la tradition orale hors du champ scientifique au profit des sources écrites⁷⁵ ». Mais, plus généralement, le témoignage oral fait partie intégrante de l'histoire du temps présent.

Nous n'ignorons pas le caractère délicat que le recours à la parole et au témoignage comme source donne à la pratique historique. La mémoire, étant altération et recomposition du souvenir, s'oppose à la « vérité » du document comme trace. Le témoignage, et la question de la mémoire qui lui est attachée, face à l'histoire est depuis plusieurs décennies maintenant inclu et problématisé de manière globale dans les pratiques des historiens comme en attestent les travaux récents d'Annette Wieworka⁷⁶ ou de François Hartog⁷⁷, Pierre Nora⁷⁸ à la suite des travaux initiaux de Paul Ricoeur ou Maurice Halbwachs notamment. Chacun de ces historiens re-postule à sa manière à une « sociologie de la connaissance », selon le terme de Paul Ricoeur⁷⁹ à partir de la prise de conscience du « caractère pluridimensionnel de la vérité⁸⁰ » qui conduit nécessairement à de nouvelles questions. Il n'y aurait plus Une vérité produite par la distance, le recul et la scientificité de l'historien mais une multitude d'ordres de la vérité, dont un de ces ordres est celui de l'expérience vécue.

Nous avons été nécessairement vigilante, et dans ce sens, pris soin de cerner la sociologie du témoin afin d'identifier et d'intégrer dans l'usage du témoignage comme source « les personnes ayant le sentiment d'avoir, à quelque titre que ce soit, fait l'histoire⁸¹ », rangés dans la catégorie des « grands témoins⁸² » et, à l'inverse, les « petits

⁷³ TREBITSCH Michel, « Du mythe à l'historiographie » in *Cahier de l'IHTP*, n°21, « La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales », novembre 1992, [ressource en ligne www.ihtp.cnrs.fr] s.p.

⁷⁴ *Idem*

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ *L'Heure d'exactitude : Histoire, mémoire, témoignage*, (Entretiens avec Séverine Nickel), Albin Michel, 2011. Dans ce livre, elle tente une synthèse de la mémoire de la Shoah et ses évolutions marquantes et s'efforce de répondre au pourquoi du succès actuel de cette question, les malentendus qu'il implique, le sens du devoir de mémoire et de ce qu'est un témoin et s'intéresse à la portée de cette notion.

⁷⁷ « Le témoin et l'historien », *Gradhiva*, n°27, 2000, pp1-14

⁷⁸ *Présent, nation, mémoire*, Gallimard (Bibliothèque des histoires), Paris, 2011.

⁷⁹ *Histoire et Vérité*, Points Essais, Seuil (1955, 1964, 1967), p187.

⁸⁰ *Idem*

⁸¹ TREBITSCH Michel, « Du mythe à l'historiographie » in *Cahier de l'IHTP*, *op. cit.*, sp.

⁸² *Idem*

témoins⁸³ », ceux qui ont plutôt l'impression d'avoir subi l'histoire ou qui n'avaient pas la sensation d'en avoir été des acteurs. De même que nous avons pu repérer « les témoins offrant un discours verrouillé, construit et maîtrisé » et, à l'inverse, des témoins « qui livrent des souvenirs moins ordonnés, plus spontanés⁸⁴ ». Notre attention à la parole ne s'est pas uniquement portée sur la source orale, c'est-à-dire « le matériau recueilli par un historien pour les besoins de sa recherche, en fonction de ses hypothèses et du type de renseignement qu'il lui semble nécessaire de posséder⁸⁵ », les entretiens réalisés tout au long de la thèse ont été croisés, se sont confrontés avec les archives primaires mettant en jeu le discours et la parole des danseurs dans les années 1970, et tout au long de leur parcours ainsi que d'autres discours, notamment celui, abondant, des critiques de danse.

En parallèle et en complément aux paroles, aux mémoires et aux témoignages, notre histoire des danseurs s'est élaborée en grande partie sur leurs archives imprimées dont l'approche méthodologique s'est étayée au cours d'expériences professionnelles : lors de missions pour le recollement et la valorisation des archives privées de Françoise et Dominique Dupuy (de 2008 à 2014), dans l'inventaire et le conditionnement du fonds de la Médiathèque musical des Halles en 2008 et du fonds Jean-Claude Gallotta en 2016 et 2017, tous deux déposés à la Médiathèque du Centre national de la danse ; enfin, dans le cadre d'une mission de recherche dans le fonds Karin Waehner déposé au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France qui a accompagné le projet « Karin Waehner, une artiste migrante. Archive, patrimoine et histoire transculturel de la danse » porté par Isabelle Launay et le Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique en France et soutenu par le Labex H2H entre 2015 et 2018.

⁸³ *Idem*

⁸⁴ VOLDMAN Danièle, « définitions et usages » in *Cahier de l'IHTP*, n°21, « La bouche de la vérité ? », *op. cit.*, sp.

⁸⁵ *Idem*

Sources

Notre corpus se scinde en deux grands domaines : ce qui relève de l'expérience du danseur, ce qui relève du contexte. L'ensemble des sources nous a permis « d'envisager la danse, au-delà même de son avènement, selon des perspectives diversifiées⁸⁶ ».

Une première étape et prise de contact avec notre objet a donc été de partir à la rencontre de témoins pour constituer des sources orales. D'un point de vue informatif, il s'est agi de recueillir des éléments biographiques dont aucun document – ou de façon lacunaire – ne fait trace. Mais il s'est aussi agi de tenter de capter le souvenir de l'expérience restée vivante par la chair et la voix : La remémoration des processus de création, des processus pédagogiques, des conditions de vie et des modes d'être ensemble nous a été extrêmement précieuse. Ces archives provoquées, propres à l'histoire du temps présent⁸⁷, co-existent donc avec les témoignages et entretiens produits dans la période étudiée mais aussi avec les œuvres chorégraphiques et le paratexte qui lui est attaché émanant des artistes, enfin avec les traces qui rendent compte des modes d'organisation et les formes d'engagement. À la croisée du monde artistique – du processus de création et de l'œuvre – et du monde social – les conditions de production, cette expérience du danseur se trouve confrontée à la dissémination des traces.

Entretiens enregistrés, écrits ou filmés, publiés ou comme support de travail produit par l'activité journalistique, documents de travail, notices biographiques, textes de présentation, notes personnelles et notes de travail, documents administratifs (statuts d'associations, bilans, compte-rendu de réunion), tracts communiqués et déclarations produits par les artistes chorégraphiques et leurs structures composent ainsi la part essentielle de nos sources imprimées, sonores et audiovisuelles. Une grande partie d'entre elles est aujourd'hui conservée au sein d'institutions publiques : Centre national de la danse, Bibliothèque nationale de France et Ina. La consultation de ces donations, encore trop

⁸⁶ SEBILLOTE Laurent, « L'archive en danse ou l'autre représentation », in *Culture et Recherche*, n°129, « Archives et enjeux de société », hiver 2013-2014, p 28.

⁸⁷ Pour une raison pratique tout d'abord puisque la loi interdit l'accès à certains fonds et leur consultation avant un délai d'au moins trente ans.

rare⁸⁸, qu'il s'agisse de fonds en leur nom propre ou celui de leur compagnie, a été complétée par celle de dossiers d'artistes constitués par les équipes de la Médiathèque du Centre national de la danse qui se composent de programmes, d'articles de presse ou de dossiers de présentation. Mais l'accès aux archives privées de certains danseurs - Françoise et Dominique Dupuy, Christine Gérard, Marie-Christine Gheorghiu, Christiane de Rougemont, Edwige Wood et Colette Blanchet en particulier, nous a permis d'établir des liens privilégiés avec ces artistes chorégraphiques dont notre travail rend compte.

Les fonds d'archives des critiques de danse a également été une ressource précieuse. Une partie de celui de Lise Brunel, notamment, conservé au Centre national de la danse, comporte des entretiens avec des danseurs, des chorégraphes menés en vue de la préparation d'articles ou de rencontres. Nous y avons également trouvé des enregistrements sur magnétophone de débats où la parole des danseurs, soit en tant qu'objet de la manifestation, soit en tant que public, est impliquée. Ce saisissement d'une parole brute, ou d'échanges instantanés derrière lesquels vibrent les sons ambiants, la tessiture singulière des voix de l'époque s'est révélé comme une expérience d'archive réjouissante.

Le fonds du journaliste Jean-Marie Gourreau, également conservé à la Médiathèque du Centre national de la danse, est de nature généraliste. Il contient une collection importante de coupures de presse et de programmes de spectacles de danse, présentés dans tous types de salle à Paris essentiellement, qui rend compte de son activité de spectateur assidu. L'accès à ce fonds au début de notre recherche a permis de dresser un premier panorama à partir de sources primaires, sans, toutefois, le penser comme définitif. Mais ce fonds qui contient également quantité de photographies de spectacles d'artistes alors encore peu connus et jouant dans des lieux modestes, a surtout donné une part de visibilité aux créations chorégraphiques : scénographies, prise d'espace, expression, gestes ou attitudes, permettant de contourner le problème d'accès aux œuvres. Pour des raisons de coût et de développement technique, la pratique actuelle qui consiste à filmer répétitions, filages et représentations

⁸⁸ La politique des fonds d'archives pour les chorégraphes de la période récente et qui plus est en France commence à peine à être engagée par les institutions : si les archives de Susan Buirge sont à l'Imec, celles de Jacqueline Robinson, Françoise et Dominique Dupuy, Carolyn Carlson et Karin Waehner, Jaque Chaurand à la BnF, combien de chorégraphes ou d'héritiers ne feront jamais cette démarche ne s'estimant pas acteurs de l'histoire ? Le Centre national de la danse a quant à lui accueilli récemment plusieurs fonds de chorégraphes contemporains : Anne-Marie Reynaud, le Four Solaire, Régine Chopinot, Jean-Claude Gallotta, Marie-Christine Gheorghiu.

n'est pas à l'ordre du jour dans les années 1970. Des traces de captations sur les œuvres chorégraphiques des groupes de danse contemporaine dans les années 1970 sont donc quasi inexistantes. Seules les archives audiovisuelles de l'Ina nous ont permis de visionner des extraits de chorégraphies du début des années 1970, émanant pour l'essentiel du courant néoclassique. Néanmoins, à partir de 1978, les émissions présentées par Odette Joyeux, *Le Monde de la danse*, faisant une place non négligeable à la danse contemporaine et aux groupes émergents, permettent l'accès à des séquences de spectacles ou de répétitions, mais aussi parfois à des spectacles entiers⁸⁹. Les danseurs y sont aussi interviewés, alimentant ainsi notre corpus de parole. À cet égard, la série d'émissions diffusée entre 1976 et 1979 sur France Culture, *La Danse contemporaine*, présentée par Claude Hudelot, Daniel Dobbels et Lise Brunel, contribue à exposer la pensée et le discours des danseurs.

L'ensemble de ces sources de première main a, à certains égards, un caractère intimiste qui nous a permis de donner un éclairage inédit sur certains aspects de la construction du champ chorégraphique contemporain. Les notes prises par Marie-Christine Gheorghiu, au moment de représentations des pièces d'Alwin Nikolais, alors que la jeune femme étudiait la danse à New York au tout début des années 1970, nous livre les imaginaires du mouvement de la danseuse à cette période. Grâce à l'enregistrement, présent dans le fonds sonore Lise Brunel, d'une longue discussion à bâtons rompus entre la journaliste et Merce Cunningham à l'automne 1973, nous avons davantage appréhendé les « déplacements » que la création d'*Un jour ou deux* avait suscités à l'Opéra de Paris. Les échanges entre Michel Caserta et Isabelle Ginot, qui officiait en tant que journaliste, en vue de la préparation d'un article pour les vingt ans de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne en 1998, la manière dont les élus communistes se sont impliqués dans le développement des espaces de diffusion pour la danse, ont permis de porter un nouveau regard sur la genèse d'une politique en faveur de la danse avant les années 1980.

L'examen des principales revues de la presse écrite spécialisée en danse parue en France au cours de la période étudiée nous a permis d'approcher ce qui relève du contexte. Notre thèse ne s'inscrit pas dans le champ de l'histoire culturelle, ainsi le contexte que nous évoquons est principalement celui propre à la danse. Ainsi, notre étude du contexte s'appuie

⁸⁹ Tel *Quand tu commences à voir les cigognes* du collectif Moebius diffusé le 20 mai 1981.

davantage sur la réception critique des œuvres chorégraphiques et les différents discours sur la danse à travers les chroniques, éditoriaux et billets d'humeur, dans la mesure où la production discursive, en dehors des journaux et des revues, est faible. D'autres sources de la presse écrite ont été sollicitées : les articles de Dinah Maggie parus dans *Combat* à la faveur de travaux de Ninon Prouteau-Steinhausser sur la critique en danse⁹⁰, les articles de Marcelle Michel dans *Le Monde*⁹¹, ainsi que de manière moins systématique les articles sur la danse parus dans *Les Nouvelles littéraires*, ceux de Maurice Fleuret parus dans *Le Nouvel Observateur*, et d'autres encore qui sont accessibles dans le fonds Jean-Marie Gourreau, les dossiers et les fonds d'archives des artistes que nous avons consultés. La profession de critique théâtral – et par extension de critique chorégraphique – ainsi que l'explique Emmanuel Wallon⁹² représente un « pivot dans la relation entre le théâtre et ces publics », elle nous est ainsi apparue essentielle pour rendre compte de la vie d'un spectacle et de sa représentation. Par ailleurs, la chronique qui est le format le plus répandu dans nos sources, « fournit de la mise en scène ou de la chorégraphie une trace plus précieuse encore que les affiches ou les photos⁹³ » mais dont « pour lire ces témoignages avec le recul du temps, il faut tenir compte de la multiplicité des signes que le plus humble “lendemainiste” devait capter et tenter d'interpréter dans l'urgence de rendre son papier⁹⁴ ».

La presse spécialisée est aussi un espace d'échange et de communication pour le champ chorégraphique. Ainsi les tribunes des chorégraphes, les contributions médicales ou juridiques, les annonces de cours et de stages, les communiqués syndicaux ou associatifs ont constitué des sources d'information essentielles à notre recherche. L'étude du champ chorégraphique des années 1950 et 1960 faisant l'objet du premier chapitre de la première partie, s'appuie particulièrement sur la presse et les publications d'ouvrages sur la danse pour saisir les représentations des courants classique et moderne mais aussi pour rendre compte des débats et des tensions qui s'y exprimaient.

⁹⁰ Ninon Prouteau-Steinhausser engage, en effet, en 2010 une recherche en doctorat au sein de l'EDESTA sur Les pratiques critiques d'André Levinson, Dinah Maggie, Lise Brunel et Laurence Louppe. A ce titre elle a consulté le fonds Dinah Maggie conservé à la bibliothèque du CNSMP et pu établir un premier inventaire de ses articles.

⁹¹ Nous avons, pour ce faire, utilisé l'outil de recherche sur le site internet du journal dans l'onglet « Archives » en prenant comme mots-clés « Marcelle Michel » et « Danse ».

⁹² « La fonction critique à l'épreuve du théâtre » in WALLON Emmanuel (dir), *Scènes de la critique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015, p 13.

⁹³ *Ibid* p 21.

⁹⁴ *Ibid* p 22.

Aux sources écrites, aux archives provoquées, aux sources visuelles, télévisuelles, audiovisuelles s'est ajoutée notre pratique en danse. L'implication du chercheur dans les pratiques qu'il prend pour objet d'étude est une préoccupation dans le champ des études en arts mais aussi en philosophie et en sociologie. Sylviane Pagès, dont la pratique du butô a été une ressource dans sa recherche, évoque, à ce titre, dans l'introduction de sa thèse, la pratique de la boxe du sociologue Loïc Wacquant pour mieux cerner son objet d'étude⁹⁵. La philosophe Marie Bardet, initiée à différentes pratiques du mouvement et de la danse, « s'engage plus spécifiquement vers une pensée qui (se) questionne (sur) l'expérience de la réalité et les pratiques⁹⁶ ». Dans cette perspective, la « recherche création », est aujourd'hui en plein développement. Au sein des études en danse, parmi d'autres, Marian del Valle, docteur en arts option danse de l'université de Nice Sophia Antipolis, en s'intéressant à l'étude et l'analyse des gestes créatifs, tente de mettre en place des outils expérimentaux de recherche et de transmission « permettant la cohabitation et la circulation entre modes artistiques et académiques⁹⁷ ». Pauline Le Boulba mène une recherche au sein de l'EDESTA (université Paris 8) intitulée « Performer la critique » qui « expérimente l'analyse d'œuvre comme un espace possible pour relancer un geste, en proposer un autre, performer sa réception⁹⁸ ». Volmir Cordéiro, interprète et chorégraphe, mène une recherche aussi bien à travers ses créations chorégraphiques que dans son travail de thèse « sur les représentations des marginaux à travers les figures du peuple, du pauvre et de l'anonyme⁹⁹ ».

Pour notre part, le travail au long court mené avec Daniel Dobbels et Brigitte Asselineau¹⁰⁰ puis avec Christine Gérard¹⁰¹, les Master Class¹⁰² avec Carolyn Carlson, Susan Buirge, Dominique Boivin et Daniel Larrieu, ou encore les quelques cours

⁹⁵ PAGÈS Sylviane, *La réception des butô(s) en France. Représentations, malentendus et désirs*, mémoire de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, spécialités Théâtre et Danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, soutenue mai 2009, p35.

⁹⁶ Présentation de Marie Bardet sur le site du département danse de l'université Paris 8 : www.danse.univ-paris8.fr.

⁹⁷ Présentation de Marian del Valle sur le site <http://www.centreprospero.be/>.

⁹⁸ Présentation de Pauline Le Boulba sur le site du département danse de l'université Paris 8 : www.danse.univ-paris8.fr.

⁹⁹ Présentation de Pauline Le Boulba sur le site du département danse de l'université Paris 8 : www.danse.univ-paris8.fr.

¹⁰⁰ À partir de la fin des années 1990 jusqu'en 2003 dans le cadre de résidence création de la compagnie L'Entre-Deux à L'Espal, scène conventionnée danse, Le Mans puis à l'Apostrophe à Cergy Pontoise.

¹⁰¹ Depuis 2004 nous suivons régulièrement les ateliers d'improvisation et de composition de Christine Gérard à Micadanses, Paris. Nous avons également participé à des performances chorégraphiques coordonnées par la chorégraphe.

¹⁰² Proposées en 2008 autour de l'héritage d'Alwin Nikolais à L'Atelier de Paris Carolyn Carlson à Vincennes.

« cunninghamiens » pris avec Robert Swinston et Cédric Andrieux, nous ont apporté une connaissance kinesthésique reliée à notre recherche. Certaines de ces expériences nous ont particulièrement touché et ont forgé l'envie de nous pencher sur l'histoire, le parcours, l'émergence des pratiques et des processus de création de ces danseurs dont le champ chorégraphique actuel semblait si « oublié ».

Construction et identités selon trois schémas de pensée et d'action : égalité, liberté, solidarité

Une lutte pour l'égalité, des désirs de liberté et des formes de solidarité sont les trois schémas d'action et de pensée qui nous ont permis d'interpréter cette séquence historique.

Le désir d'égalité s'est forgé dans la période qui précède Mai 68 avant d'incarner le moment Mai 68 pour les danseurs. À partir des années 1950, les points d'accord créés par le champ chorégraphique portent sur l'amélioration des conditions de vie des danseurs professionnels (formation, création, diffusion et statut), impliquant une plus grande préoccupation des pouvoirs publics pour la danse. La lutte pour les droits d'auteur du chorégraphe ou pour la mise en place d'un diplôme d'État d'enseignement de la danse dans les années 1960, en particulier, témoigne de cette volonté commune. En revanche, sur le plan esthétique, les tensions sont vives et « être moderne » avant Mai 68 recouvre diverses stratégies, diverses « productions sémiotiques » pour reprendre le terme de Félix Guattari dans *Micropolitiques*¹⁰³. Pour Serge Lifar, il va s'agir de tenter de capter la notion de « moderne » à travers son action et son héritage, pour les jeunes compagnies néoclassiques de composer un langage chorégraphique qui, sans se départir du modèle de la danse classique emprunte à la danse dite « moderne ». Et pour les danseurs dits « modernes », cela va consister, en particulier, à l'élaboration d'un projet pédagogique commun, qui pense et formalise l'ensemble de leurs pratiques issues des divers courants de la danse moderne aux Etats-Unis et en Europe.

La quête d'égalité, désirée, partagée par la majorité des acteurs du champ chorégraphique dans ces années 1950 et 1960 fait le lien même avec Mai 68. Traversée par cette question que pose Philippe Ivernel : « Est-ce que la danse en France était, d'une façon

¹⁰³ *Op. cit.*

ou d'une autre effleurée par l'événement historique ?¹⁰⁴ » Notre ambition a été de comprendre comment les danseurs avaient agi et vécu les événements de Mai 68. À quelles conditions ont-ils pu, ou pas, adhérer au projet politique de Mai ? Le point d'accord fondamental qui nous est apparu avec les manifestations étudiantes et les grèves ouvrières est bien celui d'une quête d'égalité qui porte vers la possible construction d'un « nous », tel qu'il pourra, notamment mais pas seulement, s'exprimer 13 ans plus tard dans le texte-manifeste de la commission Danse des États généraux de la Culture que nous avons évoqué au début de cette introduction. Si la question de l'égalité guide notre lecture « politique » du moment Mai 68 pour la danse, sa lecture « culturelle » est à envisager dans l'après-coup, c'est-à-dire tout au long des années 1970, à travers l'appréhension spécifique des notions de liberté et de solidarité.

L'année 1968 aura marqué, en effet, le champ chorégraphique pour une autre raison que les événements sociaux. A l'automne, se produisant pour la première fois en France au Festival International de Danse de Paris, le Alwin Nikolais Dance Théâtre fait sensation. La danse dite « américaine » semble répondre plus généralement aux désirs de liberté qui s'expriment dans le rapport au corps dansant, aux traditions et aux conventions. Alwin Nikolaïs, Susan Buirge et Carolyn Carlson, Merce Cunningham dès le début des années 1970¹⁰⁵ sont le vecteur de désirs et d'aspirations nouveaux formulés par une jeune génération de danseurs en France. La seconde partie de notre thèse s'attache donc à saisir à quels désirs de liberté cette attirance pour les pratiques et les corporités contemporaines venues d'Amérique du nord, essentiellement, correspondent chez les danseurs mais aussi au sein du monde de la culture et des institutions. Merce Cunningham est ainsi dans les années 1970 d'abord capté par les jeunes danseurs classiques comme un modèle émancipateur des conventions de l'Opéra. Alwin Nikolaïs, Carolyn Carlson et Susan Buirge – toutes deux choisissant de s'installer en France – véhiculent des méthodes pédagogiques sans référence aucune au champ du classique qui vont dès lors incarner une pratique contemporaine de la danse, à la fois exigeante et démocratique, susceptible de répondre aux désirs d'expression et de création de nombreux jeunes danseurs.

¹⁰⁴ Propos de Philippe Ivernel lors de son entretien avec Dominique Dupuy, ressources numérique de l'Ina, Grands Entretiens, collection « Mémoire de la danse ». <http://entretiens.ina.fr/consulter/Danse>.

¹⁰⁵ Puis Jennifer Müller, Steve Paxton, Trisha Brown ou encore Lisa Nelson vers la fin de la décennie mais qui apparaissent moins dans notre recherche.

Mai 68 marque enfin un tournant dans les modes d'organisation et de militance du champ chorégraphique placés sous le signe de la solidarité. Par des modes de collaboration qui pensent la répartition et le partage des moyens et des ressources, les pratiques solidaires et collectives vont s'inscrire dans le paysage chorégraphique de manière décisive. C'est par cette « culture des temps de crise¹⁰⁶ », autogérée, alternative, combative et revendicative que les moyens et les cadres nécessaires à une politique de la danse vont être posés. Tout au long des années 1970, cette parole en lutte, embarquée dans un projet collectif d'amélioration des conditions de vie, qui se manifeste par la multiplication de débats publics, par la production de textes, est envisagée ici comme le moteur premier du processus d'institutionnalisation de la danse engagé dans les années 1980. Notre troisième partie est donc consacrée aux collectifs en danse, à la militance chez les danseurs ainsi qu'à l'émergence d'une pensée contemporaine pour la danse. Les autres aspects du processus d'institutionnalisation qui se fabriquent à la marge des organismes officiels et des politiques d'État le fait des associations et des fédérations, d'une part, et, d'autre part de la présence des artistes chorégraphiques dans la « banlieue rouge ». Ainsi, à travers deux structures emblématiques, la Fédération française de danse, d'art chorégraphique et d'expression corporelle (FFDacec) et le Rencontres internationales de danse contemporaine (RIDC), nous avons souhaité mettre en avant le rôle de ces associations et de ces fédérations qui portèrent le développement de la création et l'encadrement de la formation du danseur contemporain. Enfin, nous avons porté attention à la dialectique artistes chorégraphiques / politiques culturelles portées par des élus communistes, présents en nombre dans les villes périphériques à Paris, et par laquelle deux manifestations d'importance ont vu le jour : le Ballet pour demain appelé aussi le Concours de Bagnolet en 1969 et, dix ans plus tard, en 1979, le 1^{er} festival de danse du Val-de-Marne, préambule à la Biennale de danse du Val-de-Marne.

¹⁰⁶ IVERNEL Philippe, « Ouverture historique 1936 et 1968 » in EBSTEIN Jonny, IVERNEL Philippe (dir), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, op. cit., p9.

PARTIE 1

UNITÉ, DIVERSITÉ ET CONFUSION D'UNE COMMUNAUTÉ EN DANSE : à la recherche de l'égalité

Chapitre 1

Etre danseur « moderne » avant 1968

A – Usages et appropriations des termes « moderne » et « contemporain » dans le champ de la danse : enjeux d’une bataille

1) Contexte d’apparition du champ chorégraphique

Après la seconde Guerre Mondiale, le champ chorégraphique est en désir de renouvellement. Outre la création de nombreuses compagnies indépendantes (Ballets des Champs-Élysées fondés en 1945 par Roland Petit¹⁰⁷, Ballets de L’Etoile fondés en 1953 par le critique Jean Laurent et Maurice Béjart¹⁰⁸, Ballets Janine Charrat¹⁰⁹ fondés en 1951, Ballets de la Tour Eiffel fondés par Pierre Lacotte¹¹⁰ en 1955), l’apparition d’un milieu intellectuel qui la structure, les réseaux de diffusion et les espaces de travail nous permettent de penser qu’un champ identifié, bien qu’encore fragile, susceptible de porter des projets chorégraphiques nouveaux s’installe dans le paysage culturel.

En effet, débats et réflexions s’expriment dans la presse spécialisée en danse qui s’étoffe aussi de nouveaux titres : *Art et Danse* en 1951, *Toute la danse* en 1952 et *Danse et Rythmes* en 1957. Différentes associations, manifestations, écoles et instituts sont nouvellement créés. Parmi eux, l’AFREC (Association française de recherches et d’études chorégraphiques) fondée en 1955 par la critique de danse Dinah Maggie¹¹¹ au sein de laquelle est initié le Théâtre Essai de la danse, sorte de laboratoire et de promotion des expressions chorégraphiques contemporaines ou encore le Festival d’Aix-les-Bains, créé en 1954, qui accueille un concours de jeunes chorégraphes. De leur côté, Jean Dorcy¹¹² poursuit

¹⁰⁷ 1924-2011.

¹⁰⁸ 1927-2007.

¹⁰⁹ 1924 - 2017.

¹¹⁰ Né en 1932.

¹¹¹ Née en 1903, d’origine russe. Elle suit des études universitaires en lettres et sciences avant d’entamer une carrière en tant qu’ingénieur chimiste à la faculté de médecine de Paris. Puis elle travaille au Ministère de l’Industrie. En même temps, elle démarre son activité de critique, après la seconde guerre mondiale, à la rédaction du journal communiste *Combat*, dont elle a rencontré les membres au sein de la Résistance, puis au *Quotidien de Paris*. Elle fonde l’AFREC (Association française de recherches et d’études chorégraphiques) en 1954 puis une Tribune des critiques de danse en 1962. Elle se retire de la vie professionnelle en 1982, contrainte par la maladie.

¹¹² Comédien proche d’Etienne Decroux, Jean Dorcy (1898-1978) crée en 1928 avec lui, la compagnie de théâtre expérimental Proscénium et une école de théâtre. En 1934, il fonde l’association des écrivains et des

ses séries d'animation à travers Danse et Culture et Serge Lifar tente un Institut chorégraphique¹¹³ pour apporter aux « jeunes artistes de la danse une éducation et un ensemble de connaissances susceptibles de leur inspirer le goût de la création¹¹⁴ ». Thomas D'Erlanger fonde, en 1955, l'ESEC¹¹⁵ (École Supérieure d'Études Chorégraphiques), une école de formation du danseur d'un genre nouveau qui allie pratique et théorie. La danse dite « moderne », par l'entremise de Jacqueline Robinson, se dote en 1955 d'une école parisienne, l'Atelier de la danse. Les prémises d'une reconnaissance au sein d'une institution se manifestent par l'introduction de l'enseignement de la danse moderne à l'École Normale Supérieure d'Éducation Physique (ENSEP) confié à Karin Waehner à partir de 1958. Enfin, sur le plan social, si en dehors de l'Opéra de Paris et des grandes troupes de ballet, le danseur n'est pas reconnu socialement - pas de sécurité sociale, pas de cotisations, pas de retraite -, à l'été 1957, le 1^{er} congrès mondial des chorégraphes au Festival International de danse d'Aix-les-Bains, organisé au moment même où une nouvelle loi sur le droit d'auteur¹¹⁶ reconnaît pour la première fois dans l'histoire du droit la situation des chorégraphes, amorce une prise de conscience sur le statut des artistes chorégraphiques.

Au cours des années 1950, la danse adopte peu ou prou les mêmes terminologies que les arts plastiques pour marquer un changement et/ou un renouvellement : le ballet est « moderne » ou « contemporain » dans les années 1950, puis c'est la danse elle-même qui

critiques de danse. Après guerre, il se joint à un groupe d'hommes de théâtre et d'animateurs qui ont fondé Culture par l'initiation dramatique et Travail et Culture (T.E.C). Dans cette dernière association, il est chargé des activités autour de la danse, préfigurant Danse et Culture qui naîtra en 1947 : « Le but de cette association est de promouvoir et de diffuser la danse dans les lieux les plus divers et les plus démunis, et d'aider les jeunes danseurs et chorégraphes à se faire connaître » explique Jacqueline Robinson dans *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Chiron, 1990, p183. À la salle Léna à Paris et partout ailleurs en France, seront organisées pas moins de 740 séances d'initiation à la danse jusqu'en 1978.

¹¹³ Cet institut est actif de 1947 à 1957 et marque le retour de Serge Lifar à l'Opéra après son éviction pour collaboration. Le projet vise l'organisation de cycles de conférences, des cours théoriques de chorégraphie assurés par Lifar comprenant l'esthétique, l'histoire et la technique de la danse académique, mais aussi pratiques. L'enseignement théorique d'autres disciplines est assuré par Maurice Brilliant, Pierre Tugal, Léandre Vaillat, Raymond Bayer et André Boll.

¹¹⁴ George Hirsch dans une lettre à Serge Lifar datée de 1947, reproduite par Serge Lifar dans son ouvrage *Au Service de la danse*, Paris, Université de la danse, Centre Culturel Chorégraphique International, 1958. Cité par Guillaume Sintès dans sa recherche sur le droit d'auteur du chorégraphe : *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, EDESTA, Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2015, p155.

¹¹⁵ Le cursus, étalé sur deux ans et sanctionné par un diplôme, comprenait notamment un cours d'histoire et d'esthétique de la danse moderne pris en charge par Dinah Maggie. Voir, DOAT Laetitia et PROUTEAU Ninon, « L'École Supérieure d'Études Chorégraphiques, 1955-1986 » in *Repères, cahier de danse*, n°22, novembre 2008.

¹¹⁶ Loi du 11 mars 1957.

devient « contemporaine » à partir des années 1970. Aborder la construction du champ chorégraphique contemporain, c'est ainsi d'abord tenter de cerner ce qui découle de ce glissement sémantique, d'en résumer les enjeux et les projets à l'œuvre.

Ces années 1955 qui voient se propager les expressions de « moderne » et de « contemporain » dans le champ chorégraphique marquent l'apparition d'une bataille de leurs fonctions et leurs usages. Ce désir d'appropriation du qualificatif « moderne » est, en effet, pris en étau entre trois projets distincts. D'un côté annexé par Serge Lifar, l'usage du terme « moderne » s'installe dans ses discours dans le but de faire perdurer son pouvoir à l'Opéra de Paris et sur le milieu de la danse. Comme une source en perpétuelle régénération, l'action de l'Opéra de Paris, personnifiée par son maître de ballet et son directeur de la danse jusqu'en 1958, veut faire la démonstration qu'aucune véritable danse n'existe réellement en dehors de l'institution. Cette « vraie » danse reposerait sur l'immutabilité de ses valeurs, sur le poids culturel de l'Opéra comme lieu de savoirs et de métier issu d'une histoire longue et glorieuse associée à l'histoire de France. Elle reposerait aussi sur la volonté de Serge Lifar de marquer l'histoire en actualisant les codes du langage dit « classique », en fondant des instituts de recherche, en diffusant une parole et des écrits prolixes qui ancrent sa pensée dans la sphère intellectuelle.

D'un autre côté, issue du même milieu, une jeune génération se confronte au cours des années 1950 à cette vision autocratique et institutionnalisée et tente de capter elle aussi la qualification de « moderne ». Désireuse de créer au sein de compagnies indépendantes, elle montre un goût certain pour la création chorégraphique où tentent de s'exprimer des aspirations plus contemporaines, de briser les lignes pures de l'esthétique classique et de mêler des langages chorégraphiques divers : Roland Petit, Janine Charrat, Françoise Adret¹¹⁷, Joseph Lazzini¹¹⁸ incarnent parmi d'autres ce courant. Le plus emblématique est sans doute Maurice Béjart qui cristallise à travers l'un de ces premiers ballets, *Symphonie pour un homme seul* présenté le 26 juillet 1955 au Théâtre de l'Étoile à Paris, ce moment esthétique particulier. Le ballet d'une quinzaine de minutes relate les errances d'un homme (Maurice Béjart) en proie à sa schizophrénie, plongé dans un univers « grouillant, peuplé de voix

¹¹⁷ Née en 1920.

¹¹⁸ 1926-2012.

brouillées ¹¹⁹» : une femme à l'érotisme agressif et morbide incarnée par Michèle Seigneuret¹²⁰, des personnages déshumanisés et mécaniques qui tentent de l'encercler mais auxquels il échappe – par le haut – au moyen d'une corde suspendue. Si la danse à l'épreuve du sentiment de l'homme moderne aliéné fait sensation, c'est surtout l'usage de la musique concrète de Pierre Henry et Pierre Schaeffer que les critiques retiennent : le choc créé entre le son et le mouvement ouvre un espace nouveau pour l'art chorégraphique. Le vocabulaire chorégraphique conserve son socle classique sur lequel viennent se greffer postures, gestes et expressions issues de l'acrobatie (la suspension à la corde), des danses de salon, une expressivité des mains et du visage ou encore des contractions du bassin rappelant celles développées par Martha Graham. Sans remise en cause fondamentale de la base technique classique, l'encensement de l'œuvre de Maurice Béjart par la critique impose une vision réductrice et univoque de la modernité chorégraphique, bâtie comme agencement des signes du « moderne » sur une pensée du corps classique.

Cette approche se voit enfin opposer une troisième voie amenée par une autre jeune génération de danseurs mais formés aux deux principaux courants qui historiquement se sont dressés contre la danse classique : l'*Ausdrücktanz* ou danse d'expression venue d'Allemagne et la *modern dance* venue des Etats-Unis. Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Jerome Andrews, Paul d'Arnot, Jacqueline Levant regroupés au sein deux compagnies principales, Les Compagnons de la danse (1953) et Les Ballets modernes de Paris (1955) forment le noyau dur de ce groupe. L'importance des activités de création et d'animation en France et à l'étranger des Ballets modernes de Paris en fait l'une des compagnies les plus visibles¹²¹ : tournées en Afrique et au Portugal en 1956-1957, implantation à l'Opéra de Lyon en 1954, au Grand Théâtre de Bordeaux durant la saison 1958-1959, à l'Opéra de Mulhouse en 1963, présence dans les réseaux de diffusion (Jeunesses Musicales de France, Festival d'Aix-les-Bains), importance de la compagnie composée d'une dizaine de danseurs entre 1955 et 1969. Des récitals dans les cabarets au début de leur carrière sous le nom de « Françoise et Dominique » aux ballets de grande

¹¹⁹ CHRISTOUT Marie-Françoise, « Béjart » in *Théâtre de tous les temps*, n°18, Paris, Seghers, 1972, p 27.

¹²⁰ Née en 1934, elle débute sa carrière d'interprète avec les Ballets de l'Étoile de Maurice Béjart en 1954.

¹²¹ De 1962 à 1969 la compagnie devient permanente, elle est subventionnée (subventions de fonctionnement) par les Affaires Culturelles.

envergure tels *Antigone* en 1966¹²², la compagnie portée par Françoise et Dominique Dupuy tient une place unique. La présence et la revendication de ces danseurs « modernes » à exister installent au sein du champ chorégraphique en France une tension qui s'était déjà révélée en 1954 avec la venue de Martha Graham au théâtre des Champs-Élysées. Dans un article pour la revue *La Danse* en juillet 1954, Dinah Maggie expliquait : « la venue à Paris de Martha Graham et sa compagnie a bousculé les habitudes des fervents de la danse. Certains ont été transportés d'enthousiasme ; d'autres choqués. Personne n'est demeuré indifférent à cette nouvelle forme d'expression ». Suscitant l'indignation d'une partie du public, et un sentiment d'admiration pour cette frange minoritaire, cette danse dite « moderne » fait, à son tour, une entrée fracassante dans l'espace chorégraphique en France d'après-guerre faisant suite à son développement d'avant-guerre¹²³.

Du désir d'appropriation du terme « moderne » en danse découle une bataille pour sa reconnaissance au sein d'un milieu culturel et artistique en France encore peu enclin à considérer l'art chorégraphique comme un art majeur. Comment cette fonction d'identification et de légitimation opère-t-elle en France dans les années 1950 et 1960 ? Dans le champ français des années 1950, tout comme dans la première moitié du XX^{ème} siècle considérée comme la période d'« éveil des modernités ¹²⁴», la captation du moderne est multiple et complexe. Mais plus que jamais, elle apparaît comme « un indicateur de subjectivité¹²⁵ », portée par les sujets qui la revendiquent.

¹²² « Tragédie chorégraphique » dont la musique et les décors ont été créés par le compositeur japonais Jasuo Sueyoshi et l'artiste espagnol Modest Cuixart. La première a eu lieu sur la scène du Festival des Baux-de-Provence en 1966. 21 danseurs et comédiens sont présents sur scène.

¹²³ Voir l'ouvrage d'Annie Suquet *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, 959p. Des récitals de l'école de danse d'Isadora Duncan au début du XX^{ème} à Paris aux Archives internationales de la danse, des passages de Mary Wigman dans les années 1930 à l'exil français des danseurs Julia Marcus et Jean Weidt, la danse dite « moderne » a circulé bien avant l'apparition du groupe que nous identifions. Voir également la thèse de Marion Sage *Danse moderne d'Allemagne à Paris : critiques de danse et danses critiques dans la France des années 1930*, sous la co-direction d'Anne Boissière et Isabelle Launay, université Lille 3 / université Paris 8, 2017 et l'ouvrage de Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives internationales de la danse, un projet inachevé 1931-1952*, Œuvres, Ressouvenances, 2012, 369p.

¹²⁴ Pour reprendre une partie du titre de l'importante contribution d'Annie Suquet à l'histoire mondiale de la danse *L'éveil des modernités, op.cit.* À la page 13, elle évoque « des modernités [...] effrangées en une multitude de projets, de manifestations et de formes [...] ».

¹²⁵ Henri Meschonnic, *Modernité, modernité* (Folio Essai, Gallimard, 1993, 320p) cité par Isabelle Launay, *À la recherche de la danse moderne*, opus cité p 44.

2) Enjeux épistémologiques

L'usage des termes « moderne » et « contemporain » procède bien souvent d'une quête de repères et du pouvoir d'un discours. Selon le Michel Bernard¹²⁶, la catégorie moderne, en tant que « désignation discursive¹²⁷ » relève essentiellement d'un « désir d'énonciation¹²⁸ » qui vise un « besoin d'identification¹²⁹ » et de « valorisation¹³⁰ ». Synthétisant l'analyse historique du concept de modernité par Hans Robert Jauss, Isabelle Launay souligne que l'emploi du mot moderne « serait alors essentiellement stratégique, il serait l'élément d'une fiction opératoire¹³¹ ». Et à observer, en effet, les discours, tels qu'ils s'expriment à travers des textes des années 1950-1960 (articles, ouvrages, entretiens, programmes) ou des paroles (radiophoniques, télévisuelles), il est frappant de constater la prolifération et l'usage polysémique des termes « moderne » et « contemporain ». A quels besoins stratégiques répond donc l'usage de ces termes dans ces années-là ?

La revendication à être « moderne » dans le champ de la danse est une histoire ancienne qu'il ne s'agit pas ici de retracer. Notons néanmoins qu'elle ne cesse de se présenter à chaque nouvelle effraction de projets chorégraphiques offrant - à défaut de rupture - du moins une nouveauté peu ou pas encore imaginée au regard des conventions et des pratiques installées. Mais, entre vouloir se dire « moderne » au sein de l'époque dans laquelle on vit et inventer effectivement des processus qui mettent en crise les habitus de création et de représentation des œuvres et les corporités, la différence peut être, selon les cas, ténue ou évidente, et la modernité supposée est toujours complexe à dénouer.

¹²⁶ BERNARD Michel et FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes* 2004/2, n°44, p 21-29.

¹²⁷ « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *op. cit.*, p 21.

¹²⁸ *Idem* et pour les citations suivantes.

¹²⁹ « Je cherche à identifier pour que ma raison puisse exercer un pouvoir d'intelligibilité » développe Michel Bernard.

¹³⁰ « Deuxième visée qui est connexe, c'est un désir de valorisation, transformant l'ordre épistémologique qui est donné par la première visée en axe axiologique. Cet ordre axiologique est une manière de confronter le pouvoir de l'énonciateur sur l'énoncé, par la suprématie de son jugement de valeur, comme mode de comparaison. Cela relève d'un pouvoir important qui est celui du pouvoir d'un discours-généalogie et du pouvoir d'un discours [...] toutes ces coulisses qui ont porté les problématique occidentales sur l'art ou d'autres sujets, problèmes philosophiques ou problèmes politiques », précise Michel Bernard.

¹³¹ LAUNAY Isabelle, *À la recherche de la danse moderne*, *op. cit.*, p 41.

Dès lors, la polysémie du terme danse moderne en France doit être prise en compte et historicisée. Pour Annie Suquet, la période moderne correspond à cette époque de bouleversements comprise entre 1870 et 1945 qui s'exprime selon de multiples modalités : elle est donc plurielle et délimitée dans le temps. Cette perception rejoint celle donnée par Benjamin, qui s'appuyant sur Baudelaire, désigne le moderne comme le moment philosophico-historique d'une crise (disparition des valeurs culturelles, perte des traditions...) et circonscrit à une époque donnée. Mais à observer l'expansion et la circulation de son usage en danse depuis la fin du XIX^{ème} siècle et à mesurer les rapports de force qu'il génère, peut-on vraiment considérer le « moderne » en danse comme essentiellement lié au début du XX^{ème} siècle ? Force est de constater que son usage résiste à une chrono-histoire et aux définitions statiques.

Que ce soit en Allemagne mais encore aux Etats-Unis, l'usage du terme moderne a eu comme première fonction de dresser, au début du XX^{ème} siècle, contre le classicisme de la danse tout un appareillage esthétique et discursif. Ce ne sont pas les danseurs eux-mêmes qui en ont forgé l'armature sémantique mais divers observateurs de la danse d'Amérique du nord et d'Europe. Dès 1913, le terme « moderne » est en usage en Europe dans l'ouvrage de Hans Brandenburg *Der moderne Tanz*, réédité et augmenté en 1917 et 1921 avec l'introduction des noms de Rudolf Laban et Mary Wigman notamment. Sans refaire l'histoire du mot « moderne » dans la danse allemande posée dans les travaux d'Isabelle Launay¹³² et de Laure Guilbert¹³³, on en restera à son usage en France dans les années 1950 sachant qu'il en a hérité en partie. La définition de « moderne » repose sur l'idée d'une nouveauté dans les savoirs et se révèle proche de ceux déployés en effet, comme nous le verrons, par les danseurs modernes de l'après-guerre en France pour défendre la spécificité de leur pratique. Son sens général définit « la naissance de nouvelles maîtrises dans tous les sens du terme [...] celle des maîtres qui élaborent des pratiques et les transmettent, celle qu'appelle l'exercice même de ces pratiques [...] Dialogue avec le poids, le temps ou l'espace,

¹³² *À la recherche de la danse moderne : Rudolf Laban et Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996.

¹³³ *Danser avec le III^{ème} Reich, les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, André Versailles Editeur, 2011, 491p.

expérience de couple tension-détente, des facteurs d'élan ou de flux, ou encore de l'improvisation¹³⁴».

Aux Etats-Unis¹³⁵, le terme *modern dance* est développé par John Martin¹³⁶ en 1933 dans un recueil - *The Modern Dance* - qui regroupe quatre de ses conférences par lesquelles il tente de définir un genre. Il précise qu'il ne s'agit pas « d'un système¹³⁷ » mais d'un « point de vue¹³⁸ » où chaque créateur est amené à développer son propre vocabulaire et son propre univers. Dès lors, la *modern dance* se définit moins par une unité dans les outils, le langage ou l'esthétique que par ce qu'elle n'est pas (la danse classique et la danse romantique). Si John Martin n'entend pas désigner la *modern dance* comme un label vide, il tente une définition par le fond, c'est-à-dire par la pensée du rapport de la danse au monde : le médium de la *modern dance* est l'expérience du mouvement en lui-même. À la notion de *modern dance*, John Martin attache celle de « sympathie musculaire », à savoir un mode de communication émanant de la capacité d'un corps à ressentir le mouvement d'un autre corps, soit la possibilité pour un spectateur - non plus de voir - mais de sentir par tous les sens et par « ses muscles » l'action poétique du danseur, et, inversement, la possibilité pour le danseur de ressentir la présence du spectateur. La définition de John Martin, bien que pensée à partir d'un corpus historicisé - la danse nord-américaine des années 1930 - fonde plus globalement le principe de la *modern dance* sur l'expérience kinesthésique, lui permettant de voyager dans le temps et l'espace. De fait, c'est sur cette philosophie¹³⁹ et cette vision du corps dansant énoncées par John Martin, que le groupe de danseurs « modernes » en France s'appuie également pour se définir dans les années 1950 en traduisant la locution américaine par « danse moderne ». Cependant, notons que du côté nord-américain une définition esthétique s'est peu à peu figée à travers la Denishawn ou Martha Graham, conférant à la

¹³⁴ LE MOAL Philippe, « Moderne (danse) » in *Le Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p 764

¹³⁵ Nous nous basons sur la contribution d'Isabelle Ginot au *Dictionnaire de la danse* (dir Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 2008, p 763) pour explorer l'histoire du terme danse moderne.

¹³⁶ 1893-1985, critique de danse nord-américain.

¹³⁷ MARTIN John, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991, p 34.

¹³⁸ *Idem*

¹³⁹ Toute une tradition de recherche est menée autour de la danse moderne et la phénoménologie afin de saisir les processus poétiques à l'œuvre dans ces corporités : SHEETS-JOHNSTONE, Maxine *The Phenomenology of dance*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin press, 1966, 158P ; RAYNER, Alice *To act, to do, to perform, drama and the phenomenology of action*, Ann Arbor (Michigan), The University of Michigan press, 1994, 165P ; VAN DYK, Katharina, *L'œuvrement extatique à partir de Two Ectatics Themes de D. Humphrey*, Mémoire de Master Recherche, département Danse, Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Ginot, 2010.

modern dance des qualités « intuitive[s], émotionnelle[s] et symbolique[s]¹⁴⁰ » cernées par le rapport du corps à son agir primitif.

Dans son essai consacré à Rudolf Laban et Mary Wigman, *À la recherche d'une danse moderne*¹⁴¹, Isabelle Launay fait l'inventaire des trois types de définition qui ont circonscrit le terme « danse moderne ». Le développement et l'usage des termes *Moderne Tanz* en Allemagne et *modern dance* aux Etats-Unis correspondent à celle qui consacre la « danse moderne » comme nouveauté par opposition aux danses anciennes ou passées. Cette définition, précise-t-elle, « oublie ce faisant que la danse s'était déjà revendiquée comme "moderne" au cours de son histoire, au XVII^{ème} siècle comme aux XVIII^{ème} et XIX^{ème}¹⁴² ». De fait, Serge Lifar utilise cet argument d'une modernité revendiquée bien en amont pour construire, aux origines de Noverre jusqu'à son néo-classicisme, la généalogie du ballet moderne des années 1950 :

*Il fallut, écrit-il dans ses Mémoires d'Icare*¹⁴³, *l'autorité de Jean George Noverre, le plus extraordinaire maître de ballet du XVIII^{ème} siècle, professeur de danse de la Reine Antoinette et collaborateur de Gluck, pour proscrire cabrioles et entrechats échevelés, condamner la minauderie et les pas inutilement compliqués, pour donner ses bases au ballet moderne, en faire plus qu'un simple divertissement : une expression artistique, « une sculpture en mouvement ».*

Dans cette visée, la modernité correspond à la codification et l'invention d'une technique, d'une part et à la sortie d'un statut mineur, d'autre part. Dès lors, faire entrer la danse dans le système des Beaux-arts, poursuivre cette entreprise d'anoblissement de la danse constitue la mission que s'est assignée Serge Lifar et qui alimente son projet de ballet moderne.

¹⁴⁰ Définition apportée par Louis Horst, compositeur de Martha Graham, en 1961. Cité par Isabelle Ginot in *Le Dictionnaire de la danse*, op. cit., p 763.

¹⁴¹ op. cit.

¹⁴² *À la recherche d'une danse moderne*, op. cit., p 42.

¹⁴³ *Les mémoires d'Icare*, Paris, Filipacchi, 1989, p 33.

Le deuxième type de définition oppose « danse moderne » et « danse classique » en mettant « à travers un jeu d'oppositions binaires, deux blocs présentés comme homogènes ¹⁴⁴ ». La revendication des danseurs classiques à être modernes, soit à travers la posture de Serge Lifar, soit dans l'attitude de la jeune génération de chorégraphes indépendants, révèle pourtant dans les années 1950, l'une des clés de compréhension de la construction du champ chorégraphique contemporain en France. Une vision binaire est donc à exclure tant elle ferait l'impasse sur les motivations à se considérer « moderne », sur la persistance de la pensée esthétique classique et de ses formes dans le champ chorégraphique d'après-guerre jusque dans la danse contemporaine d'aujourd'hui.

En outre et à l'inverse, à savoir des formes classiques dans un courant relevant pourtant des modernités allemandes et nord-américaines du début du XX^{ème} siècle sont aussi à l'œuvre à cette même période. Les Ballets modernes (BMP) de Paris par exemple s'emparent des modes de travail issus du monde du ballet et notamment des Ballets russes de Diaghilev. L'adoption de cadres et de collaborations similaires tend alors à produire, sur les mêmes scènes, les mêmes effets, à savoir l'accomplissement d'une œuvre de ballet. Là encore, il importe de se replacer dans le contexte de l'hégémonie classique, dans la quête de reconnaissance et de la conquête des scènes de théâtre pour comprendre l'ambition des Ballets modernes de Paris à travailler sur le même terrain que les ballets classiques. Et de fait les BMP tiennent à l'appellation de Ballet.

Enfin, le troisième type de définition assigne la « danse moderne » à un « phénomène contemporain ». Un usage demeure en effet statique dès lors que « la notation temporelle et chronologique ¹⁴⁵ » réduisent « ladite danse contemporaine à être enterrée aussitôt que datée ¹⁴⁶ ». Tout dépend donc de la valeur que l'on attribue à « contemporain ». Pour nombre de danseurs, en effet, les danseurs dits « modernes » en tête, l'usage de ce terme a permis de sortir de la confusion que représentait la locution « danse moderne » dans le contexte français des années 1950. De fait, dans la revue *Toute la danse*, la rubrique intitulée « La Danse moderne » rend compte des concours organisés autour de la « danse moderne de

¹⁴⁴ À la recherche d'une danse moderne, op. cit, p 42.

¹⁴⁵ À la recherche d'une danse moderne, op. cit, p 43.

¹⁴⁶ *Idem*

salon¹⁴⁷ », comme la valse ou la java. En 1954, la rubrique est renommée « Danse de salon ». C'est donc sous l'attribut de « contemporaine » qu'une danse recourant à une technique et une pédagogie différentes de la tradition dite « classique » est reconnue officiellement en 1965 par la loi sur l'enseignement de la danse. L'année 1965 marque ainsi un début de clarification quant aux fondements des esthétiques toutes tendues vers un désir de « moderne » qui se côtoient, se chevauchent mais aussi se critiquent. Mais, cette attribution permet-elle de réduire le flou sémantique qui abonde dans les sources ?

3) Une « fiction opératoire »

Un premier tour d'horizon¹⁴⁸ consacré à la presse et aux écrits généraux sur la danse dans les années 1950 nous permet d'analyser un mode opératoire dans l'usage des termes « moderne » et « contemporain ». Entre les années 1950 et 1960, cinq revues de référence paraissent chaque mois¹⁴⁹ : *Art et Danse* (1951-1975), dirigé par Ginette Chabetay¹⁵⁰, Jean Dorcy¹⁵¹ ; *Toute la danse* (1952-1962) avec Jean Silvant¹⁵² comme directeur de publication ; *Les Cahiers de la danse* (1956-1958) fondés par Edmond Linval ; *La Danse* (1954-1957) fondé par Guy-George Duret qui devient *Danse et Rythmes* (1957-1960). De même, le quotidien *Combat*¹⁵³ dont la rubrique chorégraphique est confiée à Dinah Maggie propose une production riche sur la danse¹⁵⁴. Du côté des publications d'ouvrage à cette même période, nous avons retenu quatre opus¹⁵⁵ portant les mentions de

¹⁴⁷ *Toute la Danse*, n°2, mai 1952.

¹⁴⁸ Nous avons systématiquement consulté les revues de danse alors en publication pour y observer les occurrences et usages des mots « moderne » ou « contemporain », de même qu'avec les parutions en français autour de la danse.

¹⁴⁹ D'après les archives de la médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁵⁰ Nous n'avons pas trouvé d'information sur Ginette Chabetay.

¹⁵¹ Jean Dorcy est essentiellement connu pour avoir fondé en 1947 Danse et Culture afin de promouvoir et diffuser la danse dans des lieux les plus divers. Auparavant, il suit une formation au théâtre-école du Vieux Colombier dans les années 1920 où il rencontre Etienne Decroux. Il fonde en 1934 l'Association des écrivains et critiques de danse. Après-guerre il se joint aux groupes d'animation culturelle Culture par le jeu dramatique puis Travail et Culture (T.E.C) qui annoncent son rôle à Danse et Culture et en tant qu'animateur du champ chorégraphique.

¹⁵² Journaliste originaire de Lyon, il fut l'un des ardents défenseurs de la danse moderne.

¹⁵³ Journal clandestin né de la Résistance pendant la Seconde guerre mondiale. Il parut jusqu'en 1974. Il a accueilli de grandes plumes comme Raymond Aron, Roland Barthes, Alber Camus, Maurice Clavel, Jean-Paul Sartre. Sa parution s'arrête en 1974 mais le journal renaît la même année sous le nom du *Quotidien de Paris* (jusqu'en 1996) sous l'impulsion de Philippe Tesson.

¹⁵⁴ Les revues ou quotidiens généralistes ne sont pas représentées, ce chantier reste à faire.

¹⁵⁵ Sur la base du catalogue de la Médiathèque du Centre national de la danse.

« contemporain » ou « moderne » : *Le ballet contemporain 1920-1950*¹⁵⁶, de Pierre Michaut, spécialiste de l'histoire du ballet ; *Le Dictionnaire du ballet moderne*¹⁵⁷ ; *Serge Lifar et le Ballet Contemporain*, de l'écrivain André Schaïkevitch¹⁵⁸ ; *Serge Lifar et le ballet moderne*, du journaliste et essayiste belge Marcel Lobet¹⁵⁹. Enfin, nous avons tiré parti d'autres articles de fond ou ouvrages qui sans porter dans leurs titres les occurrences « moderne » ou « contemporain », dressent l'inventaire des « tendances » du paysage chorégraphique et tendent à une catégorisation du « moderne » et du « contemporain » en danse. Parmi eux, Serge Lifar « Ballet d'aujourd'hui¹⁶⁰ » (1952), Pierre Tugal « Maintenant et autrefois¹⁶¹ » (1955), Jacques Baril « Réflexions¹⁶² sur la danse¹⁶³ » (1956), « Aspects du langage chorégraphique¹⁶⁴ » (1957) ; Jean Coquelle « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France¹⁶⁵ » (1958) ; Marcel Lobet, *Dix années de ballets à la télévision belge : ballets chorégraphiques présentés de 1953 à 1963*¹⁶⁶ (1964), « Les nouveaux chorégraphes : à propos de six créations de ballet au T.R.M¹⁶⁷ » (1965). Marcel Lobet est très productif puisqu'il publie aussi, outre la monographie sur Serge Lifar déjà mentionnée, quatre ouvrages qui se répètent et se répondent : *La renaissance du ballet dans le monde*¹⁶⁸ (1955), *Le ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*¹⁶⁹ ; *Panorama du ballet d'aujourd'hui*¹⁷⁰ (1956), *La danse*¹⁷¹ (1958).

Par la multiplication des références au « moderne » et au « contemporain », cet ensemble de textes met en évidence des découpages et des catégorisations rapides, flous, à travers lesquels se dégagent des rapports de force pour capter le pouvoir d'être « moderne ». Ils semblent intervenir à deux niveaux : à travers l'héritage de Serge Lifar à l'Opéra et plus

¹⁵⁶ Paris, Plon, 1950, 378p.

¹⁵⁷ Paris, Hazan, 1957, 360p.

¹⁵⁸ Corrèa, 1950, 196p.

¹⁵⁹ Extrait de la Revue générale belge (février 1958), Bruxelles, Goemaere, 1958, p 55.

¹⁶⁰ In *Toute la danse*, Noël 1952.

¹⁶¹ In *Toute la danse*, novembre 1955.

¹⁶² Orthographié « Réfléctions » dans l'article.

¹⁶³ In *Art et Danse* n°18, septembre-octobre 1956.

¹⁶⁴ In *Art et Danse* n°21, mars-avril 1957.

¹⁶⁵ In *Cahiers de la danse*, n°6, février 1958.

¹⁶⁶ Bruxelles, Les cahiers de la RTB, 1964.

¹⁶⁷ In *Le soir*, Bruxelles, 22 avril 1965. T.R.M : Théâtre Royal de la Monnaie.

¹⁶⁸ Bruxelles, Ad. Goemaere, 1955.

¹⁶⁹ Bruxelles / Paris, Ad. Goemaere / Librairie théâtrale, 1958, 226p.

¹⁷⁰ Paris, Dutilleul, 1956.

¹⁷¹ Paris, Hachette, 1958.

largement à travers la danse néoclassique dans les compagnies indépendantes qui font l'objet dans la littérature en danse de toutes les attentions quant à leurs capacités de novation. La danse issue du champ classique tente d'incarner tout d'abord « le moderne » pour s'inscrire dans le régime des arts mais aussi pour résister à la présence grandissante de la « danse moderne ». Celle-ci, en revanche, qu'on qualifie au fil des écrits de « danse libre », « expressive » ou encore « plastico-rythmique », ne fait l'objet d'aucun panorama ou études spécifiques. Elle est exclue de la danse de scène et constitue un point aveugle. Est-ce parce qu'elle est, en effet, confrontée à un rejet, parfois violent comme nous le verrons, qu'elle développe une farouche revendication d'exister sous ce qualificatif de « danse moderne » ? Dans ce temps de « semailles », tel que le nomme Jacqueline Robinson dans l'*Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*¹⁷², l'enjeu de reconnaissance apparaît à vif.

Sous le titre *Le Ballet français aujourd'hui : de Lifar à Béjart*¹⁷³, Marcel Lobet esquisse, en 1958, une généalogie contemporaine (de Lifar à Béjart) de la danse en France qui exclut *a priori* la « danse moderne » : « C'est pourquoi pour plus de clarté, nous avons voulu centrer un premier travail de synthèse des chorégraphes français du ballet moderne ». Ainsi l'expression « ballet moderne » est proposée pour désigner un groupe représentant de la modernité chorégraphique placée sous le signe du néo-classicisme. Le besoin de clarification proposé par Marcel Lobet en cette année 1958 semble dès lors renforcer les constructions discursives développées par Serge Lifar. Seule la présence dans cet ouvrage de « Françoise et Dominique » - identifiés comme des danseurs « modernes » - est justifiée par leur reprise de *Parade* d'après les Ballets russes de Serge Diaghilev.

Deux autres ouvrages associent le ballet moderne à Serge Lifar : *Serge Lifar et le Ballet Contemporain*, d'André Saïkevitch en 1950, *Serge Lifar et le ballet moderne* de Marcel Lobet en 1955. Si le premier élude la définition du terme proposé pour développer un récit hagiographique sur le chorégraphe russe, c'est dans le second que l'auteur, toujours Marcel Lobet, tente une approche de ce qu'il nomme « ballet moderne » : « Nous voudrions ici brièvement, en prenant l'exemple de Lifar, indiquer comment la chorégraphie moderne est née de la danse académique elle-même tout en se créant un style nouveau, assez souple

¹⁷² Paris, Chiron, 1990. Jacqueline Robinson périodise les années 1945-1960 comme « Les années de semailles ».

¹⁷³ Aux éditions de La Librairie théâtrale.

pour épouser l'évolution de la sensibilité contemporaine ¹⁷⁴». Cette identification du « moderne » chorégraphique issue de la tradition franco-russe développée dans la majorité des écrits récoltés organise dès lors la perception de renouvellement du champ chorégraphique.

D'ailleurs, creusant ce sillon d'une « modernité néoclassique », on constate bien souvent l'usage indistinct de « moderne » et « contemporain » dans ce corpus. Dans son *Ballet contemporain*, Pierre Michaut, s'il se réfère à la période 1920-1950, accorde à Noverre – sans en préciser le sens – l'invention du *ballet moderne* et son emploi de la locution « ballet contemporain » lui permet de regrouper en une synthèse les « vingt années qui se sont écoulées depuis la mort de Diaghilew », celui-ci étant présenté comme « la personnalité la plus exemplaire, la plus active aussi dans l'art du ballet ». Le *Dictionnaire du ballet moderne* en 1957 est composé de 250 articles consacrés à l'analyse et l'étude des principaux ballets qui virent le jour dans les cinquante dernières années, 400 autres articles sur les chorégraphes, interprètes, peintres, décorateurs, musiciens, animateurs, directeurs de troupes, troupes représentant le « ballet moderne ». Il s'agit principalement de renseigner un lectorat sur les différentes personnalités et œuvres qui concourent à la visibilité et la reconnaissance de la danse à travers le monde. Le texte d'introduction désigne le ballet de « moderne ou contemporain », sans chercher à approfondir les éventuelles différences entre les notions, le point de référence étant la période des Ballets russes. Par ailleurs en s'intéressant au ballet, l'ouvrage écarte « tout ce qui, dans cet art, n'intéresse pas directement le théâtre ou ne s'y intéresse qu'occasionnellement. C'est le cas des danses folkloriques et de diverses écoles modernes dont l'indéniable intérêt se situe sur un plan essentiellement culturel et social ¹⁷⁵ ». Ainsi, à part les grandes compagnies et les grandes figures, Wigman, Jooss, Graham, la danse moderne, confinée à un rôle « social », n'est pas représentée.

Dans d'autres ouvrages de présentation du panorama chorégraphique ¹⁷⁶, les auteurs constatent, en lien avec la danse, les audaces technologiques et le « prodigieux essor des

¹⁷⁴ LOBET Marcel, *Serge Lifar et le ballet moderne*, op.cit., p 57.

¹⁷⁵ « Avertissement aux lecteurs » in *Dictionnaire du ballet moderne*, op. cit.

¹⁷⁶ cf références *supra*.

arts¹⁷⁷ », l'abstraction, le développement de la télévision et des festivals qui « vulgarisent l'expression théâtrale¹⁷⁸ », la possibilité qu'offrent, à l'échelle mondiale, la radio, la télévision et le cinéma de multiplier les publics. Tout ceci relève d'une « ronde moderne des muses¹⁷⁹ » dans laquelle la danse qui « unit le mouvement et l'image¹⁸⁰ » peut légitimement s'inscrire tant elle « répond fidèlement aux passions esthétiques¹⁸¹ ». C'est ce faisceau de nouveautés qui expliquerait la « renaissance du ballet¹⁸² ». Dans le même temps, l'époque inquiète. L'homme est perçu comme aliéné et la danse comme un rempart : « ne pourrait-on pas [...] penser que cet élan, qui porte l'homme vers sa représentation magnifiée qui lui restitue le “héros” sous une forme nouvelle idéale et souvent triomphante, n'est finalement, qu'un salutaire réflexe de défense en face de son asservissement progressif mais inéluctable, aux forces matérielles déchaînées¹⁸³ ».

Dans ce sens, la volonté de faire la synthèse des « chorégraphes français du ballet moderne » et de produire des panoramas de la danse en France afin de louer sa modernité, agit peut-être comme une défiance face à la diffusion de la culture nord-américaine, notamment des comédies musicales qui, adaptées pour le cinéma, deviennent des produits culturels de masse de plus en plus présents. Car ces mouvements s'ils sont rejetés par Serge Lifar et ses exégètes, représentent sans nul doute un sentiment de nouveauté pour la jeune génération de danseurs néo-classiques (Roland Petit, Michel Descombey) et modernes du milieu chorégraphique français désireux d'épouser les aspirations d'une jeunesse de plus en plus représentée dans la société des années 1960 et la culture de masse - Yéyé, Salut les copains – alimentée d'un imaginaire largement nord-américain telle que la dépeignent les historiens Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli dans leur *Histoire culturelle de la France*¹⁸⁴.

¹⁷⁷ LOBET Marcel, *Serge Lifar et le ballet moderne*, Extrait de la Revue générale belge (février 1958), Bruxelles, Goemaere, 1958, p 55.

¹⁷⁸ *Idem*

¹⁷⁹ *Idem*

¹⁸⁰ *Idem*

¹⁸¹ *Idem*

¹⁸² *Idem*

¹⁸³ SILVANT Jean, « Avènement du ballet contemporain » in LIFAR Serge (dir), *L'âge nouveau*, n° 89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954, p 10.

¹⁸⁴ Voir RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean François, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, « Le temps des masses le vingtième siècle », Paris, Seuil, 2005 (1998 pour la première édition).

L'usage des termes « moderne » et « contemporain » semble incarner une lutte de pouvoir au sein du champ chorégraphique entre plusieurs projets éthiques et pratiques. Dès lors, quels désirs de modernité chez les danseurs classiques et les danseurs modernes sont à l'œuvre ?

B - Désirs de modernité chez les danseurs classiques

1) Du ballet moderne au ballet français : la résurgence du national

Le premier élément notable qui ressort de ce corpus de textes est donc la suprématie supposée de la danse classique issue de la tradition franco-russe-italienne décrite comme la seule capable de renouveler le champ chorégraphique : « Il est tout d'abord hors de doute ¹⁸⁵ », écrit Jérôme Charles dans le numéro spécial de la revue philosophique et littéraire *L'âge nouveau* consacré à la danse, « que tous les chorégraphes, ou mêmes les choréauteurs dignes de ce nom, restent fidèles, dans une partie au moins de leur production, à l'école classique », précisant que « c'est appuyés sur celle-ci que, souvent, ils nous donnent leurs œuvres les plus parfaites ¹⁸⁶ ». Pour Jean Silvant, l'Opéra de Paris « paraît bien le seul capable de nous donner ces fortes œuvres, de style classique et cependant novateur, que la mode ne marque pas d'un sceau éphémère ¹⁸⁷ ». Marcel Lobet, évoquant l'apport de Serge Lifar à la danse dans *Serge Lifar et le ballet moderne*, est encore plus clair : « [...] la chorégraphie moderne est née de la danse académique. » Éloignant ainsi toute idée d'avant-garde, de rupture ou de table rase, la notion de « moderne » s'allie ici à celle du progrès. Par le maintien et la vie d'une tradition, parce qu'elle s'établit sur un socle stable, solide et constant, la capacité de l'académisme à s'adapter à « un souci contemporain d'expressivité ¹⁸⁸ » et à se renouveler en fait même un garant de qualité.

¹⁸⁵ CHARLES Jérôme, « Tendances contemporaine de la chorégraphie » in *L'âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954, p 62.

¹⁸⁶ *Idem*

¹⁸⁷ SILVANT Jean, « Tendances actuelles de la danse en France » in *L'âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », 1954, p 51.

¹⁸⁸ GIBOUX Audrey, « Tradition, modernité, un éternel retour ? (préface) », *Comparatismes*, n° 1, février 2010, p 10.

Selon Audrey Giboux¹⁸⁹ qui interroge le paradoxe de cette coprésence entre tradition et modernité, la modernité est captée par la tradition tant, aux yeux du « bourgeois » qui « ne se laisse plus épater » elle est devenue une tradition » à tel point que « seul, le déconcerte encore un peu que la *tradition* se fasse aujourd’hui passer pour le comble de la *modernité* ». En ayant toujours à faire « allégeance à l’autorité de la tradition » à travers sa réception bourgeoise, la modernité, poursuit Audrey Giboux, serait alors « frappée d’absurdité ».

Ainsi, Serge Lifar apparaît comme « celui qui a fixé les normes, aussi bien du drame chorégraphique, du ballet à grand moyen d’action, que de l’œuvre tout entière vouée à la danse¹⁹⁰ », captant au-delà même de son état « moderne » la danse en elle-même. Lors d’une conférence prononcée en 1956 à l’Institut chorégraphique sous le titre *Evolution du Ballet au XX^{ème} siècle*, il développe cette vision existentialiste et progressiste. Dès lors que « la danse est une évolution perpétuelle [...] du fait de son attachement à des traditions stables [...] ¹⁹¹ », l’instillation de nouveautés dans le langage académique suffirait à requalifier les ballets de « ballets modernes » ou de « ballets contemporains ». Il poursuit :

La danse enrichie au jour le jour a pu, la première, sortir de l’impasse où végètent la plupart des arts. La musique, la peinture ont atteint un terme, au-delà duquel s’impose un bouleversement absolu des valeurs existantes. Il n’en va pas de même pour la danse. Celle-ci après avoir hésité, après avoir failli déchoir en sacrifiant à de fausses divinités, poursuit son cours logique, nécessaire, et répond, mieux que n’importe quel autre art, à la belle devise “ En avant, en avant vers de nouveaux rivages...¹⁹² ”.

Serge Lifar réfute ainsi le principe d’une modernité pour la danse faite de ruptures conceptuelles telles qu’ont pu les mettre en œuvre un Marcel Duchamp, un André Breton, un Isidore Isou pour les arts plastiques et la littérature. Ce faisant, il marque une différence entre la danse et les autres arts : là où un changement de perception de la nature et de la fonction

¹⁸⁹ « Tradition, modernité, un éternel retour ? » in *Comparatismes* Centre de Recherche en Littérature Comparée de l’Université Paris-Sorbonne, Février 2010.

¹⁹⁰ SILVANT Jean, « Tendances actuelles de la danse en France » in *L’âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », 1954.

¹⁹¹ LIFAR Serge, *Evolution du Ballet au XX^{ème} siècle du ballet impérial au ballet soviétique (1906-1956)*, Bulletin n°1, Edition de l’Institut Chorégraphique, Paris, 1956, p 12.

¹⁹² *Idem*

de l'art est nécessaire en musique ou en peinture, il serait néfaste pour la danse. De fait, il serait susceptible de remettre en cause les valeurs mais aussi les pouvoirs auxquels est lié Serge Lifar. Ceux-ci renvoient globalement à « la conception d'un corps-outil qui laisse croire à l'existence "du" corps comme entité anatomique unique et permanente, fonctionnant selon les seules lois biomécaniques ¹⁹³ ». Selon Isabelle Launay, un corps pensé « en termes de moyen ou d'objet, que l'on fabriquerait (en le chauffant, l'étirant, le plaçant, le sculptant) pour exprimer quelque chose, un sentiment ou une émotion ». On peut comprendre, dès lors, que « les fausses divinités » dont parle Serge Lifar sont celles invoquées par Isadora Duncan¹⁹⁴, l'une des grandes figures de l'émancipation des imaginaires, des corporéités, du rapport musical et des espaces construits par le ballet, en abandonnant l'usage d'une technique formelle au profit de « la spontanéité, de l'élan, du parcours dans l'espace ¹⁹⁵ » et des mouvements élémentaires inspirés de la nature (l'onde, la houle). Peu avant l'époque où, en 1930, il accède pour la première fois à la direction du Ballet de l'Opéra de Paris, après une brillante carrière d'interprète et de chorégraphe débutée en 1923 au sein des Ballets russes, Serge Lifar a cru voir la danse « déchoir » de sa position dans le projet chorégraphique d'Isadora Duncan. Cette position qui repose sur la triade culturelle de l'histoire, de la tradition et du progrès se poursuit donc dans son acception du « moderne ».

C'est que l'ancien danseur de Diaghilev charrie toute une historiographie de la modernité chorégraphique à travers le ballet moderne dont il fixe la naissance aux Ballets russes : « Le ballet du XX^{ème} siècle est le ballet russe par excellence » explique-t-il en préambule de sa conférence¹⁹⁶. Dans le courant des années 1950, outre le fait qu'elle alimente la légende lifarienne, cette vision circule largement dans la littérature consacrée à la danse : « quand on parle de Ballet moderne ou contemporain, la période considérée commence tout naturellement aux Ballets russes », indique le *Dictionnaire du ballet moderne*¹⁹⁷. Dans *Dix années de ballets à la télévision belge : ballets chorégraphiques*

¹⁹³ LAUNAY Isabelle, *À la recherche de la danse moderne, op. cit.*, p 7.

¹⁹⁴ 1877-1927.

¹⁹⁵ SCHWARTZ Elisabeth, notice sur Isadora Duncan dans le *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p138.

¹⁹⁶ LIFAR Serge, *Évolution du Ballet au XX^{ème} siècle du ballet impérial au ballet soviétique (1906-1956)*, Bulletin n°1, Edition de l'Institut Chorégraphique, Paris, 1956, p9.

¹⁹⁷ Paris, Hazan, 1957, 360p.

présentés de 1953 à 1963¹⁹⁸, Marcel Lobet explique que, selon lui, « les Ballets russes marquèrent la transition entre l'académisme et l'expressionisme en faisant appel à des écrivains tels que Cocteau, à des compositeurs, tels que Ravel, Debussy, Satie, Auric, Sauguet, Poulenc, Florent Schmitt, à des peintres tels que Derain, Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Utrillo, Marie Laurencin ». L'expressionisme renvoie alors sans beaucoup de précautions aux artistes d'avant-garde d'une manière générale qui, en collaborant aux ballets, apportent la touche supplémentaire, nouvelle et surprenante, suffisante pour inscrire la danse dans un régime de modernité.

Car la « danse de l'avenir ¹⁹⁹ » défendue par Serge Lifar ne repose en aucun cas sur la danse d'expression. Si, dans un objectif de « réforme théâtrale » plus global, il entend déployer « l'importance émotive de la danse », c'est au moyen, tout d'abord, d'un enrichissement du vocabulaire de la danse académique. Susceptible de renforcer « l'expression » des gestes et des mouvements du corps humain, la naissance de son « école néo-classique » tient-elle ainsi d'abord au déplacement de l'axe vertical pour obtenir « le mouvement dans l'immobilité » et à l'ajout aux « cinq positions fondamentales de la danse de théâtre ordonnées par Blasis au commencement du XIX^{ème} siècle, d'après les concepts de Noverre en France, de Hilferdig à Vienne et en Russie, de Vigano en Italie » d'une sixième et d'une septième positions, prolongeant, au passage, de son nom, la liste des réformateurs.

Dans cette entreprise de définition de l'école néoclassique, la question de l'expression apparaît donc centrale. Tel que le formule Marcel Lobet dans *Serge Lifar et le ballet moderne*²⁰⁰, « ce qui est propre au ballet moderne ²⁰¹ » serait « la découverte du corps humain ²⁰² ». Donnant l'exemple d'*Icare*, l'auteur veut expliquer qu'une attention particulière est donnée à l'interprète dont le rôle consiste à créer une « catharsis ²⁰³ » émotionnelle propre à « délivre[r] le spectateur comme elle libère le danseur ²⁰⁴ ». Or, le corps du danseur, plus

¹⁹⁸ Les cahiers de la RTBF, 1964.

¹⁹⁹ LIFAR Serge, *Évolution du Ballet au XX^{ème} siècle du ballet impérial au ballet soviétique (1906-1956)*, op. cit., p 12. *Idem* pour les citations suivantes.

²⁰⁰ Extrait de la revue générale belge, Bruxelles, Ad. Goemaere, 1958, p 57-68.

²⁰¹ *Ibid*, p 59.

²⁰² *Idem*

²⁰³ *Ibid*, p 62.

²⁰⁴ *Idem*

qu'il n'engendre une émotion, doit traduire « le désir d'une suprême délivrance ²⁰⁵ ». En ce sens, on est loin du travail de coprésence des corporéités entre le spectateur et le danseur énoncé par John Martin, dans le concept de sympathie musculaire, pour invoquer la danse moderne. Bien loin d'un processus de dialogue, ce sont davantage des rapports de pouvoir et de fascination qui semblent devoir agir. La conception du corps humain apparaît, dans cette vision de la danse, comme démiurgique.

Une autre caractéristique propre à la « modernité » du style néoclassique contenue dans ce soli inaugural de 1935 se résume par « l'autonomie du rythme et le dégagement des lignes corporelles dans le sens de la plastique sculpturale ». Autrement dit, d'une part, la composition rythmique d'une chorégraphie émane de la musicalité propre au mouvement et non d'une composition musicale, et d'autre part, la forme du mouvement s'inspire de la sculpture. Avant d'être un manifeste chorégraphique qui induit une direction nouvelle, l'idée d'indépendance de la danse vis-à-vis de la musique est d'abord un manifeste textuel, celui du *Manifeste du chorégraphe* rédigé en 1935, dans la mesure où les deux seules réalisations qui appliquent ses principes sont *Icare* puis, dans une moindre mesure, *David le Triomphant* (1936). Dans les faits, pour *Icare*, « la chorégraphie est composée sans support musical et les rythmes notés au fil des répétitions sont orchestrés par la suite pour un ensemble de percussion par Honegger²⁰⁶ ». Mais lors des représentations, il y a un nécessaire accordage qui réduit le principe d'autonomie. Dans *David le triomphant*, Lifar a simplement dicté certains rythmes de la partition à Vittorio Rieti²⁰⁷ que celui-ci a ensuite revêtus d'une parure sonore. Les processus d'autonomisation sont donc loin de ceux qui émergent vingt ans plus tard d'une collaboration Cage-Cunningham : indépendance totale de la création de la partition et de la chorégraphie, sans concertation préalable ni ajustement en vue d'harmoniser les représentations, ou encore, usage du hasard dans le déroulé des séquences. Si *Icare* qui met en œuvre les principes du *Manifeste du chorégraphe* est « perçu comme une véritable révélation ²⁰⁸ », ce n'est pas tant pour le procédé utilisé que pour « la personnalité de Lifar et

²⁰⁵ *Idem*

²⁰⁶ LE MOAL, Philippe notice sur *Icare* dans le *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p553. A noter que la partition d'*Icare* est signée J.E Szyfer en raison d'un contrat d'exclusivité qui lie alors Arthur Honegger (1892-1955) et l'empêche de signer en son nom propre.

²⁰⁷ 1898-1994.

²⁰⁸ LE MOAL, Philippe notice sur *Icare* dans le *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p 553.

sa manière de s'identifier totalement²⁰⁹ » au personnage. Il n'en reste pas moins, qu'en défenseur de la danse, Serge Lifar a tenté de mettre en avant le processus de création chorégraphique, une musicalité autonome dans le mouvement, agencé pour lui-même, avant toute intention musicale.

Un dernier élément observé par Marcel Lobet est celui du rapport aux décors : « Le ballet moderne, tout en recourant à la machinerie, crée une féerie qui n'est plus uniquement liée au décor [...]. C'est le triomphe de l'allégorie.²¹⁰ » Même allégé et investi dans les hauteurs - la chorégraphie *Nuages* par exemple se déployant entre « ciel et terre²¹¹ » - le décor et la machinerie, la fabrique spectaculaire en somme, restent un rouage important dans la composition chorégraphique. La conception de la danse de Serge Lifar reste annexée à ce qu'il perçoit des arts plastiques, elle « apparente étroitement cet art du mouvement à la peinture et à la sculpture²¹² ». Mais leur traduction ne radicalise pas cette conception du mouvement dansé, elle alimente davantage, par le statut de décor des éléments plastiques et des dispositifs, la signification des mythes antiques, bibliques ou chevaleresques utilisés par Serge Lifar.

A certains égards, ces fondements du ballet moderne rappellent certaines conceptions à l'œuvre dans les projets chorégraphiques des années 1980 regroupés sous l'intitulé « Nouvelle danse française », si l'on suit l'analyse qu'élabore Isabelle Ginot²¹³. Ils apparaissaient en rupture avec toute forme de danse préexistante en France : « Ainsi, écrit Isabelle Ginot, peut-on parler aujourd'hui – au risque de soulever maintes protestations – d'une esthétique chorégraphique institutionnelle, qui se caractérise notamment par le respect du lieu théâtral traditionnel, et de ses conventions, par une dominance de la signification, par un emploi des registres gestuels standardisés, par un rapport à la musique souvent primaire²¹⁴ ». La chercheuse exprime-t-elle alors la part de refoulé des artistes chorégraphiques dans leurs rapports à une production contemporaine, eux qui, se proclamant « sans héritage²¹⁵ », se sont fait pourtant les « passeurs inconscients ou naïfs » des « valeurs » énoncées par le

²⁰⁹ *Idem*

²¹⁰ LOBET Marcel, *Serge Lifar et le ballet moderne*, op. cit., p 67.

²¹¹ *Idem*

²¹² *Idem*

²¹³ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, CND, 1999, 303p.

²¹⁴ *Ibid*, p 13.

²¹⁵ *Idem*

ballet moderne selon Serge Lifar ? « La poursuite d'un corps idéal – même si ses canons ont pu varier –, le respect du rapport traditionnel frontal entre scène et salle, la prise de contrôle, par l'organisation de la scène, de la perception du spectateur, l'ordonnance de hiérarchie des valeurs (dans l'espace, dans le temps, entre les danseurs), l'invariabilité de certaines représentations (notamment les rapports masculin/féminin) sont les clés de voûte du ballet classique non comme genre, répertoire ou troupe mais comme institution idéologique.²¹⁶»

S'il faut donc peut-être envisager cet héritage sur la longue durée, au delà-même d'un clivage classique-moderne, dès les années 1950, la « jeune génération » incarnée par Janine Charrat ou Roland Petit subit les influences du néo-classicisme lifarien, quand bien même elle tente d'y échapper et quand bien même bien certains observateurs voulaient la voir plus « -révolutionnaire ou « d'avant-garde²¹⁷ » qu'elle ne l'était réellement : « Longtemps, le ballet de l'Opéra, souligne Jean Silvant, a été le seule Compagnie de ballet existante, et a connu [...] une activité florissante grâce [...] à l'esprit novateur de Serge Lifar [...]. Mais l'image même du ballet contemporain, que fournissait le célèbre chorégraphe, un salutaire esprit d'émulation, permirent, dès 1942, à divers efforts de se manifester.²¹⁸ » Le journaliste pense en particulier aux Ballets des Champs-Élysées considérés comme la première compagnie à avoir initié un nouveau souffle néo-classique. Roland Petit, pour Pierre Tugal²¹⁹ tout comme pour Jérôme Charles²²⁰, fait figure de « chef de file ». Tout comme en atteste, par ailleurs, le travail mémoriel opéré par des artistes contemporains sur une œuvre telle que *Le Jeune Homme et La Mort*, considérée comme le premier grand choc esthétique en danse après guerre, une « œuvre mythique²²¹ » pour la chorégraphe Olga de Soto qui en a recherché les traces dans la mémoire des spectateurs de 1946 dans sa pièce *Histoire(s)* en 2004.

²¹⁶ *Idem*

²¹⁷ SILVANT Jean, « Tendances actuelles de la danse en France », in *L'âge nouveau*, n° 89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954, p 50.

²¹⁸ *Ibid*, p 48.

²¹⁹ TUGAL Pierre, « Maintenant et autrefois », *Toute la danse*, novembre 1955.

²²⁰ CHARLES Jérôme, « Tendances contemporaine de la chorégraphie » in *L'âge nouveau*, n° 89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954, p63

²²¹ Voir présentation de la captation sur numéridanse : http://www.numeridanse.tv/fr/video/829_histoires

Si certaines œuvres du répertoire néo-classique constituent aujourd'hui un patrimoine²²², leur apparition au tournant des années 1950 semble drainer une autre dimension que celle d'une quête de modernité. En effet, un sentiment national apparaît dans le même temps. Marcel Lobet nomme son panorama « Le ballet français aujourd'hui ». Pour Jean Coquelle, « le mouvement partit de Roland Petit, ce non-conformiste né, lequel quittant bruyamment l'Opéra [...] ouvrait une nouvelle époque, celle du jeune ballet français²²³ ». L'enjeu est autant celui d'être « moderne » ou « contemporain » que d'être « français ». Aux côtés de Roland Petit, Françoise Adret, Janine Charrat, Michel Descombey, Pierre Lacotte ou encore Manuel Parrès et George Skibine sont désignés²²⁴ comme les principaux protagonistes de « la jeune école française²²⁵ ». Cette acception n'est pas sans rappeler à nouveau celle de Nouvelle danse française employée au début des années 1980 par quelques critiques²²⁶ et instituée depuis lors. Dans les deux cas, le sentiment de modernité recouvre une dimension politique, où la création chorégraphique, envisagée comme un phénomène national, participe au rayonnement culturel d'un pays. Cette dimension transparait dans cet article sur Janine Charrat : « Pour être plus discrète et plus humble que ses émules masculins, Janine Charrat n'en occupe pas moins une position très exposée dans la défense du ballet français [...].²²⁷ ». Il ne s'agit plus d'innover mais de défendre. Une longue analyse serait nécessaire pour tirer au clair tous les enjeux d'un tel glissement sémantique mais il en dit déjà beaucoup, bien que n'étant pas le propos dans le cadre de cette recherche, sur le rapport entre pouvoir chorégraphique et culture nationale dans la France des années 1950.

2) Serge Lifar : un néo-classicisme qui exclut

Par ailleurs, ce besoin de défense montre que l'effervescence du milieu chorégraphique n'est pas tant perçue comme une chance que comme un risque d'égarement

²²² Par exemple, à propos du ballet *Les Algues* de Janine Charrat, René Sirvin écrit en mai 1987 (dans *CNAC magazine*, n° 89) : « *Les Algues* [qui] divisa le tout Paris et marqua une date aussi importante dans l'histoire de la danse que le *Café Muller* de Pina Bausch vingt-cinq ans plus tard. »

²²³ COQUELLE Jean, « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France », in *Cahiers de la danse*, n° 6, février 1958.

²²⁴ SILVANT Jean « Tendances actuelles de la danse en France » ; COQUELLE Jean, « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France », CHARLES Jérôme « Tendances contemporaines de la chorégraphie » *art. cité*.

²²⁵ Selon la formule de Jérôme Charles in « Tendances contemporaines de la chorégraphie » *art. cité*, p 61.

²²⁶ Le terme est employé pour la première fois par Lise Brunel pour son ouvrage *Nouvelle danse française*, Paris, Albin Michel, 1980, 95p.

²²⁷ LOBET Marcel, « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne » in *Art et Danse*, n°28, juin-juillet 1958.

et de dérive. Bien que considéré comme l'initiateur de ce « ballet français », un Roland Petit n'est pas épargné par une frange conservatrice. Au sujet du ballet *La Perle*, par exemple, Jean Coquelle déploie un discours critique sur la prétention du jeune chorégraphe (de son illégitimité, d'une certaine manière) et de ses tentations commerciales : « Il est bien regrettable que *La Perle*, présenté récemment chez Roland Petit, ait été édifié avec tant de négligence et de prétention naïve.[...] L'important est de plaire à Molière ; Roland Petit semble avoir abusé de cette formule pour fabriquer un spectacle rentable...²²⁸ ». Il en va de même à propos de George Skibine, « pas révolutionnaire ²²⁹ » et « pas toujours de bon goût ».

Mais c'est Serge Lifar lui-même qui lance un cri d'alarme cinglant et généralisé dans son article « Ballet d'aujourd'hui » paru quelques années plus tôt en 1952²³⁰ : « A l'heure actuelle, la danse vit une de ses crises les plus graves de son histoire, déchirée en plusieurs tendances, toutes contradictoires et toutes également peu fécondes. » Il distingue deux directions : celle des ballets étrangers présentés en France et celle observée chez la jeune génération de chorégraphes. De l'étranger, il dénonce tout d'abord un « faux » classique qui consiste à découper les ballets en « digest » pour n'en monter qu'une partie sur scène : « Le ballet ne se découpe pas en tranches, en rondelles, sinon il cesse d'exister [...] puisque l'originalité de l'œuvre se trouve dans son ensemble. » Ainsi le chorégraphe regrette-t-il « la disparition d'un esprit créateur » au profit « d'un simple exercice physique » où les « danseurs se transforment en acrobates ». Le « vrai ballet », la « vraie danse » seraient dissous dans ces montages à but uniquement spectaculaire alors que Lifar revendique, au moins dans ses discours, une œuvre sensible à travers « le rythme, le caractère global de l'œuvre » qui en fonde la valeur.

Le deuxième danger venu de l'étranger est celui qu'il nomme la « danse dite abstraite ». Cette critique lui permet en réalité de régler ses comptes avec Balanchine²³¹. L'argument apparaît plus flou ; évoquant l'absence de décor dans les ballets de Balanchine au sein du New-York City Ballet, Lifar critique « le règne du cérébral ». C'est le

²²⁸ COQUELLE Jean, « *Chorégraphes d'aujourd'hui* » in *Toute la danse*, n°14, Août 1953.

²²⁹ COQUELLE Jean, « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France : George Skibine », in *Cahiers de la danse*, mars-avril 1958.

²³⁰ LIFAR Serge, « Ballet d'aujourd'hui », *Toute la danse*, Noël 1952. Les citations suivantes sont extraites de cet article.

²³¹ De manière souvent voilée, Serge Lifar entretient une inimitié certaine avec Balanchine qui a été son concurrent aux Ballets russes mais aussi à l'Opéra.

détachement affectif par l'absence de sujet et de décors recherché par Balanchine dans certains de ses ballets qui provoque l'ire de Lifar. Il n'y voit que de la banalité tant, pour lui, la danse doit « extérioriser des émotions ». Le chorégraphe rejette systématiquement ce qui est extérieur et ne manque pas d'en stigmatiser les dangers potentiels.

A ces critiques du monde classique venues principalement d'outre-Atlantique, par ailleurs relativement floues et infondées, s'ajoutent des remarques plus construites et plus acérées sur les jeunes chorégraphes et sur la danse moderne. Dans cet article de 1952, il poursuit en effet sur les jeunes chorégraphes : « Ils existent, bien sûr, certains savent danser, d'aucuns même sont capables de créer, malheureusement, tous nous imitent. » Et d'enchaîner dans ce sens : « Ils ont des ailes mais tous manquent d'idées personnelles. Ou bien au contraire, ont des idées mais leurs ailes font défauts. ». En minorant leur présence, Lifar cherche à décrédibiliser la jeune génération à laquelle il n'attribue aucune originalité. Le chorégraphe ne se reconnaît pas de successeur capable de dépasser sa propre œuvre, celle d'un « maître » autoproclamé. Il critique la notoriété d'un Roland Petit appartenant à la catégorie de ceux « qui finissent par chercher refuge au music-hall ». Il considère qu'il obtient un « succès facile » - à force de « quelque[s] recette[s] » utilisées à « satiété » - qui n'est au mieux que « divertissant ». Le sentiment d'un chorégraphe despote et autocrate²³² peut se lire dans ces propos. A tenter de garder le contrôle sur la pensée chorégraphique, à dénigrer plutôt qu'encourager, alors qu'il est en fin de carrière à l'Opéra de Paris qu'il quitte en 1958 à l'âge de 54 ans, son pouvoir de coercition apparaît fort. Ainsi, plutôt que de permettre aux tentatives chorégraphiques de se développer, Lifar a tendance à les empêcher.

De fait, Jean Coquelle, dans son article « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France ²³³ », constate la difficulté du champ chorégraphique en France à faire émerger des nouveaux talents et en reporte la faute sur Lifar de façon virulente. Prenant comme contre-exemple le travail de Lucia Chase²³⁴ au sein du Ballet-Théâtre, il décrit un modèle états-unien dynamique en termes de création chorégraphique : « Créant un "Atelier

²³² Cette critique va d'ailleurs constituer l'une des principales mémoires sur Serge Lifar. Dans les années 1960, Marcel Lobet, qui l'a pourtant si longtemps défendu, qualifie Serge Lifar « d'autocrate de la danse » dans un article du *Soir de Bruxelles* (« Les nouveaux chorégraphes », 22 avril 1965).

²³³ *Cahiers de la danse*, n°6, février 1958.

²³⁴ 1907-1986. Danseuse et chorégraphe nord-américaine qui a étudié avec Fokine et Nijinska, elle fonde en 1939 le *Ballet Theatre*.

de la danse²³⁵», elle vient de faire donner 15 ballets nouveaux montés par 14 chorégraphes. [...] C'est en poursuivant une entreprise semblable que l'on peut trouver ce mouton à cinq pattes qu'est le chorégraphe. » Par opposition, Serge Lifar, « tout en faisant craquer le corset des “demoiselles d'Opéra”, [...] chercha à stériliser la génération de danseurs français qu'il avait su animer. Son despotisme jaloux n'a jamais permis qu'un autre monta des ballets en même temps que lui sur la même scène. Pendant longtemps à un ballet de Lifar succédait un autre ballet de Lifar », conclut le journaliste. Bien des années plus tard, un chorégraphe comme Jaques Chaurand conserve un souvenir amer des années passées dans l'ombre de Lifar : « Les jeunes chorégraphes de cette époque lui reprochent de s'être pris pour Napoléon et d'avoir imposé sa loi, allant même jusqu'à déclarer “la danse moderne, c'est moi, c'est ce que je fais. En dehors, il n'y a rien”. Pour un jeune chorégraphe, il n'y a plus aucune possibilité de créer.²³⁶»

Ce sentiment est également partagé par les danseurs modernes. Serge Lifar est à leur rencontre d'une violence encore plus grande. En effet, d'un point de vue stylistique et éthique, le déchirement le plus grave à ses yeux et le plus récurrent dans ses propos est la tendance au « mimo-drame²³⁷ » dont use, selon lui, la danse dite « moderne » : « Un autre mal, c'est le mimo-drame dans ses divers aspects ». Le *Dictionnaire de la danse*²³⁸ définit ce « mimo-drame » comme une « forme de spectacle recourant à l'expression gestuelle, accompagnée ou nom de musique ou de parole ». Au XX^{ème} siècle, le terme est essentiellement utilisé pour désigner des œuvres comme celles interprétées par Ida Rubinstein : *Semiramis*²³⁹ (1934), *Perséphone*²⁴⁰ (1934). Mais, « on désigne aussi sous ce vocable des ballets qui se distinguent du ballet pantomime par leur caractère tragique, et par l'emploi d'un langage traditionnel distinct de la mimique traditionnelle²⁴¹ », raison pour laquelle par exemple Jean Cocteau considère *Le Jeune Homme et La Mort* comme un mimodrame.

²³⁵ En 1957 l'occurrence *American* est ajoutée pour former ce qui est connu aujourd'hui sous le terme *American Ballet Theatre* (ABT).

²³⁶ Entretien avec Jaques Chaurand, novembre 2010.

²³⁷ Les citations sont toujours extraites de l'article suivant : « Ballet d'aujourd'hui », *Toute la danse*, Noël 1952.

²³⁸ LE MOAL Philippe (dir), Paris, Larousse, 1999, p 752.

²³⁹ Chorégraphie Michel Fokine, musique Arthur Honegger.

²⁴⁰ Chorégraphie Kurt Jooss, musique Igor Stravinski.

²⁴¹ Occurrence « mimodrame » du *Dictionnaire de la danse* (LE MOAL Philippe, dir), Paris, Larousse, 1999, p 752.

Serge Lifar étend visiblement son acception du terme pour désigner la danse moderne dans son ensemble, qu'elle recoure ou non à la narration. Il poursuit son argumentation en convoquant Isadora Duncan : « Isadora Duncan avait du talent, sinon davantage, mais ses “improvisations” chorégraphiques et “libres” se trouvaient à côté de la danse.²⁴² » Ainsi ce n'est pas seulement la relation au mime qui est critiquée mais bien davantage l'écart des processus et des valeurs. Lifar se plaît, en effet, à creuser l'opposition entre la fragilité supposée d'une danse moderne incarnée par Duncan et la solidité de l'école classique. Sans école, sans technique, il ne peut y avoir d'après. Occultant la transmission de la pensée et de la pédagogie de Duncan à travers le monde, Lifar tente de réduire son apport à la seule qualité de « présence » de la danseuse qui constituait son talent. Dans son *Traité de la danse académique* paru en 1962, il réitère sa critique de « l'influence du “duncanisme”²⁴³ » et l'étend à « certaines écoles allemandes » où l'« on tend à oublier qu'il existe une technique académique, et trop d'amateurs après six mois passés au studio à observer le professeur plutôt qu'à se livrer à des études sérieuses se croient tout permis », n'hésitant pas à « se proclamer choréauteurs, à régler des danses pour des débutants encore plus ignorants qu'eux-mêmes ». Il ne peut y avoir d'alternative à la danse académique, estime Serge Lifar, seule garante du sérieux du danseur professionnel. Le reste n'est que simulacre de danse : « Le faux pathétique et la fausse psychologie. À la danse libre, succédait la danse grimaçante, bossue et prétendue douloureuse », désignant ici la danse d'expression venue d'Allemagne. Ce ne sont donc pas seulement les danseurs et leur prétendu amateurisme qui est rejeté mais le projet esthétique lui-même.

Dans un article resté célèbre parce que cité par Jacqueline Robinson dans *L'Aventure de la danse moderne en France*, Jean Dorcy utilise les mêmes critiques pour qualifier la danse moderne de « danse basse ». Que représente-t-elle ? : « Pour certains, dont je suis, une méthode d'acteur parlant. Mais s'il faut la qualifier, la classer dans l'univers de la danse, on ne peut, à son propos, que parler de danse basse : celle qui ne sait multiplier l'espace, qui manque d'envol et dont le coup d'aile ressemble à celui, besogneux et lourd de la chauve-souris.²⁴⁴ » Le terme « acteur parlant » vient s'ajouter aux termes « mimo-drame » et

²⁴² LIFAR Serge, « Ballet d'aujourd'hui », *art. cité*.

²⁴³ LIFAR Serge, *Traité de la danse académique*, Paris, L'Amicale, 1962, p 9. *Idem* pour les citations suivantes.

²⁴⁴ DORCY Jean, « Chez les danseurs populistes » in *Toute la danse*, septembre-octobre 1954.

« pantomime » avec pour objectif, semble-t-il, de disqualifier la danse moderne, de la sortir du champ de la danse pour la ranger du côté du mime, art dévalorisé dans le champ théâtral. Il est vrai qu'en France, une théorie et une pratique du mime particulièrement fécondes se développent avec un artiste comme Étienne Decroux, relayé sur scène par un artiste mondialement connu qui fut son élève, le mime Marceau. Le terme pantomime est également utilisé, lorsqu'André Schaïkevitch évoque la posture de Serge Lifar « hostile à la pantomime, ce langage des sourds-muets²⁴⁵ », précise-t-il : « Il néglige sciemment les tendances des chorégraphes modernes qui cherchent à enrichir l'art de la danse en y introduisant des motifs psychologiques empruntés à la poésie ou au drame.²⁴⁶ » La définition du terme pantomime est pourtant assez éloignée des esthétiques chorégraphiques des années 1950. Dans le cadre de « l'art chorégraphique », est-il indiqué dans le *Dictionnaire de la danse*²⁴⁷, « les mots pantomimes et mimes sont utilisés sans distinction pour désigner les scènes où les danseurs remplacent la danse par une expression corporelle destinée à faire progresser la narration ». Mais, dans les propos de Serge Lifar et de ses observateurs, l'usage de cette notion est doublement orienté. D'une part, pour se démarquer du ballet-pantomime dont la tradition du ballet est issue : en insistant sur cette démarcation, Serge Lifar exprime sa modernité chorégraphique. D'autre part, en réfutant l'ensemble des esthétiques qui tentent d'inscrire dans les projets chorégraphiques – de la danse moderne au jeune ballet néo-classique – des dramaturgies contemporaines soit par un travail du corps qui est en tension avec l'idéal du beau, soit dans des propos chorégraphiques empreints de l'existentialisme ambiant.

Les sources lifariennes du ballet moderne tentent donc de résister à la production contemporaine de plus en plus importante qui se fait en dehors de l'Opéra. A l'inverse, la jeune génération, quoi qu'elle produise et véhicule, ne peut qu'aller contre cette autorité coercitive. Provoquer ces conventions, plus ou moins volontairement, va donc constituer la marque de fabrique des jeunes chorégraphes, bien qu'ils ne se coupent jamais réellement du fond académique apporté par les réformes de Serge Lifar au sein de l'école classique de l'Opéra de Paris. Citons parmi les ballets remarquables, *Les Algues* (1953) de Janine Charrat,

²⁴⁵ SCHAÏKEVITCH A. *Serge Lifar et le Ballet Contemporain*, Corrèa, 1950, p 24.

²⁴⁶ *Idem*

²⁴⁷ Le MOAL Philippe (dir), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p 779.

Carmen (1949) et *Le Loup* (1953) de Roland Petit, *La Nuit est une sorcière* (1954) de Pierre Lacotte. Puis *Symphonie pour un homme seul* (1955) de Maurice Bédart est considéré comme une œuvre de rupture, bien qu'elle s'inscrive comme nous le verrons, dans ce bain néo-classique alors en plein bouillonnement.

3) « *Une ligne un peu torturée* » ou les attributs du jeune ballet néoclassique

Dans une archive télévisuelle de l'INA, datée du 13 septembre 1958, la présentatrice Micheline Sandrel interviewe Maurice Bédart au sujet de sa prochaine création *Orphée*. Celui-ci explique :

Ballet est un peu un grand mot puisque j'ai voulu faire un spectacle avant tout qui, évidemment, comprendra beaucoup de danse parce que nous sommes des danseurs, mais qui comprendra aussi des paroles, de la mise en scène, enfin c'est "un show dramatique" qui durera toute la soirée en 3 actes et 8 tableaux [...]. La musique concrète apporte un facteur dramatique et un facteur intensif qui donnent un choc au public beaucoup plus profond que la musique ordinaire. [...] Nicole Amic interprétera Vénus dans Orphée, une Vénus à la fois très classique et très moderne par une ligne un peu torturée, vraiment la ligne de la femme moderne, je pense.

Maurice Bédart entend suivre sa voie. En troquant le terme « ballet » pour ceux de « spectacle » et « show dramatique », il se démarque d'un milieu trop affilié à l'académisme véhiculé par Serge Lifar. Lui qui, jeune danseur et chorégraphe, a dû se débrouiller dans la précarité et la confidentialité²⁴⁸ pour créer et montrer son travail, ne se sent pas d'attaches particulières avec la tradition du ballet de l'Opéra. Dès lors, cette substitution l'autorise-t-il à mixer musique, danse et théâtre à son goût sur scène, selon son propre champ référentiel, tout en anglicisant – ajoutant la distance avec les milieux « français » – une locution pour nommer le spectacle de danse et visant un large public. Un premier aspect de la modernité

²⁴⁸ Maurice Bédart (1927 – 2007) est né à Marseille sous le nom de Berger. Il monte à Paris pour se former à la danse classique auprès de Léo Staats, Mme Egorova, Mme Rousanne. Après des débuts en Angleterre puis aux Ballets Cullberg, il fonde sa compagnie en 1953 avec Jean Laurent, les Ballets romantiques, rebaptisés l'année suivante les Ballets de l'Étoile, du nom du Théâtre qui les accueille.

béjartienne est cette prise de distance avec un vocable et une attitude issus d'une longue histoire. Béjart indique dès lors son immanence et l'inscription dans le présent de *sa* danse.

La marque de sa liberté fondamentale peut se lire, par ailleurs, dans l'emploi de la musique concrète, mouvance expérimentale basée sur l'étude des bruits²⁴⁹, créée par Pierre Schaeffer dans les années 1940 et qui, parmi les techniques électroacoustiques²⁵⁰, regroupe « les œuvres permises par l'existence du support du son enregistré²⁵¹ ». Déjà, dans *Symphonie pour un homme seul* (1955), puis dans *Voyage au cœur d'une enfant* (1955), cette musique avait provoqué le « choc » esthétique tant relaté²⁵², « lui fournissant la rampe de lancement dont il avait besoin », explique Pierre Schaeffer²⁵³. Cette musique permet, en effet, d'opérer une rupture – du moins au niveau sonore – et de caractériser les chorégraphies par le supplétif « avant-garde²⁵⁴ ». Le terme « choc » employé par le chorégraphe lui permet aussi d'assumer un effet de puissance sur le spectateur. Il s'agit donc d'une part de clouer le spectateur à son siège et de l'autre de sortir du système des compositeurs de ballet, et enfin, d'exposer son originalité.

²⁴⁹ Voir SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1967.

²⁵⁰ D. Dufour dans « L'Art acousmatique dans sa totalité » (*Revue Licences* N°1, éd. Licences, Paris, 2000) définit l'électroacoustique comme « l'ensemble des genres musicaux faisant usage de l'électricité dans la conception et la réalisation des œuvres. Ainsi sont électroacoustiques les œuvres permises par l'existence du support du son enregistré (art acousmatique), les œuvres pour instruments ou corps sonores amplifiés (à condition que cette amplification intervienne de manière décisive dans l'esthétique et les choix de composition), les œuvres mixtes (mêlant instruments et pistes sonores diffusées via un support), les œuvres *live electronic* (pour synthétiseurs en direct, instruments acoustiques avec dispositif de transformation électronique ou numérique en temps réel), les installations sonores interactives, etc. ».

²⁵¹ *Idem*

²⁵² Que Marie-Françoise Christout synthétise (*Béjart*, Paris, Seghers, 1972, p28) : « Vocabulaire classique et apport moderne se mêlent étroitement. La cohésion entre geste chorégraphique, rythme et son se révèle si parfaite que la critique la plus conservatrice doit constater la qualité bouleversante de cette œuvre dont Lifar proclame hautement l'originalité et le prix. Tel est bien en fait le chef d'œuvre brutal et puissant de ce demi siècle. »

²⁵³ Propos datés de 1971 contenus dans l'ouvrage de Marie-Françoise Christout, *Béjart*, Paris, Chiron, La recherche en danse, 1987, p 245. La citation complète montre que Pierre Schaeffer reconnaît le succès de *Symphonie pour un homme seul* sans être particulièrement d'accord avec le choix chorégraphique : « Pour moi cette expérience provoquait un sentiment partagé : l'homme seul en avait rencontré un autre, sans être forcément d'accord avec son interprétation. Puisque la musique concrète marquait une explosion et une rupture, j'aurais aimé, *a contrario*, moins d'expressionnisme, une violence plus contenue mais je ne pouvais guère boudier les succès de Béjart, ni sa juvénile générosité. »

²⁵⁴ Dans sa synthèse du parcours du chorégraphe, Antoine Livio écrit « Aux premières heures du Ballet de l'Étoile, Maurice Béjart incarnait l'avant-garde et l'intellectualisme. » in *4 siècles de danse en France*, IIIème biennale de la danse, Lyon, 1988, p 73.

En évoquant *Symphonie pour un homme seul* dans son autobiographie²⁵⁵, quelques années plus tard, Maurice Béjart conserve l'impact de la musique comme l'élément qui « fait » la chorégraphie tant elle exprime un rapport au présent d'alors : « *Symphonie pour un homme seul*, c'était une musique formidable. Très impressionnante, très violente. Elle l'est encore. Une musique que je n'écoutais pas avec mes oreilles mais avec mon corps tout entier, mes nerfs.²⁵⁶ » C'est donc d'abord cet agencement de sons²⁵⁷ – cris, bruits pas, souffles, voies parlées passées à l'envers et piano préparé – issus en partie du corps humain qui pétrit la physicalité nerveuse que développe Maurice Béjart et qui, aussi, définit un présent fait du désir de se sentir submergé par des émotions : « C'est ce qui m'a toujours frappé dans la musique de Pierre Henry : elle ne s'occupe pas de votre petite oreille, elle vous prend à bras le corps sans ménagements comme ces grands chiens qui vous lèchent tout de suite la figure !²⁵⁸ » Bref, il s'agit alors de ressentir – dans une certaine violence – son propre corps, d'éveiller des états de confrontation avec une matérialisation du corps réel, charnel : « Nous étions tous des contemporains de cette aventure – tous vivants.²⁵⁹ » La contemporanéité dans le geste béjartien s'attache et s'identifie ainsi d'abord à ce nouveau mouvement musical avant même de positionner une conception propre au mouvement dansé. C'est par elle que le contemporain advient sous les signes du collage sonore, du bruit de la matière et de la vie, y compris corporelle, de l'environnement proche, primaire, comme autant de repères du vivant et du présent pour le corps dansant.

A travers la figure de la danseuse persiste une part de la conception nerveuse, agitée du corps moderne chez Béjart. La corporéité dansante est construite sur la base de la technique « classique » associée à quelque chose de « moderne » pour reprendre le schéma énoncé par le chorégraphe lorsqu'il évoque *sa Vénus d'Orphée* dans l'interview citée plus haut. Tel qu'il le décrit, le mouvement moderne advient par la déformation (« un peu ») de la ligne classique de la danseuse qui incarne Vénus. Sur un corps stable, aligné en extension, il

²⁵⁵ BEJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui, mémoires*, Paris, Flammarion, 1979, p 59.

²⁵⁶ *Idem*

²⁵⁷ L'œuvre sonore éponyme est au départ un projet de Pierre Schaeffer datant de 1950 (version primitive de 45 minutes et 22 mouvements, réduite ensuite à 22 minutes et 12 mouvements) qui souhaitait dans ses recherches se tourner vers les bruits du corps. Il associe ensuite rapidement Pierre Henry rencontré un an auparavant qui ajoute des séquences de piano improvisé. La pièce fut créée en concert le 18 mars 1950 à l'École Normale de musique.

²⁵⁸ *Un instant dans la vie d'autrui, mémoires I, op. cit*, p 59.

²⁵⁹ *Idem*

s'agit alors de provoquer des brisures, des scansionnements donnant par moments un rythme plus sec, des arrêts brutaux, bref en apportant une dimension de rupture censée convoquer le réel. Mais, très sexuée, la femme en danseuse qui est représentée appartient pourtant autant à un monde de fantasme : aux formes courbes et rondes dévoilées par le collant et le justaucorps s'oppose le cheveux court, s'expose une féminité agressive où alternent postures langoureuses et coups, griffures, repoussés. C'est cette même figure de la féminité que l'on retrouve dans *Le Teck* (1956), duo entre Maurice Béjart et Michèle Seigneuret autour d'une sculpture de Marta Pan²⁶⁰. A mi-chemin entre la vamp et la starlette, elle représente une image de la femme rêvée telle que les magazines la dépeignent. Dans *Symphonie pour un homme seul*, c'est « la femme », rapporte Marie-Françoise Christout²⁶¹, « dont Michèle Seigneuret douée d'une sauvagerie intense traduit l'érotisme agressif, l'égoïsme morbide ponctué par des éclats de rires et les cris féminins qui semble jaillir de sa bouche », qui instille le malaise. Sexualisation, cruauté, hystérie caractérisent ainsi le fantasme masculin d'une image du pouvoir de la femme moderne, construite autour d'une figure oppressive et froide tout autant que sexuelle et – sinon irréaliste – du moins inatteignable.

Ce mélange d'érotisme et de pouvoir se retrouve chez Zizi Jeanmaire, cheveux courts noirs, justaucorps échancré, chaussons et collants noirs, dans des rôles tels que *La Croqueuse de diamants*²⁶² ou encore chez Claude Bessy, en Océanide dans *Les Noces fantastiques*²⁶³ ou en justaucorps, collants et chaussons noirs dans *Le Bel Indifférent*²⁶⁴. Cette figure de la danseuse intensifie la « rupture symbolique » qui se situe essentiellement dans « l'exhibition des jambes féminines, contemporaine du raccourcissement des cheveux [...] » explique Pascal Ory²⁶⁵. Aux côtés d'icônes féminines telles que Brigitte Bardot, elle symbolise « la

²⁶⁰ 1923-2008. Sculptrice française d'origine hongroise.

²⁶¹ *Un instant dans la vie d'autrui, mémoires I, op. cit*, p 59.

²⁶² Chorégraphie de Roland Petit, créée en 1950 au Théâtre Marigny, musique Jean-Michel Damasse et Roland Petit, décors George Wakhevitch, livret Roland Petit et A. Adam, paroles des chansons Raymond Queneau. Interprètes Zizi Jeanmaire, Roland Petit, G. Hamilton.

²⁶³ Chorégraphie de Serge Lifar, créée le 9 février 1955. Le costume de Claude Bessy est alors un académique aux motifs d'ondulations de l'eau, et de coquillages. Sa coiffe est un casque qui lui recouvre entièrement les cheveux, reproduisant comme pour l'académique les ondulations bleues et noires.

²⁶⁴ Chorégraphie de Serge Lifar, argument de Jean Cocteau. Création à l'Opéra comique le 25 avril 1958.

²⁶⁵ ORY Pascal, « Le Corps ordinaire » in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Tome 3 « Les mutations du Regard. Le XXème siècle », Paris, Seuil, 2006, p 147.

voie française de l'émancipation²⁶⁶», associant « plastique de rêve²⁶⁷ » et « énergie sauvage²⁶⁸ » qui passe par « l'érosion progressive de la pudeur²⁶⁹ », constate Anne-Marie Sohn : « En 1956, l'hypocrisie n'est plus de mise. *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim marque un tournant, non pas parce qu'il peint les amours d'une jeune femme libre [...] mais parce l'héroïne, Brigitte Bardot, paraît nue, encore que moulée dans un collant chair.²⁷⁰ »

Autant que de malmener « les règles de la décence publique²⁷¹ », la recherche du grand spectacle qui allie à la danse cirque, acrobatie ou *music hall*, ou encore, l'usage de la musique électroacoustique sont autant de signes qui forgent le lien de Maurice Béjart avec le jeune ballet en France²⁷². Ces éléments se retrouvent dans *Les Algues* (1953) de Janine Charrat, notamment, qui aux côtés de *Symphonie pour un homme seul* a marqué la décennie en tant qu'œuvre « révolutionnaire²⁷³ ». Pour Marcel Lobet, en effet, elle « marque une étape dans l'histoire du ballet moderne²⁷⁴ ». L'argument – écrit par Bertrand Castelli²⁷⁵ - raconte l'union de deux êtres, interprétés par Janine Charrat et Peter van Dyk, empêchée par la maladie mentale : « Simulant la folie, un garçon se fait volontairement enfermer dans un asile pour y retrouver celle qu'il aime. Ne pouvant la rejoindre dans la démence, il la quitte définitivement.²⁷⁶ » La mise en scène comprend l'utilisation pour la musique des ondes Martenot, un montage de « bruits évocateurs » – machine à écrire, robinets, portes qui

²⁶⁶ BRUCKNER Pascal, « BB forever » in *Le Nouvel observateur* du 22 décembre 2011 au 4 janvier 2012, p 78.

²⁶⁷ *Idem*

²⁶⁸ *Idem*

²⁶⁹ SOHN Anne-Marie, « Le corps sexué » in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Tome 3 « Les mutations du Regard. Le XXème siècle », Paris, Seuil, 2006, p 93.

²⁷⁰ *Ibid* p96.

²⁷¹ *Idem*

²⁷² La recherche de sons inédits est également présente chez Claudine Allegra qui dans son ballet *Prélude mécanique* (1959), présenté au Théâtre Essai de la danse, utilise les structures sonores de Lasry-Baschet.

²⁷³ Telle que la juge Françoise Reiss dans *Sur la pointe des pieds* (Paris, Lieutier, 1953, p96) : « Œuvre dense reposant sur une expérience psychologique d'envergure, révolutionnaire par le sujet qu'elle aborde – la domaine de la folie [...] » ; ou par Marcel Lobet dans son article « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne » (*Art et danse*, n°28, juin-juillet 1958) : « L'œuvre était révolutionnaire dans son argument, dans sa chorégraphie et dans sa mise en scène [...] ».

²⁷⁴ « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne », *art. cité*

²⁷⁵ Né en 1929, mort en 2008. Il débute dans le spectacle comme créateur lumière avant de s'essayer au ballet (*Le colleur d'affiches*, 1950). *Les Algues* constitue sa première grande production et lui permet de se faire un nom parmi les cercles artistiques. Il part alors aux États-Unis, à Hollywood, où engagé par la MGM, il règle des ballets. Directeur du Harkness Ballet Company, il devient ensuite producteur, entre autre de la comédie musicale *Hair* (1967) à Broadway puis à Paris.

²⁷⁶ LOBET Marcel, « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne », *Art et Danse* n°28, juin-juillet 1958.

claquent, coups de grosse caisse, piano aux cordes cassées, martèlement de bottes²⁷⁷ - orchestrés par le compositeur Guy Bernard : « Tous les bruits horripilants sont au service de l'homme alors que la musique est au service du merveilleux rêve des fous », explique Bertrand Castelli. Il règne « un climat démentiel²⁷⁸ », la présence du nain Pieral²⁷⁹ ajoute une étrangeté des personnages sur scène. De même, les rideaux ondulant en fond de scène sont autant de moyens pour exprimer le monde des aliénés. Pour Marcel Lobet, Janine Charrat « ouvre la voie au ballet dramatique, psychanalytique ou sartrien qui allait s'épanouir au cours des années suivantes²⁸⁰ ». Ainsi, Maurice Béjart règle-t-il aussi *Sonate à trois* (1957) d'après *Huis clos* (1943) de Jean-Paul Sartre ; Janine Charrat, *Adam Miroir* (1957) d'après l'argument de Jean Genet où l'on retrouve le thème de la frontière entre la conscience et le délire mais aussi l'attachement à la figure de la femme hystérique (habitée par une certaine folie) ; Roland Petit, *Le Loup* (1953) d'après un livret de Jean Anouilh et George Neveux où l'introspection du subconscient par le biais du conte rappelle cette thématique en vogue. Une certaine noirceur œuvre dans ces propos chorégraphiques de la jeune génération néo-classique. Quelques jeunes danseurs modernes sondent également ces thématiques, à l'instar de Claude Stéphane²⁸¹ qui, dans un récital donné au Théâtre de l'Étoile en 1958, danse l'Ophélie d'*Hamlet* (Acte IV, scène 5). L'argument, qui repose sur cette citation : « Douce Ophélie ! Ciel ! La raison chez une fille peut-elle être fragile comme l'est chez un vieillard, la vie ?²⁸² », fait apparaître « son délire²⁸³ » dans lequel Ophélie « voit tantôt les prés fleuris et les bois, tantôt le cadavre sanglant de Polonius²⁸⁴ ».

Des directions communes, des attachements regroupent ainsi ces différents jeunes chorégraphes néoclassiques. Parmi les éléments chorégraphiques qui portent la marque d'une présence au monde moderne, le motif de danseurs regroupés en masse autour d'un soliste,

²⁷⁷ Entretien de Bertrand Castelli in REISS Françoise, *Sur la pointe des pieds*, Paris, Lieutier, 1953, p 100.

²⁷⁸ LOBET Marcel, *op cit.*

²⁷⁹ De son vrai nom Pierre Aleyrangues (1922 - 2003), il est l'un des plus célèbres comédiens de petite taille du cinéma français. Débutant avec Marcel Carné en 1941 dans *Les visiteurs du soir*, il travaille ensuite avec Jean Delannoy ou encore Luis Buñuel.

²⁸⁰ LOBET Marcel, « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne », *art. cité.*

²⁸¹ D'après Jacqueline Robinson (*L'Aventure de la danse moderne en France*, op.cit., p201), Claude Stéphane est née vers 1920, elle est formée à la danse classique par Boris Kniasseff et à la danse moderne par Heinz Finkel. Elle développe un travail pédagogique et artistique au sein de sa propre école dans les années 1950 à Paris.

²⁸² « Claude Stéphane » in *Toute la danse et la musique*, janvier 1958, p 20.

²⁸³ *Idem*

²⁸⁴ *Idem*

corps et membres supérieurs en tension vers le haut, correspondant à l'image finale du *Sacre du printemps* de Maurice Béjart créé à Bruxelles en 1959, revient comme un leitmotiv. On la retrouve également chez le chorégraphe dans *Boléro* (1960), *L'Oiseau de feu* (1964) et elle est présente aussi bien dans *E=MC2*²⁸⁵ de Joseph Lazzini, *Symphonie Concertante*²⁸⁶ de Michel Descombey, que dans certaines pièces des danseurs dits « modernes ». On le retrouve en particulier dans *Terre promise* (1960) de Karin Waehner et dans *Epithalame*²⁸⁷ chorégraphiée par Deryk Mendel pour Françoise et Dominique Dupuy où se joue, dans un dispositif certes plus léger, la louange des deux époux entourés de sortes de Danaïdes baignées d'effluves nippones²⁸⁸. Tantôt valorisant la figure du groupe, tantôt renforçant celle du soliste, c'est un mode de présence saisissant et « moderne » dans lequel on peut lire l'idée d'une valeur collective autant que son contraire, à savoir l'aura d'un être singulier, détaché du groupe et porté par lui. Or, dans sa dimension spatiale et symbolique, cette figure du soliste et de la masse poursuit les préceptes du ballet classique où une foule anonymée encercle « l'élue » qui s'adresse au public dans une perspective frontale. Si la « pudeur et la grâce ²⁸⁹ » à l'œuvre chez Bourmeister²⁹⁰ font place, dans le *Sacre du printemps* de Maurice Béjart, au souci de restitution du « sauvage paganisme ²⁹¹ » de la partition de Stravinsky, convoquant pour cela les « appels d'Éros » et le « brassage des forces primitives²⁹² », il n'en reste pas moins que la valorisation d'un personnage central par opposition à un groupe, que le statut d'Étoile conforté par un amas de corps en figuration, continuent de servir, sur scène, une représentation pyramidale du pouvoir par le ballet.

Mais, une deuxième perspective spatiale est celle conduite par la tension des corps vers un même point d'horizon situé au dessus de leur tête. Cette direction indique une projection au-delà de la scène et au-delà des corps, soit une dynamique ascensionnelle qui livre la symbolique d'un devenir, d'un futur commun. Prise dans une conception de la danse

²⁸⁵ Créée par le Ballet de l'Opéra de Marseille le 2 novembre 1964. Musique d'Alexandre Mossolov, décor et costumes de James Hodges.

²⁸⁶ Créée à l'Opéra de Paris le 14 mars 1962.

²⁸⁷ Créée en 1957 pour le concours international d'Aix-les-Bains dont la chorégraphie remporta le 1^{er} prix.

²⁸⁸ Elles sont vêtues de Kimono et manient un éventail.

²⁸⁹ DESCOMBÉY Michel, *La danse, tous les secrets de l'art chorégraphique*, Paris, Marabout scope, 1965, p57.

²⁹⁰ Danseur et chorégraphe russe, 1904-1971 pris comme exemple par Michel Descombey.

²⁹¹ *Idem*

²⁹² *Idem*

comme un « rite, un phénomène social autant que religieux²⁹³ », son but est d'en « faire apparaître clairement la valeur expressive ». Tel que nous le constatons à maintes reprises dans les clichés photographiques²⁹⁴, l'hyperextension des doigts, des mains et des bras, parfois les jambes, du buste, cette perspective frontale et centrale semblent alors exprimer un trop plein ontologique dans un moment où, pourtant, la place de l'homme dans l'univers se décale du centre. Un « vouloir prendre », un « vouloir attraper », un « vouloir faire » par les mains tendues comme celles d'un enfant, dans lesquelles œuvre une dynamique de l'agir, caractérisent alors davantage, aux yeux des chorégraphes, l'expression d'une jeunesse et d'un régime de modernité dans les corps tel qu'il s'exprime dans les représentations culturelles des années 1950-1960.

La coupure entre une pensée dite « classique » et une pensée dite « moderne » de la danse est donc loin d'être évidente. Michel Descombey ne cesse de promouvoir « la fusion des styles²⁹⁵ » qui « amènera un grand enrichissement pour les chorégraphes puisque leur langage s'en trouvera plus varié²⁹⁶ ». Nombre d'observateurs voient dans la synthèse des courants un régime de modernité apte à correspondre au champ français. À propos de Janine Charrat, Marcel Lobet estime que, « dans cette voie qu'elle a choisie, où se rencontrent le néoclassicisme hérité de Lifar et l'expressionnisme²⁹⁷ », elle peut faire « œuvre de pionnière²⁹⁸ ».

²⁹³ *Ibid* p 9.

²⁹⁴ Voir notamment LIDO Serge, *30 ans de ballet français*, Paris, Vilo, 1969, 86p ; mais aussi globalement à l'iconographie de l'œuvre de Maurice Béjart, aux couvertures des *Saisons de la danse* dans les années 1970.

²⁹⁵ In *La danse, tous les secrets de l'art chorégraphique*, *op. cit.*, p 47.

²⁹⁶ *Idem*

²⁹⁷ LOBET Marcel, « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne », *art. cité.*

²⁹⁸ *Idem*



Figure 1 Ballets du XXème Siècle - Maurice Béjart - Le Sacre du printemps - 1959

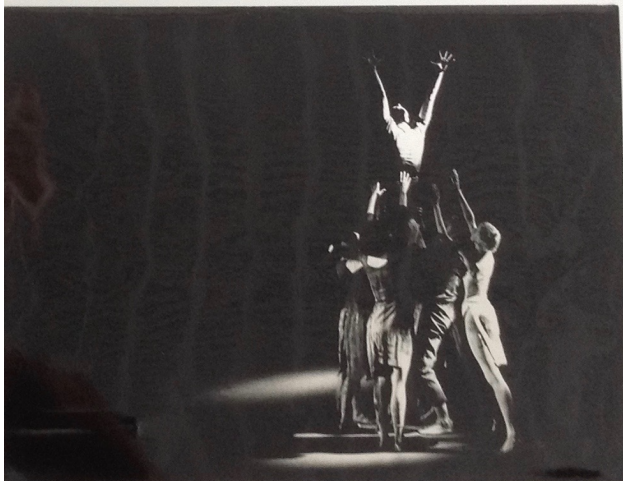


Figure 2- Ballets contemporains Karin Waehner - Terre promise - 1960



Figure 3 Joseph Lazzini - E=MC² - 1964

Le ballet *La Perle* (1953) de Roland Petit incite, selon Dinah Maggie, à questionner ce lieu commun du langage chorégraphique. « Le spectacle présenté par Roland Petit à l'Empire est-il oui ou non, de ballets ?²⁹⁹ » questionne-t-elle au regard des critiques qui s'élèvent contre la proposition de Roland Petit : simplicité des décors du peintre chinois Zao Wou Ki³⁰⁰, mise à distance de la narration. En toute logique, la pièce a divisé « la France balletomane toute entière³⁰¹ » poursuit Dinah Maggie, autant que les deux autres proposées dans ce même programme présenté au Théâtre de l'Empire - *Ciné-bijou* et *Deuil en 24 heures* -, deux « bombes³⁰² » qui mettent en scène, sous formes de sketches, l'univers du cinéma nord-américain « à vamps et à gangsters³⁰³ », des cabarets louches aux gratte-ciel.

Mais le ballet reste le cadre de référence. C'est la forme qui adhère le mieux, aux yeux de la presse, au monde des arts et du spectacle vivant tel qu'il se présente en France. Plus encore, pour Jean-Clarence Lambert, dans une définition d'époque éclairante, « [le ballet] tend à faire la somme, au moyen de la danse, de toutes les formes d'expression esthétique qui sont à la disposition de l'homme moderne, de l'homme qui s'est donné le cinéma et la télévision³⁰⁴ ». Qu'il se nomme « moderne » ou « contemporain », le ballet s'envisage comme un syncrétisme, où coexistent, s'interpénètrent et s'interchangent les moyens de diffusion et production tout autant que les courants esthétiques. Est-ce cette forme d'institutionnalisation de la danse qui conduit à adjoindre le mot « ballet » jusque dans les intitulés des compagnies des chorégraphes dits « modernes » ? Karin Waehner nomme en 1960 sa compagnie « Les ballets contemporains de Karin Waehner » alors même que ses créations se fondent essentiellement sur le mouvement dansé, et non sur une répartition du rôle de la musique, du décor, de l'argument et du geste propre aux codes traditionnels du ballet. Cinq ans plus tôt, Françoise et Dominique Dupuy troquaient leur nom de scène « Françoise et Dominique » par celui de « Ballets modernes de Paris » où s'affirmait un régime de modernité mais maintenu dans un cadre de référence classique et assigné, de

²⁹⁹ MAGGIE Dinah, « La rentrée de ballets de Roland Petit » in *Toute la danse*, n°10, Pâques 1953.

³⁰⁰ 1920-2013.

³⁰¹ MAGGIE Dinah, « La rentrée de ballets de Roland Petit », *art.cité*.

³⁰² *Idem*

³⁰³ *Idem*

³⁰⁴ LAMBERT Jean-Clarence, « Avant-propos » in *L'Âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954, p 5.

surcroît, à un territoire. Dominique Dupuy explique ce choix comme « un pied de nez ³⁰⁵ » adressé à Roland Petit et ses Ballets de Paris : « Il n’y avait pas de raison. [...] C’était [...] pour dire “Voilà, on prend cette place-là, et on n’a pas peur de se mettre non pas en rivalités mais en opposition”³⁰⁶ ». Comment une opposition entre classique et moderne peut-elle encore se jouer dès lors qu’une égalité au sein des cadres du ballet est revendiquée ? Au yeux de Dominique Dupuy, les termes « ballets » et « Paris » sont d’abord une provocation, celui de « moderne » s’accompagne en revanche de valeurs bien spécifiques.

4) Vers le ballet contemporain, une synthèse des styles : Hybridation, contagion, cannibalisation ?

Briser la ligne classique par des cassures et des segmentations du corps au niveau du bassin notamment (Béjart), accentuer la courbe du dos (Lifar), tendre les membres supérieurs pour suggérer l’expressivité du corps (Béjart) correspondent à des éléments de nouveauté sur le plan stylistique qui apparaissent « révolutionnaires » aux yeux de la critique ou des programmeurs. Janine Charrat est qualifiée dans la presse de « pionnière » et de « chorégraphe d’avant-garde³⁰⁷ », on convie Maurice Béjart en 1956 à créer *Le Teck* pour le Festival d’avant-garde à Marseille, sur le toit de la cité Radieuse. La vision d’Antoine Goléa³⁰⁸, résume bien la perception majoritaire : « Le plus difficile à réussir, en matière de ballet contemporain, c’est sans doute la synthèse de la danse purement classique et un certain expressionnisme nécessaire à la rénovation progressive d’un art pour lequel le pire danger serait l’immobilité. La persistance, sous forme sclérosée, d’un langage petit à petit vidé de son sens primitif. Inversement, cet expressionnisme moderne ne doit jamais aboutir à l’abolition des fondements mêmes de ce langage, de la discipline première qui, seule, permet la floraison de styles nouveaux. » On est loin de la synthèse développée par la chorégraphe issue de la danse moderne allemande Brigit Cullberg³⁰⁹ en Suède où la danse classique est « apprise comme une langue étrangère³¹⁰ ». Le contexte culturel en France promeut en effet

³⁰⁵ Voir l’entretien avec Dominique Dupuy par Philippe Ivernel et Isabelle Launay, réalisé pour l’Ina en 2011 : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes05052/dominique-dupuy.html>. Consulté en mars 2014.

³⁰⁶ *Idem*

³⁰⁷ SILVANT Jean, « Tendances actuelles de la danse en France », in *L’âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », 1954, p48.

³⁰⁸ GOLEA Antoine, « Le nouveau Ballet d’Allan Carter » in *La Danse*, n°12, juillet 1955.

³⁰⁹ 1908-1999.

³¹⁰ Citée par Isabelle Ginot et Marcelle Michel in *La danse au XX^{ème} siècle*, Larousse, Paris, 2005 (1^{ère} édition : 1995), p 72.

davantage une synthèse fondée sur la technique classique comme langage fondamental et sur la tradition du ballet comme modèle de mise en scène.

Certains observateurs perçoivent ainsi, à l'instar de Jérôme Charles, dans « ce goût d'un certain expressionnisme » et ce « mélange de tous les genres [...], une indication non méprisante de la voie nouvelle où s'engage le ballet ³¹¹», quand d'autres, comme Jacques Baril, évoquent une « vérité ³¹²» plus profonde dans ce qu'ils considèrent comme la synthèse des techniques et la rencontre des disciplines : « Des deux côtés de la rampe, les jeunes générations doivent ouvrir les yeux et ne pas rester sourds aux appels d'une absolue vérité. Et cette vérité pour la danse trouvera son existence dans un amalgame de styles judicieusement dosé, où s'intégrera pour qu'il demeure une dimension nouvelle en harmonie avec les exigences d'une pensée universelle et contemporaine. ³¹³ » Dans une logique artistique plus pragmatique, Dinah Maggie n'hésite pas, elle aussi, à parler de « vraie danse ³¹⁴» comme moyen de dépasser « [l'] opposition des “classiques” et des “modernes”». Elle prône un apaisement des tensions pour mieux inviter les artistes à penser la danse comme un langage au service d'un propos : « Tout comme la littérature, la peinture ou la musique, la danse ne peut-elle pas, suivant ce qu'elle a à dire, s'exprimer par des langages et des styles différents ? [...] Les Massine, les Skibine et d'autres éminents serviteurs de la danse optent [...] non seulement pour une coexistence mais pour une interpénétration des divers modes d'expression chorégraphique. ³¹⁵ » La critique insiste sur le nécessaire affranchissement des conventions, quelles qu'elles soient, de manière à privilégier le sens d'une œuvre plutôt que son identification à travers un style, un courant ou une école de manière à privilégier la démarche du chorégraphe comme auteur plutôt que comme maître d'ouvrage. Comme les travaux de la chercheuse Ninon Prouteau-Steinhausser l'ont démontré ³¹⁶, Dinah Maggie considère que la longue et injustifiée domination de Serge Lifar

³¹¹ « Tendances contemporaines de la chorégraphie » in *L'âge nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », 1954.

³¹² « Études des dimensions du langage chorégraphique », *art.cité*.

³¹³ *Idem*

³¹⁴ MAGGIE Dinah, « La vraie danse » in *Combat* du 11 juin 1959.

³¹⁵ *Idem*

³¹⁶ Ninon Prouteau-Steinhausser a mené une recherche en doctorat au sein de l'EDESTA (université Paris 8) jusqu'en 2015, portant sur la critique chorégraphique en danse en France. Elle a longuement étudié les archives de Dinah Maggie, donnant lieu à une intervention le 23 mai 2014 à la journée d'études « Relire les années 1970, Les forces militantes : institutionnalisation, syndicalisme et critique en danse », Pantin, Centre national de la danse.

n'a pas permis que le champ chorégraphique en France rende suffisamment audible sa propre modernité. Au fil de ses écrits, Dinah Maggie traque ainsi les « faux modernes ³¹⁷ » et « la fâcheuse confusion des valeurs qui place dans le même cadre des genres sans point commun ³¹⁸ ».

La démarche de Jean Serry ³¹⁹ semble en revanche habitée par une recherche d'expression chorégraphique qui, prônant une dialectique modernité/tradition, s'accorde avec un propos et une expérience. Ce danseur, né à Chartres en 1910, a fait ses classes pendant quinze ans à l'Opéra de Paris ³²⁰. Mais lassé d'être utilisé comme un bon exécutant au détriment de sa sensibilité, de subir les excès du surentrainement du corps et les ambitions et les vanités présentes, ayant entretemps contracté un pneumothorax en 1936, il s'en détourne, se met en retraite et entame ses propres recherches ³²¹. C'est ainsi qu'il part travailler dans une ferme près de Manosque en Provence et se plonge dans la nature, non loin de chez Jean Giono qu'il côtoie. « De l'observation de ce qu'il éprouve alors dans son propre corps, de la comparaison des mouvements de la danse classique avec les gestes du travail, les danses folkloriques, les mouvements spontanés des enfants, des animaux, des plantes même, va sortir peu à peu sa méthode de Danse vivante ³²² », explique P. Bordier dans l'introduction à l'ouvrage de Jean Serry publié en 1970, *Par le mouvement*. Sa méthode vise à expliquer la « ressemblance des mouvements naturels avec les exercices d'éducation physique et les différents styles de danse ³²³ ». Mais Jean Serry s'attache surtout à révéler « la substance des mouvements de la danse classique ³²⁴ », son but étant « d'établir une succession plus rationnelle des exercices et des phases de la leçon conduisant à l'expression ³²⁵ ». Tel est son cheminement vers la « danse contemporaine ³²⁶ », qui se construit sans perdre le bénéfice des styles précédents. Pour lui, « les deux formes [danse classique et danse moderne] pourront

³¹⁷ MAGGIE Dinah, « Les ballets de Françoise et Dominique » in *Combat*, 4 mai 1960.

³¹⁸ *Idem*

³¹⁹ 1910-1987.

³²⁰ De 1922 à 1937. Il est promu Premier Grand Sujet en 1935.

³²¹ Voir l'introduction de P. Bordier, dans l'édition de 1979, à son ouvrage *Par le mouvement*, Paris, Pro musica, 1979 (première édition, 1970).

³²² BORDIER P. « introduction » in SERRY Jean, *Par le mouvement*, Paris, Pro musica, 1979 (première édition, 1970).

³²³ SERRY Jean, *Par le mouvement*, Paris, Pro musica, 1979 (première édition, 1970), p 180.

³²⁴ *Idem*

³²⁵ *Idem*

³²⁶ *Idem*

s'apporter mutuellement leurs vertus pour le plus grand bien de notre art et de ses interprètes³²⁷ », explique-t-il dans une tribune parue en 1956. Il voit en effet dans « le principe d'invention personnelle ³²⁸» de la danse dite moderne le « renouvellement ³²⁹» de la danse académique.

C'est peu ou prou la même pensée qui anime Geneviève Mallarmé³³⁰. Rejetant les « antagonismes³³¹» entre les deux écoles, elle a cherché à créer sa méthode « qui devait répondre enfin à [s]on besoin d'expression dans [s]es espoirs de création ³³²», et perçoit dans la danse moderne un moyen d'éviter « le dessèchement, la stérilisation que la prépondérance de la technique engendre chez certains ³³³». De même, Jacqueline Robinson estime qu'il « serait à souhaiter que, dans un esprit de salutaire humilité, avec une ferveur dénuée de sectarisme, ne cherchant que le plus complet épanouissement de la danse (et des danseurs !), ceux-ci se rendent amicalement visite et profitent des qualités des uns et des autres³³⁴». Ainsi, la persistance des oppositions génère-t-elle, à son tour, des discours unificateurs. À défaut d'une réflexion profonde sur les catégorisations et la fabrique des corps dansants, Mai 68 offrira tout de même l'espace de rencontre, même furtif, que la pédagogue appelle de ses vœux³³⁵.

Penser les rapports entre danse « moderne » et « classique » ne se joue pas uniquement sur les scènes mais a donc lieu dans l'espace du studio où s'invente le corps dansant et l'« apport vivant ³³⁶» des savoirs en danse. De fait, se saisir de la pratique de la danse comme objet de savoir et de pensée, comme source d'émancipation, constitue le germe de la pensée et du projet chorégraphiques des danseurs modernes.

³²⁷ « Tribune libre » (réponse à Jean Dorcy) in *Toute la danse et la musique*, janvier 1956.

³²⁸ *Idem*

³²⁹ *Idem*

³³⁰ Elle débute la danse avec Janine Solane (de 1937 à 1939). En 1944 elle étudie chez Alice Vronska, puis travaille en alternance avec Milà Cirul et Yves Brioux. Elle s'initie aux bases techniques de Jooss, Chladeck, Wigman, Graham. Voir « Rencontre avec Geneviève Mallarmé » in *Toute la danse et la musique*, septembre-octobre 1957.

³³¹ « Rencontre avec Geneviève Mallarmé », *art. cité*.

³³² *Idem*

³³³ P.V « Au théâtre Artel, une expérience intéressante de Geneviève Mallarmé » in *Toute la danse*, n°19, février 1954.

³³⁴ Introduction à la contribution de Laura Maris, « Vers une formation complète « classique » et « moderne » » in *Danse et Rythmes*, n°45, novembre 1958.

³³⁵ Voir *infra*.

³³⁶ « À travers les cours de danse » in *Danse et Rythmes*, n°44, septembre-octobre 1958.

C- Désirs de modernité chez les danseurs modernes

1) Naissance d'un groupe de danse moderne

Lorsqu'en septembre 1955, Jean Dorcy publia son réquisitoire contre la danse moderne en France, il provoqua stupeur et incompréhension. Son titre « Chez les danseurs populistes³³⁷ » voulait rendre compte de l'imposture d'une danse qui plairait par manque d'exigence, « [...] qui séduirait la majorité [...] ceux qui veulent apprendre la danse en cinq leçons³³⁸ ». La danse moderne y est qualifiée de « danse basse », ses danseuses d'« attardées au sol », de « bacchantes au souffle court ». Il dénonçait aussi son « expressionnisme allemand [...] qui hérissait l'épiderme des latins » dans sa propension à cultiver « un amour du désagréable » et une « inhumaine volonté de l'inclure dans le geste ».

Comment inverser les effets coercitifs d'un tel rejet ? Plus les danseurs modernes semblent privés de leur modernité³³⁹, plus ils apparaissent comme un groupe cohérent, porteurs d'une matière réflexive particulièrement riche et d'un projet chorégraphique singulier. En effet, la réponse à Jean Dorcy ne tarda pas. Dans le numéro de *Toute la danse* de janvier 1956, paraît une tribune collective signée par Raymonde Lombardin, Anne Gardon, Suzanne Remon, Jacqueline Robinson, Claude Stephan, Karin Waehner, Geneviève Mallarmé et Paul d'Arnot, ainsi qu'un deuxième droit de réponse de Jean Serry. Ce geste collectif fait état, parmi d'autres, de la présence d'un groupe dont les réalisations³⁴⁰ bien que « diverses dans leurs buts, dans leurs conceptions³⁴¹ », montrent, selon Lise Brunel - dans un état des lieux au début de l'année 1959 -, « que l'on s'intéresse davantage à la danse moderne³⁴² ». Dans *Danse et rythmes*³⁴³ de l'été 1959, elle évoque, tout comme Delfor

³³⁷ In *Toute la danse*, septembre-octobre 1955, p16-17.

³³⁸ *Idem* et pour les citations suivantes.

³³⁹ « Il suffit parfois de prendre la défense de la danse moderne pour être aussitôt traité par certains ignorants d'ennemi de la danse classique » note Dinah Maggie dans un article intitulé « Pour une danse moderne française » in *Combat*, 20 janvier 1958.

³⁴⁰ Aussi, la presse relate t-elle davantage les spectacles de danse moderne, ceux de Bella Reine, Paul d'Arnot, Claude Stéphane, Geneviève Mallarmé, Raymonde Lombardin, Jean Bouffort, Françoise de la Morandière, Rose-Marie Paillet, Françoise et Dominique (à partir de 1955 des Ballets modernes de Paris), des Ballets contemporains de Karin Waehner à partir de 1960. Ginette Bastien installée à Carcassonne y est très représentée. Dans une moindre mesure mais avec beaucoup d'intérêt, Hélène Carlut à Lyon fait aussi l'objet de quelques articles de Jean Silvant.

³⁴¹ BRUNEL Lise, « Danse moderne à Paris » in *Danse et Rythmes*, n°53, juillet-août 1959.

³⁴² *Idem*

³⁴³ n°53, juillet-août 1959.

Peralta³⁴⁴ la présence d'une « jeune vague³⁴⁵ ». Pour l'une, cette « jeune vague travaille avec assiduité dans les studios³⁴⁶ », tandis que, pour l'autre, « de cette jeune vague³⁴⁷ » bien qu'encore fragile et manquant de métier « monte l'espoir d'un renouveau³⁴⁸ ». La danse moderne est également identifiée à travers une méthode. C'est ce que montre, en 1958, un long article illustré de photos d'élèves en studio, « Une nouvelle méthode de danse moderne chez Vala Bovie³⁴⁹ », qui explicite le travail de Basil Pattison, issu de la « modern branch » de la Royal Academy of Dancing de Londres. Cette méthode est divisée en trois parties « Étude expérimentale avec musique », « Exercices physiques de danse moderne » et « Études d'expression ». L'ensemble est précédé d'une devise « improvisation, liberté, création ».

Ainsi, un mouvement comprenant des pratiques et des concepts est acté au détour de ces années 1956-1959. Il se compose de chorégraphes-interprètes-pédagogues et d'une poignée de critiques. Car, en effet, face au rejet et parfois l'agressivité dans la presse vis-à-vis de la danse dite « moderne », une certaine combativité s'exprime à travers des plumes comme celles de Lise Brunel³⁵⁰, Jacques Baril³⁵¹, Delfor Peralta ou Dinah Maggie³⁵². Cette dernière signe d'ailleurs dans *Combat* une tribune « Pour une danse moderne française³⁵³ » où, évoquant la rencontre entre Karin Waehner et Laura Sheleen au cours d'une démonstration, elle présente la « danse moderne³⁵⁴ » comme une discipline structurée : « Ces deux jeunes artistes ont prouvé à leur public l'existence de techniques autres que la technique classique aussi difficiles à acquérir [...].³⁵⁵ » Ce sera l'un des objectifs de l'AFREC, Association française de recherches et d'études chorégraphiques fondée par Dinah Maggie

³⁴⁴ Qui publie dans le même numéro « La jeunesse et la danse moderne ».

³⁴⁵ Le terme « jeune vague » évoque celui de « Nouvelle vague » associé au courant du cinéma français incarné par Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Eric Rohmer, Jean Eustache, Agnès Varda et Jean-Luc Godard. Mais Jacques Drillon dans un article du *Nouvel Observateur*, hors-série du 22 décembre 2011 (n°2459-2460), consacré aux années 1960, rappelle que l'expression émane de Françoise Giroud qui l'emploie en octobre 1957 dans une enquête pour l'*Express* sur la société française.

³⁴⁶ BRUNEL Lise, « Danse moderne à Paris », *art. cité*.

³⁴⁷ PERALTA Delfor, « La jeunesse et la danse moderne », *art. cité*.

³⁴⁸ *Idem*

³⁴⁹ In *Toute la danse et la musique*, janvier 1958, p 9 à 13.

³⁵⁰ 1922-2011.

³⁵¹ 1924-1984.

³⁵² 1903-1989.

³⁵³ In *Combat* du 20 janvier 1958.

³⁵⁴ *Idem*

³⁵⁵ *Idem*

en 1954, de réunir, associer, confronter, faire dialoguer les diverses personnalités de la danse moderne alors en activité en France. En 1956, la création de l'École technique de Danse Moderne au sein de l'AFREC a pour but est de poursuivre les investigations autour des savoirs communs de la danse moderne afin de les légitimer³⁵⁶.

Ainsi, la défense de la danse moderne consiste, en premier lieu, à lui donner une légitimité technique. Dans un autre article, « Cocktail à l'école technique de danse moderne³⁵⁷ », la journaliste affirme : « L'école technique de danse moderne dite également « libre », « expressive » ou « expressionniste » est née. [...] ³⁵⁸ ». Elle souligne l'existence en France de pionniers de la danse moderne avant guerre lesquels, dispersés, ne purent fonder les principes fondamentaux d'un enseignement susceptible d'engendrer « les bases d'un nouveau système d'une danse moderne française de portée universelle ³⁵⁹ ».

Les efforts de la génération des années 1950 portent davantage sur des échanges et une recherche collective dans le but de former un véritable courant de la danse moderne en France. Des débats sont menés, des scènes dédiées sont montées, des démonstrations sont organisées salle Pleyel, comme en ce printemps 1956 que relate Dinah Maggie, où trois pédagogues de la « nouvelle école », Irma Specht (diplômée de l'Institut chorégraphique Rudolf Laban), Laura Sheleen (professeur breveté du Board of Education de New-York) et Karin Waehner (diplômée de l'école Mary Wigman) ont exposé les savoir-faire de leur discipline. Dès 1955, « un groupe de danseurs modernes s'est réuni régulièrement [...] pour travailler sur des éléments de chorégraphies, pour comparer diverses manières d'animer l'espace, construire une architecture chorégraphique³⁶⁰ ». Ce groupe insiste sur la notion de « travail ³⁶¹ », en évoquant la discipline qui se repère y compris à travers « le collant³⁶² » qui compose la tenue mais aussi dans l'effort : « Les danseurs modernes ont fait fonctionner leur cage thoracique, leur souffle³⁶³ » souligne-t-on comme réponse aussi au « souffle court ³⁶⁴ »

³⁵⁶ Voir l'article consacré à l'AFREC in ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France*, *op. cit.*, p186-190.

³⁵⁷ *Art et Danse*, n°15, mars-avril 1956.

³⁵⁸ *Idem*

³⁵⁹ *Idem*

³⁶⁰ « Tribune libre » in *Toute la danse et la musique*, janvier 1956.

³⁶¹ *Idem*

³⁶² *Idem*

³⁶³ *Idem*

³⁶⁴ Voir *supra* les propos de Jean Dorcy.

supposé des danseurs modernes. Un premier élément est donc l'affirmation, sinon d'une technique, du moins d'une recherche qui va dans le sens de la formalisation du projet de la danse moderne.

Cette formalisation est soutenue par un travail sur l'histoire de la danse moderne au sein de laquelle il s'agit d'inscrire le projet à travers l'évocation des grandes figures du courant dans la presse. En juillet-août 1959, dans *Toute la danse et la musique*, un grand dossier est consacré à la danse nord-américaine. A l'automne, Jacqueline Robinson livre dans *Danse et rythmes*³⁶⁵ ses « Réflexions sur Mary Wigman ». Les danseurs sont parties prenantes de cette diffusion de la danse moderne : Jerome Andrews signe en décembre 1956, dans *Toute la danse et la musique*, un dossier sur « Le neuvième festival de danse américaine », Ginette Bastien un texte sur l'« Origine et [le] destin de la danse moderne aux USA » et Olga Stens publie des articles sur Harald Kreutzberg³⁶⁶, Kurt Jooss³⁶⁷ ou Mary Wigman³⁶⁸. C'est encore Jacqueline Robinson qui prend la plume pour évoquer la disparition de Doris Humphrey³⁶⁹ dont elle traduira l'ouvrage *The art of making dance* en français³⁷⁰ en 1990. En mars 1959, *Danse et rythmes* livre la traduction du texte de Martha Graham « Le monde du danseur ». Rudolf Laban est convoqué par Dinah Maggie³⁷¹ et Lise Brunel³⁷². Bref, les échanges s'intensifient et montrent la présence dans le paysage culturel d'une danse moderne identifiée à partir de ses sources les plus importantes³⁷³.

L'implication des danseurs modernes eux-mêmes dans la fabrication de cette culture chorégraphique nouvelle est donc remarquable. Elle accompagne en fait le processus réflexif qui caractérise alors ce groupe. À la fin des années 1950, l'un des lieux qui incarne le mieux cette démarche de rassemblement et de pluralité est sans doute L'Atelier de la danse à Paris. Jacqueline Robinson, sa fondatrice, y organise régulièrement des récitals, des conférences et

³⁶⁵ n°55, novembre 1959.

³⁶⁶ « Kreutzberg l'unique » in *Toute la danse*, janvier 1955.

³⁶⁷ « Kurt Jooss » in *Toute la danse*, avril 1955.

³⁶⁸ « Mary Wigman » in *Toute la danse*, avril 1955.

³⁶⁹ « Doris Humphrey n'est plus » in *Danse et rythmes*, n°48, février 1959.

³⁷⁰ *Construire la danse*, traduction et préface de Jacqueline Robinson, Arles, B. Coutaz, 1990, 211p.

³⁷¹ « Rudolf Laban », *Art et Danse*, n°29, octobre 1958.

³⁷² « Rudolf Laban », *Danse et Rythmes*, n°44, septembre-octobre 1958.

³⁷³ Mentionnons également : BARTHA France, « L'art du mouvement dans la danse expressive moderne » in *Toute la danse et la musique*, décembre 1957 ; ANTONETTI Charles, « A propos des origines de la danse moderne » in *Toute la danse*, n°18, janvier 1954.

des expositions qui en font « plus qu'une école de danse³⁷⁴ ». En 1960, elle monte une « petite ³⁷⁵» manifestation, appelée « Festival 1960 », comprenant des « concerts » de danse, du « théâtre poétique », un spectacle pour enfant, des « rythmes d'Orient » et de la musique contemporaine. Ce projet est conçu « comme une étape ³⁷⁶» de développement dont la finalité consiste à « accueillir, conjuguer et présenter les efforts de jeunes artistes de disciplines diverses ³⁷⁷». De fait, s'y produisent Amala Devi en danse indienne, tandis que Bella Reina, Jerome Andrews, Karin Waehner, Jaqueline Robinson ³⁷⁸ permettent « d'entrevoir une collaboration possible entre les figures de la danse moderne française ³⁷⁹», parallèlement à toute une programmation riche de danses de cultures variées.

Ces manifestations, et leurs comptes-rendus dans la presse, montrent bien le besoin qu'éprouvent les danseurs modernes à se reconnaître entre eux pour pouvoir exister au-dehors. Dans leur contenu, ils exposent la pluralité des origines aussi bien des artistes eux-mêmes, des immigrés pour la plupart, que des disciplines. La France, présentée comme un pays sans tradition de danse moderne, devient un espace de circulation des savoirs où le monde entier est représenté. Ces danseurs venus d'Allemagne, d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud³⁸⁰ transmettent l'enseignement de Martha Graham, José Limón, Mary

³⁷⁴ D.P., « L'Atelier de la danse, Danse et Poésie » in *Danse et Rythmes*, n°57, janvier 1960.

³⁷⁵ *Idem* et pour les citations suivantes.

³⁷⁶ In *L'Atelier de la danse 1955-1995 souvenirs*, auto-édition, 1995, p 17.

³⁷⁷ *Idem*

³⁷⁸ D'après l'article « Pantomime, danse et théâtre d'avant-garde » in *Danse et Rythmes*, n°63, juillet-août 1960. L'article mentionne aussi Etsuko Takano, Roemahlaisenlan, Nellie Caron, Geneviève Piguët, José Sierra.

³⁷⁹ « Pantomime, danse et théâtre d'avant-garde » in *Danse et Rythmes*, n°63, juillet-août 1960.

³⁸⁰ Jacqueline Robinson (1922-2000) est anglaise, née à Londres. Elle s'installe en France en 1949 avec son mari, l'économiste Octave Gélinier. Elle a étudié la danse avec Erina Brady une élève de Mary Wigman puis avec Mary Wigman elle-même. Jerome Andrews (1908 – 1992) a Bénéficié d'une formation exceptionnelle au États-Unis. Il a étudié auprès de tous les grands pédagogues et chorégraphes nord-américains fondateurs de la modern-dance. Né en 1908, il débute des classes à la Denishawn, puis auprès de Martha Graham ; Doris Humphrey, Alys Bentley, Hanya Holm (quelques années avant ou après Nikolais), Louis Horst. Il danse quelques temps pour ces compagnies mais son activité principale revient à danser pour le cabaret puis au Radio City Hall en tant que soliste. Dans les années 1930, il fait un tour en Europe – il danse en France auprès de Maurice Chevalier dans les cabarets puis en Allemagne - avant de revenir malade aux États-Unis en 1937. Pour se rétablir, il travaille avec Joe Pilates qui lui transmet sa technique qu'il va enseigner et intégrer à sa pédagogie de la danse. Au début des années 1950, il s'installe en France et rencontre Mary Wigman dans ses stages en Suisse. Il rencontre Jacqueline Robinson et Karin Waehner, deux danseuses qui font partie de sa compagnie française « Les compagnons de la danse » à partir de 1953. Karin Waehner (1926 – 1999) est née en Allemagne à Gleiwitz. De 1945 à 1949, elle étudie à Leipzig auprès de Mary Wigman. Elle s'installe en France en 1953 après avoir enseigné en Argentine. En 1959, elle obtient une bourse pour étudier au Connecticut College où elle se familiarise avec les enseignements de Louis Horst, José Limón, Betty Jones mais surtout Martha Graham. Laura Sheelen est née en 1926 à Battle Creek dans le Michigan. Elle travaille à New York avec Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón mais aussi Balanchine. Elle arrive en France en 1955.

Wigman, Louis Horst, Jean Weidt et d'autres. Ils croisent leurs connaissances avec le mime, le théâtre ou la danse classique : Karin Waehner, Françoise Dupuy, Dominique Dupuy font partie de ceux qui ont étudié avec Etienne Decroux à Paris ; Dominique Dupuy s'est formé également à l'école de théâtre Charles Dullin ; Françoise et Dominique Dupuy ont travaillé avec Nicolas Zvereff, Laura Sheleen chez George Balanchine... Ce métissage culturel et ces échanges internationaux fondent cette école de danse moderne française qui tente alors de s'inventer. C'est donc sous le signe d'influences multiples que le terme « danse moderne » est clarifié puis revendiqué³⁸¹ comme un espace-monde :

*Danse moderne signifie en France "Danse de salon". C'est presque vrai. Mais lorsqu'on sait que "Danse moderne" signifie danse moderne en Angleterre, en Allemagne, au Canada, aux Etats-Unis et dans toute l'Amérique latine, on peut se demander si le vocabulaire français ne gagnerait pas à adopter la même signification*³⁸².

Par un encadrement collectif des travaux, par une démarche réflexive et une recherche sur les fondamentaux de la discipline à partir des multiples courants de la danse moderne, par la diffusion de connaissances historiques et, enfin, par l'affirmation de son nom relié au vocable employé dans les autres pays (non plus isolé dans une multiplicité indistincte), la danse moderne en France construit singulièrement son projet et son régime de modernité. Elle affirme une présence et un développement au moyen de l'écrit, de l'enseignement et de l'animation. Elle invente ses propres scènes, dans les studios de danse ou à travers des dispositifs nouveaux qui lui permettent de s'exposer, tel le Théâtre Essai de la danse initié, là encore, par l'AFREC.

Pourtant, le rêve d'une école de danse moderne française, tout comme celui, quelques années plus tard, d'une école de danse contemporaine française³⁸³ n'est pas parvenu à résonner dans les imaginaires collectifs des historiens et des danseurs comme un terreau du

³⁸¹ Bon nombre d'observateurs se plaisent à entretenir une confusion. Ainsi Jean Dorcy expliquait-il : « chez nous danse moderne signifie danse de salon. Une confusion certaine naîtrait si, par un même vocable l'on voulait désigner deux espèces de danse » in *Toute la danse*, septembre-octobre 1955.

³⁸² « Tribune libre », *art. cité*.

³⁸³ A l'initiative de Françoise et Dominique Dupuy au sein des RIDC. On retrouve ce terme dans les programmes de stages à partir du début des années 1970. Nous consacrons un chapitre à ce projet et aux enjeux d'un tel énoncé dans la troisième partie de notre thèse.

développement de la danse contemporaine en France. Néanmoins, quelles traces souterraines ce projet de danse moderne en France dans les années 1950-1960 a-t-il pu laisser ? Il nous semble important de considérer deux éléments : le désir d'une danse comme pensée et la nécessité fondamentale d'un « danser tout de suite ».

2) La danse moderne comme discipline et comme pensée

Dans le texte de présentation du programme de l'école de L'Atelier de la danse en 1961, Jacqueline Robinson – que l'écriture a toujours accompagnée dans sa vie de danseuse et de pédagogue - explique sa philosophie de la danse :

Mais ce serait plutôt en vérité la DANSE, dont chacun de nous, à notre insu peut-être, porte en soi l'élan virtuel : la DANSE, universelle et sans « étiquette », un retour aux sources, où le mouvement est expression et communication. Expression authentique de l'homme de toujours, donc d'aujourd'hui, donc langage contemporain [...] Celui qui danse est à la fois créateur et instrument. Les disciplines qui lui incombent sont multiples et indivisibles. Son imagination, comme son intelligence, comme son habileté physique sont sollicitées. Triple maîtrise orientée vers la communication... Épanouissement de toutes les facultés. Au niveau de l'artiste professionnel comme de celui de l'enfant ou de l'amateur, le processus est le même ; il n'y a qu'une différence de degré. Chacun a quelque chose à dire, reste à apprendre le vocabulaire pour le formuler, et se forger l'instrument pour l'énoncer...³⁸⁴

Destiné à convaincre de futurs élèves à entrer dans son école, ce texte de Jacqueline Robinson peut être considéré comme programmatique d'un projet de danse moderne en France. Pourtant, d'emblée, on retrouve la même tonalité de défense d'une vérité que chez Serge Lifar pour le classique³⁸⁵. Se rejoint un discours sur l'universel, l'authentique, les sources. La croyance en l'universalité de La Danse placée sous le signe de « l'expression authentique de l'homme de toujours » mériterait à ce titre un long développement, mais elle

³⁸⁴ ROBINSON Jacqueline, plaquette de présentation de l'Atelier de la danse, 1961 reproduit dans son ouvrage *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997.

³⁸⁵ Voir à ce sujet LIFAR Serge, *La Danse* (Genève, Gonthier, 1965, 190p), un ouvrage qui rend bien compte de l'entreprise de définition de la danse par Serge Lifar imbriquée dans son propre parcours.

ne forme pas à proprement parler ce projet de la danse moderne tel qu'il se forge en France à partir des années 1950. D'ailleurs, Jacqueline Robinson nuance *a posteriori* ses propos : « Une danse originelle, originale, libre est sans doute un concept aussi illusoire que celle du "bon sauvage"³⁸⁶ » Son ton, tout comme celui de Lifar, cherche à frapper fort pour convaincre. L'auteure l'explique en outre ainsi³⁸⁷ : « Il n'existait guère d'écrits en français accessibles sur le sujet [la danse moderne]. Nous jouions le rôle de pionniers, oui, avec ce que cela peut comporter de risque, d'erreurs, de naïveté et de foi ! Et j'avoue que je sautais sur toutes les occasions pour faire du prosélytisme ». Sans doute, en effet, fallait-il en passer par ces traits grossissants pour défendre une démarche tournée vers « une spécificité du matériau, le mouvement hors de toute chose et une conception de la création comme expression/construction de l'individu créateur³⁸⁸ ».

Car en effet, ce sont bien deux points de vue qui s'opposent : là où Serge Lifar défend la danse classique par une « autorité » séculaire, Jacqueline Robinson développe une logique du mouvement de l'homme comme sujet et non comme objet, ce qui fait de ce texte, à nos yeux, un révélateur d'une pensée de la danse moderne en France. La danse y est décrite d'abord comme une philosophie, c'est-à-dire comme une manière d'être au monde rendue consciente par l'activité de danser. Le monde de la danse repose non pas sur des critères électifs et élitaires mais sur des valeurs de bien commun donnant accès à chaque individu au mouvement dansé. La danse appartient à tous les hommes, car elle est à l'intérieur des hommes - « chacun [...] porte en soi l'élan virtuel » - c'est-à-dire de leurs activités sensibles et perceptives. On retrouve le sillage de Mary Wigman pour qui « l'expérience d'un mouvement vivant³⁸⁹ » est provoqué par « l'événement intérieur³⁹⁰ », commente Isabelle Launay.

C'est à la condition de l'exploration de cette « région du silence³⁹¹ » que la danse moderne offre la possibilité de s'exprimer et de délivrer un message, « chacun à quelque

³⁸⁶ *L'Aventure de la danse moderne en France, op. cit.*, p 19.

³⁸⁷ *L'Atelier de la danse 1955-1995 souvenirs*, auto-édition, 1995, p 20.

³⁸⁸ Pour Jacqueline Robinson, ce sont les deux fondamentaux à laquelle la danse moderne postule. Citation de *L'Aventure de la danse moderne en France, op. cit.*, p19.

³⁸⁹ LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, op. cit.*, p 181.

³⁹⁰ *Ibid*, p 183.

³⁹¹ *Ibid*, p 92. Cette expression est employée par Rudolf Laban pour définir ce qu'ouvre comme monde de la perception l'expérience de la danse mais aussi quelle est son exigence pour le danseur. Isabelle Launay

chose à dire », estime à ce titre Jacqueline Robinson. Parce qu'elle serait le révélateur de la condition de l'homme, l'articulation entre « expression » et « communication », autrement dit la dimension messagère de la danse, est appelée comme principe premier : « La danse moderne repose sur le principe de l'expression comme motivation première ³⁹² » poursuit Isabelle Launay. Dans un autre texte de la même époque, Jacqueline Robinson précise que « si elle n'était pas prétexte à un débordement d'émotions, elle serait l'antithèse de l'art ³⁹³ ». Jerome Andrews, profondément marqué par « la science et l'inspiration de l'enseignement ³⁹⁴ » de Mary Wigman parle d'une « poétique de l'être ³⁹⁵ ». Pour lui, le but de la danse est « d'exprimer, de faire le lien entre la profondeur de vous-même et quelqu'un ou quelque chose d'autre [...] ³⁹⁶ ». Ainsi, dans une inspiration essentiellement issue du courant de la danse d'expression en Allemagne, la place essentielle de l'expression dans la danse moderne semble rechercher deux objectifs : communiquer des états et faire le lien entre le sujet et son environnement.

La place du sujet dans la pédagogie est centrale tant « celui qui danse est à la fois créateur et instrument ». Les trois qualités requises « imagination », « intelligence » et « habileté » forment les cadres de la « discipline » qui inscrivent une plasticité entre l'intellect et le corps, la sensation et la forme. Dans un long article intitulé « La danse moderne ³⁹⁷ », la pédagogue insiste sur l'importance des « principes tant du point de vue de la technique corporelle que de la conception chorégraphique ³⁹⁸ ». S'il y a en germe avec l'emploi des termes « discipline », « maîtrise », « vocabulaire », le désir manifeste de faire école, sur le modèle de Martha Graham cette fois-ci, c'est à travers une vision du danseur

explique p 92: « Danser, ce serait percevoir la région du silence, cette “terre”, ce “paysage” inconnu, ce “continent”, monde de “valeurs cinétiques” que la seule expérience de danse rend perceptible. Le danseur ne mérite son nom que s'il possède la capacité de percevoir et de produire une cohérence profonde au sein de la dynamique des événements quotidiens. »

³⁹² *Idem*

³⁹³ in « La danse moderne » in *Accords*, revue régionale des Jeunesses Musicales de France, 1961

³⁹⁴ Cité par Carole Catelain, *Quand Jerome Andrews danse...*, mémoire de master, Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, juin 2011, p212. Voir également un ouvrage paru récemment qui présente les conférences de Jerome Andrews : *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

³⁹⁵ *Idem*

³⁹⁶ « Conférence 1972-1973 », BnF fonds « Françoise et Dominique Dupuy ». Voir également ANDREWS Jerome, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, *op. cit.*

³⁹⁷ Reproduit dans son ouvrage *L'Atelier de la danse 1955-1995*, *op. cit.*, cet article a été publié dans *Accords*, la revue régionale des Jeunesses Musicales de France, en 1961.

³⁹⁸ « La danse moderne » in *Accords*, la revue régionale des Jeunesses Musicales de France, 1961.

comme créateur et non comme exécutant ou comme « corps dressé ». Ainsi l'expression est-elle aussi au cœur de la pédagogie. C'est en ce sens que la différence entre l'amateur et le professionnel n'est qu'une question de « degré ». Il n'y a pas de scissions, de partage ou de catégorie mais un « processus » qui pense le développement de l'autonomie du sujet et son intériorité comme objets de savoirs pour la danse.

Ainsi, défendre une école de danse moderne dans le champ chorégraphique et éducatif français tel que nous l'avons observé, c'est assurer des valeurs de travail et de sérieux, de structures qui permettent d'affronter l'hégémonie du champ néo-classique. Il s'agit aussi de revendiquer des valeurs au sein de l'apprentissage par lesquelles « le danseur est ce créateur de l'instant, qui porte en lui le monde entier », tel que le souligne Françoise Dupuy³⁹⁹.

3) *Danser tout de suite, danser pour mieux vivre : enjeux pédagogiques des « modernes »*

À l'occasion d'entretiens réalisés par l'Ina⁴⁰⁰ Dominique Dupuy expliquait en 2011 : « Chez Weidt⁴⁰¹, on dansait tout de suite ». Il poursuit son récit avec sa rencontre avec Nicolas Zvereff :

Il y a des gens qui vous mettaient immédiatement dans l'idée de danser. Quand on prenait un cours avec Nicolas Zvereff, on n'était pas en train de faire de la technique qui nous amènerait un jour plus ou moins à danser, mais on était tout de suite en train d'entrer dans quelque chose dont on pouvait sentir que c'était proche de la danse.

Le danseur exprime bien un mode d'être à la danse où, s'agissant de l'apprentissage de la danse classique comme ici avec Zvereff, il est question avant tout de saisir « une idée de la danse », au delà des binarités classique / moderne et professionnel / amateur. C'est en

³⁹⁹ In *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin / Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, 1989, p17.

⁴⁰⁰ [www.http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes05052/dominique-dupuy.html](http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes05052/dominique-dupuy.html). Consulté en mars 2014.

⁴⁰¹ 1904-1988. Danseur d'origine allemand qui s'exile à Paris en 1933 pour fuir le nazisme. Là, il fonde une première compagnie Les Ballets 38 puis est mobilisé par l'armée française il passa la seconde Guerre Mondiale en Afrique du Nord. De retour à Paris en 1946, il crée une nouvelle compagnie Le Ballet des arts qu'intègre Françoise Michaud (qui deviendra Françoise Dupuy en 1951) et Dominique Dupuy qui a à peine 16 ans.

ce sens que la danse « sans étiquette » prônée par Jacqueline Robinson peut s'entendre. Il s'agit d'entrer dans un mouvement qui n'attend pas d'être « parfait » pour exister en tant que danse. La danse étant immédiatement à l'œuvre, le long processus d'acquisition pour atteindre la perfection supposée d'un geste idéal comme finalité n'est pas le moteur. Le sont davantage en revanche l'expérience et la traversée de gestes, d'espaces et de temps. Désirer bouger fait naître la danse. Entrer dans l'apprentissage n'appelle pas une conception du corps comme objet ou comme instrument, ce sont les corporalités elles-mêmes dans leurs potentialités d'exploration qui fondent le projet pédagogique.

Quelle que soit la manière dont il est mis en œuvre – à partir d'improvisations, dans une attitude pédagogique, dans des processus de création –, ce « danser tout de suite » constitue bien une valeur transmise. Christine Gérard, évoquant ses années de formation auprès de Jacqueline Robinson dans les années 1960, parle d'un apprentissage qui lui a permis de se « développer exactement là où j'étais⁴⁰²», ne donnant « jamais l'impression que l'on m'apprenait quelque chose⁴⁰³ » mais plutôt que ce que « je faisais était ce qu'il fallait faire, je n'étais jamais en déficit⁴⁰⁴ ». Carole Catelain qui a travaillé de longues années auprès de Jerome Andrews conserve la « formidable invitation à l'émancipation » qu'il a su transmettre : « Il nous dit que la porte est ouverte, que nous aussi nous pouvons “y aller”⁴⁰⁵ ».

La description d'un cours de Geneviève Mallarmé en 1955 par la journaliste Hélène Marinelli⁴⁰⁶ est révélatrice des pratiques que l'on trouvait aussi chez Karin Waehner, Françoise et Dominique Dupuy ou Jacqueline Robinson. Elle nous permet, en effet, de saisir un certain nombre d'éléments qui fondent cette pédagogie émancipatrice, telle qu'elle est concrètement enseignée dans les studios :

Les leçons débutent par des mouvements de décontraction des mains, des bras, du torse, de la tête qui permettent d'acquérir une indépendance

⁴⁰² Entretien avec Christine Gérard réalisé en février 2007 dans le cadre de notre mémoire de master *Christine Gérard, l'art du doute*, Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, septembre 2008.

⁴⁰³ *Idem*

⁴⁰⁴ *Idem*

⁴⁰⁵ *Quand Jerome Andrews danse...*, , *op. cit.*, p 264.

⁴⁰⁶ *La danse*, n°9, avril 1955.

totale de toutes les parties du corps. Geneviève Mallarmé transmet le fruit de ses longues études et recherches à ses élèves, elle explique le pourquoi, les raisons physiologiques de tous les mouvements qu'elle démontre, et c'est là un des secrets de l'intérêt qu'elle sait susciter chez ceux qui l'écoutent : quand elle rectifie un bras, une épaule, sa critique est constructive, profitable. Chaque partie du corps, chaque « charnière » est pétrie, travaillée pour permettre d'augmenter les possibilités d'expression, de prolonger la valeur du mouvement au-delà des possibilités corporelles naturelles.

Un long travail des pieds, de leur prise de possession dans le sol, des genoux, des hanches, des épaules, du cou, de la tête permet la dissociation des différentes parties du corps et évite le péril de fausser l'expression par un placement défectueux ou excessif d'un geste au détriment d'un autre. [...] Ensuite et avant la relaxation finale et les exercices respiratoires importants : travail en diagonale, marches, tours, sauts, perte d'équilibre, grande extensions, tout ici favorise l'extériorisation, le placement, la détente. »

La nature du travail engagé porte ici sur le relâchement, la dissociation, la prise de conscience anatomique, la prise d'espace, le déplacement dans l'espace, les appuis dans le sol et le placement. La conscience du corps ainsi que l'appréhension du monde extérieur sont placées au centre du processus d'apprentissage. La description montre également un rapport d'échange à travers la parole où est valorisée une démarche analytique et explicative du pédagogue envers l'élève de manière à inclure une conscience, une pensée dans son geste.

Un esprit similaire préside aux ateliers de Jacqueline Robinson tels que les a vécus Marie-Odile Langlère⁴⁰⁷, d'abord enfant à partir 1956, au sein des Ateliers de la danse :

[...]Un cours chez Jacqueline commençait par un travail au sol sur des tapis individuels mais dont le placement était déjà une prise de conscience

⁴⁰⁷ Marie-Odile Langlère qui crée et enseigne à Brignoles près de Toulouse est aujourd'hui l'une des principales passeuses de la pensée et la pédagogie de Jacqueline Robinson. Elle rencontre son enseignement à l'âge de 10 ans à L'Atelier de la danse où elle suit les cursus pédagogiques et artistiques. Elle danse dans la compagnie à la fin des années 1960, participe aux « Soirées de L'Atelier ». En 1986, elle danse dans la reprise de *Rites* pour la Biennale de danse à Lyon.

de l'espace dans lequel nous allons travailler, et une prise en considération des autres.

Les exercices proposés concernaient le placement, c'est-à-dire, la connaissance du corps et son respect anatomique, elle nous faisait travailler des enroulés/déroulés de colonne vertébrale en ayant la conscience de l'appui de notre bassin, des vertèbres, de la tête et nous devions allonger notre colonne vertébrale en sentant le chemin à prendre pour être juste, c'est là qu'éventuellement le miroir pouvait être utilisé. Il n'y avait dans son travail rien de mécanique, tout en travaillant sur la compréhension de la mécanique du corps. Ce qui nous rendait responsable, on apprenait à construire un corps que l'on comprenait.⁴⁰⁸

Dans un article intitulé « à propos de l'expression en danse ⁴⁰⁹ », Raymonde Lombardin explicite cette démarche pédagogique globale :

Notre propos essentiel est de développer d'abord la conscience et l'indépendance musculaire, ce qui nous conduit à la découverte de la sensation du mouvement. Cette sensation s'appuie d'abord sur des formes imaginaires projetées dans l'espace. Il en découle une dialectique forme-espace/sensation. C'est cette dialectique qui nous permet de saisir la naissance du rythme et du dynamisme issu de telle qualité particulière du mouvement. Ce sont les variations d'intensité de ce dynamisme qui constituent le rythme interne du mouvement.

La pédagogue décrit un processus de savoir sentir. La forme émane de la sensation apprivoisée, travaillée de manière à devenir consciente. Il s'agit d'activer un dialogue entre la sensation intérieure et la construction d'une forme. Telles qu'on les retrouve dans la description des ateliers de Geneviève Mallarmé et de Jacqueline Robinson, les connaissances anatomiques sont au cœur du processus de conscience de soi. La corporéité se construit

⁴⁰⁸ Communication de Marie Odile Langlère lors de la journée d'études « Relire les années 1970 : les corporéités dansantes en France à partir de l'expérience des danseurs » (organisée par le département Danse, université Paris 8), 13 avril 2013, BnF.

⁴⁰⁹ *Toute la danse et la musique*, mai 1957.

comme une architecture où peuvent s'agencer des formes, s'ouvrir des espaces, advenir des sensations.

Les principes de Rudolf Laban ont vraisemblablement amené à élaborer cette approche du mouvement, Raymonde Lombardin ayant, par l'intermédiaire de Heinz Finkel, étudié sa méthode dans les années 1940⁴¹⁰. Le concept de pensée motrice qui « perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse⁴¹¹ », en particulier, apparaît actif dans ses propos.

Il y aurait bien entendu à développer une histoire de la pédagogie en danse pour entrer en profondeur dans la construction des savoirs et des corporéités ainsi que pour saisir davantage de quelles manières les différentes pensées pédagogiques de la danse moderne, d'autres savoirs en danse et d'autres pratiques telles que le mime ou les différentes écoles de gymnastique rythmique accompagnent les trajectoires individuelles et les projets communs. Que ce soit à la Schola Cantorum et dans les nombreux stages donnés à l'École nationale supérieure d'éducation physique⁴¹² par Karin Waehner, à L'Atelier de la danse de Jacqueline Robinson, à l'Académie de Danse de Françoise et Dominique Dupuy, dans les nombreuses écoles de danse moderne en province (Les Cantarelles d'Anne-Marie Debatte⁴¹³ à Lille, Hélène Carlut à Lyon, Ginette Bastien à Carcassonne), nombreux sont les lieux où une jeune génération de danseurs professionnels et amateurs a pu expérimenter le projet de la danse moderne de ces artistes pédagogues des années 1950-1960.

⁴¹⁰ Voir ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France*, op. cit., p194 -195.

⁴¹¹ LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 39 sq., trad. J. Challet-Haas et M. Bastien.

⁴¹² Nous nous attarderons plus spécifiquement sur le rôle du milieu du sport dans le développement de la danse dans la troisième partie.

⁴¹³ Anne-Marie Debatte, 1908-2002. Créée au sortir de la guerre en 1945, l'école de danse est reconnue par l'Éducation nationale dès 1947. En 1953, « L'École de Danse Anne-Marie Debatte » se structure à Lille, Roubaix, Tourcoing avec des antennes dans les communes voisines (MJC, écoles, maisons de retraite...). En 1975, l'école prend le nom de « Danse Création » sous forme associative. Voir, DEBATTE, Anne-Marie, *Le mouvement et l'Être, projet d'une existence*, Marcq-en-Baroeul, Association « Les Cantarelles », 2014.

Dans un contexte où, « au sein des familles bourgeoises et religieuses⁴¹⁴ », comme le rappelle Marie-Odile Langlère, « le corps était tabou et [les] enfants devaient être brillants dans leurs études », l'enseignement de la danse par Jacqueline Robinson par exemple « ne coupait pas l'enfant de la société, ne l'empêchait pas de penser ». Parce qu'elle était « respectueuse de son corps, de sa sensibilité, son imaginaire », parce qu'elle apprenait à « se regarder, s'écouter, partager le sens commun », cette danse « aidait à grandir et à établir des liens avec les autres⁴¹⁵ ». Elle lui donnait la « dimension humaine » et « tout ce qui pouvait éveiller l'enfant, le renforcer, le solidifier, le construire ».

La relation au corps développée par les pédagogues au sein des apprentissages permet ainsi de saisir la part éthique, voire politique dans leur projet. À l'exception de la création d'Olga Stens, *De la berceuse au chant de la victoire*, le propos politique semble, en revanche, exclu du projet chorégraphique de la danse moderne en France. Pourtant, cette pièce créée en février 1956, qui raconte « la vie de deux enfants juifs, nés entre les deux guerres dans un milieu populaire⁴¹⁶ » est alors considérée comme inaugurale d'un « répertoire d'une compagnie de ballet moderne⁴¹⁷ » : « Réalisée dans une grande conviction et des moyens simples, mais suffisants, cette œuvre forte, dont les chœurs tracent et soulignent l'intensité, soit joyeuse, soit tragique, a permis à Olga Stens de réaliser un vrai ballet "moderne", à tendances expressionnistes, où elle tient avec Karin Waehner, le rôle d'une mère tandis que Jerome Andrews est leur actif partenaire dans celui du jeune homme.⁴¹⁸ » En rappelant que la danse moderne est tournée vers l'engagement social et le militantisme⁴¹⁹, cette pièce n'en met pas moins à jour l'absence de cette dimension dans la production chorégraphique moderne en France : la dimension politique dans les œuvres d'un

⁴¹⁴ Communication de Marie Odile Langlère lors de la journée d'études « Relire les années 1970 : les corporéités dansantes en France à partir de l'expérience des danseurs », 13 avril 2013, BnF. *Idem* pour les citations suivantes.

⁴¹⁵ *Idem*

⁴¹⁶ JS, « Olga Stens, Karine Wahener [orthographe de l'article] et Jerome Andrews créent un ballet "moderne" » in *Toute la danse et la musique*, février 1956.

⁴¹⁷ *Idem*

⁴¹⁸ *Idem*

⁴¹⁹ *New Dance Group, Theatre Union Dance Group* (Anna Sokolow), *Federal Dance Project* aux USA sont des groupes de danse radicaux et politisés dans les années 1930 ; *La Table verte* (1932) de Kurt Jooss est considérée comme une œuvre politique ; Jean Weidt est surnommé le danseur rouge en raison de ses liens avec le parti communiste. Voir les travaux de Marc Franko en particulier *Dancing Modernism – Performing Politics*, Indianapolis University Press, 1995, 191p.

Jean Weidt⁴²⁰ notamment ne semble ré-émerger qu'à la fin des années 1960 avec des pièces comme *Terre d'Exil* que compose Jacqueline Robinson en 1968 en réaction à la dictature des généraux en Grèce ou dans les années 1970 avec *Visages de Femmes* (1973) inspiré par les portraits de femmes algériennes prises par Marc Garanger en 1960⁴²¹, est construit comme un manifeste sur la condition des femmes dans le monde.

Cet horizon politique dans les œuvres chorégraphiques qui a pu constituer un temps le projet commun de la danse moderne⁴²², n'a pas perduré contrairement au développement d'une pensée pédagogique portée vers l'émancipation des individus. En pensant la danse moderne comme un moyen d'éducation et d'épanouissement de l'individu, de l'enfant, elle a pu intégrer les circuits éducatifs institutionnalisés, notamment l'éducation nationale, l'éducation populaire offrant alors un réel contre-pouvoir et une contre culture à l'hégémonie du corps classique dans les représentations sur scène et dans les imaginaires.

D – Unité autour de la reconnaissance de la danse

Si un désir d'être « moderne » est à l'œuvre au même moment au sein de l'Opéra de Paris à travers Serge Lifar, chez les jeunes chorégraphes néoclassiques et chez les danseurs dits « modernes », les projets et les processus sont, tels que nous avons pu le constater, de natures très variées. Seuls quelques éléments communs semblent se dégager. Le nom des compagnies, tout d'abord, accole le terme « ballet » à ceux de « moderne » ou « contemporain » (Ballets contemporains Karin Waehner) ou à des notions approchantes (Ballets du XX^{ème} siècle pour Maurice Béjart, Ballet des temps modernes pour Ginette Bastien à Carcassonne). Il associe aussi souvent un attribut prestigieux de ville ou de lieu (Ballets modernes de Paris, Ballet des Champs-Élysées, Ballets de la Tour Eiffel). Par ailleurs certains des cadres du ballet et leurs collaborateurs sont présents dans le répertoire des « classiques » et des « moderne ». Ainsi, par exemple, les BMP utilisent des livrets

⁴²⁰ Citons *Vieilles Gens, vieux fers* (1928).

⁴²¹ GARANGER Marc, *Femmes algériennes 1960*, Biarritz, Atlantica, 2002 (3^{ème} ré-édition).

⁴²² Tels que *La Table verte* de Kurt Jooss en 1933 et l'exil de nombreux danseurs et chorégraphes modernes allemands fuyant le nazisme le laissent augurer. Aux États-Unis, dans les années 1930, une danse moderne dénonçant l'exploitation de la classe ouvrière voit également le jour. Sur ces sujets voir, SAGE Marion, *Danses modernes d'Allemagne à Paris : Critiques de danses et danses critiques dans la France des années 30*, doctorat, trav. cités ; FRANKO Mark, *The Work of Dance : Labor, Movement and Identity in the 1930's*, Middleton, Wesleyan University Press, 2002.

similaires aux chorégraphes du ballet néo-classique. *Le Mandarin merveilleux* est chorégraphié par les BMP et Joseph Lazzini en 1965. Janine Charrat s'en était emparée en 1958. Une chorégraphie de *La Femme et Son Ombre*, d'après l'œuvre de Paul Claudel, est créée en 1948 par Janine Charrat et 1968 par les Ballets modernes de Paris (BMP). Les mêmes compositeurs que Serge Lifar, Maurice Béjart, Janine Charrat, Roland Petit, tels Darius Milhaud⁴²³, Maurice Ohana⁴²⁴, Heitor Villa-Lobos⁴²⁵ sont inscrits au générique des œuvres des BMP, tous comme les décorateurs tels que François Ganeau⁴²⁶ et Yves Bonnat⁴²⁷ qui sont sollicités également par George Skibine, Françoise Adret, Les Ballets 1958.

Un autre élément de reconnaissance d'un champ unifié sur le plan chorégraphique se manifeste par une appropriation des Ballets russes aussi bien par certains danseurs « modernes » que « classiques ». Du côté de la danse classique, nous avons déjà évoqué comment, pour Serge Lifar, les Ballets russes et Serge Diaghilev tiennent lieu d'acte de naissance de *son* ballet moderne⁴²⁸. Du côté des danseurs « modernes », les Ballets modernes de Paris n'ont cessé au cours des années 1950 et 1960 de multiplier les références aux Ballets russes et à Nijinski : recréation de *Parade* en 1955, de *L'Après-midi d'un faune* en 1962 et de *Jeux en 1963*, conférences démonstrations autour de Nijinski et des Ballets russes à l'occasion de Journée de la Danse en 1964⁴²⁹. Entre danse moderne et danse classique, la frontière a semblé parfois mince. D'ailleurs, Gilberte Cournand en vient à qualifier le genre de spectacle de Françoise et Dominique de « ballet néo-classique », puisque, écrit-elle, « la

⁴²³ La musique de Darius Milhaud (1892-1974) est présente dans les ballets *Adam(e) Miroir* (1948, chor. Janine Charrat), *Souleïado* (1952, Françoise et Dominique Dupuy), *Suite Française* (1955, Françoise et Dominique Dupuy), *La Rose des vents* (1958, chor. Roland Petit), *Concerto* (1957, chor. Maurice Béjart).

⁴²⁴ La musique de Maurice Ohana (1913-1992) est présente dans les ballets, *Paso* (1955, Françoise et Dominique Dupuy), *Tanit ou le crépuscule des Dieux* (1956, chor. Maurice Béjart), *Prométhée* (1956, chor. Maurice Béjart)

⁴²⁵ La musique d'Heitor Villa-Lobos (1887-1959) est présente dans les ballets *Jarupary* (1934, 1936, chor. Serge Lifar), *L'étranger* (1953, chor. Maurice Béjart), *Visages de terre* (1955, Françoise et Dominique Dupuy).

⁴²⁶ François Ganeau (1912-1983) participe aux décors des ballets *Danse pour une farce* (1952, chor. Françoise et Dominique Dupuy), *Roméo et Juliette* (1955, George Skibine), *L'Echelle* (1958, chor. Dirk Sanders pour Les Ballets 58).

⁴²⁷ Yves Bonnat (1912-1992) participe aux décors des ballets *Terrain vague* (1951, Françoise Adret), *Histoire du Petit Tailleur* (1955, chor. Françoise et Dominique Dupuy).

⁴²⁸ Voir à ce sujet VEROLI Patrizia « La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1419> ; DOI : 10.4000/danse.1419.

⁴²⁹ D'après le texte de présentation pour une Journée de la Danse organisée à Séraucourt, le 30 avril 1964. Fonds d'archive « Françoise et Dominique Dupuy », BnF, départements des Arts du Spectacle. Côte 4-COL-191 (51).

base de toute leur danse reste fidèle aux grandes traditions de Noverre qui conseillait de jeter bas “paniers et perruques et de revenir au naturel”⁴³⁰». Tel que le précise Dominique Dupuy des décennies plus tard, la forte présence de la danse russe dans le champ chorégraphique et le « post-diaghilev⁴³¹ » a nécessité de prendre position sur l’héritage des Ballets russes dans lequel les danseurs modernes en France pouvaient également se reconnaître. Dans le texte de présentation de la conférence démonstration sur « Nijinsky et les Ballets russes⁴³²», il explique ainsi que la place des Ballets russes dans le ballet contemporain et dans l’histoire de la danse « ne se serait pas imposée⁴³³ » s’il n’y avait pas eu « la révélation de l’œuvre chorégraphique de Nijinsky⁴³⁴ » dont la « nouveauté de la conception⁴³⁵ » a constitué « la majeure partie⁴³⁶ » du choc provoqué par les représentations des Ballets. Dominique Dupuy se met à distance de la généalogie lifarienne pour retenir essentiellement la figure de Nijinski, « homme-oiseau, phénomène humain, acteur-protée, incarnant tour à tour et avec autant d’acuité, le romantisme des Sylphides, l’érotisme du Faune, la cocasserie de *Tyl Eulenspiegel*⁴³⁷ ». C’est donc le génie du danseur que Dominique Dupuy retient. Un génie organisé autour d’une personnalité remarquable – danseur et chorégraphe accompli –, de capacités physiques hors du commun⁴³⁸ et d’une force expressive louée avec conviction autant du côté du danseur que du chorégraphe. Ainsi, l’héritage des Ballets russes fonctionne-t-il, même pour des raisons différentes, comme une référence commune, constitutive du champ chorégraphique. Mais il est loin de forger une unité massive.

Une unité franche, même si elle ne résorbe pas les tensions à l’œuvre dans les projets chorégraphiques, se manifeste néanmoins davantage autour de la question de la reconnaissance sociale du champ chorégraphique. En 1955, le journaliste Jean Silvant s’alarmait d’une situation globale :

⁴³⁰ Préface au programme des Ballets modernes de Paris, Théâtre de l’Etoile, 1961. Archives BnF, fonds “Françoise et Dominique Dupuy”.

⁴³¹ Grands Entretiens réalisés par l’Ina, 2011. [www.http://entretiens.ina.fr/consulter/Danse](http://entretiens.ina.fr/consulter/Danse). Consulté en mars 2014.

⁴³² Fonds “Françoise et Dominique Dupuy”, BnF, départements des Arts du Spectacle. Côte 4-COL-191 (52).

⁴³³ Texte de la conférence *Nijinski et les Ballets Russes*, 1964.

⁴³⁴ *Idem*

⁴³⁵ *Idem*

⁴³⁶ *Idem*

⁴³⁷ *Idem*

⁴³⁸ Dominique Dupuy précise : « on dit qu’une radio de ses pieds [...] révéla que leur structure était anormalement prédisposée pour la saltation ».

Le moment est venu, je le crois, où l'État doit s'inquiéter du destin d'un art, dont l'audience commence d'alimenter assez fastueusement des taxes sur les spectacles.

*Le mécénat ressort, à notre époque, du miracle, et on ne voit guère de successeur possible au cher Marquis de Cuevas. Et en dehors du rôle essentiel joué par cette compagnie, et de celui que l'Opéra a joué à une certaine époque, la création d'une compagnie de ballets tient de la folie, surtout si elle se fixe des buts esthétiques.*⁴³⁹

Jean Silvant pointe les failles de ce champ, en ce milieu des années 1950. Observant un désir d'essor, il regrette le manque d'implication de l'État dans son rôle d'accompagnant, signalant par là-même que la danse peut désormais prétendre à faire partie intégrante d'une politique culturelle. Il réclame en particulier la création de centres chorégraphiques : « On a bien créé des centres dramatiques, pourquoi ne créerait-on pas des centres chorégraphiques ? ».

La question ne va cesser, en fait, d'animer le champ de la danse. Pour rappel, si un premier centre chorégraphique est mis en place à Amiens sous le nom de Ballet Théâtre contemporain⁴⁴⁰ en septembre 1968, ce type de structure se multiplie à partir de 1984 dans le cadre d'une véritable politique en faveur de la danse. Onze compagnies implantées et le CNDC d'Angers reçoivent l'appellation de Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN). Or, ces demandes ont été formulées à de nombreuses reprises au cours des années 1960 et 1970. La création de CCN constitue également un point majeur des revendications de Mai 1968. Cette structure fait donc largement consensus au sein du monde chorégraphique : au-delà de la valorisation d'une esthétique, au-delà des modalités de mise en place, tous s'accordent sur la nécessité d'une implication forte de l'État pour valoriser l'art chorégraphique et améliorer les conditions d'exercice du métier du danseur. Quand Jean Silvant signale que « la création d'une compagnie de ballets tient de la folie⁴⁴¹ », il pointe ainsi la difficulté des danseurs à mener leurs activités. En cause, la précarité de leur condition de création mais aussi

⁴³⁹ SILVANT Jean, « Pour un théâtre d'essai du ballet » in *Toute la danse*, numéro spécial, janvier 1955.

⁴⁴⁰ Confié à Françoise Adret et Jacques Albert-Cartier.

⁴⁴¹ « Pour un théâtre d'essai du ballet », *art. cité*.

d'existence. Derrière cette interpellation, c'est donc un ensemble d'interrogations très présentes et très concrètes qui est soulevé : quel statut social pour les artistes chorégraphiques, quelle reconnaissance des chorégraphes, quels moyens dédiés à la création ? Face à ce déficit, la défense des droits des danseurs au travers du syndicalisme devient une activité à part entière dans la conception du métier d'artiste chorégraphique.

Dans sa recherche sur le métier de chorégraphe⁴⁴², Guillaume Sintès explique :

L'histoire de la construction sociale des artistes de danse est « bien évidemment celle de la reconnaissance de la danse comme art ». Cette relation n'est pas celle d'une subordination entre les questions sociales et artistiques, mais d'une évolution concomitante et parallèle. Construction sociale et reconnaissance artistique allant de pair, les avancées ou reculs de l'une ont des incidences corollaires sur l'autre⁴⁴³.

Nous constatons en effet que cet essor de la danse va aboutir à l'émergence d'un syndicalisme particulièrement déterminé à voir évoluer les cadres sociaux et juridiques du métier de danseur, de pédagogue et de chorégraphe. Les « problèmes de la danse » dépeints à longueur d'articles⁴⁴⁴ semblent alors être pris en main par une poignée d'artistes chorégraphiques conscients des enjeux pour la reconnaissance et le rayonnement de la danse en France.

Dans leurs nécessités à construire socialement le métier de chorégraphe, à subsister, voire à survivre en tant que catégorie sociale, les acteurs du champ chorégraphique n'ont pu, dans le contexte de la France d'après-guerre, faire l'économie du rapport complexe qu'entretiennent production et réception. L'activation de la notion de modernité montre à quel point la danse est prise en étau entre une injonction de modernité et son public –

⁴⁴² Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984). Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse, Doctorat, discipline Esthétique, science et technologie des art spécialité Danse, sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2015, 512p.

⁴⁴³ *Ibid*, p 48.

⁴⁴⁴ Outre l'article de Jean Silvant, citons, sans être exhaustifs, au cours de la période des années 1950-1960 : SILBERMANN Alphons « Le rideau se lève sur le situation sociale du danseur » in *Toute la danse*, avril 1955 ; SILVANT Jean « Tribune libre à l'attention de Monsieur le Ministre d'État, chargé des affaires culturelles » in *Toute la danse et la musique*, n°106, mars-avril 1962 ; GIRAUDET M.E « À propos du diplôme » in *Art et Danse*, n°56, décembre 1965.

bourgeois, urbain –, son histoire profondément attachée à un type de scène pour la danse – les théâtres et les opéras – et une discipline – la danse classique – charriant un régime esthétique basé sur le jugement du beau et symbole d’histoire, de culture et d’identité françaises. D’où des alliances et des points communs entre les courants néo-classique et moderne.

1) *Un syndicalisme pour la reconnaissance de la danse (droit d’auteur, politique d’ensemble et enseignement) mais une cohésion fragile*

Le début des années 1960 voit apparaître de façon nette une structuration syndicale : en juillet 1960, le Syndicat des artistes chorégraphiques⁴⁴⁵ publie dans *Toute la danse et la musique* (juillet-août 1960) son premier bulletin pour signaler sa fusion administrative avec le Syndicat français des acteurs (SFA) : « Ainsi, grâce aux acteurs français, les danseurs et danseuses vont avoir la possibilité de s’organiser : jusqu’à présent cette organisation leur faisait totalement défaut.⁴⁴⁶ » Mais surtout, deux ans plus tard, s’ouvrait la section chorégraphique du Syndicat National des Auteurs Compositeurs (SNAC) au sein d’une organisation « importante et agissante dans le milieu professionnel artistique⁴⁴⁷ » comme l’analyse Guillaume Sintès. Certes, le syndicalisme des danseurs ne naît pas en 1960, les premiers regroupements s’organisent à l’Opéra de Paris et sont consécutifs à la loi Waldeck-Rousseau du 21 mars 1884 sur l’organisation des syndicats professionnels, d’une part, et à la création de la Confédération générale du travail (CGT) en 1895, d’autre part. C’est dans ce contexte qu’émerge un élan de fédéralisme ainsi que les premières expériences de syndicalisation de professionnels de la danse. Les années suivantes virent plusieurs tentatives de regroupement syndical en 1903 et 1905⁴⁴⁸ jusqu’à l’implantation en 1909 d’un syndicat des artistes chorégraphiques au sein de l’Opéra de Paris qui porte ses premières

⁴⁴⁵ Ce syndicat, créé en 1909 au sein de l’Opéra de Paris, n’avait pas beaucoup d’activité jusqu’à sa fusion avec SFA.

⁴⁴⁶ GEVEL Michel (secrétaire général), « Syndicat des artistes chorégraphiques, bulletin n°1, juillet 1960) in *Toute la danse et la musique*, juillet-août 1960.

⁴⁴⁷ SINTÈS Guillaume, communication lors de la journée d’études du 23 mai 2014 « Relire les années 1970, les forces militantes : institutionnalisation, syndicalisme et critique en danse », Centre national de la danse, organisée par le groupe : Recherche en histoire contemporaine du champ chorégraphique en France (EDESTA, Université Paris 8), sp.

⁴⁴⁸ Selon Agathe Baechelen dans son mémoire *La grève des artistes de la danse à l’Opéra de Paris en 1912*, mémoire de master 2 recherche en danse, université Paris 8, sous la direction d’Isabelle Launay, 2012. Cité par Guillaume Sintès, *trav. cités* p47.

revendications sur le salaire de danseurs masculins souhaitant voir réduire les écarts avec les danseuses.

La section chorégraphique du SNAC est, là encore, animée, dans les premiers temps, par des artistes chorégraphiques issus de l'Opéra. Néanmoins, leur objectif n'est pas de défendre les intérêts des danseurs salariés de l'institution. Si Jaque Chaurand a dansé dans le corps de ballet de l'Opéra Comique dans les années 1950, il s'était depuis installé au Japon pour travailler au Modern Ballet de Tokyo (1958-1959) avant de revenir en France. Michel Descombey, le deuxième membre fondateur de la section chorégraphique, est nommé cette même année 1962, maître de ballet à l'Opéra de Paris, succédant à George Skibine (1958 - 1962). Edmond Linval entre comme professeur à l'école de danse en 1957 mais n'y reste que peu de temps. Ces trois personnalités proches de l'Opéra de Paris sont chargées de la mise en place de la section chorégraphique créée en 1962. Ce regroupement syndical va alors se consacrer, dans les premiers temps, à la défense du droit d'auteur des chorégraphes afin d'accompagner l'application de la loi française du 11 mars 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique où il est reconnu pour la première fois aux chorégraphes « leur droit au respect de leur nom, de leur qualité d'auteur et de leur œuvre ⁴⁴⁹ ». Bien qu'encore très largement organisé en sous-main par les intérêts des deux disciplines phares qui collaborent au ballet, à savoir les compositeurs et les librettistes, « ce combat syndical, analyse Guillaume Sintès, n'en constitue pas moins un élément fort de cohésion dans le champ chorégraphique de ces années de lutte, dépassant les clivages esthétiques de la danse ⁴⁵⁰ ». En effet, si une première vague d'adhésion laisse apparaître une communauté de danseurs essentiellement classiques ⁴⁵¹ - en juillet 1960 Geneviève Mallarmé est la seule « moderne » et Francine Coursange (Lancelot) adhère en novembre 1961, à partir de 1966, les danseurs modernes rejoignent le groupe en nombre. Parmi eux, Jean Bouffort, Françoise et Dominique Dupuy des Ballets modernes de Paris, ainsi que Karin Waehner prennent leurs cartes en octobre 1966. Jacqueline Robinson et Françoise De Saint-Thibaut en novembre 1966. Sans pour autant exclure totalement les visions partisans, danseurs modernes et

⁴⁴⁹ SINTÈS Guillaume, « Le syndicalisme d'auteur, le cas des chorégraphes », communication lors de la journée d'études du 23 mai 2014, *trav. cités*.

⁴⁵⁰ *Idem*

⁴⁵¹ Jaque Chaurand et Michel Descombey sont les deux premiers danseurs à adhérer en janvier 1960, suivis de Jean-Paul Combes (mars 1960), Frédérique Franchini, George Skibine et Harald Ländler (avril 1960), Edmond Linval (mai 1960), Claude Bessy (juin 1960). Serge Lifar adhère en octobre 1962. Sources Guillaume Sintès.

danseurs classiques font, une fois n'est pas coutume, alliance pour construire une vision globale de la structuration du champ chorégraphique s'articulant autour de trois pôles : la défense du droit d'auteur des chorégraphes, la mise en place d'une réglementation de l'enseignement de la danse, les prémisses d'une réflexion sur une politique de soutien à la danse. Jaque Chaurand évoquant l'alliance dans les années 1960 des danseurs modernes et classiques souligne son caractère inédit et laborieux :

*Au SNAC, le jour où je suis arrivé à organiser une grande réunion avec tous les chorégraphes contemporains afin de mettre au point un programme d'enseignement de leur discipline, ça a été une grande victoire car, à cette époque, les chorégraphes contemporains de conceptions différentes ne se rencontraient jamais.*⁴⁵²

Si une communauté d'intérêts se forme à ce moment-là, elle reste fragile à l'intérieur comme à l'extérieur. Selon le fondateur de la section chorégraphique du SNAC, s'investir dans un syndicat de danseurs relève d'une triple « bataille ⁴⁵³ ». D'abord avec le milieu de la danse qui n'a pas de culture syndicale : « Nous étions obligés de nous battre, rappelle Jaque Chaurand, pour convaincre les danseurs de nous rejoindre car ils ne voulaient absolument pas se “compromettre” dans les syndicats.⁴⁵⁴ » Auprès des interlocuteurs, ensuite, le ministère des Affaires culturelles qu'il faut « assiéger⁴⁵⁵ ». La télévision, enfin, auprès de qui il faut obtenir « gain de cause » pour faire reconnaître et appliquer le droit d'auteur du chorégraphe. Au sein du groupe, Jaque Chaurand rappelle combien les programmes conjoints sont « péniblement ⁴⁵⁶ » mis en route. Tout comme Dominique Dupuy qui écrit dans ses mémoires que si, au sein du groupe contemporain, il y a souvent « crépage de chignon ⁴⁵⁷ », les réunions communes avec tous les chorégraphes sont « plus *hard* encore⁴⁵⁸ ».

⁴⁵² Entretien avec Jaque Chaurand réalisé dans le cadre de notre recherche, café Zimmer, 11 novembre 2010. Entretien complet en annexe.

⁴⁵³ *Idem*

⁴⁵⁴ *Idem*

⁴⁵⁵ *Idem*

⁴⁵⁶ *Idem*

⁴⁵⁷ DUPUY Françoise et Dominique, *Une Danse à l'œuvre*, Pantin, CND, 2001, p259.

⁴⁵⁸ *Idem*

Les tensions sont profondément idéologiques. Jaque Chaurand se souvient quant à lui des danseurs modernes proclamant que la danse contemporaine « ne pouvait pas avoir d'alphabet comme la danse classique⁴⁵⁹ », que c'était « la liberté ». De son côté, Dominique Dupuy raconte :

Ainsi, lors d'une de ces réunions, après la présentation du travail de la danse classique, je suis chargée de présenter le texte que le groupe contemporain a préparé. Sitôt mon exposé terminé, l'un des membres du groupe classique, Mme Nora Kiss, illustrissime professeur des stars de l'époque, se tourne vers moi et m'apostrophe : « Mais, monsieur, ce que vous venez de nous exposer, ce n'est pas de la danse, c'est de la philosophie », et moi, du tac au tac : « oui, madame, la philosophie de la danse ».⁴⁶⁰

Les représentations même de la danse, en particulier la manière dont son enseignement articule technique et pensée, sont à l'œuvre dans l'opposition entre danseurs classiques et modernes.

Droits d'auteur du chorégraphe

Le droit du chorégraphe constitue le point de départ de ce mouvement syndical. Pour rappel, les fondations de la propriété littéraire et artistique en France sont posées au lendemain de la Révolution française, en 1791 et 1793. La danse n'y est pas représentée, la doctrine juridique concernant le droit d'auteur du chorégraphe s'effectue par la jurisprudence d'une dizaine d'affaires qui vont permettre la reconnaissance du droit moral, du droit patrimonial, de la protection de la chorégraphie distinctement de l'argument de ballet, de l'indentification d'une œuvre de collaboration. Bref autant de précisions qui distinguent peu à peu le chorégraphe du maître de ballet sans pour autant reconnaître pleinement ses qualités auctoriales. Cette problématique est liée à Serge Lifar qui revendiquait dès 1935 le statut d'auteur du chorégraphe en introduisant, dans son texte le *Manifeste du chorégraphe*⁴⁶¹, la

⁴⁵⁹ Entretien avec Jaque Chaurand, novembre 2011, *trav. cités*.

⁴⁶⁰ DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, op. cit p 259-260.

⁴⁶¹ Ce texte dont le titre complet est *Pour la danse pure. Manifeste d'un chorégraphe* paraît pour la première fois à compte d'auteur puis dans une version retravaillée et fragmentée dans la revue *Comœdia* les 6, 7 et 9 avril 1935.

notion de choréauteur. Avant la création du groupe chorégraphique du SNAC, il avait, par ailleurs, adhéré en 1945 au Syndicat national des metteurs en scène, créé un an plus tôt. La défense du droit d'auteur des chorégraphes au sein du SNAC intervient dans un contexte législatif international, à savoir l'application par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique des termes de la Convention de Berne (1886) qui décrète que les œuvres littéraires et artistiques comprennent « toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression telles que les œuvres chorégraphiques⁴⁶² » et reconnaît la qualité d'auteur au chorégraphe en affirmant la protection des « œuvres chorégraphiques et des pantomimes dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement⁴⁶³ ». Les chorégraphes, selon Guillaume Sintès, saisissent donc une réelle opportunité d'agir sur leurs conditions d'exercice :

Le groupe met alors en place une stratégie visant, au travers de diverses actions de revendication et de négociation, à inscrire très rapidement dans les pratiques professionnelles et contractuelles, la reconnaissance du droit d'auteur des chorégraphes. L'objectif in fine étant, par ces nouveaux usages, d'influer sur la SACD qui se refuse toujours, malgré le nouveau cadre légal que constitue la loi de 1957, à reconnaître la qualité d'auteur aux chorégraphes en dehors de toute qualification littéraire (c'est-à-dire en tant que librettiste ou auteur d'argument de ballet). Par ailleurs, il s'agit également de répondre à l'obligation de fixation de l'œuvre chorégraphique instaurée par la loi française et encore présente, en 1960, dans le texte de la Convention de Berne (texte qui sera révisé en 1967 à Stockholm)⁴⁶⁴.

Le regroupement des chorégraphes consiste donc, d'une part à clarifier les modalités de fixation des œuvres - notation, vidéo, argument –, de manière à ne plus les confondre avec les auteurs de livrets mais aussi à faire appliquer leurs droits auprès de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). En effet, ce n'est qu'en 1972 que l'organisme gestionnaire des droits d'auteurs reconnaîtra le « principe fondamental que la chorégraphie

⁴⁶² SINTÈS Guillaume, « Le syndicalisme d'auteur, le cas des chorégraphes » communication lors de la journée d'études du 23 mai 2014, *trav. cités*.

⁴⁶³ *Idem*

⁴⁶⁴ *Idem*

est une œuvre et que le chorégraphe est un auteur⁴⁶⁵», ouvrant alors la possibilité aux chorégraphes de déclarer leurs œuvres et de toucher des droits. La question du droit d'auteur des chorégraphes fait figure de maillon essentiel dans la reconnaissance de la danse dans le milieu culturel, auprès des instances interprofessionnelles et des organismes d'État.

Politique d'ensemble

Mais la question du chorégraphe va rapidement englober d'autres enjeux de taille, celui de l'enseignement en tête, jusqu'à devenir l'espace d'expression du désir d'une politique globale de la danse en France. Trois rapports, tous rédigés dans les années 1960, jalonnent ce parcours. « Situation de l'art chorégraphique français » en 1962 est un document de travail ayant servi à la préparation d'une entrevue avec Émile-Joseph Biasini, directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle au sein de la direction des Arts et des Lettres, qui insiste en particulier sur la situation de l'Opéra Comique⁴⁶⁶ menacé de fermeture pour mettre fin à une grève des artistes, ouvriers et employés⁴⁶⁷, ce que conteste alors le SNAC. C'est dans ce contexte, somme toute éloigné des préoccupations globales des danseurs, qu'émerge une pratique de regard d'ensemble de la situation chorégraphique au début des années 1960.

Le second rapport, « Pour une politique française de la danse », est remis à André Malraux, ministre d'État chargé des Affaires culturelles en décembre 1965. Ce document de six pages, plus officiel que le précédent, détermine trois champs d'action à mener pour sortir de la situation de la danse jugée « déplorable⁴⁶⁸ » : « Reconnaître l'art chorégraphique comme une entité particulière », « aider la formation professionnelle des danseurs

⁴⁶⁵ *Idem*

⁴⁶⁶ Bien que mentionné à plusieurs reprises dans les procès-verbaux de la section chorégraphique du SNAC, le document en tant que tel n'est pas réapparu dans les archives consultées par Guillaume Sintès. Le chercheur a alors mené l'enquête dans les procès-verbaux et dans la presse pour comprendre « la nécessité d'un entretien entre les représentants du syndicat et Émile-Joseph Biasini sur la "situation de l'art chorégraphique" ce 20 février 1962 ». SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984), trav. cités*, p175.

⁴⁶⁷ Sur la base de revendications d'augmentation de salaire et dans le prolongement d'une crise de longue datant de la création de la RTLN en 1939.

⁴⁶⁸ Rapport du SNAC « Pour une politique française de la danse », 1965. Cité par Guillaume Sintès *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984), trav. cités*, p187. *Idem* pour les citations suivantes extraites du rapport.

chorégraphes, maîtres de ballet et professeurs de danse » et « favoriser la création d'œuvres chorégraphiques nouvelles ».

Enfin, le troisième document, « Rapport sur une politique d'ensemble de la danse en France » comporte quarante-deux pages et déplore, à nouveau, la situation précaire de la danse et fait des propositions. Il augure, par bien des aspects, « la feuille de route de la politique chorégraphique du ministère Lang, mise en œuvre au début des années 1980⁴⁶⁹ » analyse Guillaume Sintès. Mais il correspond en premier lieu aux effets de 1968 que nous abordons au chapitre suivant. Néanmoins, la chronologie et la sémantique des titres de ces rapports signale « le passage d'une conception d'une danse spécifiquement française à la notion de danse en France. Non plus à l'attachement d'une identité unique mais à une pluralité de pratiques sur un même territoire. L'intervention de l'état apparaissant comme la seule garantie de cohésion⁴⁷⁰ ».

L'enseignement

Les travaux autour de la préparation, du vote et de l'application du décret de la loi sur l'enseignement de la danse forment le troisième volet d'importance porté par les danseurs syndiqués du SNAC. Ils cristallisent les désirs d'union d'une profession en voie de construction tout autant qu'ils signalent, à nouveau, les profondes entailles esthétiques et idéologiques qui séparent les danseurs modernes des danseurs classiques. Les démarches, réflexions et initiatives autour de cette loi, de la part des danseurs, révèlent, plus encore que les autres travaux, une cohésion fragile à l'œuvre au sein de la section chorégraphique du SNAC. Le principe d'un encadrement de l'enseignement de la danse constitue un thème récurrent dans les préoccupations du champ chorégraphique. Dès les années 1950, plusieurs articles de presse notamment rendent compte de cette préoccupation. Parmi eux : Jean Silvant, « Pour un ordre de la danse⁴⁷¹ » et « Pour un diplôme de professeur d'État⁴⁷² », Jean Mayeur, « Professeur, répondez-nous⁴⁷³ », Ginette Bastien, « Appel aux professeurs de danse

⁴⁶⁹ *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984), op. cit.* p 201.

⁴⁷⁰ *Ibid*, p 215.

⁴⁷¹ In *Toute la danse*, n°16, octobre 1953.

⁴⁷² In *Toute la danse et la musique*, février 1956.

⁴⁷³ In *La Danse*, n°15, novembre 1955.

classique, maîtres de ballet, danseurs, pour l'organisation de la profession⁴⁷⁴ ». Guillaume Sintès souligne par ailleurs que l'un des premiers rapports, sinon le premier, rédigé par la section chorégraphique du SNAC, traite de la question de la réglementation de l'enseignement.

Malgré ces préoccupations constantes dans le champ chorégraphique, il faut d'abord chercher l'origine de la loi dans l'affaire de mœurs pédophiles dite des Ballets roses qui secoua le monde politique en 1959. Bien que n'ayant pas de liens avec l'enseignement de la danse, le monde professoral ou les studios, les mises en scène de mineurs autour de l'univers du ballet révélées dans cette affaire scabreuse ont durablement choqué les esprits. C'est dans ce contexte qu'intervient quelques années plus tard une loi sur l'enseignement de la danse, élaborée par un député, Charles le Goasguen⁴⁷⁵, sans relation avec le milieu et dont le contenu porte essentiellement sur les conditions sanitaires et les mœurs diffusées dans les cours de danse. Hormis cette dimension, elle apparaît vide de contenu : « Avec cette loi, il pourrait s'agir donc plus de laver l'honneur entaché de l'Assemblée nationale que de véritablement encadrer l'enseignement de la danse ou de doter les professeurs de danse d'un statut officiel.⁴⁷⁶ » Premier investissement d'envergure des instances publiques, cette loi n'en souligne pas moins les limites du volontarisme politique dont les soubassements ne sont pas nécessairement liés à l'intérêt particulier de la profession. Pourtant, la question de la situation de l'enseignement a fait l'objet des tous premiers rapports rédigés par la section chorégraphique du SNAC, en collaboration avec le SFA. Transmis au Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports au printemps 1965, ce rapport défend l'idée d'une réglementation sous la forme d'un diplôme d'État obligatoire délivré à l'issue d'un ensemble d'épreuves théoriques, pratiques et pédagogiques. Réunis autour d'un désir d'encadrement de la profession, c'est donc d'un front commun de l'ensemble des danseurs syndiqués que dépend « l'avenir des Professeurs de danse qualifiés, mais encore, d'une façon plus large, l'avenir même de l'art chorégraphique⁴⁷⁷ ». Le SNAC et le SFA poursuivent dans ce sens leur

⁴⁷⁴ In *Art et Danse*, n°26, février-mars 1958.

⁴⁷⁵ 1920-1995.

⁴⁷⁶ In *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, op.cit, p 274.

⁴⁷⁷ Lettre de Robert Sandrey, délégué général du SFA (pour Serge Golovine, président de la branche chorégraphique) à Roger Fernay, secrétaire général du SNAC, 30 novembre 1965. Archives départementales de la Seine-Saint-Denis consultées par Guillaume Sintès.

collaboration dans les années 1966 et 1967 autour du contenu des épreuves afin que le décret de la loi n°65-1004 du 1^{er} décembre 1965 puisse être appliqué. Pourtant, ce sont bien les tensions entre les danseurs eux-mêmes qui vont occasionner la non mise en œuvre du décret d'application. Alors que Michel Descombey est missionné – à titre personnel – pour établir le lien entre le Ministère des Affaires culturelles et les deux syndicats, une protestation contre ce projet de décret éclate chez les danseurs étoiles de l'Opéra entraînant la suspension de la rédaction des décrets et la scission entre le SFA et le SNAC.

On le sait, l'histoire de la mise en œuvre d'une réglementation de l'enseignement de la danse et de la création d'un diplôme d'État est longue. Plus de quinze ans après ce premier dispositif législatif, les projets de loi d'Ornano de 1980 et de loi Lang de 1981 n'avaient pas dépassé le stade du dépôt sur le bureau de l'Assemblée Nationale, comme le rappelle Luc Allaire dans son article sur l'histoire de la loi sur l'enseignement de la danse⁴⁷⁸. Il faut en effet attendre la loi n°89-468 du 10 juillet 1989 pour abroger et remplacer la loi inappliquée de 1965.

Ces aléas et reports incessants du projet rappellent combien la communauté des danseurs peine à s'harmoniser alors même qu'elle considère cette entreprise indispensable. Pourtant, la ténacité qu'affiche le SNAC tout au long de ces années de concertation, de production de rapports, d'échanges internes et externes, montre bien le désir d'intervenir en tant que communauté de danseurs dans les décisions structurantes pour le métier de danseur, de chorégraphe et de pédagogue. En 1974, un accord de principe est acté pour la mise en œuvre des textes de lois. L'ensemble de la profession a trouvé un compromis entre les différentes sensibilités mais le processus est à nouveau stoppé, la loi étant – faute de moyens techniques et financiers – jugée inapplicable par le gouvernement d'alors.

2) *Désir de reconnaissance populaire : télévision et jazz*

Les actions des membres de la section chorégraphique du SNAC pour la structuration du métier de danseur tendent toutes vers un désir double. Aux côtés du désir de reconnaissance institutionnelle que nous avons étudié, s'ajoute le désir de reconnaissance populaire. Sortir du schéma mondain dans lequel la danse est trop souvent cantonné est la

⁴⁷⁸ « La loi sur la danse, préhistoire » in *Marsyas*, Hors-Série, Paris, IPMC, Décembre 1997, p272-285.

formule qui revient fréquemment dans les rapports du SNAC, ceux de 1965 et 1969 en particulier. L'une des voies privilégiées est l'augmentation de la présence de la danse à la télévision. Non seulement parce qu'elle fournit du travail aux danseurs et aux chorégraphes mais aussi parce que la télévision est perçue comme le moyen moderne de montrer la danse au plus grand nombre, de faire de l'art chorégraphique un élément de la culture de masse. Or, les expériences jusqu'alors réalisées ne sont pas concluantes et ne servent pas la danse, à cause de conditions inadaptées à sa spécificité et à celle du ballet⁴⁷⁹. C'est pourquoi, dans le rapport de 1969, le SNAC demande la création d'un poste de directeur de la danse au sein de l'ORTF afin de superviser les adaptations de ballets à la télévision et d'en promouvoir leur diffusion.

Télévision

La télévision fonctionne comme un véritable horizon, voire un rêve. Marcel Lobet, à propos des ballets filmés pour la télévision belge entre 1953 et 1963, s'enflammait : « La télévision, qui tend à recomposer une vue encyclopédique du monde, ne tient plus le ballet pour un appoint mais pour une composition ayant les mêmes privilèges que les créations dramatiques ou musicales⁴⁸⁰ ». Si l'optimisme semble de rigueur, les réalisations ont-elles été à la hauteur des espérances ? Analysant ces propos, Jean-Marie Wynants constate que si

⁴⁷⁹ Voici une description précise des problèmes de réalisation de ballets à la télévision, dans un article de A.L. (« Plus de ballet à la télévision » in *Art et Danse*, octobre 1964) au sujet d'*Alerte... Puits 21* (1964) de Janine Charrat : « [c'] est un fort beau ballet, nous en avons parlé lors de sa création sur la scène du Grand-Théâtre de Genève, mais nous n'avons hélas ! retrouvé aucune des qualités de l'œuvre et pourtant le réalisateur s'était borné à filmer le ballet. Mais précisément, c'est là qu'est l'erreur. Le gigantesque décor de Makhéwitch remplissait toute la scène jusqu'aux cintres, créant ainsi cette atmosphère étouffante de la mine que nous apercevions en coupe avec ses couloirs et ses galeries. Photographier un tel décor dans son ensemble pour présenter les diverses actions simultanées, c'était réduire le danseur à des proportions ridicules, d'autant plus ridicules que sans transition des gros-plans de certains personnages détruisaient le lyrisme de l'œuvre en cassant le fil de la chorégraphie. De surcroît, ces gros-plans offraient des visages vides de toute expression et sans beauté aucune. Pour qui avait vu le ballet sur scène, il y avait là un monstrueux avilissement de ce qui restait dans le souvenir comme le pathétique regard de Janine Charrat, le jeu dramatique et puissant de Luiz Dias, la douleur contenue de Philip Salem. [...] Or, il était si simple [...] de démonter l'œuvre, comme on démonte un décor, et de la reconstruire pour la caméra afin de restituer par d'autres moyens cette distance d'enchantement qui doit séparer le danseur du spectateur. »

⁴⁸⁰ LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, Bruxelles, Les cahiers de la RTB, 1963, 78 p. Cité par WYNANT Jean-Marie, « Danse et télévision, une histoire parallèle » in AUBENAS Jacqueline, *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2006, p 244.

« danse et télévision semblent former un couple qui a tout l'avenir devant lui sur la chaîne nationale⁴⁸¹ », le désamour est vite consommé.

Les débuts du ballet filmé en Belgique permettent, il est vrai, aux jeunes chorégraphes français que sont Janine Charrat et Maurice Bédart, au début des années 1950, de se faire connaître : « Ils créent souvent des spectacles pour deux ou trois danseurs [...] ils utilisent des musiques différentes [...], un univers que les balletomanes “sérieux” regardent avec méfiance. Pour la télévision, par contre, voilà une aubaine. Des programmes courts, pas trop chers, reproductibles en studio vu le petit nombre d'interprètes. Rapidement le nouveau média et la nouvelle danse vont se donner la main.⁴⁸² » Grâce à ce contrat entre un média nouveau et une danse à l'économie et au style différents du ballet classique, le champ chorégraphique entre dans la part visible de la vie culturelle, même si la proportion de postes de télévision dans les foyers est encore minoritaire⁴⁸³. Quoi qu'il en soit, « de l'image et du son, infiniment diffusés et tramés, tissent [...] la toile de la vie culturelle. L'audiovisuel promet d'être un langage universel⁴⁸⁴ », soulignent Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux dans leur *Histoire culturelle de la France*. Dans les années 1950, l'émergence de la télévision en France est associée à une ambition éducative et culturelle d'utilité publique tandis qu'elle s'adressera, dans les années 1960 et 1970, à une société de plus en plus tournée vers le loisir. Les danseurs ayant parfaitement saisi ces enjeux entrevoient dans l'installation régulière de ballets filmés pour/à la télévision le moyen de palier aux « problèmes des distances, questions financières, manque de places⁴⁸⁵ » qui font obstruction à la connaissance de la danse et à sa rencontre avec un large public. Dominique Dupuy, évoquant les premiers balbutiements de sa compagnie à la télévision, décrit avec justesse le contexte des années 1950 :

Les premières émissions de télévision auxquelles nous participons datent des années 1950-1951. À l'époque, nos parents n'ont pas encore de

⁴⁸¹ WYNANTS Jean-Marie, « Retour sur cinquante ans de danse à la RTBF » in AUBENAS Jacqueline, *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2006, p 244.

⁴⁸² WYNANTS Jean-Marie, « Retour sur cinquante ans de danse à la RTBF », *op. cit.* p246.

⁴⁸³ voir à ce sujet SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française*, Paris, Nouveau monde, 2012. 429p.

⁴⁸⁴ RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, vol 4, « Le temps des masses », Paris, Seuil, Folio, 1998, p 315.

⁴⁸⁵ A.L., « Plus de ballet à la télévision » in *Art et Danse*, octobre 1964.

télévision et ils doivent se rendre chez des amis pour voir leurs « chers enfants ».

Nous sommes sans doute dans les tous premiers danseurs modernes à nous produire dans des émissions de variétés et des émissions musicales. Nous pouvons y donner une part de notre répertoire de music-hall et une part des créations de nos premiers récitals. On nous dit alors que nous sommes les « danseurs les plus télégéniques » .

Nous sommes invités à participer au Salon de la télévision, réalisé devant le public. Tous les jours la même danse, le même processus. Nous passons après un match de catch, toujours le même, avec les mêmes prises, les mêmes feintes, le même vainqueur...

Une rencontre importante est celle du producteur Henri Spade. Admiratif de notre travail, il nous programme dans une grande émission sur l'entre-deux-guerres. Il demande à Françoise de faire une évocation de Joséphine Baker et il nous suggère de reprendre le duo des acrobates de Parade. [...]

Nous fondons alors beaucoup d'espoir sur ce mode de communication, encore tout nouveau, et sur ce qu'il peut nous apporter : pour gagner notre croûte, pour montrer nos travaux, pour créer des œuvres spécifiques.

Nous allons déchanter⁴⁸⁶.

Au lieu d'une vitrine pour leurs ballets ambitieux, leur présence à la télévision se résume la plupart du temps à quelques apparitions sporadiques, souvent anecdotiques, de petits ballets de transitions ou pour illustrer des chansons dans l'émission de *music-hall* et variétés, telle *36 chandelles* de Jean Nohain. On retrouve également les Ballets modernes de Paris dans des divertissements en costumes (tels *L'Amour médecin* ou *Les Petites Michu*). Seules les captations des ballets *Rues* par Jean-Christophe Averty à la fin des années 1950 et *Incantations* en 1969 ont été produites par la télévision française alors que quelques projets

⁴⁸⁶ DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p254-255.

plus intéressants qualitativement et esthétiquement⁴⁸⁷ ont pu être réalisés sur les télévisions étrangères. Si, on l'a vu, la télévision a très vite constitué une piste pour le couple de chorégraphes, le sentiment de ne pas y avoir leur place a succédé aux espoirs qu'ils avaient tout d'abord formulés : « Nous réalisons que cette relation danse-télévision est décevante, concède Dominique Dupuy, comme si la danse contemporaine n'avait le droit d'apparaître à la télévision que sous la forme documentaire, historique ; comme si la danse n'était rien d'autre que des petits ballets de variétés.⁴⁸⁸ »

Malgré tout, au milieu des années 1950, la télévision semble s'intéresser à la danse moderne. Jacqueline Robinson parle même dans ses mémoires de « notre période télévision⁴⁸⁹ » à propos de L'Atelier de la danse entre 1955 et 1956. Mise en contact avec la présentatrice de l'émission *Musique pour vous*, Lucienne Bernadac, Jacqueline Robinson y réalise quatre chorégraphies *Carnaval* (sur une musique de Chostakovitch), *Hymne à Apollon* (Fauré), *Danseuse de Delphes* (Levidid) et enfin *Sommeil et Réveil de la Belle au bois dormant* (Ravel) :

Les trois premiers « ballets » avaient été tournés aux studios des Buttes Chaumont – pas de problème. Mais le Ravel fut tourné dans un studio minuscule rue Cognac-Jay où se tenait l'émission du journal. Le décor était si vaste (et beau !), nous étions dix danseurs, on ne pouvait presque pas changer l'angle de prise de vue sous peine d'inclure dans le champ le bureau du « speaker »... Bref, comment danser dans ces conditions ? C'est une des rares fois de ma vie où je me suis mise en colère et on nous a dégagé un peu d'espace.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Les BMP obtiennent un contrat d'un mois au Canada en 1956 pour le besoin de trois émissions de télévisions pour lesquelles sont filmés avec les danseurs des Grands Ballets canadiens de Ludmilla Chiriaeff *Rues*, *Visage de Terre*, *Parade*, *L'Histoire du petit tailleur*. Françoise et Dominique Dupuy tournent aussi *Tancredi et Clorinthe* de Monteverdi pour le compte du réalisateur Enrico Fulchignoni. Ils participent à Londres à une grande émission sur le jazz où ils présentent à nouveau *Rues* sur une musique de Duke Ellington. En Belgique, sont captés *Epithalame*, *Jeux*, *Apprendre à marcher*, *Le jour où la terre tremblera*. Bref, quelques traces tout au plus du répertoire de la compagnie sans pour autant créer une cohérence dans cette direction.

⁴⁸⁸ In *Une danse à l'œuvre*, op. cit., p 254-255.

⁴⁸⁹ ROBINSON Jacqueline, *L'Atelier de la danse 1955-1995, souvenirs*, op. cit., p 12.

⁴⁹⁰ *Idem*

La danse a tenté de s'installer sous diverses formes à la télévision. Aujourd'hui encore elle est peu représentée. La diffusion sur ce médium des œuvres chorégraphiques résulte de cette histoire en demi-teinte. Ce moyen de communication nouveau qui apparaissait comme moderne au début des années 1950 se révèle donc inadéquat, aux yeux des danseurs modernes, pour leurs projets et leurs désirs de danse.

L'évolution du *music-hall* en revanche va constituer la part la plus importante de la danse à la télévision. Dans les années 1970, cela devient même un phénomène grâce aux émissions de divertissement de Gilbert et Maritie Carpentier⁴⁹¹. Avec eux advient l'âge d'or des variétés dans lesquelles les chorégraphies *modern jazz*⁴⁹² trouvent un moyen d'expression et une visibilité incomparables. Télévision et jazz semblent donc ensemble accomplir ce désir de reconnaissance populaire. Mais le jazz recouvre un phénomène bien plus large dans les années 1960 quand les danseurs classiques et modernes tentent d'en capter la vitalité et la popularité.

Jazz en France : une manière d'être « moderne » dans les années 1960

En rejetant le swing et en adoptant un discours politisé, le jazz de concert des années 1960 devient une musique contestataire qui, sous l'appellation *Freejazz*⁴⁹³ séduit l'élite intellectuelle et artistique, particulièrement en France où une avant-garde musicale dynamique est très présente au Centre américain notamment, comme l'avaient été quelques années auparavant les icônes de la New Orléans puis du Be-bop à Paris. Par delà, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, « l'atmosphère Jazz⁴⁹⁴ », selon la formule d'Aline Laignel, n'est pas seulement musicale, le cinéma et les scènes répandent cette esthétique

⁴⁹¹ Producteurs d'émissions de divertissement très populaires dans les années 1970 : *Top à...* de 1972 à 1974 sur l'ORTF puis *Numéro 1* de 1975 à 1982 sur TF1.

⁴⁹² Créées par Arthur Plasschaert, Dirk Sanders, Victor Upshaw, Barry Collins notamment.

⁴⁹³ « Jouons de la musique et non son arrière-plan⁴⁹³ », déclarait Ornette Coleman, l'un des principaux artisans de ce mouvement musical né à la fin des années 1950 – l'arrière-plan signifiant les conventions musicales dont s'est doté le jazz au fil de son histoire, particulièrement la construction des morceaux sur le mode thème-improvisation-thème et le *beat*, une sonorité idéale traditionnellement rivée au jazz. Le *Freejazz* les abandonne non pas pour rompre avec la tradition mais pour créer de nouveaux pouvoirs : valorisation de la création collective au lieu des solos, insistance sur la spontanéité et l'intensité, regard tourné vers les cultures du monde, notamment extra-européennes et extra-américaines, mais aussi implication dans la lutte pour les droits civiques des Afro-américains.

⁴⁹⁴ *La Danse jazz en France de 1948 aux années 1970 : de Katherine Dunham à Matt Mattox*, mémoire de Master 2 recherche en Danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2011, p 26.

afro-américaine qui bénéficie en France d'un accueil bienveillant⁴⁹⁵. Une circulation Etats-Unis / France est particulièrement active de la part des artistes et musiciens fuyant le racisme et la ségrégation⁴⁹⁶ ou réalisant des tournées européennes.

Après Joséphine Baker⁴⁹⁷ au cabaret, Katherine Dunham⁴⁹⁸ est l'une des grandes danseuses noires-américaines à susciter l'intérêt en France. Elle effectue sa première tournée en 1948 et, si ses spectacles sont donnés dans le cadre de programmes de divertissement, elle attire par l'aspect ethnographique⁴⁹⁹ rigoureux de sa démarche des artistes et intellectuels qui saluent un « travail retrouvant les sources primitives de ce rapport au sacré qu'est d'abord la danse⁵⁰⁰ ». Sa réception en France favorise l'émergence d'une « danse jazz savante⁵⁰¹ », même si, dans la pratique, celle-ci est très confidentielle. Selon Aline Laignel⁵⁰², seul Eugene Robinson, élève puis danseur de la chorégraphe et pédagogue afro-américaine, enseigne, à partir de la fin des années 1950, à Paris aux studios Wacker et Constant⁵⁰³. Sans porter véritablement le nom de danse jazz, la technique ou le « style » Dunham qu'il transmet forme l'une des branches du développement du *modern jazz* en France⁵⁰⁴, par l'entremise de ses élèves comme Jacques Alberca ou René Deshauteurs. Jacques Alberca, qui a suivi ses cours à partir de 1962, évoque une danse basée musculairement sur la tension/détente, proche

⁴⁹⁵ Toutefois Aline Laignel nuance : « Mais est-ce pour les bonnes raisons ? [...] Il semble que ce qui provoque cet enthousiasme soit du au fait que ces artistes procurent du plaisir et alimentent l'esprit de fête mais sans accorder à cette communauté une identité politique. » in *La Danse jazz en France de 1948 aux années 1970 : de Katherine Dunham à Matt Mattox, op.cit.*, p27.

⁴⁹⁶ Dans les années 1950, on assiste à une diaspora noire qui ne concerne pas que les États-Unis mais aussi l'Afrique et les DOM TOM français. Voir à ce sujet le documentaire *Noirs de France* (en 3 épisodes, 2015) réalisé par Pascal Blanchard et Juan Gélas (Production La Compagnie des phares et balises). Voir également pour la danse l'ouvrage d'Eliane Seguin, *Danses jazz, une poétique de la relation*, Pantin, CND, 2017.

⁴⁹⁷ 1906-1975.

⁴⁹⁸ 1909-2006.

⁴⁹⁹ Sur cette ambiguïté, Aline Laignel précise p 34 : « Si Katherine Dunham utilise des éléments de folklore dans ses pièces, elle le fait sur des bases d'une recherche anthropologique précise. Sa volonté est donc bien d'ancrer cette imagerie folklorique et exotique dans une culture globale et de les intégrer dans une entité. Ces mouvements constituent des maillons du tissu social des communautés qu'elle étudie. Katherine Dunham aura toujours ce comportement quelque peu ambigu : elle utilise les codes du divertissement pour présenter des éléments issus des danses sociales et sacrées d'autres cultures. »

⁵⁰⁰ LAIGNEL Aline, *trav. cités*, p 28.

⁵⁰¹ LAIGNEL Aline, *trav. cités*, p 32.

⁵⁰² *La danse jazz en France de 1948 aux années 1970 : de Katherine Dunham à Matt Mattox, trav. cités.*

⁵⁰³ A la fin des années 1960, Walter Nicks et Vanoye Aikens sont les deux autres pédagogues à avoir été formés auprès de Katherine Dunham qui viennent enseigner en France. Dans les années 1970, Christiane de Rougemont proposera un temps l'enseignement de la technique Dunham avant de développer son propre travail. Aujourd'hui, elle y revient à travers des ateliers mais aussi des conférences.

⁵⁰⁴ Puis l'arrivée de Matt Mattox en 1972, formé par Jack Cole va amplifier et codifier davantage le style *modern jazz*.

du sol, un grand travail de polyrythmie mais aussi de dissociation et d'isolation de chaque partie du corps mais toujours pris dans une globalité du mouvement. Il ajoute : « Les mouvements étaient à la fois subtils et violents, rapides et langoureux, animaux et sensuels voire sexuels [...] mues par une savante organisation de la pulsation, [c'] était une danse qui donnait à voir un corps incarné, un corps anti-institutionnel qui mettait en danger les valeurs sociales de l'époque. C'était avant 1968, une danse libératrice. » En effet, à travers Katherine Dunham, Gene Robinson ou encore Walter Nicks⁵⁰⁵, les premiers pas du jazz en France montrent une forme émancipatrice qui se dissipera largement par la suite.

Une certaine critique sociale est également à l'œuvre dans *West Side Story*, la comédie musicale moderne, phénomène chorégraphié par Jerome Robbins et mise en musique par Léonard Bernstein, qui, adapté au cinéma en 1961, va contribuer largement à la visibilité d'un autre style de jazz, plus « blanc » dans le sens où « l'identité noire du jazz dispar[âit] au profit de "l'américanisme", valeur de la société globale⁵⁰⁶ ». Transposition de *Roméo et Juliette*, l'histoire raconte l'affrontement entre deux bandes rivales des quartiers populaires de New-York. L'argument s'attaque donc aux problèmes d'intégration de la diaspora latino américaine, d'une part, et au désœuvrement affectif, social et intellectuel d'une jeunesse américaine blanche en prise avec la violence, d'autre part. Sur les écrans français, son succès intronise ce qui s'apparente aux prémisses du *modern jazz*⁵⁰⁷ dans l'imaginaire populaire : « [...] 1961, restera pour les parisiens l'année de *West Side Story* », déclare Dinah Maggie dans *Combat* du 31 décembre 1962. Jerome Robbins s'est imposé comme le maître incontestable du ballet moderne nord-américain depuis sa première création *Fancy Free* (1944), sur la musique de Léonard Bernstein qui compose alors pour la première fois pour un ballet. *New York Export : Opus Jazz* (1958) est la deuxième œuvre remarquable du chorégraphe qui connaît un franc succès en France et transmet une vision de la danse « jazz » que les chorégraphes français tenteront d'adapter : « *New York Export : Opus Jazz*, explique Eliane Seguin⁵⁰⁸, capture les rythmes, l'humeur, les comportements rituels de l'adolescent nord-américain avec des mouvements de hanches, claquements de doigts, qui sont devenus autant de clichés. Une chorégraphie caractérisée [...] par une énergie

⁵⁰⁵ 1925-2007.

⁵⁰⁶ SEGUIN Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2003, p181.

⁵⁰⁷ Voir les travaux d'Aline Laignel déjà cité ainsi que ceux d'Éliane Seguin.

⁵⁰⁸ *Histoire de la danse jazz, op. cit.*, p184.

incessante, athlétique et une grâce particulière que les américains trouvent typiquement américaine ». La tournée de 1959 avec sa troupe les Ballets USA au théâtre des Nations achève de consacrer le maître : « Les Ballets USA ont reçu [...] l'hommage d'une salle comble, attentive [...]. Outre de nombreux artistes du théâtre du cinéma et du *music-hall*, on y voyait tout ce qui, à Paris, compte dans le monde de la danse, de Charrat à Chauviré, de Roland Petit à Béjart, avec tout l'entre-deux. Ces présences disaient clairement l'importance attachée à l'événement. Les ovations [...] avaient ce degré de chaleur et de persistance qui traduit la plus profonde approbation.⁵⁰⁹»

L'attrait du champ chorégraphique pour la danse jazz est donc manifeste. Le style de Jerome Robbins incarne pour les danseurs français de tous bords une attitude moderne dans le geste de danse. En effet, comme l'explique Éliane Seguin, « Robbins expérimente une façon "naturelle" de se mouvoir, décontractée, fluide et sensuelle, une façon "ordinaire" d'être sur scène⁵¹⁰ ». À l'automne 1964, un autre chorégraphe noir américain, Alvin Ailey⁵¹¹, en tournée pour la première en Europe fait sensation au théâtre des Champs-Élysées. Porteur d'une vision folkloriste et coloniale sur les afro-américains, l'article de Jean Laurent, « Toute la mystique de l'âme noire⁵¹² » permet de comprendre ce qui bouleverse le public parisien dans la danse d'Alvin Ailey : « Le programme [...] se termine en apothéose avec ses "Spirituals" traduits plastiquement avec une telle sincérité, une telle foi, une telle puissance d'expression qu'on en est bouleversé. On retrouve dans la chorégraphie d'Alvin Ailey le sens du divin, avec tout ce qu'il comporte de gentillesse, de naïveté et de spontanéité. » L'esthétique d'Alvin Ailey semble jouer de ce contraste entre « la fraîcheur d'âme », d'un côté et de l'autre, avec son chef-d'œuvre *Revelations*⁵¹³ (1960) en particulier, l'expérience douloureuse de la communauté afro-américaine.

Ainsi deux tendances autour du jazz touchent la sensibilité du champ chorégraphique de l'énergie juvénile de la comédie musicale incarnée par Jerome Robbins, à l'expression de la culture afro-américaine présente chez Katherine Dunham puis Alvin Ailey. Toutes deux

⁵⁰⁹ BERAUD-VILLARS M.J, « Jerome Robbins et ses Ballets USA, une grande leçon » in *Danse et Rythmes*, n°54, septembre-octobre 1959.

⁵¹⁰ *Histoire de la danse jazz, op. cit.*, p186.

⁵¹¹ 1931-1989. Le Alwin Ailey Dance Theater est fondé en 1958.

⁵¹² In *Art et Danse*, n°43, octobre 1964. *Idem* pour les citations suivantes.

⁵¹³ L'article ne le mentionne pas mais il est fort probable que ce soit de cette chorégraphie dont il parle.

sont porteuses d'une modernité que les chorégraphes classiques et modernes vont tenter de s'accaparer, sans pour autant dévoyer les bases de leurs traditions. En effet, enrichir les vocabulaires de base et capter, dans la forme existante du ballet, la nouveauté perçue sans nécessairement l'interroger constituent l'essentiel du rapport des danseurs en France aux savoirs et au savoir-sentir du jazz afro-américain et du *modern jazz*.

L'un des premiers ballets en France à se servir de la musique jazz est très probablement *La Nuit est une sorcière* de Pierre Lacotte, en 1953. Si la musique est de Sidney Bechet, en effet, la danse et l'argument mêlent ballet classique et un imaginaire colonial de l'homme noir africain. Domestique dans la pièce, le « noir » convoque des forces occultes maléfiques auprès du maître somnambule⁵¹⁴. Dans un état de « transe », il effectue des danses mystiques, tour à tour douces ou frénétiques. Ici, le vocabulaire du jazz n'est pas convoqué.

En revanche, quand Françoise et Dominique Dupuy créent *Rues*, en 1955, leur chorégraphie semble proche de la danse afro-américaine. Sur une musique de Duke Ellington, ce premier ballet dépeint un univers urbain de quartier populaire. Françoise Dupuy y joue le rôle principal d'une femme sensuelle – tout à la fois nerveuse et langoureuse. Puis, au début des années 1960, les BMP recrutent Katherine Henry d'Epinoy pour co-créeer des ballets à « tendance jazz », tel *Jazz Out* en 1963 sur une musique du Dave Brubeck Quartet qui s'inscrit durablement dans le répertoire de la compagnie, ou encore *Jazz Study* (1965), à nouveau sur une musique de Duke Ellington. Les thèmes sont alors plus abstraits mais le geste, entièrement posé sur la musique, intègre clairement tous les signes de la danse jazz : attitudes jazz, déhanchements, jeux de mains (claquement de doigts, mains secouées). C'est à cette période que Françoise et Dominique Dupuy développent un discours sur le jazz. Dans le cadre de leur travail d'animation, ils organisent des « journée(s) de la danse⁵¹⁵ » dédiées à ce courant dans les Maisons de la Culture. Pour eux, le jazz constitue en effet « un des

⁵¹⁴ L'argument du ballet, écrit par André Coffrant, débute ainsi : « C'est l'histoire d'un somnambule qui se promène chaque nuit dans la maison de ses parents. Son lieu de prédilection est le grenier car il y retrouve les jeux de son enfance. Il est suivi dans ces promenades par un Noir, dans la vie, son domestique. Pierre Lacotte joue le rôle du somnambule et A. Bell celui du « Noir ».

⁵¹⁵ Notamment à la Maison de la Culture de Caen, dirigé par Jo Tréhard, le 19 mai 1965.

aspects les plus originaux de la danse actuelle⁵¹⁶», il s'agit « d'une musique nouvelle qui dicte une danse nouvelle ». La danse jazz apparaît comme une « valeur sûre⁵¹⁷ » sur laquelle développer leurs activités.

D'autres liens avec la danse moderne en France se tissent à travers l'enseignement. Ingebord Liptay⁵¹⁸, qui travaille avec Karin Waehner au début des années 1960, débute un enseignement de la danse jazz « d'une manière particulièrement vivante et créative, sur des bases très solides⁵¹⁹», à Paris (Schola Cantorum, Centre International de la Danse et Centre américain) à partir de 1966. Dès 1963, Jacqueline Robinson recrute la danseuse chorégraphe Katherine Henry d'Épinoix pour étoffer son offre de cours avec un nouveau courant, le jazz nord-américain⁵²⁰.

L'ouverture de l'Opéra au jazz constitue l'acmé de cette captation du jazz par le champ chorégraphique en France. La danseuse étoile Claude Bessy, qui a effectué un séjour à Hollywood, joue alors un rôle important. Gene Kelly⁵²¹ l'a choisie pour danser dans son *Gene Kelly Show* en 1959 une jeune française qui s'éprend d'un écrivain nord-américain. L'année suivante, elle tient le rôle principal dans la pièce que le danseur nord-américain monte à l'Opéra, *Pas de Dieux*, sur le *Concerto en fa* de George Gershwin, présenté la première fois à Garnier le 6 juillet 1960 : « Il met en scène Aphrodite qui, s'ennuyant sur l'Olympe, s'envole avec Éros sur un vaisseau spatial vers le domaine des hommes. Sur la plage où ils ont atterri, ils séduisent respectivement le maître-baigneur et Mlle Queue de cheval, sa fiancée. Le thème du ballet semble être une allégorie de la confrontation entre la "danse moderne" et la "danse classique" », précise Aline Laignel⁵²². Claude Bessy, Michel

⁵¹⁶ Programme de la Journée de la danse du 19 mai 1965 à la Maison de la Culture de Caen. Fonds « Françoise et Dominique Dupuy », BnF, cote 4-COL-191 (53).

⁵¹⁷ Texte de Dominique Dupuy dactylographié « le jazz dans la danse contemporaine » associé au programme. Fonds « Françoise et Dominique Dupuy », BnF, cote 4-COL-191 (53).

⁵¹⁸ Née en 1934 en Allemagne. Elle étudie à la Folkwangschule d'Essen avec Kurt Jooss puis rejoint Karin Waehner en France à partir de 1960. Elle enseigne à la Schola Cantorum et au sein des Ballets Contemporains Karin Waehner. Elle part au États-Unis en 1963 écouter du jazz au Bird Land à Broadway grâce à une invitation permanente offerte par Dizzy Gillespie et elle étudie chez Martha Graham, Alvin Ailey et June Taylor. Elle revient en France en 1967.

⁵¹⁹ Précisions de Jacqueline Robinson in *L'Aventure de la danse moderne en France*, op. cit., p 350.

⁵²⁰ Introduit pour l'année 1963-1964.

⁵²¹ 1912-1996.

⁵²² *La Danse jazz en France de 1948 aux années 1970 : de Katherine Dunham à Matt Mattox*, op. cit., p68

Descombey et Attilio Labis tiennent les rôles principaux. Qualifié de « ballet-jazz ⁵²³ » et de « révolutionnaire » pour le Palais Garnier, le spectacle est un événement médiatique et mondain. Le jazz fait son « entrée officielle » au sein de l'institution.

En 1962, c'est encore Claude Bessy qui obtient la création d'un cours de jazz pour le ballet, facultatif, qu'elle confie à Gene Robinson, rencontré au cours Constant : « Ce grand Noir américain, originaire de Détroit, est arrivé à Paris en 1948 avec la Compagnie de Katherine Dunham et y a posé ses valises. Claire Motte, Jean-Paul Andréani et moi nous suivons ses cours avec passion en y entraînant les danseurs de ballet. ⁵²⁴ » Michel Descombey poursuit l'incursion de la danse jazz à l'Opéra avec notamment la création en 1966 de *Jazz Suit On the Mess Texts*, sur une musique de jazz écrite par le pianiste Lalo Shifrin, où il tente de trouver une synthèse entre la musique sérielle et le jazz. Cette pièce se veut être un « hymne à la foi ⁵²⁵ ».

Des cours de danse à Paris aux studios des danseurs modernes, en passant par la consécration sur les grandes scènes parisiennes (Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre des Nations) et à l'Opéra, la danse jazz prend place dans toutes les strates de la vie chorégraphique et semble porter en elle beaucoup de signes contradictoires. Elle oscille entre une Amérique blanche et une Amérique noire, entre la jeunesse et les racines, entre une image « gai, trépidante, dynamique ⁵²⁶ » et la profondeur et la mystique de la danse afro-américaine. La sensation de danser avec ses « instincts » qui apparaissent complexes et reliés à un « corps global » infiniment subtil dans le travail de Gene Robinson, ou encore l'énergie jubilatoire des chorégraphies de Jerome Robbins restent à l'état d'idée ou de désir dans les projets de fusion jazz et danse classique ou jazz et danse moderne.

Mais est-ce cet ordre de désir tourné vers l'Amérique du nord et le jazz qui donne à voir les figures animales, nerveuses, voire possédées mises en œuvre par Maurice Béjart dans *Le Sacre du Printemps* (1959) ou *Boléro* (1961) ? Ces désirs de corporéités « sauvages » ne renvoient-ils pas, à leur tour, aux danses alors en vogue chez la jeunesse ? La vague *yéyé*, dont les danses sont caractérisées par le jeu de hanches, l'ébrouement des membres

⁵²³ In *L'Aurore* du 3 octobre 1960. Le nom de l'auteur n'est pas mentionné.

⁵²⁴ BESSY Claude, *La Danse pour passion*, Paris, JC Lattès, 2004, p 83.

⁵²⁵ [Sans Titre] in *ATAC informations* (association technique pour l'action culturelle), n°1, octobre 1966.

⁵²⁶ D'après Claude Baignières dans le *Figaro* du 8 juillet 1960.

supérieurs, du buste, des épaules et de la tête tourne, autour des idoles de la musique d'alors (Johnny Halliday, Richard Anthony, Sylvie Vartan, Les Chaussettes noires, Les Chats sauvages...). Elle est l'emblème, en France, d'une culture de la jeunesse dominante – les baby-boomers ayant atteint l'âge de l'adolescence – et envahit l'espace médiatique et culturel : « Cette génération qui n'a pas connu la guerre et s'ébroue au cœur d'une société portée par le mieux-être n'est pas encore touchée par les nervosités contestatrices qui la saisiront au fil de la décennie », précisent Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli⁵²⁷. Le champ chorégraphique semble particulièrement soucieux de s'adresser à cette jeunesse, d'en revêtir les codes, comme par exemple l'usage du jeans en guise de costume (Maurice Béjart, *Messe pour le temps présent*, 1967) qui est « peut-être le signe le plus tangible de l'évolution en cours » constatent-ils⁵²⁸ ou encore des chaussures de tennis, comme dans *Pas de Dieux* de Gene Kelly. La musique jazz et le jerk sont d'autres signes de cette jeunesse que les chorégraphes utilisent pour s'adresser à elle. C'est la remarque et le reproche qui sont formulés à l'encontre de Michel Caserta à propos de *Rencontre* (1967) :

« [Il] a également le goût de la musique jazz et l'exploite adroitement pour le rythme et le fond sonore de ses ballets. Mais ce jeune chorégraphe ayant le souci de gagner et de passionner un public populaire de plus en plus nombreux veut attirer à son art le jeunes passionnés de "jerk", et, pour y parvenir, se plie à beaucoup de concession.⁵²⁹ »

On le voit, les options prises par les chorégraphes dans les années 1960 renvoient pour beaucoup à un désir de popularisation de la danse dans une double circulation : « se répandre parmi le peuple », au sens étymologique du terme, et être contaminé par lui. La pièce *Rencontre* de Michel Caserta fonctionne de cette manière par la mise en relation de danseurs amateurs et de danseurs professionnels. Si, pour le journaliste, « entre l'amusement juvénile [...] et la danse, la vraie, [...] il y a un abîme [...] gênant », Michel Caserta voit au contraire dans la technique des professionnels une trop grande assurance qui leur fait perdre leur « fraîcheur », c'est-à-dire leur spontanéité, tandis que les amateurs « doivent tout faire

⁵²⁷ *Histoire culturelle de la France, tome 4, op. cit.* p 312.

⁵²⁸ *Ibid* p 313.

⁵²⁹ « *Rencontre...* de Michel Caserta... à Villejuif » in *Art et Danse*, n°74, juillet 1967. Le nom de l'auteur n'est pas indiqué.

d'instinct avec sensation et force ». Un projet comme celui de Michel Caserta pointe, discrètement, une possible posture critique à l'égard des pouvoirs sur les corps et des injonctions de « faire spectacle » dans les modes de création et d'être en scène. Ici, une telle démarche s'esquisse tout juste. Ainsi l'attrait pour la danse jazz a pu, dans certains cas, éveiller ou accompagner de nouvelles corporités. Mais il a aussi rendu aveugle aux formes plus radicales d'invention chorégraphique qui se pensaient alors en France.

3) Avant-garde chorégraphique : le point aveugle

Bien qu'isolé et sporadique, un début d'avant-garde chorégraphique émerge dès la fin des années 1950 en France. Par le terme « avant-garde », il faut entendre, tel que le définit Etienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*⁵³⁰ la désignation « d'artistes et d'œuvres qui manifestent une volonté de rompre radicalement avec des traditions, des conventions, des écoles établies ». Dans ce sens, le Théâtre Essai de la danse crée en 1955 par la critique Dinah Maggie est l'une des rares manifestations envisagées comme un laboratoire de la création chorégraphique. Car c'est au sein de sa programmation que l'on trouve deux artistes aux conceptions chorégraphiques radicales, engagés dans un processus de déconstruction et de critique de l'objet chorégraphique lui-même, autant dans les discours que les réalisations. Maurice Lemaître n'est ni danseur, ni chorégraphe de formation. Il n'est pas tout à fait homme de lettres non plus. C'est un lettriste, c'est-à-dire tour à tour un cinéaste, un poète, un pamphlétaire, un plasticien, un théoricien de l'art et un chorégraphe qui renonce à l'usage et au sens du mot. Avec Isidore Isou⁵³¹, le fondateur du mouvement à Paris en 1945, il est l'instigateur d'une vaste réflexion sur la reconstruction des identités artistiques après la Seconde Guerre mondiale. En 1960, il publie *La danse et le mime ciselants, lettristes et hypergraphiques* (Paris, J. Grassin, 64p), où figure un texte d'Isidore Isou « La danse et la pantomime de l'antiquité aux lettristes », qui rejette en bloc la tradition qu'elle soit moderne ou classique. En 1965, dans un recueil d'arguments de ses ballets auto-édité, *Chorées surprises*, Maurice Lemaître y fait figurer son « Manifeste de la chorée a-gestuelle » où, récusant ses précédentes recherches sur la chorégraphie (la danse amplique, le mime ciselant, la fugue mimique et le sonnet gesticulaire), il propose un nouveau concept, la chorée a-gestuelle. Sur le principe lettriste, les ballets ne mettent plus en scène des figures agencées

⁵³⁰ Paris, Coll « Quadrige », Presses universitaires de France, 1999, p 208-210.

⁵³¹ 1925-2007.

par le corps mais par d'autres media comme des peintures, des romans, des poèmes : « Des sculpteurs installeront des blocs de granit taillés qui seront applaudis comme des danses inconnues.⁵³² » Le cœur de l'ouvrage comprend dix arguments de ballets. Parmi eux, certains révèlent une remise en cause, voire une critique de notions installées, tels le rapport au spectateur, à l'auteur, le trouble dans la perception, ou encore des conventions musicales et scénographiques. Dans l'argument de *La mort du ballet* par exemple, Maurice Lemaître énonce :

« L'interprète est en scène au lever du rideau. Il est nu, si possible, debout et immobile. Ses yeux sont clos, ses pieds sont joints et les bras se trouvent le long de son corps. Durant le ballet, il ne bougera pas, s'efforçant même de contrôler sa respiration. »

Ici apparaissent deux notions subversives en danse qui seront mises en jeu des années, voire des décennies plus tard dans le champ chorégraphique contemporain : l'immobilité et la nudité. Si cet argument n'a pas, à notre connaissance, fait l'objet d'une représentation sur scène, son énoncé donne à comprendre le potentiel à l'œuvre dans la réflexion de Maurice Lemaître. D'autres projets ont vu le jour, notamment en 1959 au Théâtre du Tertre puis au Théâtre Essai de la Danse, salle Récamier – auxquels Francine Lancelot-Coursange a participé en tant qu'interprète –, puis à la Semaine de l'art moderne organisée par le mouvement lettriste à la Maison du spectateur en février 1965. Le lettriste, accueilli par le champ chorégraphique au sein du Théâtre Essai de la Danse, n'a pas suscité de commentaires ; André Schaikevitch n'en fait pas mention dans son compte-rendu de la soirée⁵³³. De nouvelles collaborations ne semblent pas avoir eu lieu. Une analyse en détails des sources serait à mener pour tirer tous les fils de la pensée et de l'inscription de Maurice Lemaître dans le champ chorégraphique en France. Quoi qu'il en soit, prendre connaissance de la singularité de son discours nous apparaît essentiel pour souligner qu'une pensée critique et radicale de la danse a pu s'exprimer, fut-elle ténue.

⁵³² LEMAITRE Maurice, « Manifeste de la chorée a-gestuelle » in *Chorées surprenantes, récital de danse et de mime ciselants, lettristes, hypergraphiques, infinitésimaux, a-gestuels, supertemporels*, auto-édité, 1965.

⁵³³ « Soirée au Théâtre Récamier » in *Art et Danse*, n°4, juin-juillet 1959.

L'autre figure d'une avant-garde chorégraphique en France est la danseuse plasticienne d'origine Argentine, Graziella Martinez⁵³⁴. Elle dit s'être sentie, dans ces années 1960, « à la porte ⁵³⁵ » du milieu de la danse en France, c'est à dire ni tout à fait en dehors, mais ni tout à fait en dedans non plus. Et pour cause : ses « délires » chorégraphiques semblent bien éloignés des réalisations que nous avons pu décrire. Elle arrive en France en 1963 grâce à une bourse de musique mais s'immisce dans le milieu des peintres avec son mari, le plasticien Antonio Segui⁵³⁶. Elle est proche d'artistes du mouvement Panique, mouvement actionniste fondé sur une esthétique du burlesque, débuté à Paris en 1962 par Fernando Arrabal⁵³⁷, Alejandro Jodorowsky⁵³⁸, Roland Topor. Ce groupe influence incontestablement Graziella Martinez⁵³⁹ qui avait entamé un travail de chorégraphie en Argentine appelé « Danse actuelle ». Cependant, à Paris elle multiplie les expériences. À partir de 1963, elle collabore aux premiers happenings de Jodorowsky, fréquente les milieux de la peinture et du théâtre – travaille avec Jorge Lavelli⁵⁴⁰, Segui, Yves Le Jaouneq, Buri, Krasno, Kowalsky, Copi, Arrabal, Jérôme Savary et des musiciens d'avant-garde. On la retrouve au Théâtre Essai de la danse, d'abord en 1965 dans un programme intitulé « Danse actuelle » avec Annick Maucouvert, Irène Jouet, Michelle Pillon, Jackie Verdoit comme interprètes. Les titres des pièces laissent entrevoir un éclatement des sujets (par exemple, les trois premiers s'intitulent *La chose*, *La mort du Cygne*, *Far West*). Dans *La mort du cygne*, dont les séquences portent des noms liés au ballet comme « Danseuse étoile » ou encore « Giselle », la danseuse se saisit de la figure de la ballerine pour la détourner et l'interroger. En 1966, elle est à nouveau programmée par Dinah Maggie et présente un solo, *Sur le ring*. Créé en 1967 à la Biennale de Paris en collaboration avec la photographe Martine Barrat, *Sainte Geneviève dans la Baignoire* fait partie des œuvres majeures de la chorégraphe. Cette

⁵³⁴ Née en 1938 à Cordoba.

⁵³⁵ Propos tenus dans le documentaire pour la télévision de Jimmy Glasberg *16 millions de jeunes : l'avant-garde en 1968*. Archives Ina. (www.ina.fr)

⁵³⁶ Né en Argentine en 1934.

⁵³⁷ Né en 1932. Poète, romancier, essayiste d'origine espagnole.

⁵³⁸ Né en 1929 au Chili.

⁵³⁹ Les programmes et documents présents dans son dossier « artiste » de la médiathèque du Centre national de la danse indiquent par ailleurs qu'elle a étudié le ballet classique puis la danse moderne en Argentine, au Mexique et à Paris. Elle aurait, par ailleurs, débuté son travail de chorégraphie en 1957, sans plus de précisions. Dans l'article qui lui est consacré dans *L'Aventure de la danse moderne en France (op. cit.)*, Jacqueline Robinson précise qu'elle poursuit en Argentine des études de philosophie et de langues. Au Mexique, elle travaille avec Xavier Francis et Bodyla Genkel.

⁵⁴⁰ Né en 1932 en Argentine. Metteur en scène d'opéras.

pièce relève, selon Lise Brunel, « de l'avant-garde ⁵⁴¹ » : fauteuils gonflables jetés dans la salle, effets spéciaux de Mark Boyle, musique de Soft Machine, le tout dans « une ambiance psychédélique ⁵⁴² ».

Dans le documentaire télévisuel « 16 millions de jeunes, l'avant-garde ⁵⁴³ », diffusé le 4 janvier 1968, Graziella Martinez est filmée dans un hangar, allongée dans une baignoire. Ce document nous permet d'aller plus loin dans la compréhension du projet chorégraphique et performatif de la danseuse, notamment dans sa recherche sur le rapport à l'objet et au lieu. Dans un entrepôt où s'alignent des dizaines de baignoires, une, au fond, est couchée sur le côté. Graziella Martinez ondule à l'intérieur, elle porte un justaucorps et un collant couleur chair. Elle s'enroule, passe d'une extrémité à l'autre, s'agrippe aux rebords pour changer son corps de direction ou toucher le fond de la baignoire avec son dos dans un mouvement continu et fluide. Ensuite, elle tente d'inscrire ses formes dans la forme de l'objet. D'abord le buste face à l'extérieur, la tête légèrement incurvée suivant les courbes de l'objet, elle ouvre puis referme à plusieurs reprises les jambes à la seconde. Puis, de retour tout à l'intérieur de l'objet, ses bras viennent former un cercle au-dessus de sa tête, épousant à nouveau parfaitement les courbes de la baignoire, tandis que le reste du corps s'allonge en tension jusqu'aux extrémités des pieds : « La danse, explique t-elle dans un moment d'interview du film, plutôt que d'être une chose déterminée, est une recherche perpétuelle, constante, qui me permet, d'une certaine façon, de m'exprimer. » La notion de recherche semble ici capitale, la danseuse cherche et tente des rencontres entre le corps dansé (tenue et mouvements appartiennent au champ chorégraphique) avec des lieux et des objets totalement en dehors du champ référentiel de la danse : un entrepôt, mais aussi une laverie ou un supermarché comme nous le voyons dans la suite du documentaire, dans une performance où la danseuse est entièrement vêtue d'un costume représentant une femme à trois têtes avec une main qui sort du nombril, poussée par sa partenaire vêtue d'une longue robe et d'un chapeau noirs dans un chariot de supermarché. Tout comme Maurice Lemaître, Graziella Martinez apporte en France la performance chorégraphique. Ses propos de 1968 amènent à le penser. Selon elle, en effet, « de plus en plus les arts vont être mélangés. C'est à dire que chaque artiste ne va

⁵⁴¹ « MARTINEZ Graziellla » in LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p 285

⁵⁴² *Idem*

⁵⁴³ Document cité, archives Ina.

pas rester dans son petit coin. Ils vont travailler dans un ensemble, pour que ce soit vraiment délirant », anticipant les productions actuelles de la scène contemporaine.

Conclusion

Les années 1960 voient l'émergence d'une scène chorégraphique contemporaine d'avant-garde mais si confidentielle et incomprise qu'elle ne s'impose pas comme un régime du moderne au sein du champ chorégraphique. D'ailleurs, la notion de « ballet moderne », largement utilisée, exprime bien la position qui consiste à vouloir faire preuve de renouvellement ou d'innovation mais sans se défaire, ni remettre en cause les structures traditionnelles. En outre, la venue de Merce Cunningham en 1964, par exemple, largement marquée par la controverse⁵⁴⁴, met en évidence la difficulté du public et du milieu de la danse à accéder aux œuvres dégagées du cadre du ballet : orientation de l'action vis-à-vis de public, quête de récit ou de sens (fut-il attaché à des thèmes contemporains), agencement de signes repérables (tels ceux issus de la danse jazz) continuent d'alimenter les régimes du moderne chorégraphique en France. La voie du concept et la valorisation du processus comme finalités, telles qu'elles se développent aux Etats-Unis à travers la Judson Church, ne sont pas à l'ordre du jour en France. D'un côté, en effet, l'hégémonie néoclassique s'installe durablement portée par l'héritage de Serge Lifar et par une jeune génération de chorégraphes, plus ou moins dans son sillage. De l'autre, l'action des danseurs modernes, en particulier sur le terrain pédagogique, construit un réseau de savoirs et de pratiques dans les milieux de l'éducation qui aura une grande importance dans la décennie 1970.

Malgré les tensions entre danseurs du courant classique et danseurs du courant moderne, règne cependant une unité profonde autour de « La » danse, quand bien même la division sur ce qu'elle recouvre en terme de savoirs, d'histoire et de projets est marquée. Mais plus encore, fonctionne l'unité autour de la reconnaissance de la danse dans le champ culturel et politique.

Une des conditions d'émergence de la danse contemporaine va être de se demander comment sortir du ballet ? Comment ne plus être danseur de ballet ? L'autre condition qui va

⁵⁴⁴ Voir PAGÈS Sylviane, « Le “moment ” Cunningham, l'émergence d'une référence incontournable de la danse en France » in *Repères, cahier de danse*, n°23, avril 2009.

signifier la démarche chorégraphique et pédagogique de la danse contemporaine consiste à proposer une action reliée au monde. Non plus tourné uniquement vers l'intégration ou la reconnaissance de la danse dans le système des Beaux-arts, le champ chorégraphique va davantage tenter d'exister socialement en allant à la rencontre d'autres publics que l'élite bourgeoise, en élargissant l'accès à la pratique de la danse, à travers un changement de régime politique et perceptif qui va s'opérer progressivement. La danse contemporaine en France a émergé à partir du moment où elle a commencé à vouloir exister pour elle-même, à tisser un dialogue avec le monde. Soit à partir du moment où elle s'est davantage affirmée politiquement, où elle a voulu participer et agir sur la cité. Mais exister passe tout de même par un désir de reconnaissance au sein de l'institution qui reste fort, voire moteur.

Chapitre 2

Les danseurs en Mai 68 : entre désir d'égalité et désir de reconnaissance⁵⁴⁵

*« Le jeune homme harassé déchirait ses cheveux
Le jeune homme hérissé arrachait sa chemise
"Camarade ma peau est-elle encore de mise
Et dedans mon cœur seul ne fait-il pas vieux jeu ?
Avec ma belle amie quand nous dansons ensemble
Est-ce nous qui dansons ou la terre qui tremble ?
Je ne veux plus cracher dans la gueule à papa
Je voudrais savoir si l'homme a raison ou pas
Si je dois endosser cette guérite étroite
Avec sa manche gauche, avec sa manche droite
Ses pâles horizons, ses hymnes cramoisés,
Sa passion du futur, sa chronique amnésie"»*

Claude Nougaro, *Paris Mai* (1969)

Introduction : Les vies ultérieures de Mai 68 dans le champ chorégraphique

Si Mai 68 s'articule à la construction du champ chorégraphique en France, c'est d'abord parce qu'en termes social, politique et culturel, il constitue un événement. Tel que le pose Kristin Ross dans sa relecture critique⁵⁴⁶, Mai 68 représente « quelque chose d'excessif et d'imprévisible⁵⁴⁷ », au sens où des millions de personnes ont été entraînées beaucoup plus loin que ce que « leur éducation, leur situation sociale ou leur vocation initiale leur auraient

⁵⁴⁵ Ce chapitre prend appui sur le travail mené à l'occasion de la parution de l'ouvrage sur Mai 68 et la danse (*Danser en Mai 68*, Micadanses / Paris 8, 2014), fruit d'une démarche collective du Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique en France (Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès) et de la précieuse contribution d'Isabelle Launay.

⁵⁴⁶ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, 375p.

⁵⁴⁷ *Ibid* p 48 et pour les citations suivantes.

permis d'espérer », mais aussi dans le sens où au-delà d'un vague « sentiment de solidarité formelle ou qu'une communion d'idées », il a engendré de l'action, une participation effective dont l'objectif était de changer « le cours d'existences ».

Dans la recherche en danse, Mai 68 représente un champ d'investigation nouveau. Souvent contenu à quelques formules - « Mai 68, le détonateur⁵⁴⁸ » ou « Une prise de conscience⁵⁴⁹ » - ou bien ignoré des récits historiques tel celui de Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident : du romantique au contemporain*⁵⁵⁰, ce qui se joue pour les danseurs durant ce moment majeur de l'histoire sociale et politique française récente semblait, jusqu'alors, constituer un non-événement. Le désintérêt, du côté des historiens en danse, peut s'expliquer – outre la relative jeunesse de cette discipline comparée aux Études Théâtrales, en Cinématographie ou Musicologie – par le peu de sources dont nous disposons. En effet, les archives publiques font ressortir un petit corpus d'une vingtaine de documents, tracts, communiqués, émanant du Comité d'action de la danse, créé dès les premiers rassemblements de danseurs au début du mois de mai 1968. On y trouve des comptes rendus de réunions, des textes de soutien ou de ralliement – à l'ORTF⁵⁵¹, au Comité de préparation à la réforme de l'enseignement artistique⁵⁵² –, un avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse et un compte rendu de la Commission danse lors des Assises du théâtre en Avignon. Nous disposons également de comptes rendus de commissions⁵⁵³ publiés dans les *Saisons de la danse* de l'été 1968. Rien, à notre connaissance, du côté des syndicats - Confédération Générale du Travail (CGT) avec sa branche du Syndicat Français des Acteurs (SFA), Force Ouvrière (FO), ou encore le Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs (SNAC)⁵⁵⁴

⁵⁴⁸ In GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Larousse, 2008 .

⁵⁴⁹ Pour BRUNEL Lise, « L'après 68, 20 ans de danse contemporaine » in *4 siècles de danse en France*, programme de la Biennale de danse à Lyon, 1988.

⁵⁵⁰ Paris, Seuil, 1994. Aucune allusion à Mai 68 dans l'ouvrage.

⁵⁵¹ Office de radiodiffusion-télévision française.

⁵⁵² CPREA .

⁵⁵³ Commissions de la danse contemporaine, du Syndicat français de acteurs, de la commission des danseurs, du Comité d'action de la danse ou encore de Michel Descombey – autant de groupes de travail formés à la suite de réunions à l'Odéon, la Sorbonne ou au siège de Comité d'Action de la danse à l'Institut d'Art et d'Archéologie, rue Michelet.

⁵⁵⁴ Nous avons étudié le catalogue des archives de la Fédération nationale du spectacle de la CGT élaboré par l'Institut d'Histoire Sociale et avons consulté les boîtes d'archives concernant les comités d'action théâtre et spectacle sans trouver de document en rapport direct avec les danseurs. Nous avons contacté Force Ouvrière qui a fait des recherches dans ses archives alors en cours de traitement et nous a informé ne pas posséder de documents relatifs à la danse en Mai 68. En particulier un bulletin des danseurs de l'Opéra rédigé par Serge Keuten dont nous cherchions la trace. Enfin, Guillaume Sintès a effectué des recherches auprès du SNAC qui,

qui ne détiennent pas de documents relatifs aux actions des danseurs lors des événements de Mai 68 alors même que leur rôle est évoqué à plusieurs reprises par les danseurs qui y étaient affiliés⁵⁵⁵. Le corpus se limite donc à ces sources primaires auxquelles s'ajoutent des entretiens d'artistes et d'administratifs réalisés ces dernières années et des articles de presse, essentiellement des critiques de spectacles car très peu évoquent la mobilisation des danseurs. Il n'y a pas d'histoire de la danse en Mai 68 donc, comme celle du théâtre ou du cinéma⁵⁵⁶, parce que jusqu'alors un constat s'était imposé : la danse y est restée relativement discrète et peu démonstrative. Est-ce à dire qu'il ne s'est rien passé ?

À la lecture des documents, il apparaît pourtant que Mai 68 a constitué une réelle opportunité de donner une dimension politique et sociale au champ chorégraphique que nous pourrions résumer par un désir de conquête d'un espace public. Les aspérités et les manques autant que les aspirations ont été dépliés, les revendications se sont affirmées, de même que l'existence d'une catégorie sociale « danseur » s'est imposée. Les danseurs se sont exprimés en tant que tels au sein d'un espace public. Et ils ne se sont pas contentés de parler, ce qui, déjà en soi, apparaît comme un événement. En effet, la production d'un nombre conséquent de comptes rendus, détaillant et structurant des propositions dont chacune vise à l'amélioration des conditions de travail et de pensée de la pratique de la danse, a constitué l'une des principales formes de la mobilisation des danseurs au cours des événements de Mai 68. Dès lors, l'aspect technique et bureaucratique que revêt – au premier abord – leur action s'avère d'une fécondité jusqu'ici peu mesurée. À y voir de plus près, l'ensemble des revendications exprimées à ce moment-là par les danseurs – même si elles ne dataient pas toutes de 68 – furent réalisées à partir des années 1980 et font de la danse aujourd'hui un des arts largement représentés dans le paysage culturel et artistique, voire comme une vitrine en expansion de l'avant garde artistique. En effet, ces travaux marquent peu ou prou le début

là encore, n'ont pas abouti. Ces investigations sont, naturellement, à poursuivre. Il est vraisemblable que, dans les années à venir, de nouveaux documents vont resurgir.

⁵⁵⁵ Voir notamment les témoignages de Serge Keuten et de Dominique Dupuy in *Danser en Mai 68, op. cit.*, p 34 et p 66.

⁵⁵⁶ Parmi les ouvrages importants on peut citer ABIRACHED Robert, *La décentralisation théâtrale*, vol 3, « Mai 68 : le tournant », Arles, Actes sud Papiers, 2005 ; BIET Christian, NEVEUX Olivier, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, Montpellier, L'Entretemps, 2007 ; « Cinéma 68 », *Cahiers du cinéma*, hors-série, avril-mai 1998 ; pour la littérature voir COMBES Patrick, *Mai 68, les écrivains et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; pour les arts plastiques, VLASSIKOFF, Michel, *Mai 68, l'affiche en héritage*, Paris, Editions Alternatives, 2008.

d'une succession de rapports, groupe de travail, motion qui débouchent sur la politique en faveur de la danse décidée par le ministère Lang au début des années 1980. Dans l'après 1968, le SNAC publie d'abord un premier rapport « Pour une politique de la danse » qu'il dépose sur le bureau de Marcel Landowski⁵⁵⁷, sans suites très probantes. Mais, le rapport de la commission de 1983, qui reprend beaucoup des idées énoncées en 1968 et 1969, constituera, en revanche, la base des actions et des mesures prises par le ministère Lang pour la danse. Rien d'étonnant, dès lors, à voir les désirs de 68 se réaliser dans les années 1980 : création de Centres chorégraphiques nationaux (CCN), danse à l'université et bac danse, diplôme d'État, danse contemporaine dans les conservatoires⁵⁵⁸. De même, l'implication dont font preuve les danseurs pour l'amélioration de leurs conditions de travail, pour une meilleure visibilité de la création mais surtout pour une refonte de l'enseignement et de la formation professionnelle rappelle fortement les modes d'agir du collectif des Signataires du 20 août à la fin des années 1990. Il prend son origine par la mobilisation - le 20 août 1997 d'une vingtaine d'artistes chorégraphiques et de chercheurs⁵⁵⁹ à propos des « conditions de mise en place de la déconcentration des crédits en région ⁵⁶⁰ ». En bref, sur les conditions d'attribution des subventions de l'État majoritairement attribuées aux 19 CCN alors que près de 500 compagnies indépendantes tentaient de survivre. Leur démarche visait essentiellement à souligner le manque de partage des outils de production et de diffusion ainsi qu'à remettre en cause les critères esthétiques de cette distribution. Le collectif a ensuite formé des groupes de travail dans le but de mener une réflexion critique sous divers modes. C'est dans ce cadre que se forme le groupe « École ? » qui s'est attaché à interroger les dispositifs pédagogiques au sein de la formation professionnelle et des écoles supérieures de danse⁵⁶¹. Tout comme leurs aînés, donc, ils se sont organisés de manière autonome,

⁵⁵⁷ Remis en 1969.

⁵⁵⁸ Voir LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume « L'ambivalente revendication d'exister, Mai 68 et "la Danse" (premiers éléments) » in *Danser en Mai 68*, *op. cit.*, p100.

⁵⁵⁹ Parmi eux Thierry Bae, Alain Buffard, Jean-Christophe Boclé, Laure Bonicel, Dimitri Chamblas, Boris Charmatz, Nathalie Collantès, Fabienne Compet, Mathieu Doze, Fabrice Dugied, Jeannette Dumeix, Isabelle Ginot, Dominique Jégou, Latifa Lâabissi, Isabelle Launay, Martine Pisani, Dominique Rebaud, Loïc Touzé, Christophe Wavelet. En 2002, le collectif comptait une cinquantaine de membres. Une liste plus exhaustive est présentée dans l'article d'Isabelle Ginot et Isabelle Launay « L'école, une fabrique d'anticorps ? » in *Art Press* « médium : danse », numéro 23, 2002, p107.

⁵⁶⁰ GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle « L'école, une fabrique d'anticorps ? » *op. cit.*, p107

⁵⁶¹ Outre l'article d'Isabelle Ginot et Isabelle Launay, citons « État de grève à Kerguéhennec » (revue *Mouvement*, décembre 1998) ; « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains » (revue *Mouvement*, janvier 1999) par le collectif Les Signataires du 20 août.

autogérée afin de générer dialogue et confrontation avec les tutelles sur les problèmes de la danse que cette génération rencontrait, en donnant une large place à la question de la formation professionnelle.

En 1968 déjà, le champ chorégraphique se mobilise autour de l'enjeu central que constitue, pour lui, la réforme du statut de l'enseignement. Celle-ci revient constamment dans les débats ou groupe de travail des danseurs. Au milieu des années 1960, elle avait fait l'objet de vifs débats au sein du SNAC, quand la section chorégraphique rédige et fait voter un projet de loi sur l'enseignement de la danse. C'est à la faveur de cette loi – dite loi n°65-1004 du 1^{er} décembre 1965 - qu'apparaît officiellement le terme « danse contemporaine », dont la pratique et l'enseignement sont clairement distingués de la pratique et de l'enseignement de la danse classique, tel que nous l'avons évoqué dans la première partie⁵⁶². Cette loi, votée mais non appliquée, revient dans les débats et les rapports produits en Mai 68, les adhérents de la section chorégraphique du SNAC – déjà rédacteurs de rapports avant les commissions de Mai – ayant posé des éléments de réflexion en amont et étant rodés à ce genre de procédure. Mais l'un des premiers paradoxes du Mai 68 des danseurs réside peut-être dans l'inversion des perspectives autour de la réforme de l'enseignement : là où, quelques années plus tôt, il s'agissait de distinguer clairement les techniques classique et moderne et de signifier les identités de chacune, le projet de réforme de 1968 tend au contraire à favoriser une synthèse. C'est qu'il semble que mai 68 révèle précisément un souci d'intégration. Pour les danseurs, il correspond à un moment de désir de communauté professionnelle, à la possible construction d'un « nous » qui demande la dislocation d'une identité antérieure structurée autour d'une dichotomie entre le courant néoclassique et le courant moderne : « Nous parviendrons ainsi tous ensemble à vivre mieux de notre art, entre nous, et avec notre public.⁵⁶³ » Ce « nous » se veut le fruit d'un croisement inédit entre courants et générations. Dès les premiers communiqués, l'insistance à ce que l'ensemble des danseurs soit réuni et solidaire est prégnante. « Pour pouvoir agir, venez tous » s'inscrit comme le slogan principal et le mot d'ordre mobilisateur. Insister sur la nécessité de se rassembler, de ne pas agir dans la confidentialité des petits groupes et des chapelles pour que

⁵⁶² Voir également les travaux du Guillaume Sintès que nous avons largement évoqué dans la première partie : *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe en France (1957-1984)*, *trav.cités.*

⁵⁶³ Communiqué du Comité d'action de la danse du 11 juin 1968, archives de la BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

tout danseur se sente concerné, semble marquer une volonté d'inventer une communauté. Ce qui n'empêche pas que Mai 68 soit le terrain de discussions vives et de critiques sévères.

Le Mai 68 des danseurs contient nécessairement son lot de contradictions. Ce n'est pas sans un certain anachronisme avec les revendications des travailleurs et des étudiants que les danseurs participent au mouvement. En effet, au moment même où ils s'organisent – à travers le SNAC notamment - pour interpeller l'État en faveur d'une action politique pour la danse à grande échelle, le pouvoir politique est précisément violemment contesté par le champ culturel et social en pleine mutation. Autrement dit, au moment même où une aide, un soutien pour une reconnaissance auprès des plus grandes instances politiques est demandée, la politique se joue dans la rue et la société – le monde étudiant, le monde ouvrier, s'affirme elle-même comme force politico-sociale. Là, se trouve peut-être le second paradoxe du champ chorégraphique. Si la demande d'émancipation est bien en phase avec le fond politique, son contenu s'avère être par d'autres aspects tout autant à contre-courant.

Mai 68 constitue l'un des premiers moments politiques d'envergure – et ce malgré une culture politique particulièrement pauvre chez les danseurs qui, pour diverses raisons, sont réticents à l'idée de formuler collectivement des revendications. Le désir social auquel se rattache le Mai des danseurs semble être celui de l'égalité. Vont s'accroître, d'une part, la conscience de la fragilité et de la précarité des conditions de vie du danseur, qui, quelle qu'en soit la réalité tangible⁵⁶⁴, va nourrir les désirs d'action. D'autre part, les idées proposées dans les projets de réforme, dont celui portant sur l'enseignement, montrent à bien des égards la volonté de repenser les rapports au maître, au savoir, aux autres disciplines.

C'est aussi à ce moment que des désirs de rencontre avec l'autre, voire d'identification à l'autre, vont traverser et motiver la création chorégraphique : que ce soit par des rencontres d'artistes de cultures éloignées, par la recherche de dialogue de corps hétérogènes, par la mise en œuvre de projets chorégraphiques qui se veulent discours sur les inégalités, la danse « contemporaine » des années 1970 peut se penser sous le signe de l'altérité.

⁵⁶⁴ Nous ne disposons pas en effet d'études ou de statistiques qui posent la réalité des conditions d'exercice du métier de danseurs à cette période. Le discours des danseurs est en revanche unanime pour dénoncer la précarité de leur statut.

A – Désirs de communauté et d'égalité

1) La mise en place de la mobilisation

Dès le 18 mai 1968, les danseurs se retrouvent en nombre au théâtre de l'Odéon occupé depuis le 15 mai par le Comité d'action révolutionnaire pour marquer leur opposition au théâtre populaire institutionnalisé. Comme le rappelle Emmanuelle Loyer, c'est le lieu de « la grande palabre culturelle » : « Parce que l'histoire de l'avant-garde depuis la fin du XIX^{ème} siècle s'est définie par ses capacités de rupture et ses potentialités révolutionnaires (au moins sur le plan esthétique et si possible politique), les artistes se doivent de répondre à l'appel de la révolution.⁵⁶⁵ » L'Odéon devient rapidement un lieu de rencontre entre étudiants, artistes et ouvriers. À la faveur de la grève générale, « tout ce que Paris compte de maîtres de ballet, de chorégraphes, d'étoiles, de professeurs, de danseurs de toutes disciplines, d'élèves a pu se réunir spontanément⁵⁶⁶ », souligne Hélène Sadovska⁵⁶⁷ dans son compte-rendu. Un mouvement s'est formé qui, pour la première fois, réunit les générations et les disciplines de courants différents. Ces premières rencontres se structurent très vite en Comité d'action. Ce sera alors, à l'initiative de Claire Delaroche et Vincent Kaldor, deux administrateurs de compagnies de danse moderne⁵⁶⁸, que se crée le Comité d'Action de la Danse (CAD), issu du CRAC (Comité révolutionnaire d'action culturelle) mis en place, entre autres, par Antoinette Fouque⁵⁶⁹, Monique Wittig⁵⁷⁰, André Téchiné⁵⁷¹, Bulle Ogier⁵⁷² à la Sorbonne. Le quartier général du CAD est situé, quand à lui, à l'Institut d'art et d'archéologie, rue Michelet à Paris.

⁵⁶⁵ Loyer Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, Editions Complexe, Bruxelles, p 219.

⁵⁶⁶ SADOSKA Hélène, « Paris au mois de mai » in *Les Saisons de la danse*, n°6, été 1968.

⁵⁶⁷ Si de nombreux récits détaillés circulent sur les Assises du théâtre (voir notamment la contribution de Paul Puaux, « Avignon 68 » dans l'ouvrage dirigé Robert Abirached, *La décentralisation Théâtrale*, vol 3, opus cité, p 93 - 109), ceux concernant la danse sont plus lacunaires. Hélène Sadovska, membre de la Fédération française de danse, est l'une des seules personnes présentes à avoir fait un compte rendu, à notre connaissance, sur ces assises de la danse par l'entremise des *Saisons de la danse* (n°6, été 1968), la seule publication à faire état de la mobilisation des danseurs.

⁵⁶⁸ Respectivement Les Ballets modernes de Paris et Les Ballets contemporains de Karin Waehner.

⁵⁶⁹ 1936-2014. Militante, psychanalyste, essayiste et politologue, elle est membre fondatrice du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) en 1970 et des Éditions des femmes.

⁵⁷⁰ 1935-2003. Romancière et théoricienne féministe membre fondatrice du MLF.

⁵⁷¹ Né en 1943, cinéaste.

⁵⁷² Née en 1939, actrice.

Dans le même temps, face à cet assaut des contestataires sur l'Odéon et aux violents heurts entre les salariés syndiqués et les contestataires, les personnels de l'Opéra et de l'Opéra Comique décident, le 17 mai, d'occuper eux-mêmes leurs locaux afin de « protéger leur outil de travail⁵⁷³ ». C'est finalement l'extrême droite qui tente, au soir du 21 mai, d'envahir l'Opéra en forçant le piquet de grève. Le jeune danseur Jean Guizerix conserve un souvenir assez épique de ce moment particulier :

Pour schématiser, la gauche avait pris l'Odéon et la droite voulait s'emparer de l'Opéra. Nous ne voulions absolument pas de cette récupération. Donc, pour que l'Action française, enfin ce que l'on appelait les « fascistes » à l'époque, ne prenne pas l'Opéra, nous montions la garde avec des boucliers d'Aïda⁵⁷⁴ et de Norma⁵⁷⁵, avec des matraques en bois ou en carton et avec des casques de figurants. Tout cela était très « sérieux » mais, j'imagine rétrospectivement, sans réelle efficacité : on avait des tours de veille avec les pompiers, les habilleuses et les machinistes... On dormait même à l'Opéra, ce qui était formellement interdit [...]. C'était très symbolique évidemment car nous n'aurions pas pu faire grand-chose face aux bombes lacrymogènes et aux fusils. Mais il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait, pour lequel on se serait battu, et dans lequel pouvait s'inscrire aussi une autre façon de voir la danse. Nous le rêvions du moins⁵⁷⁶ !

Déjà gréviste en mars, l'ensemble du personnel de l'Opéra – musiciens, chanteurs, danseurs et techniciens –, par l'intermédiaire de leur syndicat majoritaire la CGT-SFA, formulent par ailleurs des revendications portant sur des augmentations de salaire. Les danseurs de l'Opéra bataillent donc selon deux registres : celui du syndicalisme, culturellement ancré au sein de l'institution⁵⁷⁷, et celui du « symbolique » où se rêve un

⁵⁷³ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien avec Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en mai 68 (premiers éléments)*, op. cit., p58.

⁵⁷⁴ Opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi.

⁵⁷⁵ Opéra en deux actes de Vincenzo Bellini.

⁵⁷⁶ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien avec Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en mai 68 (premiers éléments)*, op. cit., p58.

⁵⁷⁷ Voir BAECHELEN Agathe, , *La Grève des artistes de la danse à l'Opéra de Paris en 1912*, mémoire de master 2 recherche, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, directrice de mémoire : Isabelle Launay, 2012 ; SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe en France (1957-1984)*, op.cit..

avenir ouvert à de nouvelles manières d'envisager la danse. Cependant, c'est au sein du CAD auquel se rallient les danseurs de l'Opéra que l'action va être la plus concrète.

Quels sont les constats et les revendications du CAD ? Les documents dont nous disposons, même s'ils ne représentent qu'une partie de la production du CAD, nous permettent de donner un sens et une logique à l'action des danseurs. Ainsi, dans le communiqué du 28 mai, le CAD pose d'abord la méthode. L'union et la poursuite d'un objectif commun sont préconisées : il faut « éviter certaines erreurs⁵⁷⁸ », en particulier de « se hâter de construire au risque d'aboutir au corporatisme ». La peur « d'enfermer la danse dans un monde isolé » et de la « compartimenter » est formulée avec insistance. Par ailleurs, le communiqué dresse des constats plutôt rudes. La danse y est qualifiée – par les danseurs eux-mêmes - de « divertissement superficiel », elle est « coupée » et « en retard », le danseur « manque de culture générale ». Le rôle de la danse dans la société et le désir d'exister au sein de la culture sont les deux grandes préoccupations qui ressortent de ce premier document. Elles vont être rapidement suivies par des mesures et des préconisations.

L'annonce en date du 11 juin 1968 pour préparer la prochaine réunion insiste sur l'unité dans la mobilisation en manifestant son autonomie vis-à-vis des organes de lutte traditionnels. L'unité se manifeste aussi en focalisant l'ordre du jour sur la question de l'enseignement, un thème de regroupement déjà présent quelques années plus tôt au sein du SNAC :

Les discussions même orageuses ont entraîné une compréhension unanime sur la nécessité d'une refonte totale et d'un regroupement de l'enseignement au-delà des organismes syndicaux et politiques, pour briser l'isolement qui règne entre les différentes disciplines artistiques, pour faire reconnaître en un front commun les bases nouvelles de notre action⁵⁷⁹.

Les réunions des 31 mai et 2 juin s'étant concentrées sur « la contestation des moyens de l'enseignement⁵⁸⁰ », la question de la formation semble constituer la préoccupation

⁵⁷⁸ Extrait du communiqué du 28 mai. *Idem* pour les citations suivantes.

⁵⁷⁹ Tract du 11 juin 1968, archives BnF, fonds « tracts de Mai 68 ».

⁵⁸⁰ Tract non daté « Le comité d'action de la danse se rallie au C.P.R.E.A, adhérent à l'esprit de son mouvement », archives BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

principale. Elle donne lieu à la création de différentes commissions - du CAD, du Conservatoire national, des danseurs, de la danse contemporaine, de Michel Descombey qui proposent un projet de diplôme, du SFA - et aboutit à la rédaction de « L'avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse », daté du 23 juin, présenté comme la synthèse des travaux des commissions. La parution des compte-rendus de ces diverses commissions dans les *Saisons de la danse* à l'été 1968 renforce l'aspect prioritaire de la réforme de l'enseignement. De même, l'annonce de la présence du CAD dans les assemblées de l'UNEF⁵⁸¹ (du 5 au 7 juillet à Grenoble) et le 10 juillet à Toulouse aux Assises de l'Université, comme le rapport de la Commission danse en Avignon lors des Assises du théâtre les 27 et 28 juillet⁵⁸² indiquent là encore la prégnance de cette question.

Tous ces événements s'inscrivent dans la dynamique de Mai 68 qui semble se clore en novembre avec la tenue d'une grande réunion le 22 novembre 1968 au théâtre des Champs Elysées, lors du Festival International de Danse de Paris, réunissant toutes les instances militantes : SFA, SNAC, CAD⁵⁸³.

Qu'est-ce qui traverse et sous-tend l'action des danseurs ? Quel sens politique vont-ils mettre en œuvre ? L'analyse des documents associée aux témoignages nous autorise à formuler l'idée que dans la volonté de refonte du système d'enseignement, dans les aspirations sociales et culturelles et dans les pratiques militantes adoptées, sourd un désir d'égalité.

2) « *Faire naître socialement la danse* »

Dans le présent des événements, le champ chorégraphique tente de faire corps avec le mouvement contestataire :

⁵⁸¹ Union nationale des étudiants de France.

⁵⁸² Rien ne nous indique cependant que des commissions danse ont effectivement été présentes à ces rendez-vous envisagés dans un communiqué du CAD hormis pour Avignon dont nous disposons d'un compte rendu du Comité danse. Claire Delaroche parle d'ailleurs « d'un projet de participer à ces réunions ». Voir son témoignage « Les raisons d'un engagement » in *Danser en Mai 68, op. cit.*, p 28

⁵⁸³ Communiqué sans date, archives BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

*Favorisée par le mouvement révolutionnaire des étudiants et des ouvriers, l'occasion nous est donnée de faire naître socialement la danse*⁵⁸⁴.

La prise de conscience sociale passe par un constat de la misère des danseurs. Vécues comme particulièrement fragiles, l'économie et les conditions de travail du danseur sont alors assimilées à celles de l'ouvrier⁵⁸⁵. Tel est le premier effet de Mai 68 sur le champ chorégraphique, s'identifier à une figure déclassée de la société pour y prendre appui et appeler « à créer des instruments de travail, plus cohérents, plus adaptés à nos aspirations ⁵⁸⁶ ». Claire Delaroché attribue son engagement à son indignation envers la « grande misère sociale⁵⁸⁷ » des danseurs dont le travail était le moins reconnu et qui ne bénéficiait d'aucun statut, tel qu'elle le constatait auprès des jeunes compagnies de danse contemporaine.

Cette identification à la classe ouvrière est disséminée dans les discours et les actions des danseurs : des injonctions à prendre sa « carte de travail ⁵⁸⁸ » sont prononcées en assemblée ; face à la méconnaissance des aspirations du public, on prône « une nécessité d'ouverture de dialogues avec les ouvriers, les travailleurs ⁵⁸⁹ » ; tout comme les mineurs de Roche-La-Molière qui se mettent en grève le 6 pour réclamer des normes de sécurité, les danseurs réclament un « contrôle médical constant et très sérieux tout au long de l'enseignement ⁵⁹⁰ ». C'est dans ce rapport au travail et au labeur mais aussi au corps vulnérable que les danseurs s'associent aux ouvriers et semblent percevoir dans leur position sociale une partie de la leur.

Selon la chercheuse Kristin Ross, cette dynamique qui met en rapport des corps sociaux à priori étrangers est au cœur des événements de Mai 68, bien plus profondément que la contestation du pouvoir :

⁵⁸⁴ Communiqué du Comité d'action de la danse du 22 mai, archives BnF.

⁵⁸⁵ La définition de la catégorie « ouvrier » fluctue selon les périodes mais elle se caractérise par le sentiment d'un travail difficile, par des revenus faibles et un manque de reconnaissance. Voir le dossier radiophonique « être ouvrier en France aujourd'hui » consacré à ce sujet <https://www.franceculture.fr/emissions/hashtag/etre-ouvrier-en-france-aujourd'hui>. France Culture, consulté le 28 mai 2017.

⁵⁸⁶ Communiqué du 11 juin, archives BnF.

⁵⁸⁷ « Les raisons d'un engagement » témoignage de Claire Delaroché in *Danser en Mai 68*, op. cit., p 29.

⁵⁸⁸ SADOVSKA Hélène, « Paris au mois de Mai », *Les Saisons de la danse*, n°6, été 1968.

⁵⁸⁹ CAD, compte rendu de la réunion du 28 Mai 68 au Petit-Odéon, archives BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

⁵⁹⁰ CAD, tract non daté « Le comité d'action de la danse se rallie au C.P.R.E.A, adhérent à l'esprit de son mouvement », archives BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

Et quelle était la nature de l'évènement ? L'attention accordée à la problématique du pouvoir en a éclipsé une autre, également soulevée par Mai 68 et, plus généralement, par la culture des années 1960, et tout aussi politique sans doute, celle de l'égalité⁵⁹¹.

Si le terme égalité ne désigne ni une revendication explicite ni un programme, il circule néanmoins de bout en bout comme une motivation sous-jacente aux expressions de Mai. En effet, l'une des formes de la contestation a été la mise en place de rapprochements entre ouvriers et étudiants. À l'Odéon, par exemple, est créé au matin du 16 mai un comité d'action révolutionnaire qui réunit artistes, ouvriers, étudiants.

Pour le champ chorégraphique, la prise de conscience sociale et politique s'articule aussi à une quête d'égalité. La chorégraphe Françoise Adret, qui relate avoir participé à des réunions à l'Olympia, se souvient qu'« ici et là, de l'épicier au danseur, chacun réinventait le monde et imaginait des relations nouvelles dans le cadre de réunions d'artistes⁵⁹² ». Le CAD composé d'administrateurs de compagnies, de danseurs, et de personnes extérieures incarne lui-même le mélange des corps de métiers. Mais cette utopie égalitariste, en venant bousculer les cadres établis au sein des traditions, provoque aussi des heurts, ainsi que se le remémore Serge Keuten :

J'ai un vif souvenir de réunions où Roland Zeitoun – un chirurgien-dentiste, compagnon d'une danseuse de la compagnie Félix Blaska – donnait des leçons de morale à ceux qui faisaient de la danse, alors que lui-même n'y connaissait rien ! Je revois encore ce très bon orateur donner des leçons à Monsieur Labis qui se remettait totalement en cause⁵⁹³.

Cet agrégat provoque, en effet, des situations qui déstabilisent la répartition des autorités, notamment celles touchant aux savoirs en danse. Devant une telle situation, une partie des danseurs cessèrent de se penser comme des exécutants, amorçant une possible

⁵⁹¹ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit., p 117

⁵⁹² DE CONINCK Francis, *Françoise Adret, soixante années de danse*, Pantin, CND, 2006, p 67.

⁵⁹³ « Mai 68 a été une folie » entretien de Serge Keuten par Mélanie Papin et Guillaume Sintès, in *Danser en Mai 68*, op. cit., p 67.

remise en cause des hiérarchies. C'est ce que les souvenirs de discussions entendues par Serge Keuten laissent à penser⁵⁹⁴ :

Il n'y avait plus de chorégraphes, c'est du moins ce que j'ai entendu lors des dernières réunions à La Villette où Madame Lefèvre disait qu'il ne fallait plus appeler un danseur un danseur, ni un chorégraphe un chorégraphe, et qu'il fallait tout changer ! Rosella Hightower l'a alors interpellée en lui disant : « Mais alors Brigitte, on est quoi ? On n'est plus rien alors ! S'il n'y a plus de définition, qu'on ne peut plus s'appeler ni danseur ni chorégraphe, on fait quoi alors ?! »

Pour Kristin Ross, cette attitude correspond à ce qui caractérise le mieux ce que l'on nomme les « événements de Mai », à savoir « une crise du fonctionnalisme⁵⁹⁵ ». Selon elle, le mouvement correspond avant tout politiquement à une « tentative de déclassification et de bouleversement dans la détermination sociale des statuts⁵⁹⁶ » qui se concrétise « par le déplacement des étudiants hors des murs de l'université, par des réunions unissant paysans et ouvriers ou attirant les étudiants à la campagne délaissant le Quartier Latin au profit des logements ouvriers⁵⁹⁷ ». Dans ce même ordre d'idées, des danseurs étoiles comme Attilio Labis quittent leur environnement (leurs chaussons de danse, leur salle de répétition) pour venir se confronter à la rue, et de jeunes danseuses comme Brigitte Lefèvre remettent en cause les schémas, les croyances forgés au sein des institutions et des traditions.

Former un groupe pour prendre part à l'événement est aussi une opportunité de promouvoir la danse, de la rendre visible dans un espace où nombre de corporations s'expriment aussi en leur nom. Dominique Dupuy pointe bien la méconnaissance dont souffre la profession de danseur lorsqu'il relate⁵⁹⁸ l'incrédulité d'un policier qui en Mai 1968 lors d'un contrôle d'identité, lit sur sa carte « artiste chorégraphique » : « Drôle de profession ! » exprime-t-il alors. Anne-Marie Reynaud ne compte plus les clichés où « l'image de la danse [est] totalement caricaturale : les pieds nus, les corps qui se roulent par

⁵⁹⁴ *Ibid*, p 66.

⁵⁹⁵ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit. p 46

⁵⁹⁶ *Idem*

⁵⁹⁷ *Idem*

⁵⁹⁸ DUPUY Dominique, *La sagesse du Danseur*, Paris, JC Béhar, 2011, p 5.

terre [...]»⁵⁹⁹). Même au prix de paraître dérisoire face aux enjeux sociaux et politiques, interpellé sur la situation de la danse dans les grandes assemblées à la Sorbonne ou à l'Odéon a sans nul doute représenté l'essentiel de la contestation des danseurs. Mais, en prenant pour modèle l'ouvrier, en composant avec une hétérogénéité de parcours et d'individus, en se pensant comme être social et comme sujet, en mettant en cause les hiérarchies, ils ont su insuffler à leur mouvement une dimension politique qui leur faisait défaut jusqu'alors ou qui manquait de poids.

3) Formes et pratiques politiques

« Il s'est produit cette chose inouïe, nous nous sommes mis à parler ⁶⁰⁰ », dit Michel de Certeau. La prise de parole constitue ainsi la première dimension de l'aspect politique advenue avec Mai 68. Elle n'échappe pas aux danseurs : « J'ai eu la sensation qu'enfin, nous pouvions parler⁶⁰¹ » explique Catherine Atlani⁶⁰². De religion juive, née après la Seconde Guerre mondiale, elle explique qu'il a longtemps « fallu taire » autour d'elle la déportation. Ainsi pour elle même, si « cela n'a pas duré très longtemps [...] cet élan de partage de la parole » a été essentiel. Pour Dominique Dupuy, l'élément le plus positif fut aussi la rencontre des danseurs et « leur enthousiasme à se rencontrer ⁶⁰³ ». Même si certains, poursuit-il, avaient l'air de « sortir du sommeil de *La Belle au bois dormant* », ils découvrent que la danse « p[ouvait] exister autrement que dans la sueur des studios ou des scènes ». Si la ferveur des grandes communions était bien présente, elle n'était donc « pas exempte d'une certaine naïveté » aux yeux du chorégraphe. Anne-Marie Reynaud retient quant à elle « deux grands projets : transmettre et se faire entendre ⁶⁰⁴ ». La prise de parole a permis de libérer

⁵⁹⁹ REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs de danse dans les années 1970 en France » in *Mobiles 1*, « Danse et Utopie » (sous la direction de GINOT Isabelle, GODART Hubert, LAUNAY Isabelle, MENICACCI Armando, ROQUET Christine), L'Harmattan, Paris, 1999.

⁶⁰⁰ Cité par LOYER Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, Editions complexe, Bruxelles, 2008, p 260

⁶⁰¹ « Enfin nous pouvions parler... » témoignage de Catherine Atlani in *Danser en Mai 68, premiers éléments*, *op. cit.*, p46. *Idem* pour la citation suivante.

⁶⁰² Née en 1946. Fondatrice des Ballets de la cité en 1970.

⁶⁰³ « Notre 68 » témoignage de Dominique Dupuy in *Danser en Mai 68, premiers éléments*, *op. cit.*, p38. *Idem* pour les citations suivantes.

⁶⁰⁴ REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs des années 1970 en France » *Danse et utopie*, *Mobiles n°1*, L'Harmattan, coll. Arts 8, Paris, 1999, p 162.

une énergie politique en veille : militantisme et parole seront, dès lors, étroitement associés⁶⁰⁵.

L'une des formes politiques inventées avec Mai 68 est celle des Comités d'action, qui traduit l'amorce d'une organisation sociale différente. Ils sont apparus dans les lycées dès le mois de février (CAL, Comités d'action lycéenne) et n'ont cessé de s'affirmer : au 31 mai on en répertoriait plus de quatre cent soixante dans la seule région parisienne. Ce type d'organisation et son fonctionnement traduisent alors « le besoin démocratique fondamental des masses⁶⁰⁶ ». S'il tente de dépasser le clivage étudiant/ouvrier, il se généralise rapidement dans tous les secteurs de la société dès lors qu'une action d'occupation a été décidée. C'est ainsi que se sont créés des comités universitaires, des comités de quartier, des comités d'entreprise, « répondant au déficit de légitimité des organisations traditionnelles ». Jamais formés de plus de 10 à 30 personnes, ils « veu[rent] inventer une nouvelle forme de “lutter ensemble” qui, à la limite, dissout toutes les affiliations idéologiques, religieuse, politique qui lui pré-existaient⁶⁰⁷ ».

Les acteurs du champ chorégraphique reprennent le modèle pour créer leur Comité d'Action de la Danse. Insufflé par deux administrateurs de compagnies modernes, Claire Delaroche - qui travaille pour Ballets modernes de Paris - et Vincent Kaldor - administrateur du Ballet contemporain de Karin Waehner- et comptant parmi les autres membres actifs autant de danseurs (Anne-Marie Reynaud, Brigitte Morelle) que de non danseurs (Gilles Reynaud, ingénieur RATP époux d'Anne-Marie Reynaud ou Roland Zeitoun, dentiste, compagnon de Brigitte Morelle) – le CAD fait donc partie de cet ensemble qui incarne « la forme même du mouvement de Mai 68⁶⁰⁸ ». Il est, dans le cas de la danse, particulièrement hétérogène, ouvert, sans chef de file tutélaire pouvant faire autorité. L'auto-gestion fait alors figure de modèle de vivre ensemble et de modèle de production, tel que l'énonce un tract du CAD :

⁶⁰⁵ Serge Keuten et Catherine Atlani, par exemple, deux grands militants de la décennie 1970 revendiquent tous deux l'instauration sur la scène française de chorégraphies mêlant texte, voix et danse. La compagnie de danse contemporaine de Dora Feilane est, quant à elle, appelée Cris-Gestes.

⁶⁰⁶ Intitulé d'un tract cité par Kristin Ross, p 123.

⁶⁰⁷ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit., p 125

⁶⁰⁸ LOYER Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, op. cit., p 260.

*Le comité d'action de la danse n'est pas créé pour vous représenter mais au sein de ce comité représentez-vous vous même, agissant ainsi vous tous, danseurs : interprètes, professeurs, chorégraphes et sympathisants de la danse, vous pouvez mieux vous comprendre et vous faire comprendre.*⁶⁰⁹

Ces quelques lignes de recadrage marquent bien la coupure entre une organisation syndicale – à laquelle certains danseurs sont habitués à travers leur engagement au SNAC et au SFA - et le fonctionnement spécifique du comité d'action non tributaire d'une organisation extérieure. Tout comme le modèle général, le CAD en mettant à distance le système pyramidal invite chacun à exister comme sujet. L'autonomie et la responsabilité dans sa prise de parole et dans ses actes fondent le modèle d'organisation des danseurs.

La création du CAD est cohérente en ce sens avec la prétention des danseurs à se saisir du bouleversement culturel en marche et alors même, on l'a vu, que du côté de l'Opéra, l'influence du SFA aurait pu restreindre le champ des désirs. À travers le CAD, il s'agissait, en outre, d'éviter le « corporatisme » constaté chez les danseurs. C'est dans le rassemblement des différentes disciplines et dans la collaboration avec les syndicats existants – SNAC et SFA en tête – qu'à pu s'inventer, semble-t-il, les formes de militantisme les plus fécondes, sous la bannière du CAD qui a su adapter le modèle des Comités d'action aux spécificités de la danse. En outre, c'est par ce biais que le désir de communauté du champ chorégraphique s'est le mieux incarné. A travers le choix de cette structure, les danseurs rejoignent d'abord une dynamique sociale globale. Par ailleurs, dans l'aspiration à exister comme sujet, s'exprime aussi celle à exister comme groupe autonome, tendu vers un but commun. Autrement dit, le champ chorégraphique travaille sur le commun quand auparavant il cherchait à distinguer et compartimenter. Mai 68, en ce sens, favorise l'émergence d'une communauté. La construction de cette communauté s'élabore à travers, non tant à travers une pratique de la danse elle-même qu'à travers une pratique politique.

⁶⁰⁹ Extrait du document « Activités du comité d'action de la danse », non daté, archives BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

Pour le champ chorégraphique, c'est donc un moment unique de débat, une « occasion exceptionnelle de confrontation générale⁶¹⁰ » où se construit une culture militante jusqu'alors très peu explorée par les danseurs, comme en convient Claude Bessy :

*Mai 68 nous a sérieusement réveillés ! Avant cette date, quand je passe ma vie en revue, aucun évènement n'affleure, je ne me reconnais pas d'opinion, d'investissement politique. La chute de Diên Biên Phu et le putsch des généraux pendant la guerre d'Algérie sont des évènements qui flottent dans ma mémoire parce que, ces soirs-là, les représentations ont été annulées, mais pour le reste, un grand vide, que je regrette aujourd'hui, je suis passée à côté de tout.*⁶¹¹

Si les pratiques politiques avant Mai 68 ne participaient pas ou peu de leur imaginaire, les danseurs adoptent en revanche rapidement en Mai 68 le modèle d'action propre au champ de la culture, signalant un moment de bascule dans leur subjectivité envers la/le politique. Tel que l'a observé Emmanuelle Loyer⁶¹², ce modèle en trois temps repose d'abord sur des actions « militaro-symboliques » visant à « l'investissement sauvage de structures institutionnelles contestées », à l'image de la prise de l'Odéon. Ensuite arrive le moment « d'autocritique et d'intense réflexivité » qui s'est incarné pour d'autres par les Assises du théâtre à Villeurbanne ou les États généraux du Cinéma. Le troisième aspect revient dans « la tentative inégalement aboutie selon les acteurs, d'intégrer ces réflexions dans de nouveaux dispositifs, de nouvelles pratiques de leur art ».

On retrouve peu ou prou, dans la chronologie des évènements du champ chorégraphique à travers le CAD, les trois moments – actions militantes investissant les structures institutionnelles, autocritique, réflexion et projets – décrits par Emmanuelle Loyer. Si les danseurs se rendent à la Sorbonne ou à l'Odéon, leur action la plus spectaculaire a été

⁶¹⁰ *Idem*

⁶¹¹ BESSY Claude, *La danse pour passion*, Paris, JC Lattès, 2004, 253p.

⁶¹² LOYER Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, op. cit., p 219-220. *Idem* pour les citations suivantes.

d'investir l'Opéra Garnier de manière « sauvage » dans le but d'interrompre une représentation⁶¹³, comme le relate Claire Delaroche :

*À l'occasion d'une soirée de ballets, nous avons investi à plusieurs, le tout dernier niveau de la salle de spectacle de l'Opéra Garnier. Nous avons acheté des billets, les moins chers. À l'époque on ne pouvait pas rentrer à l'Opéra habillé n'importe comment : les garçons avaient mis des cravates, les filles avaient quitté les jeans pour des robes. Nous étions une bonne vingtaine. Au moment des saluts ou de l'entracte, nous avons jeté en pluie sur les spectateurs et sur la scène pour les danseurs, des multitudes de tracts invitant les danseurs à nous rejoindre et à se mettre en grève.*⁶¹⁴

Le deuxième temps de la mobilisation des danseurs prend ensuite elle aussi la forme d'une sérieuse auto-critique. La réunion du 28 mai au Petit Odéon, comme nous allons le développer plus loin, formule avec vigueur les retards, les manques, les impasses qui pèsent sur le champ chorégraphique. L'occupation du conservatoire de la rue de Madrid où sont organisés pendant un mois des cours gratuits et ouverts à tous associe la critique à la pratique. Le troisième temps est celui du travail des commissions qui donne lieu à la rédaction de l'avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse.

Les formes de la mobilisation développées par les danseurs au cours de ces quelques semaines vont essaimer tout au long de la décennie 1970. Le militantisme inédit, les modes d'organisation collective, les désirs de liberté et d'invention qui vont habiter bientôt la danse traduisent une vitalité émancipatrice en grande partie annoncée par Mai 68 tel que vécu par les danseurs. Nous reprenons ici volontiers la pensée du politique au sens où l'entendent Jacques Rancière et Maurice Blanchot : il donne accès à « quelque chose de plus large ⁶¹⁵ » et

⁶¹³ Cette pratique est récurrente en théâtre. Par exemple les représentations en 1966 à l'Odéon, théâtre de France des *Paravents* de Jean Genet provoquèrent chaque soir de violents heurts entre les défenseurs de la pièce et des groupuscules politiques farouchement opposés. Il n'y a pas à notre connaissance d'événements de ce type pour le ballet depuis les scandales des Ballets russes. Voir pour le théâtre LATOUR Geneviève, *Jean Genet ou le combattant anarchiste et poète*, Association de la régie théâtrale, SD disponible sur <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/genet/jean-genet-3.html> (en particulier le chapitre 3 « Les grands scandales dramatiques) et pour Les Ballets russes, HUESCA Roland, *Triomphe et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Hermann, Paris, 2001.

⁶¹⁴ DELAROCHE Claire, « Les raisons d'un engagement », *Danser en Mai 68*, op. cit., p31.

⁶¹⁵ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vie ultérieures*, op. cit., p 47.

de nouveau. Ce qui apparaît comme politique est précisément la possibilité d'ouvrir un cadre neuf pour la pensée ou, selon la formule célèbre de Jean-Paul Sartre, « d'élargir le champ des possibles ». À la définition restreinte de la notion de politique – politico-politicienne⁶¹⁶ – émerge donc une pensée du politique ouverte et accessible par la subjectivité en acte. À la minoration de la portée de Mai 68 dans le champ chorégraphique s'oppose une force d'agir et de désir puissante et présente, même si celui qui chercherait traces de grandes envolées lyriques révolutionnaires et libertaires issues du milieu des danseurs, toutes tendances confondues, sous le triple signe de la politisation, de la radicalisation et de l'utopie⁶¹⁷, risquerait d'être un peu déçu. Bien que d'une virulence largement moindre comparée aux autres comités d'action culturels⁶¹⁸, les réunions du CAD ont été néanmoins l'occasion d'exposer une idéologie militante en invitant les danseurs à faire front commun. La pensée critique qu'elles ont engendrée, dans la forme et dans la pratique, constitue l'une des marques les plus probantes d'un désir d'égalité impulsé dès les premiers temps de la mobilisation.

4) L'espace critique comme socle d'une communauté

Le moment d'autocritique donne toute la dimension à l'évènement qu'a été Mai 68 pour les danseurs : mis en confrontation, bousculés dans leurs structures les plus traditionnelles, c'est pourtant une forme de psychanalyse collective qui s'est opérée et un dessein commun qui s'est ébauché. A lire le compte rendu du 28 mai qui fait un tableau sans appel des faits et des caractéristiques qui dépeignent la misère sociale et intellectuelle dans laquelle se trouve la danse, on mesure d'abord le chantier auquel elle est confrontée mais surtout l'effort qui doit être engagé pour penser et agir autrement :

⁶¹⁶ Mai 68 a souvent été décrit comme un évènement social et non politique dans le sens où les élections législatives du 30 juin 1968 ont largement plébiscité De Gaulle. C'est pour cette raison qu'il est souvent d'usage de dire qu'il ne s'est rien passé sur le plan politique.

⁶¹⁷ Ainsi que le propose l'historien Pascal Ory, « Introduction à l'histoire culturelle de l'après-Mai », in *La décentralisation théâtrale, 3. 1968 Le tournant, op.cit.*, p.167.

⁶¹⁸ Par exemple, on ne trouve pas chez les danseurs des propos révolutionnaires tels que dans le Comité action musique par exemple : « Le pouvoir MATRAQUE et TUE des manifestants et des grévistes, EXPULSE les étrangers, RAPPELLE les fascistes condamnés, INCARCERE les démocrates et libère les généraux ... »

CONTESTATIONS :

1) *Retard de la danse dans la société, où elle n'est ressentie que comme un divertissement superficiel.*

2) *Coupée de la société, elle n'apporte rien au public, et généralement se trouve à la traîne des autres arts, dont elle suit les modes.*

3) *Prise de conscience du danseur dans la société actuelle : la danse ne doit-elle pas répondre aux aspirations du public ?*

[...]

4) *Méconnaissance totale de l'harmonie des gestes dans les pays occidentaux. (Rôle de la danse).*

5) *Le danseur manque de culture générale et ne peut s'exprimer.*

6) *Impossibilité d'expression dans la société actuelle, également par insuffisance matérielle.*

7) *Place du danseur dans la dynamique révolutionnaire actuelle. Il y participe en contestant l'état actuel de sa discipline [...] et en cherchant de nouvelles structures, lui permettant de s'exprimer.⁶¹⁹*

Il semble que soit formulé ici un ensemble de causes qui expliquent, en partie du moins, la marginalisation de la danse dans les institutions et au sein de la culture. Pourquoi la danse ne parvient-elle pas à s'inscrire pleinement dans la culture contemporaine, dans une pensée du contemporain ? A regarder les critiques émises, la réponse semble être un défaut de pensée même. Que ce soit par l'absence de culture générale, par la méconnaissance des différentes cultures du geste et des divers fondements de la pensée chorégraphique, la danse est atone. Tous ces constats attestent, en somme, un défaut d'approche réflexive. Ils postulent également que la danse peut et doit exister en dehors des seuls espaces de studios ou de scènes. Là semble être la formulation sous-jacente à cette liste. Dinah Maggie confirme cette

⁶¹⁹ CAD, compte rendu du 28 mai, BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

hypothèse en parlant « d'un refus définitif des structures actuelles, désuètes dès leur naissance, stériles pour toutes formes d'art dispensées au XXème à des êtres vivants pour d'autres lendemains⁶²⁰ ». Les danseurs s'expriment en particulier lors du moment de réflexion critique mené en lien avec les cours et les ateliers donnés au conservatoire. À l'issue de chaque session, des thèmes sont définis pour alimenter le débat, tels que « la contestation pour un devenir meilleur⁶²¹ », « le décloisonnement contre le ghetto des disciplines, des publics et des connaissances », « la culture populaire et non réservée à certains privilégiés », « le théâtre vivant contre un musée Grévin de la danse ».

C'est dans ce contexte aussi que la critique de l'enseignement prend toute sa dimension et que la création d'une université des arts surgit comme l'un des souhaits et l'une des revendications les plus récurrents, voire comme un besoin vital. Tels que le font ressortir les archives, les témoignages et la presse, la question de l'enseignement constitue la part la plus importante des réflexions et du travail effectué par les commissions. La réunion du 2 juin 1968 à la Sorbonne est entièrement consacrée « à la contestation des techniques classiques⁶²² ». Il est notamment reproché « un enseignement classique figé dont les techniques, si elles ne sont pas mises en cause, peuvent ne plus évoluer⁶²³ ». Nombre de commissions (SFA, CAD, commission des danseurs, de la danse contemporaine, commission du chorégraphe et maître de ballet Michel Descombey...) ont, par ailleurs, travaillé sur l'enseignement et leurs compte-rendus sont publiés dans le cahier spécial des *Saisons de la danse* de l'été 1968. La production du rapport « L'avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse⁶²⁴ » qui synthétise les travaux effectués par les commissions d'études et les différentes assemblées qui eurent lieu à la Sorbonne, au Petit Odéon et à l'Institut d'Art et d'Archéologie va permettre la mise en relation des danseurs avec les tutelles.

Cet avant-projet débute, là encore, par une sévère autocritique constatant des défaillances à tous les niveaux dans les organismes d'Etat (conservatoires et Opéra de Paris), les « insuffisances⁶²⁵ » (de cours de danse, d'un enseignement général, d'histoire de la danse,

⁶²⁰ MAGGIE Dinah, « La danse dans le mouvement » in *Combat*, 20 juillet 1968.

⁶²¹ *Idem* ainsi que pour les citations suivantes.

⁶²² Tract du 2 juin 1968, BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

⁶²³ *Idem*

⁶²⁴ Archives privées Françoise et Dominique Dupuy.

⁶²⁵ *Idem* et pour les citations suivantes.

de culture musicale, de cours d'anatomie), les « absences » (de cours de pédagogie, de cohésion dans l'enseignement, de recherche pédagogique et artistique), l'impossibilité de « recyclage ⁶²⁶ » ; dans les cours privés sont dénoncés le parasitisme et l'exploitation des élèves, le coût élevé, bref, la « commercialisation de l'enseignement ». Les rédacteurs parlent alors d' « isolement » et d' « anachronisme ».

Les propositions visent donc à une refonte totale de l'enseignement avec deux préoccupations : d'une part, intégrer la danse dans l'enseignement général et supérieur de manière à la rendre accessible au plus grand nombre, selon des projets variés (formation de professeurs, d'un public) et à développer la recherche au sein de l'Université, et d'autre part, améliorer les conditions de travail, dans les conservatoires notamment. Il s'agit d'établir des liens nouveaux avec la société et selon de nouveaux cadres de pensée. Tel est, en particulier, le projet visant à la création d'un département de la Danse rattaché à une université des Arts⁶²⁷, pensé en fonction de principes égalitaires :

- Être constitué par une commission paritaire élue en assemblée générale et composée d'étudiants, de professeurs, de techniciens, de chorégraphes et d'administrateurs. En cas d'égalité, la voix des étudiants devient alors majoritaire.
- Établir des liaisons avec d'autres organismes et départements pour organiser des groupes de recherches de différentes disciplines, des enseignements complémentaires.
- Rester attentifs aux besoins de la société.

De leur côté, les comptes rendus des commissions font état d'un désir de transformation des rapports entre enseignants et enseignés à travers la « participation active », le développement de l'esprit critique, des échanges entre les étudiants et la société, l'introduction de la danse contemporaine à tous les niveaux de l'enseignement public, la présence de jurys d'examens dans les conservatoires, composés de musiciens, de metteurs en

⁶²⁶ *Idem*

⁶²⁷ Un projet issu du C.P.R.E.A (Comité pour la réforme de l'enseignement artistique). Il est débattu notamment au sein de la commission Musique du CNSM. Voir à ce sujet LEFEBVRE Noémi, *Mai 68 au Conservatoire National Supérieur de Musique*, Science-Po Grenoble, mai 2009, disponible via http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/26/30/PDF/Noemi_Lefebvre_Mai_68_et_la_musique.pdf.

scène, de chorégraphes nationaux et étrangers mais aussi d'anciens élèves. Ainsi les revendications autour de la réforme de l'enseignement font clairement apparaître l'idée d'une mise à plat des rapports de pouvoir. On constate dès lors à quel point l'autocritique s'avère féconde. Associées à ce désir d'égalité, les réflexions et travaux menés autour de l'enseignement dont nous avons la trace, donnent toute la mesure de ce moment qu'a constitué Mai 68, tout autant que des horizons qu'il s'est efforcé d'ouvrir⁶²⁸.

5) Contradictions

Ainsi, à l'épreuve de ces archives, trouve-t-on nombre d'indices signalant un réel désir d'émancipation, d'égalité, de communauté, de partage et de reconnaissance, d'une autre manière de vivre et de percevoir la danse. Mais force est de constater que ces revendications ne sont pas aussi exacerbées et aussi radicales que dans d'autres champs artistiques. Parce que plus médiatique aussi, l'annulation du Festival de Cannes marque symboliquement l'engagement des artistes dans le Mai politique : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Louis Malle, Claude Berri, venus y présenter leurs films, refusant la poursuite du Festival dans sa forme habituelle, forcent, malgré les vives critiques, à l'arrêt des projections. Pour Jean-Luc Godard, c'était la seule manière de procéder face aux événements : « Je vous parle de solidarité avec les étudiants et les ouvriers et vous me parlez travelling et gros plans, vous êtes un con ⁶²⁹ », dit-il alors à un critique. « Il y a des événements qui se passent, on ne peut pas les ignorer » renchérit Claude Berri. Les cinéastes de la Nouvelle Vague placent alors au cœur de leur situation d'artistes l'engagement politique. Si la question s'est posée pour Maurice Bédart en Avignon à l'épreuve du chahut qui y régnait, elle s'est soldée non seulement par le maintien *mordicus* de toutes les représentations dans la cour du Palais des Papes, mais aussi par l'organisation à la hâte d'une représentation gratuite, un « brin populiste ⁶³⁰ », sous le viaduc du Gard, afin de faire oublier le départ en fanfare du Living

⁶²⁸ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit., p124 : « la projection de nouveaux horizons n'a pu s'accomplir que parce que de nouvelles pratiques politiques étaient en train d'être inventées. C'est à travers la culture de Mai que s'est opéré le retour à ce que nous pourrions appeler une thématique de l'égalité : en comblant le fossé entre travail manuel et intellectuel, en refusant la qualification professionnelle ou culturelle comme justification des hiérarchies sociales et de la représentation politique, en rejetant toute délégation, en sapant la spécialisation, bref, en perturbant violemment les rôles, les places et les fonctions assignées. En encourageant le refus des rôles ou des places prédéterminées par le système social, le mouvement de Mai s'est au fil de son existence, orienté vers une critique de la division sociale du travail. »

⁶²⁹ Ces séquences sont visibles dans le documentaire de Patrick Rotman, *68*, réalisé en 2008.

⁶³⁰ PALAZZOLO Claudia, « Sur les traces du *jerk* de la *Messe pour le temps présent* de Maurice Bédart. Une

Theatre⁶³¹ qui s'est refusé, comme les cinéastes de la Nouvelle Vague, à poursuivre les représentations. Béjart s'étant déclaré solidaire du Living Theatre, son attitude apparaît pour le moins ambiguë : se positionnant au nom de l'art et de la danse, il ne parvient pas à adhérer à la contestation politique qui s'exerce contre un festival perçu comme un « supermarché de la culture⁶³² », majoritairement critiqué par une jeunesse qu'il prétend pourtant représenter sur scène. Les danseurs, donc, ne poussent pas aussi loin leur adhésion aux événements de Mai, ni dans l'action, ni dans le verbe – et parfois même en dénie la dimension politique, comme dans le cas de Maurice Béjart.

Si l'on a pu constater une autocritique sévère au nom d'une aspiration démocratique, si une inflexion envers la lutte des classes s'est amorcée à travers la revendication d'un statut et le rapprochement avec la figure du travailleur et de l'ouvrier, la vindicte révolutionnaire est néanmoins restée largement en-deçà de la plupart des autres groupements d'artistes. Les étudiants des Beaux-arts cessent toute activité personnelle pour se concentrer sur l'Atelier populaire qu'ils viennent de créer. Par ce biais, ils se mettent au service de la cause populaire : « Travailler dans l'Atelier populaire, c'est soutenir concrètement le grand mouvement des travailleurs en grève qui occupe les usines, contre le gouvernement gaulliste anti-populaire.⁶³³ » L'histoire de l'insurrection du théâtre débute, quant à elle, par la « prise de l'Odéon » à l'initiative, entre autres, de Jean-Jacques Lebel, plasticien performeur, et Paul Virilio, architecte, au soir du 15 mai. Ces derniers entendaient à travers Jean-Louis Barrault, alors directeur du lieu, contester « les pseudo-valeurs de la société de consommation » diffusées par le théâtre, le cinéma, la peinture et la littérature qui, selon eux, sont « devenues des industries accaparées par une élite dans un but d'aliénation et de mercantilisme⁶³⁴ ». Le 16 mai, le théâtre de l'Odéon étant déclaré « lieu ouvert », des milliers de comédiens et de techniciens se mettent en grève, provoquant la généralisation du mouvement à tous les théâtres

figure de la danse en 1968 ? », *Danser en Mai 68*, *op. cit.*, p 85.

⁶³¹ A la suite de la représentation du *Paradise Now* du 24 juillet dans le Cloître des Célestins, Julian Beck invité à poursuivre la représentation dans la rue. Le spectacle est interdit par la municipalité, ce qui conduit la troupe à prendre la décision de quitter le festival. Voir PUAUX Paul, « Avignon 68 » in ABIRACHED Robert, *La décentralisation théâtrale*, tome 3, 1968, « Le tournant », *op. cit.*, p 102-103

⁶³² Expression de LEBEL Jean-Jacques, *Du festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Pierre Belfond, 1968, 190p.

⁶³³ Cité par LOYER Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, *op. cit.*, p 251

⁶³⁴ Communiqué du CAR (Comité d'Action Révolutionnaire) du 16 mai 1968 cité par Emmanuelle Loyer, *Mai 68 dans le texte*, *op. cit.*, p 226-227.

parisiens et l'arrêt des représentations. Dominique Dupuy résume « l'ambivalence de l'aventure ⁶³⁵ » que Mai 68 a constituée pour les danseurs par la contradiction entre le « souci de montrer la danse sous un jour démocratique, de la sortir du ghetto mondain où elle est trop souvent confinée » et son « appétit de reconnaissance ».

Le projet de création d'un diplôme d'État défendu par Michel Descombey résume bien les contradictions du champ chorégraphique face à la dynamique insurrectionnelle et contre les pouvoirs : « Au moment même, explique Hélène Sadovska, où les étudiants exigeaient la suppression des diplômes, ce dernier [le diplôme d'État] nous est apparu comme un non sens. ⁶³⁶ » Cette proposition de remaniement du diplôme d'état fut donc refusée. Une motion fut tout de même présentée peu après par le SNAC au ministère des Affaires culturelles et au ministère de la Jeunesse et des Sports, renouant avec le fil du combat syndical qui portait cette réforme depuis plusieurs années. L'autre contradiction avec les idéaux portés par Mai 68 tient dans la défense du droit d'auteur. C'est un des axes forts de réflexion du SNAC au moment même où le théâtre et le cinéma en appellent à sa dissolution. L'essai de Michel Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? », écrit en 1969, questionne l'appropriation d'une œuvre dont l'auteur ne doit être ni le propriétaire, ni le responsable. Les cinéastes estiment de leur côté que « la notion d'auteur a vieilli ⁶³⁷ », tant elle a clos un système où tout est rapporté à « un homme et sa subjectivité ⁶³⁸ ». Réclamée par les chorégraphes du SNAC depuis le début des années 1960, la reconnaissance du chorégraphe comme auteur après Mai 68 s'inscrit d'abord dans la continuité de leurs travaux ⁶³⁹.

Ainsi, le Mai 68 des danseurs peut sembler dérisoire dans la mesure où leurs revendications n'apparaissent pas aussi virulentes et radicales que celles portées par les autres arts. Certaines des revendications sont même à contre-courant et les grandes figures d'alors sont restées muettes ou dans l'ambiguïté ⁶⁴⁰. Il faut donc envisager de près la singularité du contexte propre à la danse si l'on veut comprendre ce qui s'est joué alors pour

⁶³⁵ DUPUY Dominique, « La Sorbonne – Mai 68 » in *Une danse à l'œuvre*, op. cit., p 259. *Idem* pour les citations suivantes.

⁶³⁶ SADOVSKA Hélène, « Paris au mois de Mai » in *Les Saisons de la danse*, art. cité.

⁶³⁷ « Avant propos », *Unité Cinéma*, n°3, décembre 2010, Maison de la Culture du Havre.

⁶³⁸ *Idem*

⁶³⁹ Voir le premier chapitre de notre thèse et les travaux de Guillaume Sintès (cf bibliographie).

⁶⁴⁰ Pas de traces de propos ou d'actions tenus par les chorégraphes les plus connus d'alors, Roland Petit, Serge Lifar et nous avons vu la position de Maurice Béjart.

le champ chorégraphique. Ce désir d'égalité ne pouvait en passer par une remise en cause aussi radicale des institutions, des cadres, des pouvoirs et des savoirs institués que celle qui s'exprima dans le mouvement étudiant et ouvrier, ou dans les autres pratiques artistiques, dès lors que les danseurs étaient largement à la marge des institutions artistiques et du pouvoir intellectuel et culturel.

B – Une communauté illusoire ?

1) le retour du refoulé

A lire l'insistance avec laquelle les communiqués du CAD appellent à la mobilisation « pour pouvoir agir dans l'unité ⁶⁴¹», même au prix de confrontations « orageuses », afin de « briser l'isolement », tout en mettant en garde contre « certaines erreurs à ne pas commettre ⁶⁴² », on mesure la fragilité d'une telle entreprise de ralliement. Si le besoin de dépasser les clivages apparaît comme un élément essentiel à la réussite de l'action des danseurs dans la contestation, il s'est d'abord agi, en fait, de lutter contre soi-même, « contre la mentalité corporative ⁶⁴³ » :

Nous pensons qu'il faut prendre conscience de l'importance décisive de chacun de nous, oser s'exprimer devant tous, le faire sans crainte, analyser l'objectivité de notre pensée, de nos actes, parler dans une optique générale et non individuelle, écouter vraiment tous et tout et contester dans un but constructif.⁶⁴⁴

En ce sens, l'organisation de cours et d'ateliers dans les locaux du Conservatoire, rue de Madrid à Paris, s'est révélée d'une grande réussite. Proposés lors de la réunion du 28 mai ⁶⁴⁵, ils répondent aux principes de pluralité, gratuité et de non sélection, un grand nombre de disciplines y sont enseignées (classique, moderne, jazz, folklore, yoga) et les cours sont

⁶⁴¹ Communiqué du CAD sans date peu après le premier rassemblement du 18 mai 1968, BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ». *Idem* pour les citations suivantes.

⁶⁴² Elles sont les suivantes : 1) se hâter de construire risque d'aboutir au corporatisme 2) Enfermer la danse dans un monde isolé 3) Compartimenter la danse en discipline, qui ont le même objectif. (communiqué du CAD du 28 mai 1968, archives BnF).

⁶⁴³ Communiqué du CAD sans date peu après le premier rassemblement du 18 mai 1968, BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

⁶⁴⁴ *Idem*

⁶⁴⁵ Communiqué du CAD du 28 mai 1968 qui rend compte des échanges inscrits dans cette proposition. BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

ouverts à tous les danseurs gratuitement. À travers une action exemplaire, qui ouvre à un espace et un temps en commun dans la pratique, le champ chorégraphique semble concrétiser le désir d'égalité et de démocratie qui s'était formulé dès les premiers rassemblements. Chaque discipline est représentée sans ordre de valeur par une pléiade d'intervenants : Catherine Atlani, Odile Azagury⁶⁴⁶, Arlet Bon⁶⁴⁷, Françoise et Dominique Dupuy, Jacques Garnier⁶⁴⁸, Jean Guizerix⁶⁴⁹, Brigitte Lefèvre⁶⁵⁰, Graziella Martinez, Annick Maucouvert⁶⁵¹, Sara Pardo⁶⁵², Barbara Pearce⁶⁵³, Pinok et Matho⁶⁵⁴, Wilfride Piollet,⁶⁵⁵ Anne-Marie Reynaud⁶⁵⁶, Jacqueline Robinson, Karin Waehner pour ne citer que ceux qui le mentionnent dans leurs témoignages. Dinah Maggie recense en tout 41 propositions⁶⁵⁷ différentes. Cette action est rétrospectivement perçue par les danseurs comme la plus symptomatique de « leur » Mai 68. Pour Catherine Atlani « il y a eu des rencontres formidables, des amitiés magnifiques, des débats ». Certains danseurs, autant du côté des classiques que des modernes, ont découvert de nouveaux pans de la danse à cette occasion, comme en témoignent les propos de Jean Guizerix⁶⁵⁸ :

[Nous] découvrons des mondes autres en-dehors d'une institution comme celle de l'Opéra. Tout était ouvert. Nous allions prendre des cours à droite et à gauche, à la Sorbonne, au Conservatoire. Nous avons rencontré des gens du jazz, de la danse espagnole, du folklore, de la danse

⁶⁴⁶ Elle arrive à Paris en 1968 pour suivre la formation à l'ESEC. Elle intègre les Ballets de la cité en 1971

⁶⁴⁷ Née en Argentine, elle fait ses études de danse à l'École nationale de Buenos Aires. Elle arrive à Paris en 1963 et rejoint le groupe des danseurs modernes notamment au Théâtre Essai de la danse en 1965.

⁶⁴⁸ Né en 1940, il est engagé dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris en 1963.

⁶⁴⁹ Né en 1945, il est engagé dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris en 1964.

⁶⁵⁰ Née en 1944. Formée à l'École de danse de l'Opéra de Paris puis devient première danseuse.

⁶⁵¹ Née en 1938 à Bordeaux, elle travaille avec Karin Waehner dans les années 1960 puis à New York chez Martha Graham, Merce Cunningham et José Limón et à Essen chez Kurt Jooss.

⁶⁵² Née en Argentine, elle travaille avec José Limón et Anna Sokolow au Mexique. Elle travaille régulièrement à Paris.

⁶⁵³ 1929-1999, danseuse, pédagogue et chorégraphe importante de danse jazz.

⁶⁵⁴ Alias Monique Bertrand et Mathilde Dumont, duo de mime formé dans les années 1960. Elles se sont rencontrées en 1959 à l'ENSEP puis travaillent avec Étienne et Maximilien Decroux, avec Mireille Fromantel, Karin Waehner, Yuriko et Pearl Lang (école Graham), René Deshauteurs (jazz), le solfège corporel avec Valérie Roth (méthode Dalcroze).

⁶⁵⁵ 1943-2015. Elle entre à l'École de danse de l'Opéra de Paris en 1955 puis danse dans le corps de ballet.

⁶⁵⁶ 1945-2009, elle est formée en danse rythmique à l'École de danse harmonique et rythmique d'Irène Popard et poursuit une carrière de gymnaste.

⁶⁵⁷ MAGGIE Dinah, « La danse dans le mouvement » in *Combat* 20-21 juillet 1968.

⁶⁵⁸ « Il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait » entretien de Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en Mai 68, premiers éléments, op. cit.*, p57-58.

contemporaine, etc. Nous avons fait vraiment des belles rencontres dans la liberté de l'échange.

Anne-Marie Reynaud, avec « les danseurs, les chorégraphes tous styles, tous niveaux confondus ⁶⁵⁹», venait d'abord « [occuper] ce lieu symbolique, temple du savoir et de l'académisme ⁶⁶⁰». Mais elle découvre aussi la danse classique. Portée par Jean Babilée, elle tombe sous la fascination d'une discipline qu'elle ignore en partie, tout en retenant d'abord la rencontre qui apparaît comme l'aspect le plus important :

Il s'agissait d'être là, de ne pas rater l'entrée, de fraterniser dans le genre : toutes les danses ayant droit de cité, et, au cours d'une réunion, j'ai vu bondir du sol au sommet d'un piano droit Jean Babilée... grandiose. J'avais vingt-trois ans⁶⁶¹.

Un certain clivage persiste néanmoins, « les classiques refaisaient le monde. Nous les “modernes”, les “jazz” on le faisait⁶⁶²» estime, en effet Anne-Marie Reynaud. Jacqueline Robinson conserve également une forme de critique vis-à-vis de la danse classique par sa défense de la spécificité de la danse moderne, tout en accordant au partage et à la découverte de nouveaux savoirs une valeur :

Je nous revois au Conservatoire national, rue de Madrid, donnant des cours, gratuits naturellement, de danse contemporaine aux élèves de cette digne institution alors un tantinet sclérosée, ravis de pouvoir éveiller en leurs esprits de nouvelles aspirations et de nouvelles exigences⁶⁶³.

Le bilan semble très positif : la reconnaissance mutuelle des différents courants et des différentes techniques semble s'être établie dans une relation fraternelle, d'après les souvenirs des participants. Certains danseurs classiques découvrent la danse moderne pour la

⁶⁵⁹ « La danse en partage : les collectifs dans les années 70 en France » in *Danse et utopie*, Mobiles n°1, *op.cit.*, P p161-162.

⁶⁶⁰ *Idem*

⁶⁶¹ *Idem*

⁶⁶² *Idem*

⁶⁶³ ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, *op. cit.* p 292.

première fois, à l'instar de Jacques Garnier⁶⁶⁴ tandis que d'autres comme Anne-Marie Reynaud appréhendent l'esthétique classique sous un jour nouveau. Dans sa dimension pratique, par le biais d'un partage des savoirs en danse, et dans sa dimension critique, les cours étant, comme nous l'avons vu, associés à des temps systématiques de parole, de réflexion et de débat, cette prise de pouvoir de la pluralité de la danse au Conservatoire correspond à l'action centrale de la mobilisation générale des danseurs en Mai 68. Bien plus, elle rend compte de la démarche utopique de « leur » Mai. Est-ce pour autant une rupture dans l'histoire de la danse en France ? Passé l'euphorie, l'investissement apparaît étonnamment éphémère. Il s'ensuit un retour à l'ordre où les querelles entre classiques et modernes se réactivent. Un certain pragmatisme réapparaît aussi dans les débats : avec la présence en masse des danseurs classiques à la réunion du 2 juin, il est essentiellement abordé la question de l'efficacité du suivi des apprentis danseurs classiques au sein des institutions et « la nécessité d'une parfaite sélection physique au début de l'enseignement⁶⁶⁵ ». Après le décroisement constaté dans les cours ouverts, on assiste à une séparation des préoccupations et des priorités. De plus, loin de l'idéal égalitaire, ce n'est pas tant la performance du corps classique alors espérée par ces mesures qui est remise en cause que les moyens d'y parvenir. En d'autres termes, si le système, décrit comme « figé⁶⁶⁶ », est contesté, le modèle ne l'est pas : il s'agit toujours pour les danseurs classiques de rendre opérant un corps virtuose. Mais, ils demandent à ce que ce corps soit socialement respecté en procédant notamment à « un contrôle médical constant ». La force émancipatrice ici à l'œuvre se joue dans la prise de conscience des limites de la souffrance et de l'abnégation.

Le désir de communauté est-il resté à l'état d'expérience comme une « extase de l'histoire⁶⁶⁷ », pour reprendre l'expression d'Edgar Morin ? Sans effet palpable dans l'immédiat après mai, ne serait-il qu'un moment festif, hédoniste mais sans réelles conséquences sur l'ordre des valeurs ? La question de l'entraînement et du rapport au travail ne semble pas, à notre connaissance, avoir fait l'objet de critique. On sait qu'au même

⁶⁶⁴ Voir DIÉNIS Jean-Claude, HERSIN André-Philippe « Table ronde avec deux parisiens aux États-Unis » entretien avec Jacques Garnier et Claude Ariel in *Les Saisons de la danse*, n°18, novembre 1969.

⁶⁶⁵ Tract du CAD du 2 juin 1968. BnF, fonds « Tracts de Mai 68 ».

⁶⁶⁶ *Idem*

⁶⁶⁷ MORIN Edgar, *La Brèche*, Paris, Fayard, 2008, p 38.

moment, ces questions s'affichent de façon radicale chez les plasticiens en particulier. Gérard Fromanger, alors étudiant aux Beaux-Arts de Paris, oppose par exemple aux rencontres au sein d'un même milieu, telles qu'ont pu les vivre les danseurs, une découverte beaucoup plus vaste et en lien avec la contestation : « Mai 68, c'est ça ! Les artistes ne sont même plus dans leurs ateliers, ils ne travaillent plus, ils ne peuvent plus peindre parce que le réel est beaucoup plus puissant que toutes leurs inventions⁶⁶⁸ ».

On ne trouve nulle affirmation claire de dispositifs où les rapports aux savoirs techniques, à la relation entre l'enseignant et l'enseigné auraient pu être concrètement (autrement que dans les projets) remis en cause. Cette volonté inscrite dans les rapports semble disparaître une fois l'euphorie retombée. De ce point de vue, à nouveau, les valeurs restent relativement stables. Dans le « Rapport d'une politique d'ensemble de la danse en France » établi par la section chorégraphique du SNAC et remis à Marcel Landowski directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse au ministère des Affaires culturelles en 1969, ces principes de nouvelle relation pédagogique ont totalement disparu. Pourtant, c'est en 1969 que fut créée l'université de Vincennes, animée par une « aventure de la pensée critique⁶⁶⁹ » dans la droite ligne de la pensée de Mai 68. Plaçant au cœur de sa stratégie éducative une forte porosité entre l'étudiant et le professeur, promouvant l'interdisciplinarité et la diversité, Vincennes montre bien que ces idées sont loin d'être enterrées en 1969. Bien au contraire, elles entrent dans l'institution.

De même, malgré les nombreux signes montrant une volonté d'égalité entre les techniques classiques et contemporaines, il est frappant aussi de lire dans les comptes rendus avec quelle fermeté la commission contemporaine doit rappeler l'indéniable légitimité de sa présence : « Toute réforme qui ne tiendrait pas compte de l'existence de la danse contemporaine et de l'alternative globale qu'elle propose ne saurait être que reconduction du système existant masquée sous des transformations de surface.⁶⁷⁰ » En d'autres termes, face à la présence des danseurs classiques plus nombreux aux assemblées, la ré-évaluation de la pensée et de la pratique de la danse contemporaine, sa valorisation dans les enseignements institutionnalisés sont loin d'être une évidence. Le champ chorégraphique est confronté à ses

⁶⁶⁸ Cité par ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vie ultérieures*, op. cit., p 32.

⁶⁶⁹ Voir DJIAN Jean-Michel (dir), *Vincennes, une aventure de la pensée critique*, Flammarion, Paris, 2009.

⁶⁷⁰ « Compte rendu de la Commission de la danse contemporaine », *Les Saisons de la Danse*, n°6, été 1968

propres limites, celles de la rencontre et du désir d'égalité quand on touche aux valeurs du classique. Surgit alors un retour du refoulé face l'angoisse profonde que suscite une possible perte de repères. L'attitude anti-autoritaire de certains orateurs des assemblées vis-à-vis des maîtres classiques apparaît « aberrant[e] ⁶⁷¹ » et relève de la « folie ⁶⁷² » pour un jeune danseur de l'Opéra comme Serge Keuten pourtant engagé dans la contestation générale.

2) Classique versus contemporain : professionnel versus amateur, rigueur versus hédonisme

Les comptes rendus des réunions des 27 et 29 juillet 1968 de la commission Danse issue des Assises du théâtre lors du 22^{ème} Festival d'Avignon⁶⁷³, montrent, plus encore, un retour réactionnaire. Il s'incarne dans la perception de « l'amateurisme qui veut se mêler à la profession ⁶⁷⁴ » comme un « danger ». Les participants à cette commission, que l'on peut supposer composée en partie de danseurs des Ballets du XXème siècle, seule compagnie de danse présente en Avignon en 1968, distinguent deux voies pour la danse. L'une est tournée vers la « base » dans une pratique de loisirs, - « il n'y aura jamais assez de gens qui font de la danse pour leur plaisir » explique un des orateurs. L'autre est destinée à une élite ou une caste, car « former un danseur, c'est l'enfermer dans un couvent pendant 10 ans ». Ces débats érigent ainsi une ligne de partage peu poreuse où s'inscrit une relation à la danse verticale, bien loin des rencontres de Mai 68 et mais aussi du projet défendu par les danseurs modernes depuis des décennies. Ce qui a constitué le moment utopique de Mai 68 s'efface avant même d'avoir existé réellement. Par ailleurs, l'affirmation dans ces commissions d'Avignon de l'autorité du maître - « un bon professeur se fait et s'impose » est-il rapporté -, appuie dans ce sens. La peur de l'amateurisme formulée par les danseurs de la troupe de Maurice Béjart masque à peine leur effarement face à la montée de la danse contemporaine, amplifiant l'opposition entre deux mondes et deux systèmes de valeurs qui œuvrent, en sourdine, dans le champ chorégraphique. C'est ce que développe Serge Keuten dans ses propos sur l'Opéra de Paris :

⁶⁷¹ « Mai 68 a été une folie » entretien de Serge Keuten par Mélanie Papin et Guillaume Sintès in *Danser en Mai 68, premiers éléments, op. cit.* p 67.

⁶⁷² *Idem*

⁶⁷³ Archives privées Françoise et Dominique Dupuy.

⁶⁷⁴ Comptes rendus de la commission Danse, assises du Théâtre, XXIIème Festival d'Avignon, 27 et 29 juillet 1968. Archives privées Françoise et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

Et c'est vrai qu'à l'Opéra, nous n'avions pas une vision très contemporaine des choses ! Les danseurs de l'Opéra sont des gens qui travaillent vraiment beaucoup, qui sortent peu. Les danseurs modernes n'étaient pas considérés par nous comme de « vrais » danseurs, parce qu'on ne voyait pas l'effort du corps dansant au travail. Nous étions attachés au travail effectué en profondeur qui demande beaucoup d'énergie, beaucoup de suee. Les pièces de danse contemporaine allaient un peu tous azimuts et tout était encensé. C'est pour cela que le contemporain était vraiment peu considéré par les danseurs classiques. Nous n'étions pas prêts à accepter que l'on puisse danser autrement⁶⁷⁵.

La vision de la danse moderne-contemporaine proposée par Keuten est proche de celle qui oppose danse professionnelle et danse amateur : rigueur, profondeur, labeur d'un côté, contre manque de travail, éparpillement, confusion, de l'autre. En attribuant des propriétés liées à la notion d'effort à la danse classique, il les destitue pour la danse contemporaine. Il porte aussi l'idée que la danse contemporaine est passagère, qu'elle est illégitime alors que les danseurs de l'Opéra représentent la « vraie » danse. Nul doute que dans la vision de Serge Keuten, le corps classique reste le seul référent possible. Mai 68 n'a donc pas permis de mettre en cause cette croyance tenace. Le fait même que les danseurs véhiculant ce discours soient partie prenante de la mobilisation et des commissions visant à réformer la danse, la renforce. C'est en toute légitimité, et certainement en toute bonne foi, qu'ils confirment l'axe idéologique de leurs aînés face à la modernité chorégraphique, à savoir que le danseur classique peut tout faire et tout danser : « On peut dire n'importe quoi à partir d'une base classique⁶⁷⁶ », répètent les danseurs en Avignon, et si les chorégraphes peinent à « trouver un langage qui leur soit propre », c'est plutôt par manque de « personnalité » et non en raison d'un manque d'assimilation de la technique académique à « une vision moderne ».

⁶⁷⁵ « Mai 68 a été une folie » entretien de Serge Keuten par Mélanie Papin et Guillaume Sintès in *Danser en Mai 68, premiers éléments, op. cit.* p68.

⁶⁷⁶ Comptes rendus de la commission Danse, assises du Théâtre, XXIIème Festival d'Avignon, 27 et 29 juillet 1968. Archives privées Françoise et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

Au « labeur », à la « suée » et à l'ascèse imposée par l'apprentissage de la danse classique s'opposerait donc une danse contemporaine « tous azimuts ⁶⁷⁷ », facile. Même mis à l'épreuve d'un fonctionnement social différent, où une certaine expérience du plaisir a pu être à l'œuvre (« Nous vivions donc heureux et insoucians ⁶⁷⁸ » explique Jean Guizerix), la plupart des danseurs classiques conservent une conception de leur métier qui se caractérise par la dureté, la rigueur et l'intransigeance. Autrement dit, si les événements de Mai ont pu s'associer à la notion de plaisir à travers la richesse émotionnelle et sensorielle de la rencontre, ce plaisir ne dépasse pas le cadre de l'expérience ponctuelle.

Mai 68, c'est pourtant l'expérience de la fête collective où « le plaisir de l'atmosphère ⁶⁷⁹ » qui règne fait « partie intégrante de l'action politique », ce n'est pas « un supplément qu'on pourrait isoler de la politique dont on a voulu se défaire par la suite », suggère Kristin Ross. Loin d'interpréter Mai 68 comme une « révolution manquée », sans projet et sans finalité à cause de la place qu'y a occupée la dimension festive, hédoniste et libertaire, elle affirme, au contraire, que « le plaisir et le conflit étaient liés », leur association proposant précisément un ordre social différent. Le plaisir est donc éminemment politique. Parmi les artistes chorégraphiques qui ont le mieux incarné cette dimension, Graziella Martinez figure aux avant-postes. Dès le milieu des années 1960, elle invente des « délires ⁶⁸⁰ » au cœur de l'espace public, telle sa performance dans une laverie et un supermarché, habillée d'un costume en mousse rayé à trois têtes et accompagnée d'une autre danseuse aux allures de veuve noire.

D'autres chorégraphes font de Mai 68 un acte de naissance politique qui agit comme une caisse de résonance avec leur danse. Les propos d'Odile Azagury ⁶⁸¹ sont à ce titre représentatifs d'une génération de danseurs :

⁶⁷⁷ « Mai 68 a été une folie » entretien de Serge Keuten par Mélanie Papin et Guillaume Sintès in *Danser en Mai 68, premiers éléments*, op. cit. p 68.

⁶⁷⁸ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien de Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en Mai 68, premiers éléments*, op. cit. p 57.

⁶⁷⁹ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vie ultérieures*, op. cit., p 158. *Idem* pour les citations suivantes.

⁶⁸⁰ Les propos de Graziella Martinez sont issus d'un documentaire télévisuel « 16 millions de jeunes, l'avant-garde », diffusé le 4 janvier 1968. Archives Ina disponible sur le site www.ina.fr (<http://www.ina.fr/emissions/seize-millions-de-jeunes>). On peut y voir des extraits de ses performances.

⁶⁸¹ AZAGURY Odile, « Une révolution de l'intérieur » in *Danser en Mai 68*, op. cit., p 50

Il me semble que toute mon histoire de danse est liée à cette « claque » que j'ai prise en 1968. Cela a été rapide, bref, violent, étonnant, comme si quelque chose avait explosé dans mon corps et que j'en avais gardé depuis un crépitement. Mon histoire de danse est également liée à mes rencontres : Catherine Atlani, mais aussi Anne-Marie Reynaud. Toutes deux étaient des femmes engagées.

Il n'est pas étonnant que le collectif le Four Solaire⁶⁸² qu'elle fonde en 1976 avec Anne-Marie Reynaud soit regardé sous le double signe de la fête et du politique : « On y chante, on y parle et on s'y amuse : un rire communicatif et une vitalité folle⁶⁸³ », observe Lise Brunel à propos de leur quatrième création, *On se le raconte rue Biloko* en 1978. « Par ce travail collectif », poursuit la journaliste, « où l'humour surgit à chaque instant, dans le geste, le propos ou l'accessoire, la compagnie a trouvé son identité », tout en donnant un ton politique à son engagement chorégraphique. Quelques années plus tard, en 1982, c'est comme « antimilitaristes de la danse⁶⁸⁴ » que les artistes de cette compagnie sont perçus.

L'émergence des collectifs de danse dans la décennie 1970 correspond à cette dialectique entre rencontre d'individualités et engagement mais bien souvent plus social que politique. Les Ballets de la Cité, créés en 1970, est l'un des premiers groupes à pratiquer des créations collectives basées sur les improvisations des danseurs. Animé par Catherine Atlani, c'est par ailleurs l'un des rares à se revendiquer du féminisme. En tant que femme et chorégraphe, Catherine Atlani s'est sentie « confrontée à une [...] confiscation [...] de la parole⁶⁸⁵ » et a rejoint des groupes de pensée féministe tel celui fondé en 1975 par l'écrivaine Xavière Gauthier⁶⁸⁶ au sein de la revue littéraire et artistique *Sorcières*⁶⁸⁷. D'autres collectifs vont s'installer tout au long des années 1970 et en particulier à partir de 1976 : La Main⁶⁸⁸,

⁶⁸² Collectif fondé en novembre 1976 par Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury et Fritz Reinhart après avoir travaillé trois ans au GRTOP.

⁶⁸³ BRUNEL Lise, « Petits cadeaux ensoleillés », *Le matin de Paris*, 17 juin 1978

⁶⁸⁴ Titre de l'article consacré au Four Solaire dans la revue *Tumulte* n°18, mai 1982.

⁶⁸⁵ « Enfin nous pouvions parler » in *Danser en Mai 68 (premiers éléments)*, op. cit., p 49.

⁶⁸⁶ Née en 1942.

⁶⁸⁷ Paraissant jusqu'en 1980.

⁶⁸⁸ Fondé par Jacques Patarozzi, Malou Airaud, Dominique Mercy, Helena Pikon, Dana Sapiro en 1976.

Le Cercle⁶⁸⁹, Moebius⁶⁹⁰, Watercress⁶⁹¹, Arcor⁶⁹², Productions Lima dreem⁶⁹³. Leur projet repose sur une volonté de créer autrement des chorégraphies : sur le fond, en consacrant du temps à la recherche, ou en se basant sur l'interdisciplinarité ; sur la forme, en mutualisant les moyens techniques et financiers. Ils vont fonctionner dans les réseaux de diffusion et de militantisme qu'ils ont eux-mêmes développés pour défendre collectivement la danse.

Car c'est sur la difficulté à vivre que se forge le point identitaire sur lequel se construit le champ chorégraphique, sous l'angle d'une communauté désœuvrée, en lutte pour la reconnaissance, et non sous l'angle d'une communauté de pensée esthétique. Cette communauté de lutte induit-elle un discours *du* social dans les projets chorégraphiques ?

3) Du social ?

Parmi les œuvres qui ont semblé représenter un mouvement contestataire de la jeunesse, *Messe pour le temps présent*, créée en juillet 1967 au Festival d'Avignon⁶⁹⁴, est sans doute la plus réputée. Maurice Béjart ne cache pas les ambitions portées par sa mise en scène. En 1976, il expliquait qu'elle était le « reflet⁶⁹⁵ » de la « mutation de notre civilisation » et que son propos était de poser « les points d'interrogations pour réveiller les spectateurs et les inquiéter sur eux-mêmes », en projetant « en vrac les problèmes actuels ». L'ambition de Maurice Béjart est donc d'ordre social. Cependant, composée en 9 tableaux, « Le souffle », « Le corps », « Le monde », « La danse », « Le couple », « Mein Kampf », « La nuit », « Le silence », « L'attente », la pièce apparaît surtout comme une cérémonie liturgique et religieuse. Pour le chorégraphe, « la danse est un phénomène sacré par excellence⁶⁹⁶ ». Sans entrer dans une mise en opposition du social et du religieux, notons

⁶⁸⁹ Fondé en 1973. Il a regroupé Jane Honor, Jean-Claude Ramseyer, Sheela Raj, Quentin Rouillier, Earnest Morgan, Sylvie Clavel, Richard Koob, Rosemary Jeanes, Françoise Denieau, Richard Duquesnoy, Caroline Marcadé.

⁶⁹⁰ Fondé par Quentin Rouillier, Marie Fourcault, Marc Vincent et Edwige Wood en 1977.

⁶⁹¹ Fondé en 1975 par Lauri Macklin, Sylvain Richard, Marie Lou Mango, Viviane Serry, François Raffinot, Paul Kristof.

⁶⁹² Fondé en 1978 par Christine Gérard et Alexandre Witzmann-Anaya.

⁶⁹³ Contraction de Lila Greene et Mark Tompkins, le collectif est fondé vers 1977.

⁶⁹⁴ Le 17 juillet, *Ni fleurs ni couronnes*, *Le Sacre du printemps* ; *Bhakti* (création), *Cantates*, *La Nuit obscure*, le 26 juillet. *Messe pour le temps présent* est présenté le 19 juillet. Toutes les représentations ont lieu dans la cour d'honneur du Palais des Papes.

⁶⁹⁵ BEJART Maurice, « La tradition dynamique » in Kirstein Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, p 100-104. *Idem* pour les citations suivantes.

⁶⁹⁶ Entretien avec Maurice Béjart par Jean Duvignaud, France Culture, 31 octobre au 17 novembre 1967.

cependant que le propos premier du chorégraphe est celui – à travers la notion de sacré – d’une recherche d’élévation, de hauteur et de séparation par rapport au fait ordinaire et au commun. Or, l’intégration du jerk dans l’une des séquences phares de la pièce, celle intitulée « La Danse », mais aussi l’utilisation de baskets et de blue-jeans comme costumes ont pourtant pour fonction d’illustrer les « mutations de notre civilisation » dont parle le chorégraphe dans son texte de 1978.

On peut qualifier le « jerk » de danse sociale dont les mouvements consistent à « imprimer des secousses rythmiques à tout le corps (tête et bras compris) comme si l’on entrait en transe⁶⁹⁷ ». Il s’agit donc d’une danse au flux totalement relâché, voire incontrôlé, sans hiérarchisation spécifique de pas, de position, mais qui se joue au contraire dans l’expérience de la vibration répandue dans tout le corps, sans construction préalable. Interprétée par le Ballet du XXème siècle, la danse du « jerk » est structurée en un enchaînement de gestes précis et répétés : jambes fléchies et buste à l’horizontale, les danseurs se déplacent selon une métrique de pas, tout en balançant les bras semi-fléchis vers l’avant de la tête, qui accompagnent la scansion du buste⁶⁹⁸. Ainsi, le rapport au monde en est modifié : par l’amplification des mouvements de bras, par le creusement du dos, par la maîtrise de la métrique, les danseurs en oublient la pulsation interne, le relâché de la tête, la globalité du mouvement, bref la forme d’abandon. Si elles rendent bien compte des modes vestimentaires et d’une danse sociale alors en vogue, dans quelle mesure la danse du jerk soulève-t-elle les questions de « l’expérience de la durée, de l’alternance du flux, des jeux gravitationnels ⁶⁹⁹ », c’est à dire d’un ensemble de signes et de forces véhiculés par le corps qui signalent sa présence au monde ?

Le regard de Maurice Béjart sur la jeunesse relève plus de la représentation photogénique et sans débordement, à travers quelques signes culturels, que de la captation de l’énergie vitale qu’elle représente, à plus forte raison en 1968, quand elle s’exprime en tant

⁶⁹⁷ Définition du *Petit Robert*, 2001.

⁶⁹⁸ D’après les images issues d’une archives Ina disponible via le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=P1tOPGax6x8>. Consulté en septembre 2014.

⁶⁹⁹ PALAZZOLO Claudia, « Sur les traces du *Jerk* de la *Messe pour le temps présent*, une figure de la danse en 1968 ? » in *Danser en Mai 68*, *op. cit.*, p 83.

que « force politico-sociale⁷⁰⁰ » de premier plan, bouleversant à cette occasion l'ordre du système. Les étudiants contestataires venus en Avignon ont surtout vu en Béjart un vecteur de la culture bourgeoise. Dans un tract ironique réinterprétant le programme du festival⁷⁰¹, les Ballets du XXème siècle sont remplacés par « Le bal laid du XXème siècle », *Le Sacre du printemps* par « Massacre de printemps ». Ainsi, contrairement au discours véhiculé par Béjart lui-même sur le sens de son travail, sa danse – prise dans le tumulte des événements politiques – est reçue comme l'antithèse d'un art engagé, en décalage avec « l'exigence profonde du corps social⁷⁰² » alors même qu'« elle semblait véhiculer seulement une année plus tôt les ferments d'une jeunesse en mouvement⁷⁰³ ».

Or, précisément, les événements de Mai 68 ont montré ce que pouvait être un art engagé, et quelle était la force d'attraction de la politique sur la culture. Gérard Fromanger, à nouveau, lorsqu'il fait retour sur son expérience de Mai 68 dans « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art⁷⁰⁴ » et qu'il exprime à quel point il se « refuse d'être isolé du social », pose les conditions d'un devenir militant des artistes : « On crée l'Atelier populaire des Beaux-Arts et on fait des affiches. Tout le pays est en grève et nous, nous n'avons jamais autant travaillé de notre vie. On est enfin utile. » Kristin Ross renchérit : « L'ambition de ces affiches n'était pas de représenter ce qui était en train de se passer mais d'épouser les événements, de faire corps avec eux. Pour cela, il fallait être rapide.⁷⁰⁵ » Les artistes inventent de nouvelles modalités de production en fonction d'une urgence, telles qu'on les retrouve aussi dans le cinéma avec les ciné-tracts, concept initial de Chris Marker⁷⁰⁶ repris ensuite par Jean-Luc Godard⁷⁰⁷, Alain Resnais⁷⁰⁸ ou encore Philippe Garrel⁷⁰⁹. Par le moyen de petits films, d'une durée de moins de cinq minutes, les cinéastes proposaient une sorte de

⁷⁰⁰ MORIN Edgar, « La brèche », in MORIN Edgar, LEFORT Claude, CASTORIADIS Cornelius, *Mai 68*, Fayard, Paris, 2008, p 27.

⁷⁰¹ Reproduit dans LEBEL Jean-Jacques *Du festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Pierre Belfond, 1968, 190 p.

⁷⁰² Formule empruntée au Projet des États généraux du cinéma, 5 juin 1968.

⁷⁰³ PALAZOLLO Claudia, « Sur les traces du *Jerk* de la *Messe pour le temps présent*, une figure de la danse en 1968 ? » in *Danser en Mai 68*, *op. cit.* p 86.

⁷⁰⁴ Paru dans *Libération* le 14 mai 1998. Le titre reprend la célèbre phrase de Robert Filliou. *Idem* pour les citations suivantes.

⁷⁰⁵ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, *op. cit.*, p 32

⁷⁰⁶ 1921-2012.

⁷⁰⁷ Né en Suisse en 1930.

⁷⁰⁸ 1922-2014.

⁷⁰⁹ Né en 1948.

pendant cinétique aux affiches et aux graffitis présents dans les rues. L'un des plus célèbres, *Rouge* de Jean-Luc Godard et Gérard Fromanger, montre pendant trois minutes le rouge du drapeau tricolore se répandre lentement sur les deux autres couleurs qui le composent. Cette œuvre se décline également en une série de sérigraphies (*Le Rouge, 10 drapeaux*, 1968) qui constituera la base d'une collaboration entre le plasticien et le Ballet Théâtre Contemporain autour du ballet conçu par Michel Descombey, *Hymnen* (1970). Du côté du théâtre, certains metteurs en scène procèdent de la même réactivité militante. Outre les initiatives de théâtres de banlieue – Le Théâtre du Soleil ou le Studio Vitry théâtre - d'aller jouer leurs pièces dans les usines en grève, certains créent des spectacles d'agitation. Ainsi que le relate Olivier Neveux⁷¹⁰, le Théâtre universitaire de Nancy, dirigé par Jean Jourdeuil se voit passer commande par des ouvriers en lutte suite à la création de deux premières pièces d'agitation, *Après les barricades* et *Le Dressage intellectuel*. Luc de Goustine avec *10 mai 1968* « semble avoir tenté de donner une forme théâtrale au direct et à l'évènement ⁷¹¹ ». Plus tard, une poignée de dramaturges tentera de faire perdurer les combats et les formes de Mai 68 : Armand Gatti avec *Interdit au moins de trente ans* (1969), où il relate de la mort de Gilles Tautin qui avait pris la fuite face au CRS à l'usine Renault de Flins, ou *Petit manuel de Guerilla urbaine*, Georges Wolinski et Claude Confortès avec *Je ne veux pas mourir idiot*, ou encore Jean Thévenin avec *Octobre à Angoulême*.

Jean-Jacques Lebel remarque, quant à lui, une interpénétration de l'art et du social à travers les barricades, qui forment à ses yeux davantage des sculptures que des barrières de protection :

Il y avait beaucoup de barricades qui n'en étaient pas au sens militaire du terme (elles n'auraient ralenti les flics que dix minutes à peine), c'est d'autre chose qu'il s'agissait, de barricades symboliques qui devenaient des sortes d'œuvre d'art. Devant l'école de médecine, il y avait une barricade constituée d'affiches de cinéma en tissu peint, de trois ou quatre bustes de plâtre piqués dans les amphis, d'un grillage d'arbre et d'un vieux vélo. Ce

⁷¹⁰ Dans sa contribution « Le Mai théâtral » à l'ouvrage qu'il a dirigé *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, 2007, p 69-84.

⁷¹¹ *Idem*

*n'est pas une barricade, ça ! C'est une sculpture, un assemblage, l'art du moment, Tinguely, Rauschenberg, les happenings*⁷¹².

Pour le performeur donc, non seulement mai 68 a à voir avec l'art mais l'art a créé les conditions de possibilité de 68. En 1964, il crée le Festival de la libre expression où se produisent pour la première fois en France Steve Paxton et Yvonne Rainer.

En ce qui concerne les danseurs, il n'y a pas trace de cet agit-propisme expérimenté en Mai 68. Comme nous l'avons vu chez Béjart, la vision du social est liée au sacré. Composée comme un pseudo-rite, elle se situe en dehors du concret des luttes, et reste prise dans le tropisme spectaculaire. Dans son autobiographie⁷¹³, Béjart élude totalement Mai 68 en expliquant qu'il se trouvait au Portugal et qu'au même moment est survenu l'assassinat de Robert Kennedy⁷¹⁴. Or, ce dernier est mort le 5 juin 1968. Le recouvrement de l'évènement Mai 68, par l'assassinat de Kennedy met en évidence le déni de mémoire de Maurice Béjart sur ce sujet. Alors que Béjart reste fidèle à la formule « une vie au service de l'art », l'engagement des artistes en Mai 68 selon Sebastien Layerle⁷¹⁵, expose un « art au service de la vie ». C'est sur le terrain de la pédagogie, de la pratique amateur ou du côté de l'accompagnement de professions comme celles d'éducateurs, de psychothérapeutes, etc., bref de toutes les démarches accompagnant une nouvelle conception de l'éducation et du développement de l'individu que les danseurs contemporains, de façon la plus évidente, vont prolonger, dans les années 1970, cette dimension sociale de Mai 68, ainsi que nous l'étudierons dans la troisième partie de notre thèse.

4) La fête est finie

⁷¹² « Rhizome universel », entretien avec Jean-Jacques Lebel, in *Les cahiers du cinéma*, hors-série « Cinéma 68 », 1998.

⁷¹³ *Un instant dans la vie d'autrui*, Paris, Flammarion, 1979, 290p.

⁷¹⁴ p 285 : « En mai 1968, j'étais à Lisbonne avec la compagnie. Nous venions donner Roméo et Juliette. Nous devons danser dans un très grand théâtre. Nous sommes arrivés un soir. Le lendemain matin, je quitte l'hôtel pour aller à la première répétition des éclairages quand je suis attiré par un remue-ménage dans la rue. Les gens s'agglutinent autour d'un kiosque à journaux. Je m'approche. De grandes manchettes annoncent l'assassinat de Robert Kennedy. Bien que je n'aie jamais éprouvé aucune admiration particulière pour la politique de l'un ou de l'autre des frères Kennedy, cette nouvelle me traumatise. »

⁷¹⁵ « A l'épreuve de l'évènement, cinéma et pratiques militantes en Mai 68 » in NEVEUX Olivier, BIET Christian, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, L'entretemps, 2007.

Que ce soit en termes de « gueule de bois⁷¹⁶ » ou de retour à l'ordre, les danseurs ne manquent pas de souligner combien Mai 68 s'est vite soldé. Michel Descombey est démissionné en 1969 de l'Opéra de Paris et quitte ses fonctions de maître de Ballet qu'il occupait depuis 1962, renonçant par la même occasion au Ballet-studio – premier groupe de recherche consacré à la création – qu'il a mis sur pied en 1966 au sein de cette institution. Ce renvoi révèle les dissensions au sein même de la hiérarchie du corps de ballet, le repli de l'institution et les déchirements que cela provoqua ainsi que l'analyse Jean Guizerix :

Malheureusement, tout s'est refermé très vite à l'Opéra. Les postures réactionnaires se sont réactivées provoquant, par exemple, le départ de Michel Descombey, alors directeur de la danse, celui qui, lorsqu'il était maître de ballet, m'a engagé. Les danseurs étoiles en place ont demandé à ne plus travailler avec lui quand mai 68 a été passé. C'était une personne ouverte à l'esprit de cette période mais cela ne correspondait pas aux désirs de certains⁷¹⁷.

Ce « tour de manivelle inverse⁷¹⁸ » suscite alors des envies d'ailleurs. Jacques Garnier quitte l'Opéra pour se former auprès de Merce Cunningham à New-York. Brigitte Lefèvre part en 1972. Tous deux, à cette date, vont créer le Théâtre du Silence, qui deviendra une compagnie phare tout au long de la décennie 1970. Entre-temps, l'idée d'un groupe de recherche sur la création se poursuit dans le sillage de Michel Descombey, au sein des jeunes danseurs de l'Opéra de Paris. A l'initiative de Serge Keuten est créée l'Association des jeunes artistes chorégraphiques (AJAC)⁷¹⁹, où l'on retrouve Jacques Garnier, Norbert Schmucki, Claude Ariel, Daniel Agesilas, Jean Guizerix, Wilfride Piollet, Jean-Marc Torres. Cette dynamique tournée vers la création est parrainée par Maurice Béjart qui leur ouvre les portes du Festival d'Avignon. Ainsi, les blocages de l'institution provoquent le départ de nombreux danseurs mais favorisent aussi la création de nouvelles compagnies et d'initiatives.

⁷¹⁶ DUPUY Dominique, « Notre 68 » in *Danser en Mai 68*, op. cit., p 34.

⁷¹⁷ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien de Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en Mai 68*, op. cit. p 58.

⁷¹⁸ *Idem*

⁷¹⁹ Voir l'entretien avec Serge Keuten réalisé par Mélanie Papin et Guillaume Sintès, « Mai 68 a été une folie » in *Danser en mai 68 (premiers éléments)*, op. cit., p 66-77.

Le militantisme des danseurs modernes a causé, en revanche, de véritables difficultés pour d'autres. En accord avec les positions prises dans le monde de la culture, Françoise et Dominique Dupuy renoncent à l'été 1968 à la tenue du festival des Baux de Provence qu'ils ont créé en 1962. L'annulation met en difficulté financière la compagnie qui doit malgré tout payer ses danseurs. Un festival des Baux a bien lieu en cet été 1968, repris à la hâte par Janine Charrat qui y programme ses propres ballets, avec le soutien des élus locaux. Les Ballets modernes de Paris organisent un dernier festival en 1969 mais la compagnie, qui comptait une dizaine de danseurs et une organisation bien rôdée, va cesser de fonctionner. Que va-t-il rester de Mai 68 dans les années suivantes ?

Mai 68 a confirmé, selon l'expression de Paul Ardenne, la « donne libertaire⁷²⁰ » qui a vu s'épanouir dans les années 1960 le Nouveau roman, la Nouvelle vague, deux courants se caractérisant de près ou de loin par une certaine « mort du sujet ». La donne contestatrice a aussi accompagné l'esthétique foraine, anarchique, crue inspirée par Antonin Artaud dans le théâtre du Living Theater, du Bread and Puppet ou du Grand Magic Circus de Jérôme Savary (1^{ère} compagnie créée en 1965). Elle a également accompagné et permis d'une manière ou d'une autre les travaux de la *post-modern dance* nord-américaine (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Anna Halprin) qui interrogent les représentations de la danse : corps virtuoses, lieu du théâtral ou notion de technique. Dans les arts plastiques, dans une certaine frange du théâtre, de la musique et de la danse, les modes de travail et de production des œuvres se sont redéployés autour d'un nouveau modèle bâti sur le triplet attitude critique – pratiques – déconstruction. Dans le même temps, nous l'avons vu, la danse en France développe deux attitudes modernes bien éloignées de ces modèles critiques. Les danseurs modernes s'attachent à la tradition moderniste issue du Bauhaus et reposant sur l'invention (*versus* tradition-imitation), l'exploration du médium (*versus* le savoir faire du métier), la créativité de tous (*versus* talent), tandis que les danseurs classiques adaptent leur langage académique aux signes du présent.

Du point de vue esthétique donc, le décalage de la danse en France avec les avant-gardes artistiques apparaît, à la fin des années 1960 tout aussi flagrant que le manque de

⁷²⁰ ARDENNE Paul, *L'image du corps, figures de l'humain dans l'art du 20^{ème} siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p 247.

soutien institutionnel, de politique de formation et de diffusion à son égard. Ne parvenant pas à liquider son héritage classique, d'une part, et ne pouvant, d'autre part, remettre en cause l'autorité des instances culturelles à défaut d'en avoir éprouvé réellement la tutelle, la danse contemporaine en France dans les années 1970 va tisser d'autres types de liens entre politique et esthétique et tenter d'entrer davantage dans le grand bain culturel.

Reste qu'à la marge, se développe ce que nous pouvons résumer par l'émergence d'une nouvelle subjectivité politique qui « passe par l'autre⁷²¹ ». Il va s'agir de tisser des liens et du dialogue, de créer des réseaux, du rhizome entre les danseurs et dans les différentes strates de la culture. En effet, la forte singularité du champ chorégraphique d'alors va être la construction quasi souterraine de forces – de forces discrètes – qui, peu à peu, vont faire remonter à la surface de nouveaux projets et de nouvelles identités chorégraphiques.

C – Mai 1968 dans la décennie 1970

*Ce qui reste est essentiel : le désir du mouvement, pour que soient abolies les injustices et que s'épanouissent les vies et le mouvement du désir, pour que tombent les masques et pour que se réalisent toutes les espérances.*⁷²²

1) Les cadres d'émancipation de la danse néoclassique

Dans un premier temps, Mai 68 se solde, à l'Opéra, par une simplification des statuts. La programmation de la saison qui a été marquée par la présence de Maurice Béjart avec *Webern Opus V*⁷²³ et *Le Sacre du printemps*⁷²⁴, et de Roland Petit avec *Turangalîla*⁷²⁵, *Extase*⁷²⁶ et *Notre Dame de Paris*⁷²⁷ met en évidence l'inadéquation des multiples grades attribués aux danseurs dans la hiérarchie de l'Opéra à la structure de ces ballets. Cette refonte des statuts se mêle alors aux revendications des danseurs, ces ballets ayant « défait les

⁷²¹ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit., p 126.

⁷²² HAMMER Jean-Pierre et LEBLANC Monique « Mai 68 : l'avenir d'un passé » in *Où en sommes-nous avec Mai 68 ?*, Nouvelle Revue Socialiste, Paris, Les Nouvelles Editions de l'an 2000, 1985. p75.

⁷²³ Présenté les 9, 14 et 28 février 1968.

⁷²⁴ Présenté le 23 octobre, les 20 et 22 novembre, les 24 et 25 décembre 1968.

⁷²⁵ Création pour le Ballet de l'Opéra de Paris dont le titre reprend celui de la partition d'Olivier Messiaen. Présenté les 4 et 26 mai, les 21 et 28 juin, les 3, 17, 19, 23 juillet, les 18 et 20 septembre, les 2,4 et 9 octobre 1968.

⁷²⁶ Présenté le 14 octobre et les 27 et 30 novembre 1968.

⁷²⁷ Présenté les 27 et 30 novembre, les 1 et 2 décembre 1968.

hiérarchies⁷²⁸», explique Serge Keuten qui, bien que n'étant que quadrille ou coryphée, dansait beaucoup « alors que les premiers danseurs et les sujets ne dansaient qu'une seule fois au cours du ballet⁷²⁹ ». Dès 1969, le système qui comptait pas moins de 7 grades - premier quadrille, second quadrille, coryphée, petit sujet, grand sujet, premier danseur, étoile – est élagué pour n'en conserver que 5 : quadrille, coryphée, sujet, premier danseur et étoile. René Nicoly⁷³⁰ décide alors de licencier l'ensemble du corps de ballet pour le ré-engager sous ces nouveaux statuts.

Les danseurs de l'Opéra apparaissent globalement désireux de conserver leur outil de travail tout en souhaitant l'améliorer et l'adapter aux nouvelles propositions chorégraphiques. Ils sont attachés à ce qu'ils considèrent comme « leur » maison : « Tout cela peut paraître désuet⁷³¹ » observe Rolf Liebermann⁷³² lorsqu'il prend la tête de l'administration générale de l'Opéra de Paris en 1973, « mais ces appellations et ces catégories correspondent à une tradition dont les danseurs sont nourris dès l'enfance ». Une grande partie du corps de ballet est entrée dès l'âge de huit ans dans l'École de danse de l'Opéra, « on leur a inculqué le culte du “classique” et de la hiérarchie », poursuit-il. Aussi « les petites révoltes » d'une partie des danseurs en Mai 1968 ont provoqué des départs mais n'ont pas fait tremblé l'institution. D'un autre côté, par la puissance avec laquelle résonnent les mots « culte » et « hiérarchie », on comprend qu'il ait fallu, même après le moment émancipateur de Mai 68, une grande force de caractère pour quitter l'Opéra de Paris et tracer sa propre voix chorégraphique.

Si les danseurs voient certaines revendications se concrétiser, sur le fond, l'esprit reste inchangé. Il semble même se durcir avec l'éviction de Michel Descombey et l'arrêt, du même coup, du Ballet-studio qu'il avait mis sur pied en 1966. Ce chorégraphe et danseur formé à l'école de l'Opéra de Paris, qui succède à George Skibine en 1962 au poste de maître de Ballet, apparaît plus réformateur que son prédécesseur. Il tente d'abord de moderniser le répertoire avant de se pencher sur la question de la création. Avec ce nouveau dispositif

⁷²⁸ Entretien avec Mélanie Papin et Guillaume Sintès, « Mai 68 a été une folie », in *Danser en Mai 68*, op. cit., p 73.

⁷²⁹ *Idem*

⁷³⁰ 1907-1971, administrateur de la RTLN de 1969 à 1971.

⁷³¹ LIEBERMANN Rolf, *Actes et Entractes*, op. cit., p164. *Idem* pour les citations suivantes.

⁷³² 1910-1999.

conçu comme une cellule de recherche chorégraphique et dirigé vers les jeunes danseurs, Michel Descombey permet de pallier l'absence, ressentie comme un manque, de scènes dédiées aux premiers projets et aux tentatives chorégraphiques. Le Ballet-studio voit ainsi émerger le Groupe des 7, composé de Brigitte Lefèvre, France Merovak, Wilfride Piollet, Michaël Denard, Richard Duquesnoy, Jean Guizerix et Jacques Garnier qui y signe ses premières chorégraphies. Ils y acquièrent une première expérience en tant que chorégraphes dont les créations sont présentées une fois par an au Théâtre des Champs-Élysées ou à la Salle Firmin Gémier du Théâtre national populaire (TNP). Même si certains critiques profèrent des commentaires acerbes sur leur manque d'expérience, l'initiative est assez vite remarquée, notamment par Jean Vilar qui propose de les programmer en Avignon.

L'arrêt du Ballet-studio, associé à un sentiment de stagnation, provoque ainsi une vague de départ au début des années 1970 au sein du corps de ballet : Martine Clary (en 1972), Françoise Denieau (en 1972), Richard Dusquenoy, Patrick Frantz (en 1971), Serge Keuten (en 1974), Norbert Schmucki (en 1971) s'inscrivent dans la même dynamique de désirs d'ailleurs que Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier, deux des « échappés » de l'Opéra de Paris qui joueront un rôle important sur la scène chorégraphique contemporaine tout au long des années 1970 et 1980. Leur démission de l'Opéra en 1972 correspond à l'officialisation de leur compagnie, le Théâtre du Silence, qui est installée à Vitry sous le parrainage de Maurice Béjart. Selon Jacques Garnier, le choix de partir n'était pas seulement lié au *statu quo* de l'Opéra, il s'agissait aussi de saisir le monde en marche et d'approcher d'autres manières de vivre la danse :

Après avoir vécu à l'Opéra de Paris des spectacles de haute qualité, avoir été confrontés à un public élitiste, la danse contemporaine répondait à une conception, une philosophie, un moyen de faire participer notre profession ainsi qu'une partie de nous-mêmes à la vie sociale. [...] Notre départ de l'Opéra, l'implantation de la compagnie à La Rochelle correspondaient à un acte politique. Dans ce lieu privilégié par l'art

*contemporain, il s'agissait d'aller vers le public, de vouloir s'adresser à lui, d'effectuer un réel travail de sensibilisation à son égard*⁷³³.

Jacques Garnier associe son engagement dans la danse contemporaine à un engagement politique. Tout comme en Mai 68 quand les danseurs sont descendus dans l'arène publique (les manifestations, les assemblées), l'indépendance vis-à-vis de l'Opéra de Paris nécessite aussi de se défaire de la scène – où l'on est regardé essentiellement par une élite - comme unique fabrique du danseur. Se frotter à la réalité des besoins des individus pour leur donner accès à la danse représente un nouvel horizon. Telle est l'image que se forme le Théâtre du Silence de la « danse contemporaine » où il est avant tout plus question de politique sociale que d'esthétique.

Avec la nomination de Rolf Lieberman en 1973, l'Opéra de Paris tente de se renouveler mais pas nécessairement dans le sens espéré et attendu par les jeunes danseurs du corps de ballet, désireux de s'affirmer en créant leurs propres chorégraphies. En effet, Liebermann permet dans un premier temps à l'AJAC de réintroduire un laboratoire chorégraphique dans la veine du Ballet-studio. Ce sera le Groupe de recherche de l'Opéra, sous la houlette de Serge Keuten composé de Claude Ariel, premier danseur de l'Opéra de Paris ainsi que de Pierre du Villard, Peter Heubi, Ricardo Nunez, tous trois chorégraphes ne faisant pas partie de l'institution. Mais le groupe n'aura le temps de présenter qu'un seul programme à l'Opéra, lors de la soirée Varèse de mai 1973⁷³⁴. La critique salue globalement le travail des jeunes chorégraphes mais l'attention, ce soir là, est captée par celle qui sera la révélation de la soirée : Carolyn Carlson dansant *Density 21.5*, un solo créé pour l'occasion à partir de la partition éponyme d'Edgar Varèse. Nommée chorégraphe-étoile à l'issue de cette soirée, Rolf Liebermann lui confie dans la foulée un cours de danse moderne puis l'année suivante son propre groupe de recherche. Ce sera le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris (GRTOP), qui prend donc la place avec l'adjectif « théâtrale » en plus – vraisemblablement pour distinguer les deux projets – du groupe de Serge Keuten. Aux tentations chorégraphiques des danseurs de l'Opéra fondées sur une partie de leur héritage,

⁷³³ « Entretien avec Jacques Garnier », *Revue EP.S*, n°222 Mars-Avril 1990.

⁷³⁴ Le programme est composé de chorégraphies de Carolyn Carlson, Serge Keuten, Felix Blaska, John Butler et Janine Charrat. Le groupe a par ailleurs été programmé dans d'autres lieux, comme au Théâtre de la musique à la Gaité Lyrique, entre le 26 février et le 4 mars 1973.

s'oppose la radicalité du choix de Rolf Lieberman qui consiste à introduire la danse contemporaine – dans sa dimension pratique et esthétique – au cœur même du sanctuaire classique et néoclassique.

Ce geste permet-il de signifier qu'il existe bien une danse contemporaine qui ne provient pas d'une pensée académique et d'un corps classique et peut trouver un accueil dans la plus haute institution représentant la danse ? Cette position, qui place le projet chorégraphique Carolyn Carlson à la marge du milieu dans lequel elle opère, permet-elle pour autant de qualifier sa danse d'avant-gardiste⁷³⁵ ? Si la danseuse est indéniablement dans la mouvance de l'abstraction nord-américaine, par son corps longiligne, le jeu de ses gestes avec la pesanteur, par sa souplesse, elle incarne en réalité, pour les tenants de l'académisme, l'icône nouvelle de la danseuse romantique. Pour Gilberte Cournand, « son physique de Sylphide se double d'une science supra-naturelle du mouvement⁷³⁶ ». Alors même qu'il représente bien plus qu'une vitrine dans la mesure où toute une génération de danseur viendra se former au GRTOP⁷³⁷, le regard de l'académisme pèse en réalité lourdement sur l'introduction de la danse contemporaine, en particulier dans la mise en place des premiers projets institutionnels.

Avec la création du Ballet Théâtre Contemporain (BTC) au mois de septembre 1968, les conventions du ballet néoclassique rayonnent en s'inspirant des modèles du passé. Installé à Amiens, la direction est confiée à Françoise Adret⁷³⁸ - formée par Serge Lifar, fondatrice des Ballets de l'Opéra d'Amsterdam puis maître de ballet pour Roland Petit - et Jacques-Albert Cartier⁷³⁹, critique au journal *Combat* puis à *France Inter*. Le BTC fait figure de premier centre chorégraphique national : « Confier le soin de promouvoir la création chorégraphique en France à la Maison de la Culture d'Amiens, explique la journaliste

⁷³⁵ Tel que le propose Yasuko Suda dans son mémoire de master Recherche en Danse (université Paris 8, 2012) sous la direction d'Isabelle Launay *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris : analyse d'une institution éphémère* : « Dans quelle mesure peut-on affirmer que le GRTOP fut synonyme d'avant-garde pour l'Opéra ? » demande-t-elle.

⁷³⁶ Cournand Gilberte, « The dance theatre of Alwin Nikolais », *Le Parisien Libéré*, 5 mai 1971.

⁷³⁷ Odile Azagury, Dominique Bagouet, Dominique Boivin, Quentin Rouillier, Caroline Marcadé, Dominique Petit, Anne-Marie Reynaud, et bien d'autre.

⁷³⁸ Née en 1920.

⁷³⁹ 1930-2015.

Bernadette Bonis⁷⁴⁰, c'était donner à la danse une structure sur le modèle des centres dramatiques nationaux.» Fort de cette reconnaissance de la capacité de danse à investir les institutions culturelles, on semble compter sur le BTC « pour proclamer que le langage chorégraphique a quelque chose à signifier⁷⁴¹ ». Dès lors, le projet du BTC, dont l'armature principale consiste à créer une émulation entre chorégraphes, plasticiens et décorateurs, s'est attaché des références prestigieuses. Les fondateurs « se sont rappelés peut-être le maître des Ballets Russes [Diaghilev], l'homme qui avait fait percevoir une « odeur d'époque⁷⁴² » et dont le modèle est omniprésent. Sonia Delaunay⁷⁴³ - qui participa à l'entreprise de Diaghilev - réalise, en décembre 1968, les décors de *Danses concertantes*, une chorégraphie de Félix Blaska et la première réalisation du BTC. Par ailleurs, les hommages se succèdent au sein de la programmation : Hommage à Diaghilev et Stravinsky en 1972⁷⁴⁴, Diaghilev en 1985 alors que la compagnie est installée à Nancy ; *Petrouchka*, *L'Après-midi d'un Faune* à la même période⁷⁴⁵. Quelle pertinence y a-t-il, 60 ans plus tard, à se revendiquer des Ballets russes pour développer un projet contemporain, à l'heure où les avant-gardes artistiques ne sont plus du côté du spectaculaire mais ont versé du côté de l'expérimental, qu'elles interrogent les espaces de représentation et l'acte de créer lui-même ? Sachant, en outre, que ce modèle véhiculait déjà une image de la modernité chorégraphique dans les années 1950 et 1960 ? Il semble que les Ballets russes fonctionnent dans l'histoire du champ chorégraphique comme une référence sans cesse re-convoquée de la modernité dont on a peine à se défaire. Ils apparaissent comme le seul modèle capable de doter la France d'une compagnie de danse contemporaine d'envergure internationale, en misant sur la renommée des compositeurs et des plasticiens invités à créer aux côtés des jeunes chorégraphes néoclassiques moins réputés, mais aussi de créateurs reconnus⁷⁴⁶. La réception contrastée au cours des vingt années d'existence du BTC tient dans « l'intégration insuffisante des trois éléments⁷⁴⁷ »

⁷⁴⁰ BONIS Bernadette, « La naissance du BTC : une date dans l'histoire de la danse » in *Les créations du Ballet Théâtre contemporain 1968-1988*, Nancy, Fage, 2003, p 16.

⁷⁴¹ *Idem*

⁷⁴² Présentation dans la Plaquette du BTC de 1975, fonds Jean-Marie Gourreau, CND, non coté.

⁷⁴³ Sonia Delaunay (1885-1979) est une artiste peintre d'origine ukrainienne.

⁷⁴⁴ Voir programme du BTC, année 1972, fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du CND.

⁷⁴⁵ Voir CHAVANNE Blandine (dir), *Les Créations du Ballet Théâtre contemporain 1968-1988*, Lyon, Fage, 2003, 143p.

⁷⁴⁶ *Idem*

⁷⁴⁷ BONIS Bernadette, « La naissance du BTC : une date dans l'histoire de la danse », *op. cité*, p 17.

musique, décors, chorégraphie dans la mesure où, commente Bernadette Bonis, « les artistes n'étaient pas tous au même stade de réflexion et d'intérêt pour les arts de la scène⁷⁴⁸ ».

Si le BTC a pu développer son projet sur plusieurs années même, au gré de déménagements – d'Amiens à Angers en 1972, puis à Nancy après la création du Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) en 1978⁷⁴⁹ –, le Théâtre français de la danse, en revanche, sera une tentative ratée d'institutionnalisation. Avec ce projet, confié à Joseph Lazzini⁷⁵⁰ par le ministère des Affaires Culturelles et installé à la Gaîté Lyrique, il s'agissait de créer un ballet autonome dont l'ambition affichait d'« être à la danse ce que l'Orchestre de Paris⁷⁵¹ est à la Musique », c'est-à-dire bénéficiant d'une certaine reconnaissance et d'un certain prestige. Mais le chorégraphe veut aussi faire de ce « théâtre » un institut où l'on « travaillerait toutes les disciplines, même le folklore, les claquettes⁷⁵² » et où « les jeunes chorégraphes pourraient venir faire leurs premiers bouts d'essai ». Un accès permanent et un « droit de regard sur toute la vie de cette maison » seraient réservés au « public désireux de s'initier ». Les processus de création, « comment naît un spectacle [...] comment travaillent les danseurs ? », mais aussi la production, « comment on le monte ? », participeraient ainsi d'une sensibilisation à la danse afin de drainer un public large. Le défi à relever s'avère particulièrement important car le cahier des charges attend aussi de Joseph Lazzini qu'il monte dans les premiers mois un ballet et un programme solides comprenant des créations, des conférences et des projections, une plateforme pour les jeunes chorégraphes. Mais, la présentation du premier programme ayant reçu un accueil mitigé, le projet ne fut pas reconduit.

Le troisième projet d'envergure post-68 est la création en 1969 d'une compagnie indépendante inspiré du modèle néoclassique par Anne Béranger, productrice de télévision, qui s'associe avec un jeune chorégraphe d'origine nord-américaine formé par Matt Mattox,

⁷⁴⁸ *Idem*

⁷⁴⁹ Jusqu'en 1988.

⁷⁵⁰ Né en 1927, directeur du Ballet de l'Opéra de Marseille de 1958 à 1969.

⁷⁵¹ Créé en 1967.

⁷⁵² GORDON Lysiane, « Lazzini rencontré à Paris », in *Les Saisons de la danse*, n°17, octobre 1969. *Idem* pour les citations suivantes.

Joseph Russillo⁷⁵³. Les Ballets Anne Béranger-Joseph Russillo recrutent quelques danseurs de l'Opéra (Mireille Nègre et Patricia Guilbert par exemple) et drainent le même public que Maurice Béjart ou l'Opéra de Paris⁷⁵⁴. Les critiques considèrent cette compagnie comme « moderne », les propositions chorégraphiques comme relevant de l'ordre du « rite » accordant une « grande attention au mouvement collectif⁷⁵⁵ ». En 1972, Joseph Russillo fonde avec Daniel Agesilas⁷⁵⁶ une nouvelle compagnie, le Ballet Théâtre de Joseph Russillo, et - en 1973 - une école très prisée, rue du Bac, à Saint Germain des Près.

L'une des principales « missions » de ces différents projets est dictée par la volonté d'ouvrir le spectacle chorégraphique à un plus grand nombre de spectateurs, comme aux temps où Jean Vilar inventait le « théâtre populaire » et dans la continuité du discours drainé par Maurice Béjart : « J'ai amené un grand nombre de gens dans les cirques, les stades : aujourd'hui je veux les faire danser pour qu'il aient le goût de la danse après eux. Le but de ma carrière a toujours été de faire entrer la danse dans la civilisation.⁷⁵⁷ » Ainsi s'ouvre, par le biais de la danse académique, un espace de démocratisation de la danse. Le Théâtre de la ville et le Festival d'Avignon vont devenir les deux grandes scènes de promotion de ce courant. La première participation de Maurice Béjart au Festival a lieu en 1966 avec notamment les ballets *Erotica* (1966) et *Bacchanale* (1961). Tel que l'analysent Emmanuel Loyer et Antoine de Baecque dans leur *Histoire du festival d'Avignon*⁷⁵⁸, pour Jean Vilar, Maurice Béjart est la « trouvaille⁷⁵⁹ » pour faire évoluer le festival, pour provoquer le « choc esthétique » attendu, signifiant un fort désir de collaboration. En fait, Vilar qui considère sa rencontre avec le chorégraphe en terme de « coup de foudre », d'« invention d'une filiation », est fasciné par « sa capacité inventive ». Dès 1966, « la danse chamboule Avignon

⁷⁵³ Né en 1938. Il étudie à New-York principalement chez Matt Mattox et Perry Brunson. Il commence sa carrière de danseur et de chorégraphe au *N.Fischer Ballet Company* puis travaille en Italie avant d'arriver en France. Sa première chorégraphie en France est présentée en 1969 à la salle Pleyel.

⁷⁵⁴ COURNANT Gilberte « La Compagnie Anne Béranger au TEP » in *Le Parisien* du 25 janvier 1971 : « Anne Béranger et Joseph Russillo possèdent la “Baraka” pour avoir conquis en l'espace d'un an un public réputé pour être difficile, car il est formé en majeure partie des spectateurs qui ne se déplacent que pour les Ballets de Béjart et Noureev [...] ».

⁷⁵⁵ « Un nouveau Maître » in *Le Figaro Littéraire* du 4 juin 1970.

⁷⁵⁶ Né en 1949. Il entre dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris en 1965 à l'âge de 16 pour danser *Notre Dame de Paris* de Roland Petit.

⁷⁵⁷ BEJART Maurice, « La tradition dynamique » in Kirstein Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, p 100-104

⁷⁵⁸ Paris, Gallimard, 2007, 607p.

⁷⁵⁹ LOYER Emmanuelle, BAECQUE (de) Antoine, *Histoire du festival d'Avignon*, op. cit. p212. *Idem* pour les citations suivantes.

en précipitant les festival dans le mêlement des arts⁷⁶⁰». A partir de cette date, le festival d'Avignon programmera tous les ans de la danse : Maurice Béjart, seul, les premières années, puis l'AJAC en 1970, Jacques Garnier et Norbert Schmucki⁷⁶¹ en 1971, la Compagnie Anne Béranger, les Ballets de Marseille de Roland Petit et Carolyn Carlson en 1972, Jean-Marie Marion⁷⁶² et Jean Pomarès⁷⁶³ en 1973, Le Théâtre du Silence, John Butler et Alvin Ailey en 1974, Maurice Béjart restant lui-même chaque année programmé.... Le Théâtre de la Ville est, lui aussi, au tout début de sa programmation danse en 1969, attiré par la danse néoclassique. C'est Roland Petit qui est le premier à se produire sur cette scène, puis Félix Blaska, issu de sa compagnie ou encore le Théâtre du Silence en février-mars 1972. Mais très vite, le Théâtre de la Ville se tourne vers la danse nord-américaine et les compagnies étrangères, le Ballet Royal de Winnipeg en juin 1970, la compagnie d'Alwin Nikolaïs en mai 1971, le Ballet Cullberg en mai 1972, la Batsheva Dance Company en juin 1972 notamment.

A travers la presse Maurice Béjart est perçu comme le grand libérateur de la danse, et Michel Descombey, Félix Blaska ou Joseph Russillo, au début des années 1970, comme la jeune génération talentueuse, des « défricheurs de voies nouvelles⁷⁶⁴ ». L'Opéra, « où il faut une énergie tornade pour chasser la litière accumulée des mauvaises traditions⁷⁶⁵ », est vu comme poussiéreux et sclérosé. Paul Bourcier en janvier 1971⁷⁶⁶ résume bien ce discours dominant. Maurice Béjart dès 1959 avec *Le Sacre du Printemps* a marqué, selon lui, « une nouvelle ère » avec une danse « où le formel était dicté par le spirituel, les mouvements du corps, par ceux de l'âme ». Pour le journaliste, la danse est sortie du « divertissement typique de classe » pour attirer des « spectateurs-participants de toutes les classes », en particulier dans ce type de représentation « totale » qui confirme « le triomphe de la danse en tant qu'art

⁷⁶⁰ *Ibid* p 205.

⁷⁶¹ Jacques Garnier et Norbert Schmucki faisant partie de l'AJAC, il semble que les noms de chorégraphes aient été privilégiés à celui d'un collectif.

⁷⁶² Il suit des études aux Beaux-Arts avant de se diriger vers la danse où il collabore avec Maurice Béjart et Carolyn Carlson. Dans les années 1980, il se tourne vers le mannequinat dans les années 1980. Il est aujourd'hui photographe.

⁷⁶³ Né en 1943. Il débute la danse à Paris en 1966 auprès de Jerome Andrews. En 1974 il rencontre Mirjam Berns qui lui transmet la technique Cunningham qui va le marquer profondément. Il danse dans les compagnies de Karin Waehner et Michel Caserta.

⁷⁶⁴ BOURCIER Paul, « Le ballet sur la place » in *Les Nouvelles Littéraires*, 14 janvier 1971.

⁷⁶⁵ *Idem*

⁷⁶⁶ « Le ballet sur la place » in *Les Nouvelles Littéraires*, 14 janvier 1971. *Idem* pour les citations suivantes.

universel ». Mais en parallèle, ce qui a « le plus touché » Paul Bourcier, « c'est un spectacle, dont le niveau n'était pas médiocre, à Bagnolet ». Il s'agit du concours le Ballet pour demain organisé à Bagnolet par Jaque Chaurand depuis 1969 auquel nous consacrons un chapitre dans la troisième partie de notre thèse. À propos du groupe Nucléus de la MJC de Meaux, il évoque de « purs amateurs » dont « un des solistes, un jeune paysan, montrait des dons stupéfiants ». La danse devient un phénomène culturel qui touche possiblement les classes populaires y compris dans leurs diverses corporités. La dimension spectaculaire ne représente plus un dogme indépassable même si elle domine sur les scènes.

2) Les cadres de démocratisation

Un public plus nombreux entre dans les salles de spectacles, les festivals et les stades pour voir de la danse. Mais la réponse au phénomène social de désir d'expression et de corps, d'espace et de liberté, de mouvement et d'expérience sensible va plutôt s'incarner dans la pratique de la danse elle-même et en priorité de la danse contemporaine. En ce sens, les efforts consentis par les danseurs modernes des années 1950 et 1960 portent leurs fruits dans les années 1970. Le réseau secondaire (hors des institutions) qu'ils avaient laborieusement investi prend une force particulière et connaît un développement spectaculaire.

En 1969 sont créées les Rencontres Internationales de Danse Contemporaine (RIDC), la Fédération Française de Danse d'art chorégraphique et d'expression corporelle (FFDacec) ainsi que le « Ballet pour demain ». Les RIDC, à l'initiative de Françoise et Dominique Dupuy sont, au départ, une structure nomade qui va œuvrer de manière conséquente à la diffusion de la pratique de la danse sur tout le territoire, sous forme de stages dans les centres culturels, les associations, etc. La première session des RIDC a eu lieu à Vichy en juillet 1969.

La FFD est née du fort engouement pour la pratique de la danse chez les professeurs d'éducation physique. En 1963, Mireille Delsout (diplômée de l'ENSEP) coordonne les premiers stages de danse financés par le ministère de la Jeunesse et des Sports. L'année d'après, elle fonde le Centre International de la Danse où, de fil en aiguille, danseurs amateurs et professionnels se joignent aux enseignants. Ces stages rencontrent un succès à tel

point qu'une nouvelle structure, la FFDacec, est créée afin de répondre aux demandes croissantes et de se coordonner avec les associations de danse d'une quinzaine de villes. De grands stages, souvent dans des gymnases, comptant jusqu'à 500 participants et où se côtoient toutes les disciplines, deviennent alors la vitrine de la démocratisation de la pratique de la danse.

Enfin, le concours « Ballet pour demain » - par sa dimension festive et populaire - est l'un des trois principaux cadres de démocratisation de la danse, dans l'immédiat après Mai. Son fondateur, Jaque Chaurand, a d'abord voulu défendre la jeune création chorégraphique en lui offrant une scène, certes modeste puisqu'il s'agit d'un gymnase aménagé. Las d'entendre qu'il n'existe pas de chorégraphes en France, il entend, au contraire, prouver la vitalité d'une création chorégraphique prolifique plutôt qu'absente, sur tout le territoire plutôt que parisienne, à tous les niveaux (dans les associations, dans les cours de danse, au sein de petites et moyennes compagnies) plutôt que concentrée dans les grandes instances. Si la première année est celle d'une mise en route timide, le concours va prendre une ampleur considérable au cours de la décennie.

Ainsi que nous allons l'analyser dans la troisième partie de notre thèse, la danse contemporaine se développe à travers des réseaux et à la marge. Aux désirs d'égalité qui ont œuvré dans le mouvement de Mai 68, la danse contemporaine va associer, pour se construire, une éthique solidaire.

3) Les cadres militants

L'action syndicale se poursuit mais faiblement⁷⁶⁷, même si la décennie est marquée par deux avancées importantes : la reconnaissance en 1972 des droits du chorégraphe auprès de la SACD et la création de l'Afdas (Assurance formation des activités du spectacle), organisme qui vise à accompagner la formation des professionnels du spectacle mis en place par le SFA, auquel Serge Keuten a pris une part active. Le fédéralisme et l'action associative constituent, en revanche, un réel changement dans les pratiques de regroupement des danseurs. A travers la FFD, on l'a vu, les écoles et associations de danse font cause

⁷⁶⁷ On ne compte que 23 nouvelles adhésions au cours de la décennie, alors qu'elles sont au nombre de 48 dans la décennie 1960 et 82 dans la décennie 1980.

commune pour développer un réseau efficace et mettre en place des outils de cohésion et de structuration comme le diplôme fédéral. C'est sous le triple signe de l'autogestion, de l'action collective et de la communauté que plusieurs associations fondées par des chorégraphes et des critiques en danse s'activent également. Parmi les nombreuses initiatives qui jalonnent la décennie 1979, quatre d'entre elles, dans leur forme ou dans leur contenu, révèlent un lien avec Mai 68.

Action danse et Indépendanse, par la nature de leurs projets et par l'esprit de combativité affiché dans leurs noms, impriment nettement une continuité avec Mai 68. Entre 1974 et 1978, Action Danse, au-delà de son intitulé se référant clairement au CAD, s'est formé pour réagir à l'isolement au moyen du rassemblement, du partage et de la lutte. Issu d'un collectif de chorégraphes dont Catherine Atlani, Susan Buirge, Graziella Martinez, Christiane de Rougemont et la journaliste Lise Brunel, il s'est d'abord donné pour tâche de défendre le Théâtre des Deux Portes menacé de fermeture, en promouvant les jeunes chorégraphes et en concevant en marge des spectacles, des rencontres, des expositions et des débats pour y associer les problèmes de la danse. Dans un deuxième temps, en 1978, le collectif s'est concentré sur l'organisation de la valorisation de la création et de la diffusion chorégraphique, en regroupant chorégraphes, administrateurs de compagnies, régisseurs, éclairagistes... « enfin tous ceux qui par leurs activités contribuent à ce que la danse ait la place qu'elle mérite⁷⁶⁸ », mais aussi en maintenant une attitude offensive en vue de la reconnaissance de la danse dans le monde de la culture.

Indépendanse se définit, pour sa part, comme un collectif de travail. En octobre 1977, Marie-Christine Gheorghiu fait la demande au centre Daviel (Centre de jeunesse et de loisir situé dans le 13^{ème} arrondissement qui prendra le nom du Théâtre 13) de pouvoir louer régulièrement son espace pour que les danseurs organisent des spectacles. Cette initiative, menée sans argent ni structure, fédère néanmoins rapidement un groupe de danseurs : Sidonie Rochon, François Verret, Karine Saporta, Susan Aaron, Lorna Sinclair, Christine Gérard, Laura Mérat, Annie Rumani, Nicole Lampsin. Indépendanse est alors géré en coopérative, chacun se partageant les tâches et les responsabilités. Si l'auto-programmation

⁷⁶⁸ VOGUEL Garance, « Où en est la danse moderne en France ? 2^{ème} partie », *Pour la danse*, n°47, décembre 1978.

constitue l'essentiel du projet, l'invitation d'autres compagnies et danseurs n'est, par ailleurs, pas du tout exclue.

Février 1976 marque un autre moment du militantisme du champ chorégraphique. Un grand débat, à l'initiative de Jaque Chaurand et de la municipalité de Bagnolet, est en effet organisé en marge du concours, et parvient à réunir 500 personnalités, membres d'associations, de fédérations, de syndicats, de directeurs de centres culturels, chorégraphes, programmeurs, danseurs à qui des invitations ont été envoyées. Il s'agissait de débattre de la situation de la danse, de ses besoins et de son avenir⁷⁶⁹. La synthèse de cette rencontre a servi de base à une intervention de Jacques Ralite en séance à l'Assemblée nationale⁷⁷⁰ qui pour la première fois, a pu porter la voix de la danse contemporaine auprès des députés.

Trois ans plus tard, en 1979, Le Mouvement pour la danse, initié par l'Ensemble chorégraphique de Vitry (avec le chorégraphe Michel Caserta et l'administratrice Lorina Niclas), rassemble lui aussi un grand nombre de danseurs dans des groupes de travail afin de définir les difficultés du milieu chorégraphique et de présenter des solutions.

Montrer ses chorégraphies est désormais étroitement lié à une réflexion sur les conditions de vie et de travail des danseurs. L'articulation entre débats et représentations est l'une des caractéristiques communes à ces organisations. De plus, ces rassemblements se font bien souvent dans la diversité des projets esthétiques, laissant penser à un possible changement de mentalités, nourrissant non plus des oppositions binaires mais l'acceptation d'une pluralité.

Les Assises de la danse à Bagnolet en 1981 vont clore cette période de militantisme. Émus de constater que la danse n'apparaissait dans aucun des rapports établis par le nouveau ministère de la Culture après l'élection de François Mitterrand, le milieu a commencé à réagir en formant une commission au sein des États Généraux de la culture (le 31 octobre 1981), suivis les 28 et 29 novembre des Assises de la danse. Pendant deux jours, 4 groupes,

⁷⁶⁹ Voir le blog de Jaque Chaurand : <http://leballetpourdemain.centerblog.net/rub-1976-le-temps-des-revendications-.html>.

⁷⁷⁰ L'intervention est notifiée au Journal Officiel sous le numéro 29587, intitulé « Danse (revendications des danseurs et chorégraphes) » en date du 4 juin 1976) mais rappelé lors de la séance parlementaire du 8 juillet 1976.

formés dans les semaines précédentes, ont présenté les résultats de leurs travaux lesquels portaient sur l'enseignement, la création, la diffusion et le statut de la danse.

Si une figure de l'artiste, mobilisé pour défendre son art émerge véritablement de ces rassemblements, si les syndicats, les fédérations et les associations et le politique s'immiscent dans les formes d'exposition de la danse et dans les modes d'organisation, l'engagement dans des formes de lutte est-il aussi manifeste dans la création chorégraphique ?

4) L'autre comme sujet

En 1968, Maurice Béjart conçoit un film-danse, *Le Danseur*, montrant pendant 56 minutes une sorte d'archétype du danseur à travers les tribulations du soliste emblématique des Ballets du XXème siècle, Jorge Donn⁷⁷¹. Le montage est confié à Germaine Cohen qui travailla sur de nombreux films de Jean-Luc Godard. Jorge Donn est d'abord dans sa chambre : il écoute la Callas, se lave le visage, change de musique - du rock US -, met son jean, mange une orange sur son lit. On le retrouve ensuite dans un café aux côtés de l'écrivain François Weyergans qui lit au comptoir et interpelle le danseur : « Au fond, c'est quoi, pour toi, la danse ? Enfin superficiellement intérieur, extérieur, pourquoi tu dances ? » ; « A quoi tu penses quand tu dances ? » ; « A quoi tu dances quand tu penses ? ». Le film s'organise comme une journée du danseur : cours le matin, répétitions, spectacle et, entre temps, pause au café, achat d'un disque. Ces séquences sont entrecoupées de réflexions lancées en voix off, comme celle de Rosella Hightower énumérant les propos d'un texte de Maurice Fleuret⁷⁷² : « La vie d'un danseur est la plus dure et la moins sûre qui soit. Dès l'enfance il faut en faire un instrument fidèle et docile. S'il n'est pas une vedette à vingt ans, il peut craindre de ne l'être jamais. » Les autres séquences correspondent à des moments de danse « psychédélics » : images colorées par un filtre, divers mouvements brusques de caméra produisant un effet stroboscopique sur le danseur. Peu avant la fin, Maurice Béjart pose en voix off quelques questions à Jorge Donn qui lui répond :

Parlez moi de ce film, qu'est-ce qu'il vous apporte ?

⁷⁷¹ 1947-1992. Né en Argentine. Il rejoint le Ballet du XXème siècle en 1963.

⁷⁷² « Eh bien, dansez maintenant ! » in *Le Nouvel Observateur*, 12 août 1968.

Rien, c'est très fatiguant, ça m'énerve, il y a trop de lumière et trop de monde

Mais sur scène vous avez aussi de la lumière ?

Oui mais je suis tout seul

Cette dernière séquence résume bien les représentations de la danse et du danseur mises en œuvre dans le film. Dans son quotidien, il semble isolé et solitaire. Il parle peu, il est muet face à l'écrivain. Mais, quand il parle, c'est pour évoquer un rapport traditionnel à la danse, perçue à travers le prisme classique de la discipline et de son corps-outil : « Je n'aime pas la barre mais si je danse, c'est grâce à elle, elle m'apprend à connaître mes muscles. » Le portrait du danseur comme être asocial, perdu dans la communauté des hommes, domine le film : « si je ne dansais pas, je n'existerais pas », explique Jorge Donn. Mais la caméra, obsédée par l'image de Jorge Donn, souvent torse nu, aux cheveux longs, évoque également la figure de la rock star, elle pouvait se déployer dans les imaginaires, à travers la figure Jim Morrison, par exemple, à la fois sensuelle et mystique, mutique et dévorante d'énergie. L'image du soliste, du danseur magnifique, intouchable, presque sacré, préoccupé uniquement par sa danse, insensible aux bruits du monde est bien loin de la dimension sociale et collective, militante et politique, bref du rapport au monde et à l'autre qu'a drainé Mai 68 dans le champ chorégraphique. Paradoxalement donc, alors même que Jorge Donn est censé incarner la jeunesse, ou plus précisément la beauté de la jeunesse, le film la dévitalise de sa dimension subversive. Ce film reflète ce à quoi une partie des danseurs en devenir vont tenter d'échapper, parfois d'ailleurs de manière tout aussi archétypale.

Poumi Lescot⁷⁷³, par exemple, avec *Soif* en 1973 se situe sur la crête d'un désir de rêve et de réel. La pièce - qui, telle que nous l'indique la note d'intention⁷⁷⁴, entend parler de la condition de l'homme - oscille entre onirisme et révolte sociale :

⁷⁷³ Née en 1945 à Anvers. Elle est formée à la danse classique à Bruxelles, Cannes (Rosella Hightower), danse pendant un an aux Ballets du XXème Siècle (1964-1965). Elle arrive à Paris en 1967 et poursuit sa formation avec Raymond Franchetti puis la *modern dance* nord-américaine en France (Peter Goss, Lester Wilson, René Deshauteurs). Sa compagnie est créée vers 1973.

⁷⁷⁴ Programme de la Compagnie Poumillesco, Opéra Studio (Paris), 1976. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse. Cote GOUR 484.

Vous dormez. Vous vous réveillez dans votre rêve. Vous êtes la mer attirée par la lune. Vous retrouvez votre animalité et votre état sauvage. Du coq à l'âne, vous sautez d'une branche à une autre. Regardez la société dans laquelle vous vivez ! Dans toute son inégalité sociale, avec ses blocages, ses révoltes, ses complexes. Drame à effet comique. Vous vous débarrassez de votre carapace lourde et encombrante dans un vacarme de chasse d'eau. La pureté apparaît, c'est votre révolution....

L'idée du réveil, du passage à un état de sommeil vaporeux (« Vous vous réveillez dans votre rêve »), s'articule avec la confrontation à une réalité sans fard qui appelle à la mobilisation (« Regardez la société dans laquelle vous vivez »). Ce passage de la rêverie à la révolution ressemble à la mutation opérée entre les années 1960 et 1970 et dont Mai 68 a été la charnière. On retrouve, par exemple, le champ lexical qui fait référence au mouvement contestataire (« révolte », « révolution »), à partir de la prise de conscience et la dénonciation de « l'inégalité sociale » et des « blocages » de la société.

A travers cet exemple, emblématique du nombre de notes d'intention consultées⁷⁷⁵, la danse semble investir une dimension politique au sein de ses projets chorégraphiques qui lui faisait jusqu'alors défaut et qui correspond en partie aux « effets culturels » de Mai 68. Tel que l'observe par Pascal Ory⁷⁷⁶, en effet, la « grande mutation thématique » dans les arts est un des symptômes les plus notables de la « politisation généralisée de la société ». Que ce soit en théâtre ou en cinéma, on passe d'une « fabrique à rêve » à un « art du quotidien ». Ainsi, l'écho à Mai 68 présent dans les projets chorégraphiques indique l'ancrage de ce moment dans l'imaginaire des danseurs, tous courants confondus.

⁷⁷⁵ En particulier dans le fonds Jean-Marie Gourreau, médiathèque du CND. A titre d'exemples : *IMPASSE* (1968) de Michel Caserta « se situe dans l'atmosphère souvent tendue dans laquelle jeunes gens et filles vivent et évoluent, quand ils sont seuls dans la rue ou la cité dortoir. Agressés constamment par l'affiche, le luxe, des voitures de sport, etc. Sollicités par les magazines, la télé, le cinéma, ils rêvent. Leurs rêves, leurs désirs, ils ne pourront pas les satisfaire. Ceux-là sont bien souvent inaccessibles, d'où cette révolte brutale et spontanée d'une part ou cet abandon si évident chez les jeunes d'autre part » ; *Poème* (1972) des Ballets de la Cité parle de « l'évolution intérieure d'un homme qui descend au plus profond du désespoir, puis le maîtrise pour tendre lentement vers la paix intérieure ».

⁷⁷⁶ ORY Pascal, « Introduction à l'histoire culturelle de l'après Mai », in *La décentralisation théâtrale*, 3. 1968 *Le tournant*, op.cit., p.167. *Idem* pour les citations suivantes.

Mais quels imaginaires de Mai 68 ces artistes mettent-ils en œuvre ? Les chorégraphes retiennent globalement de Mai 68 l'idée de la jeunesse et de la révolte, à l'instar de Patrick Frantz – de l'AJAC - avec son ballet intitulé sans équivoque *Mai*. Créé pour le Festival d'Avignon, il met en place d'« Intéressantes ruptures de style [...] où trois garçons, Richard Duquesnoy, Jean Guizerix et Georges Teplitsky, dans un grand élan, évoquent les désirs, les violences, la solidarité de la jeunesse⁷⁷⁷ ». *Hymnen* (1970) est une pièce collective en cinq parties dont chacune est réalisée par un chorégraphe différent (Michel Descombey, Alain Deshayes, Aline Roux, Jacques Garnier et Norbert Schmucki). Orchestrée par Michel Descombey, elle est construite à partir d'hymnes et de drapeaux nationaux inspirés de l'œuvre de Gérard Fromanger qui fut l'un des fondateurs de l'Atelier des Beaux-Arts en Mai 68. Il signe les décors à partir de sa série exposée quelques temps plus tôt *Le rouge, 10 drapeaux*. Avec ce dispositif, le chorégraphe tente « une pièce politique sur le thème de l'espoir⁷⁷⁸ » : sur les drapeaux de Gérard Fromanger, « des scènes de rue viennent en surimpression. Le rouge ensanglante les étendards et les corps, un rouge "positif", révolutionnaire », note Bernadette Bonis⁷⁷⁹. Chaque composition chorégraphique prend pour point de départ la fin de la séquence précédente élaborée par un autre chorégraphe. Michel Descombey tente d'inventer un spectacle non conventionnel où chaque tableau se veut une évocation du sentiment révolutionnaire, à travers un ensemble d'éléments symboliques : on y voit des « oriflammes [...] maculés de rouges, tachés de sang, ce même rouge utilisé pour les silhouettes peintes en aplat des personnages errant dans la jungle urbaine⁷⁸⁰ ». La danse semble, quant à elle, illustrative : « Les rumeurs des rues s'emplissent d'espérance, les silhouettes urbaines portent en elles la promesse d'une renaissance prochaine. Au lever de rideau, une grappe de danseurs s'anime peu à peu, ils évoquent la naissance et le combat de l'homme.⁷⁸¹ »

Aux résonnances de Mai 68 s'ajoutent diverses thématiques qui témoignent aussi d'un désir de prendre part aux mutations sociales et culturelles de l'époque. A cet égard, plusieurs chorégraphies autour de figures marginalisées sont créées : *Normes*, de Serge

⁷⁷⁷ ROSSEL Lucile « Lucile Rossel a vu : Avignon » in *Les Saisons de la Danse*, n°27, octobre 1970.

⁷⁷⁸ BONIS Bernadette, « La naissance du BTC : une date dans l'histoire de la danse », *op. cité*, p20.

⁷⁷⁹ *Idem*

⁷⁸⁰ LE BOURHIS Jocelyne, GANDIT Aurélie, *Les créations du Ballet contemporain*, *opus cité*, p 90.

⁷⁸¹ *Idem*

Keuten, créé également au sein de l'AJAC pour le XXIV^{ème} Festival d'Avignon, traite de l'homosexualité⁷⁸² ; *Cri anaan* (1973) de Michel Caserta, évoque la condition de la femme⁷⁸³ ; *Homo Ipse Delet* (1972) du chorégraphe Bernard Libault et du metteur en scène Michel Estier aborde la question de l'écologie. Il s'agit de répondre à un « enjeu de contemporanéité⁷⁸⁴ » qui passe par une identification à l'autre.

Il faut rappeler que le Mouvement du 22 mars de Nanterre se forme à la suite de l'arrestation de 6 membres du Comité Vietnam. La contestation face à la guerre du Vietnam est l'élément déclencheur des événements qui vont suivre. Kristin Ross souligne à cet égard que « l'émergence de la nouvelle subjectivité politique passe par l'Autre⁷⁸⁵ ». Autrement dit, c'est à travers la conscience de l'autre qu'une parole politique s'est affirmée. Or, en 1968, si l'autre est avant tout celui qui « définit la modernité politique, à savoir l'ouvrier », la subjectivité politique « qui avait précédé Mai remontait pour certains militants aux problèmes de l'Algérie ». Dans ce sens, que ce soit à travers l'Algérie ou le Vietnam « l'identification à l'Autre colonial » forme un des axes de « l'identification de soi à une altérité collective » mais « forcément autre, impossible à réaliser ».

Les chorégraphes rendent compte à leur manière de cette altérité qui se cherche dans des territoires ou des contextes plus lointains, dans des ailleurs. Avec *Course au Soleil* (1968) qui « évoque la vie des Noirs, leurs difficultés, leurs joies⁷⁸⁶ », Michel Caserta rend hommage à Martin Luther King. Il s'inspire d'une figure militante et politique d'outre-Atlantique à travers laquelle transpire une condition de l'homme (noir) particulièrement difficile. La musique du ballet est composée de « negro-spirituals les plus représentatifs ». Pour le Four Solaire, l'altérité passe également par l'homme Noir mais cette fois africain. *On se le raconte rue Biloko* (1978) traduit le lien fort avec l'Afrique, « Biloko » signifiant « petit

⁷⁸² « Cette chorégraphie débute par un pas de deux d'une poésie délicate évoquant des amours particulières, puis la foule grouillante vient détruire cette harmonie », Lucile Rossel, *art. cité*.

⁷⁸³ La pièce est présentée comme un « poème chorégraphique sur la femme » en 2 actes :

1^{er} acte : formes organiques/construction dans l'espace, cellules, naissance, jeu, transition, pas de deux, fêtes des corps ; 2^{ème} acte : itinéraires, la femme seule, labyrinthe, viol, l'objet, défilé, mythologie quotidienne, Cri. Programme de l'Ensemble chorégraphique de Vitry, Fonds Jean-Marie Gourreau, médiathèque du Centre national de la danse.

⁷⁸⁴ ORY Pascal, « Introduction à l'histoire culturelle de l'après Mai », in *La décentralisation théâtrale, 3. 1968 Le tournant, op.cit.*, p.167

⁷⁸⁵ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures, op. cit.*, p 126. *Idem* pour les citations suivantes.

⁷⁸⁶ Note d'intention, Ensemble chorégraphique de Vitry, Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse.

cadeau » en zaïrois. Jean Masse⁷⁸⁷ crée en 1976, au sein du Ballet-Théâtre Ephiphane, *Demain, je serai pierre et silence* sur des textes de Pablo Neruda et des musiques sud-américaines qu'il a dédiés à « tous les prisonniers politiques, et à tous ceux qui endurent dans leur corps et leur esprit la tyrannie d'autres hommes ⁷⁸⁸». L'argument décrit « une place de village, rencontre, fête, rituel... » où « le souvenir submerge les vivant ». Il s'agit d'affirmer que « par-delà la guerre, la violence et la mort surgit l'espérance au cœur des mains écloses ». Par ailleurs, il explique qu'à ses yeux « danser aujourd'hui ⁷⁸⁹ », c'est non seulement « dire de tout son être la vie et ce monde où l'on vit » mais aussi « danser ce qui [nous] touche et [nous] émeut pour toucher et émouvoir celui qui regarde ». A ses yeux, la danse en elle-même « est un chemin où les rencontres sont le tissu du quotidien, point de fusion, où les mots prennent le sens du corps, où le geste est la parole et expression de l'être au-delà des frontières et des différences ».

Le terme « altérité » définit le caractère de ce qui est autre, ce qui d'emblée nous renvoie à deux pistes interprétatives. La première se réfère à l'identité : l'altérité c'est l'autre en nous ; la seconde à la différence : l'autre pouvant être pris en tant que ce qui est hors de notre portée. Cette dialectique permet de comprendre les désirs d'altérité dans les projets chorégraphiques qui nous concernent et leurs mises en œuvre plurielles. Dans les projets tels que *Cri anaan* ou *Normes*, l'altérité à l'œuvre est celle où l'on pointe la différence, le hors de soi : l'autre est dépeint, figuré sans réellement atteindre celui qui se l'approprie. Cette altérité n'est pas de nature à faire perdre « le contrôle que le sujet exerce sur les traits de l'autre [...]. Le sujet a la conviction de savoir qui il est et ne remet donc jamais en question ces acquis identitaires. ⁷⁹⁰ » En d'autres termes, cette altérité n'a pas pour finalité d'interroger le projet chorégraphique, ni dans le geste, ni dans l'évènement chorégraphique lui-même. Pour *Normes*, par exemple, il s'agit bien toujours d'agencer un vocabulaire principalement empreint du classique dans une succession de pas de deux et de tableaux collectifs. Certains

⁷⁸⁷ Formé par Karin Waehner dans les années 1960, il danse aussi dans sa compagnie. Il crée sa compagnie Ballet-Théâtre Ephiphane en 1974.

⁷⁸⁸ Argument. Programme du Ballet-Théâtre Ephiphane (sans date). Fonds Karin Waehner, BnF (inventaire non réalisé). *Idem* pour les citations suivantes.

⁷⁸⁹ Texte de Jean Masse présent en le programme du Ballet-Théâtre Ephiphane (sans date). Fonds Karin Waehner, BnF (inventaire non réalisé). *Idem* pour les citations suivantes.

⁷⁹⁰ BLANCHET Valérie, « Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », Maîtrise d'études littéraires, Université du Québec, Montréal, novembre 2010. P 10.

critiques pointent d'ailleurs le traitement parfois naïf et superficiel des thématiques à résonnances sociales ou politiques. Tel Jean-Claude Diénis⁷⁹¹, à propos de *Dangerous games* de Brain Mac Donald, réalisé pour le BTC, qui fait le portrait d'une « adolescence tour à tour insouciant et “engagée” » : « On y fait allusion aux événements de Mai ; on y simule des jets lacrymogènes ; on y agite des étendards, on y fait la chaîne, c'est facile, un rien démagogique, sans impact », précise le critique.

A l'inverse, l'altérité qui a trait à l'identité agit davantage comme une « force altérante⁷⁹² », dans le sens où quelque chose de soi se modifie au contact de l'autre. C'est ce que l'on peut penser de projets comme celui de Free Dance Song. Nourri de la danse afro-américaine de Katherine Dunham, que la chorégraphe Christiane de Rougemont a longuement côtoyée, du *Free Jazz* et du métissage culturel, ce collectif fondé en 1972 avec l'artiste vocale Annick Nozati⁷⁹³, auquel collaborent dans les premières années Elsa Wollaston et Hideyuki Yano notamment, ainsi que des musiciens africains⁷⁹⁴ et des jazzmen⁷⁹⁵, travaille en commun, sur le déplacement des savoir-faire, des disciplines, des espaces de représentation et des socles identitaires. Car, pour eux, « ce qui est exprimé, c'est le vécu des artistes entre eux et avec le public⁷⁹⁶ ». On y décèle une altérité *intersubjective*, à la recherche du Même en l'autre, les conduisant à expérimenter l'improvisation en public qui s'y affirme comme « l'expression d'un concept : la motivation avant la forme⁷⁹⁷ », le hors-scène, mais aussi en se déplaçant dans des territoires extra-européens, comme lors d'une tournée africaine en 1974. Le projet de Free Dance Song est tout entier né de la rencontre avec l'autre et dans la volonté de se dégager de tout style, de se saisir d'une expérience autant artistique que sociale pour réinventer sa pratique. C'est pourquoi Christiane de Rougemont - qui a assisté la chorégraphe afro-américaine Katherine Dunham dans son école new-yorkaise, son centre d'art dans le ghetto de Saint-Louis et lors de ses tournées pédagogiques en Europe -, au lieu de reproduire sa technique en France alors que le contexte

⁷⁹¹ DIÉNIS Jean-Claude, « Théâtre de la Ville : le Ballet-Théâtre Contemporain » in *Les Saisons de la danse*, n°26, été 1970.

⁷⁹² THERIEN Gilles, « Littérature et altérité. Prolégomènes » *Texte*, n°23-24, « L'Altérité », 1998, p 135. Cité par Valérie Blanchet, *op cit*.

⁷⁹³ 1945-2000.

⁷⁹⁴ François Nyombo.

⁷⁹⁵ Jerome Cooper du Art Ensemble of Chicago.

⁷⁹⁶ *Manifeste de Free Dance Song* (1975), archives privées de Christiane de Rougemont.

⁷⁹⁷ *Idem*

est tout autre, renonce un temps à enseigner, de même qu'elle renonce à retrouver le système des compagnies de danse qu'elle avait connu avant son départ pour les États-Unis. Au lieu de reprendre ses repères, elle choisit de se plonger dans l'univers radical et politisé du free jazz :

C'était totalement free parce que je n'envisageais plus de passer par quelque style que ce soit, je n'en voulais plus. Rien d'autre que du free. [...] Du pur et dur. [...] C'est un état d'esprit, après avoir passé deux ans dans le ghetto, ça me convenait tout à fait. Je me suis plongée dans une vie avec un climat particulier de rébellion⁷⁹⁸.

L'expérience de Free Dance Song est singulière et remarquable dans le champ chorégraphique du début des années 1970. C'est l'un des rares projets avant-gardistes en danse.

Le groupe Mâ que forme par la suite Hideyuki Yano, avec la grande complicité d'Elsa Wolliaston, s'inscrit dans le même esprit. L'esprit métis de la rencontre entre corps et cultures positivement étrangers fait naître des gestes, des états de corps et des objets chorégraphiques inédits. Dans sa monographie consacrée à Hideyuki Yano⁷⁹⁹, la journaliste Chantal Aubry évoque les contrastes et les échanges des corporalités donnant naissance à un projet chorégraphique nouveau :

Mon premier souvenir de Yano est celui d'un danseur délicat à la chair pâle et aux gestes de porcelaine enveloppant de sa danse furtive Elsa Wolliaston, vivante statue d'ombre figée à l'avant de la scène. C'était à Paris au Théâtre de la Cité internationale, probablement en 1975 [...]. Dans ce théâtre à nu, sans lumières et sans costumes, je sentis qu'il se passait quelque chose⁸⁰⁰.

A travers Mai 68 et sa charge politique, à travers aussi la quête d'altérité, deux tendances se côtoient sans nécessairement s'opposer et parfois se confondent. Une première colore et thématise des chorégraphies soucieuses de montrer leur capacité à porter un

⁷⁹⁸ Christiane de Rougemont, entretien réalisé en décembre 2012.

⁷⁹⁹ Yano, *un artiste japonais à Paris*, Pantin, Centre national de la danse, 2008, 380p.

⁸⁰⁰ *Ibid*, p 9.

discours impliqué dans la collectivité. Dans la seconde qui, à la marge, propose des expériences chorégraphiques plus radicales où s'inventent des corporéités, s'altèrent des identités -, sourd une dimension politique émanant de l'état de corps lui-même, de la corporéité comme sujet. Ces expériences plus radicales témoignent d'un désir profond d'expérimenter autrement le corps dansant pressenti avec Mai 68. Daniel Dobbels⁸⁰¹ parle d'une sensation d'étouffement :

L'air semblait irrespirable pour qu'un corps puisse jouir d'une respiration un peu autre, un peu singulière⁸⁰².

Ce que confirme Jerome Andrews quand il relate le changement de dynamique qu'il a perçu dans ces cours au moment de mai 68 :

Les gens étaient ouverts à leur avenir. Ils n'avaient pas les nuages de tous les jours. L'air était clair ; ils commençaient à réaliser en eux-mêmes qu'il y avait une expérience à vivre. Alors les cours étaient fabuleux, parce que les gens ne venaient pas morts ! En principe, il faut que je crie, que j'agite pour éveiller les carcasses ! Mais là, ce n'était pas nécessaire... Je trouve qu'à cause d'un espoir sociologique, les gens avaient trouvé en eux l'ouverture d'une expérience extraordinaire ; ils choisissent la danse évidemment et là, ils étaient ouverts à eux-mêmes par un espoir⁸⁰³.

Si un devenir social et politique du danseur semble être advenu avec Mai 68, Jerome Andrews décrit là une autre dynamique émancipatrice qui révèle la possibilité d'être « l'inventeur de sa propre corporéité », pour reprendre la formule bien plus tardive de Laurence Louppe⁸⁰⁴. La présence de la danse nord-américaine, qui gagne en importance sur scène et dans les studios tout au long de la décennie 1970, répond en partie à ce désir éprouvé par les danseurs en Mai 68. Pour la jeune génération de danseurs classiques (Brigitte

⁸⁰¹ Né en 1947. Chorégraphe, écrivain et critique d'art, il débute la danse dans les années 1970 avec Colette Blanchet, Edwige Wood et Françoise Ferly au le Danse Théâtre Expérience puis avec Susan Buirge et Christine Gérard.

⁸⁰² Entretien réalisé avec Daniel Dobbels en mars 2011.

⁸⁰³ ANDREWS Jerome, *Conférence n°3, 1972-1973*, archives BnF, fonds « Françoise et Dominique Dupuy » (non coté).

⁸⁰⁴ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, p 61.

Lefèvre, Jacques Garnier, Jean Guizerix, Wilfride Piollet), la danse de Cunningham est vécue comme un appel d'air nécessaire. Que ce soit à l'occasion de la venue du chorégraphe au sein de l'Opéra en 1973 pour une création avec le corps de ballet, ou dans un échange entre compagnies, comme le fera le Théâtre du Silence, Merce Cunningham va devenir la référence majeure pour ces artistes. Pour les jeunes artistes issus de pratiques modernes, la pédagogie Nikolais va amener une « révolution », elle aussi nécessaire. A travers Carolyn Carlson et Susan Buirge, qui essaient et font germer la pensée de Nikolais au sein de l'institution et dans des studios plus confidentiels, les danseurs découvrent des outils de création alliant rigueur et liberté, potentialités d'expression et poétique du geste. Avec la présence de la danse nord-américaine en France, les questions de l'altérité et de l'émancipation deviennent des socles de l'expérience en danse : « Ils [Carolyn Carlson et John Davis] donnaient tout ce qu'ils savaient et ils cherchaient, le dialogue était permanent, la danse et la musique avait force de loi, chacun était écouté et avait la chance de trouver sa place⁸⁰⁵ », explique par exemple Anne-Marie Reynaud. Ainsi que le remarque Michel Bernard, forgée à partir du radical *autre*, l'altérité peut aussi s'envisager comme « un désir d'identification en vue [...] d'appeler à une reconnaissance et d'acquérir légitimement une place ou un pouvoir⁸⁰⁶ ». La jeune génération de danseurs ne cherche-t-elle pas à acquérir une légitimité propre en puisant, et dans l'inventivité, et dans le savoir-faire des chorégraphes nord-américains, un modèle à la fois stable et puissant ? L'identification à la danse nord-américaine permettra-t-elle, par ailleurs, de bannir les oppositions au sein de la danse contemporaine, prise en étau entre une approche classique et une approche moderne ?

⁸⁰⁵ REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs dans les années 1970 en France », *Danse et utopie, op. cit.*, p. 165.

⁸⁰⁶ BERNARD Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.

PARTIE 2

LE PRISME DE LA MODERNITÉ CHORÉGRAPHIQUE VENUE DES ÉTATS-UNIS, corps de liberté.

La question de l'égalité qui s'est imposée dans les actions et les affects des danseurs avant et pendant Mai 68 s'articule, dans les années 1970, à la notion de liberté. À la rénovation de la danse classique et à la consolidation d'une pensée de la danse moderne, en particulier dans les pratiques, succède la consécration des esthétiques et des pratiques venues des États-Unis dans ses modalités les plus contemporaines, à savoir principalement celles de Merce Cunningham, d'Alwin Nikolais, du contact-improvisation et de la *post modern dance*. Elles relèguent les grandes épopées béjartiennes, notamment, à une inactualité et attirent les danseurs vers des formes plus libres, des corporalités fluides mais maîtrisées et des pratiques plus ouvertes et plus démocratiques.

Après avoir œuvré, par une quête d'égalité, à une vie meilleure⁸⁰⁷, en s'engageant notamment dans l'action politique, il apparaît logique que ce désir de liberté advienne, porté pour une grande part par la danse venue des États-Unis. Ce processus semble aller dans le sens que propose Hannah Arendt laquelle, au chapitre « Qu'est-ce que la liberté ? » de *La crise de la culture*, conditionne la liberté du sujet à son sens de l'action politique :

*Il semble qu'on puisse affirmer que l'homme ne saurait rien de la liberté intérieure s'il n'avait d'abord expérimenté une liberté qui soit une réalité tangible dans le monde*⁸⁰⁸.

Dans le champ de la danse, la liberté « intérieure » peut s'assimiler à l'exploration de la subjectivité de l'individu qui consacre le danseur comme sujet et non comme outil. Elle adviendrait d'autant plus une fois éprouvée la chair du monde et repéré ce que peut un corps dansant dans sa relation avec le réel. Tel est ce qui peut faire lien, à nos yeux, entre l'événement politique et social de Mai 68 et les élans de liberté dans le milieu de la danse que nous entrevoyons dans les années qui suivent.

Par ailleurs l'idée de la liberté qui s'oppose, toujours chez Hannah Arendt, à la servitude, rend d'autant plus évident cet élan des danseurs classiques à s'abstraire des pouvoirs et des hiérarchies pour conduire, en quittant l'Opéra de Paris, leur propre histoire chorégraphique. Et pour ceux restés à l'Opéra mais figurant parmi les plus actifs au moment

⁸⁰⁷ Tel que le propose Pierre Rosanvallon lors d'une table ronde consacrée au rôle de la culture dans le débat politique diffusée sur France Culture le 13 juillet 2016.

⁸⁰⁸ ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1972, p192.

des événements de Mai 68, il semble que cet esprit de liberté se porte sur une attention toute particulière au travail de Cunningham à l'occasion de la création d'Un jour ou deux pour le ballet de l'Opéra de Paris, en 1973.

Enfin, depuis les Lumières, la liberté est pensée comme « naturelle » à tous sujets pensants. Dans ce sens, l'expérience de la liberté semble aussi pleinement vécue par les danseurs qui ont côtoyé la « méthode Nikolaï », fondée sur la recherche de la pleine conscience de l'acte dansant. C'est donc la décennie d'un désir de corps nouveaux, plus libres dans leur capacité à inventer des gestes et des déplacements, plus affectés par la présence de corps partenaires, plus inventifs et subversifs dans la manière d'apparaître en scène.

Chapitre 1

Pourquoi l'Amérique du Nord ?

En préambule à son ouvrage consacré à l'histoire du Centre national de la danse d'Angers entre 1978 et 2008, à dessein intitulé *Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*⁸⁰⁹, Gérard Mayen écrivait :

Un fils rouge traverse ces plans [institutionnel et esthétique], qui est celui d'un « rêve américain » de la danse française, dans un jeu subtil de références esthétiques, quêtes de technique, via des lectures et relectures interprétatives d'un héritage, et selon des rapprochements ou des éloignements, prises d'autonomie ou renforcement d'un modèle français.

De quelle Amérique s'agit-il ? Si l'on observe bien une sorte d'aura liée à la nationalisation d'une esthétique qui apparaît dans l'engouement institutionnel et culturel et que reprend Gérard Mayen à travers la notion de « rêve américain », on préférera ici parler de danse venue des États-Unis. En effet, l'Amérique est un continent composé de trois grandes régions distinctes – Amérique latine, Amérique Centrale et Amérique du Nord – chacune porteuse de récits historiques, de systèmes économiques et politiques, de cultures – y compris chorégraphiques – spécifiques. Penser les États-Unis comme l'Amérique reviendrait à considérer les autres régions comme de sous-Amériques.

Ainsi, la danse venue des États-Unis semble porter en elle l'horizon chorégraphique contemporain de la danse en France, aussi bien aux yeux des institutions que des jeunes danseurs. De fait, au cours des années 1970, la présence et l'influence de la danse moderne venue des États-Unis ne cesse de croître dans les théâtres, les institutions mais aussi dans les studios de danse. Ce désir d'Amérique du Nord est centré sur deux modèles dominants perçus comme disruptifs et hautement professionnels : ceux de Cunningham et de Nikolaï. Ces deux chorégraphes, qui ont débuté leur carrière de chorégraphe à la fin des

⁸⁰⁹ Montpellier, L'Entretemps, 2012, 381p.

années 1940, incarnent non seulement la modernité chorégraphique mais également la voie à suivre pour faire émerger une danse contemporaine en France.

Nous parlerons à leur sujet de danse « abstraite⁸¹⁰ » même si ce terme, en partie récusé par les chorégraphes eux-mêmes⁸¹¹ ou leurs exégètes⁸¹², mérite d'être nuancé. Mais pour les danseurs en France dans les années 1970, penser la danse en terme d'abstraction à travers les projets de Cunningham et de Nikolaïs, c'était précisément faire peau neuve et s'échapper de la tradition classique d'une part, et de l'expressivité de la danse moderne d'autre part. Daniel Dobbels qui a débuté la danse auprès de Susan Buirge à partir de 1975 explique en effet que « par le biais de ce que Nikolaïs appelle abstraction, on peut préciser que l'on peut danser dans et sous toutes les conditions⁸¹³ ». En accord avec un désir de liberté et d'émancipation, entrevoir l'abstraction « va de pair avec la dimension latente et politique de cet art : n'étant plus attaché à la tradition extérieure, le corps trouve son autonomie et son invention, les possibilités de jouer sous toutes les formes, sous toutes les conditions envisageables⁸¹⁴ » poursuit le chorégraphe.

⁸¹⁰ L'histoire de la danse n'a pas réellement trouvé la manière de nommer ces deux chorégraphes à cheval entre la période des pionniers de la *modern dance* venue des États-Unis (Graham, Humphrey, Shawn...) et l'avant garde incarnée par la *post-modern dance*. Voir à ce sujet BANES Sally, « Introduction à l'édition de Wesleyan » in *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron / Centre national de la danse, 2002, p 13-43.

⁸¹¹ Marc Lawton, dans sa thèse consacrée à Alwin Nikolais (*À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, sous la direction de Claude Jamain, Centre d'étude des arts contemporains, université Lille 3, 2012, 448p), pose le débat, p 128 il écrit : « La notion de "corps abstrait" pose question et mérite d'être explorée, car n'est-on pas dans un paradoxe, en parlant d'abstraction à propos d'un art centré sur la figure humaine? "Le corps, en tant que medium, évoque automatiquement l'action et les sentiments humains, aussi abstrait que souhaite être le chorégraphe", écrit Deborah Jowitt. Contrairement à Nikolais dont il est le contemporain, Cunningham s'opposait à l'utilisation du mot abstraction pour décrire son travail ». Si Nikolais utilise le terme « abstraction » dès 1957 pour marquer sa rupture avec l'expressionnisme et la *Modern Dance*, abstraction pour Nikolais veut d'abord dire « la nature élémentaire des choses » [Lawton, p23]. Par la suite il revendique ce terme face aux critiques qui jugent son travail sous l'angle de la déshumanisation. Cf le chapitre de la première partie de la thèse de Marc Lawton intitulée « L'abstraction », p 22-12.

⁸¹² Toujours concernant Alwin Nikolais. Dans le seul ouvrage critique en anglais consacré au chorégraphe à ce jour, *The returns of Alwin Nikolais : bodies, boundaries and the dance canon*, dirigé par Claudia Gitelman et Randy Martin (Wesleyan University Press, 2007, 296p), plusieurs auteurs nuancent. Philip Auslander parle de « Motional abstraction », limitant l'abstraction au mouvement et non à l'intention, (*Motional Abstraction : Alwin's Nikolais' Formalism*, chapter 9, p 154) ; Mark Franko évoque quant à lui un projet « Post-Metanarrative » (*Periods Plots, Canonical Stages and Post-Metanarrative in American Modern Dance*, chapitre 10, p 170).

⁸¹³ *Le Prisme Nikolais*, conférence dansée, L'Athantor, scène nationale d'Albi, février 2003. Cité par Marc Lawton in *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, trav. cités, p 113-114.

⁸¹⁴ *Idem*

Merce Cunningham et Alwin Nikolaïš arrivent en Europe après des années d'expérimentations relativement confidentielles dans leur pays. Si l'Europe incarne pour eux la consécration et la reconnaissance, la construction du champ chorégraphique contemporain est étroitement liée, en France particulièrement, à ces esthétiques et ces corporéités venues des États-Unis. Ce phénomène relève autant de décisions politiques dans le cadre de la prise en main de la question du développement de la danse tant demandée par les danseurs, que de la jeune génération de danseurs. Ces derniers souhaitent, en effet, entrer dans une pensée du corps dansant qui ne soit plus exclusivement reliée à la pensée classique et qui dépasse les préceptes et les affects des danseurs modernes des générations précédentes.

A - Du rejet de la danse moderne venue des États-Unis à son adoubement

Dans son mémoire consacré à *La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970)*⁸¹⁵, Jacques Cottias faisait ce constat en 1983 :

En recensant les principaux spectacles d'essence culturelle typiquement américaine et en tentant une analyse de la « MODERN DANCE », on ne peut que se rendre à l'évidence : la période 1960-1970 correspond bien à une évolution caractéristique et progressive au point d'accepter l'expression « stratégie de pénétration » de la part des danseurs américains, qui d'abord imposent leurs prestations de plus en plus fréquentes, puis implantent dès 1970 leurs propres écoles et lèvent des troupes de ballet et enfin suscitent l'émulation au sein de la « Nouvelle danse française », à son tour séduite par la génération suivante, celle de la « Post modern dance » .

Aujourd'hui encore, nous souscrivons à ces considérations qui permettent de comprendre l'évolution progressive du regard sur la danse moderne venue des États-Unis, d'abord rejetée et marginalisée au moment de la venue de Martha Graham en France au début des années 1950 puis adoubée avec la « révélation » que furent les présentations d'Alwin Nikolaïš trente-quatre ans plus tard, en 1968. Certes, les scènes françaises des années 1960 accueillent avec enthousiasme Paul Taylor et Alwin Ailey, mais la présence de Cunningham et Nikolaïš en France marque davantage encore le début d'une nouvelle ère

⁸¹⁵ Mémoire de maîtrise d'histoire, Université Paris VII, 1983, p 1.

dans les relations chorégraphiques France-États-Unis. Cette relation se fait désormais sous le signe d'une américanophilie marquée aussi bien chez les jeunes danseurs que parmi les représentants des tutelles politiques les plus importants à l'instar de Maurice Fleuret⁸¹⁶, Rolf Liebermann et surtout Michel Guy⁸¹⁷. Tentons d'observer cette évolution, à travers trois dates qui ont marqué cette histoire des circulations chorégraphiques France-États-Unis dans la deuxième moitié du XXème siècle.

1) 1954 : Martha Graham

Une chronologie des faits établie par Jacques Cottias⁸¹⁸ rappelle que Martha Graham est venue pour la première fois en France au Théâtre des Champs-Élysées en juin 1950 où elle ne donne qu'une seule représentation. Cette brève apparition avait laissé les sièges vides. En 1954, bien loin d'évoquer une « intensité qui dérange » selon la formule de Jean Cocteau⁸¹⁹, la critique d'alors développe un discours autour du geste « sans noblesse⁸²⁰ », « tordu et affaissé », dénonçant, dans *Paris-Presse*⁸²¹ notamment, une « incroyable pauvreté [...], [une] déplorable monotonie [...], [des] contorsions, gestes convulsés [...], entrées et sorties désordonnées [...], aucun rapport avec l'art de la danse », mais aussi des « tentatives reptatives⁸²² » et des « balbutiements corporels ». Dans *La Croix*, les thèmes sont considérés comme « fumeux⁸²³ » par leur empreinte philosophique et psychanalytique. Dans *L'Express*, c'est la suspicion d'amateurisme qui domine, avec une « [...] impression de participer à quelque soirée de bienfaisance organisée par de gentils amateurs ». « Un peu de gymnastique, un peu de cirque, et un soupçon d'hystérie [...] » précise-t-on dans *La Croix*,

⁸¹⁶ 1932-1990. D'abord compositeur, il devient journaliste, organisateur d'importants festivals de musique contemporaine. De 1981 à 1986, il occupe les fonctions de Directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture.

⁸¹⁷ 1927-1990. Cf biographie *infra*.

⁸¹⁸ *La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970)*, *trav. cités*.

⁸¹⁹ Revue de presse élaborée par Jacques Cottias in *La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970)*, mémoire de maîtrise d'histoire, *trav. cités* p 53.

⁸²⁰ Toutes les citations sont extraites du mémoire de Jacques Cottias. Les références ne sont pas toujours indiquées avec précisions. Nous les indiquons à chaque fois que nous le pouvons. Voir également le mémoire de Master 1 de Marine Ghielmetti, *Vers une réception de Martha Graham en France dans les années 1950*, sous la direction de Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2016.

⁸²¹ Du 6 mai 1954.

⁸²² Ainsi écrit dans l'article.

⁸²³ À propos de *La Lettre au monde* et *Chant ardent*, cité par Jacques Cottias, *op. cit.* p 53.

« ce n'est pas de la danse, ce n'est pas du spectacle, tout au plus quelques pas qui n'en sont pas ⁸²⁴ ». La presse fait ici bloc contre la reconnaissance des œuvres de Martha Graham.

Seule une poignée de défenseurs de la chorégraphe prennent la plume. Dinah Maggie évoque au contraire « un choc salutaire ⁸²⁵ » susceptible d'« éveiller en celui qui le subit une nouvelle vision de l'insondable ». L'occasion est offerte de nommer, à travers Graham, le projet de la danse moderne : plutôt qu'un langage stéréotypé, c'est « une véritable télépathie de l'âme transmise par le geste » ; loin de la « mimique » et des « moyen[s] conventionnel[s] d'expression corporelle », cette danse « n'exprime pas » mais « projette ». Dinah Maggie, qui reprend en partie les théories de John Martin ⁸²⁶, insiste bien sur le moteur intérieur comme donne naissance du geste moderne. Cette approche où « les sentiments [sont] palpitants de vérité humaine » est l'une des clés, selon elle, qui offrent une nouvelle position pour le spectateur : « Il ne s'agit pas pour le spectateur de deviner ou de comprendre, mais de ressentir. »

Cette entreprise de défense et de valorisation de la danse moderne ne passe pas que par une opposition avec la danse classique. Les « exercices de style », donnés au Théâtre des Champs-Élysées peu avant les premières représentations, montrent avec éloquence combien la *modern dance* est une discipline sérieuse et élaborée, dotée d'une connaissance aboutie du corps humain et d'une technique décrite et commentée outre-Atlantique, qu'elle tente de synthétiser dans son article :

On y voit comment se disciplinent et se libèrent des corps destinés à transmettre toutes les modulations de l'âme, par quel contrôle constant s'acquiert la spontanéité. [...] Quel travail derrière cette aisance totale, derrière cette coordination musculaire qui, jusque dans un simple mouvement de main ou de pied, fait participer le corps entier, immobile mais présent. Jamais de point mort ! La détente elle-même est contrôlée : les muscles s'y

⁸²⁴ Cité par Jacques Cottias, p 53.

⁸²⁵ « Le premier spectacle de Martha Graham a produit son choc salutaire » in *Combat*, 5 mai 1954. *Idem* pour les citations suivantes.

⁸²⁶ Voir notamment *La danse moderne* (traduit de l'américain par Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud, 1991, 126 p), essai de John Martin datant 1929 que nous avons évoqué dans la première partie de cette thèse.

*relâchent mais ne lâchent pas. Aucune rupture non plus entre les corps et l'espace, entre le corps et le sol. Les sauts ne viennent jamais agresser la terre. On dirait que le ciel et la terre jouent au ballon avec les danseurs. Lorsque les artistes déplacent un bras ou la tête, ou même seulement un regard, ils partent avec l'espace, nous font sentir la densité de l'air à travers lequel ils nous transmettent le battement de leurs cœurs. Et les chutes ! Ces chutes admirables où le corps ne s'abandonne jamais, d'où le laisser-aller est exclu mais qui sont en même temps si libres qu'on les suit aisément dans leur cheminement et qu'on trouve naturel leurs équilibres impossibles sur lesquels il leur arrive de s'arrêter.*⁸²⁷

Contrôle et sensation des corps libres forment déjà les deux pendants d'une fascination pour le corps moderne dansant nord-américain. Les mouvements sont décrits comme fluides (« aucune rupture »), légers (« les sauts ne viennent jamais agresser la terre »), la danse et les danseurs totalement présents à l'espace (« [ils] nous font sentir la densité de l'air »). Bien que minoritaire, l'enthousiasme de Dinah Maggie, qui s'est nourrie du flot de critiques jetées sur le spectacle, renverse la situation et projette au lointain une lecture du corps dansant nord-américain qui ne va pas cesser de s'activer par la suite. D'autre part, ce corps nord-américain donne à voir toute la profondeur de la *modern dance* qui démine la dialectique beau/laid pour porter la danse à un autre niveau de regard (« Le mouvement, chez ses danseurs, ne traduit pas une esthétique, il est la vie, à la fois beau et laid comme la vie ») et qui met en jeu le poids et la pesanteur avec justesse (les chutes sont « admirables »). Ainsi, Dinah Maggie décrit-elle des danseurs dont les corps sont destinés à « transmettre toutes les modulations de l'âme », pris dans un monde et non pas une technique, même si précisément une sensation de grande maîtrise affleure aux côtés de la poétique à l'œuvre. La disruption provoquée par la danse de Martha Graham apparaît ainsi « salutaire », c'est à dire à la fois nécessaire et bienvenue, voire espérée.

La venue de Martha Graham trace t-elle un sillon, une brèche au cœur de l'univers néoclassique laissant entrevoir un nouveau paradigme chorégraphique ? Nous avons déjà

⁸²⁷ MAGGIE Dinah, « Le premier spectacle de Martha Graham a produit un choc salutaire » in *Combat*, 5 mai 1954.

souligné la perspicacité de Dinah Maggie dans ses actions auprès des danseurs en France à travers l'AFREC. Sa ténacité à défendre et faire reconnaître une autre danse se manifeste également dans ces comptes rendus qui témoignent d'un sens du langage et de l'analyse particulièrement sensible et efficace. Plus tard, en 1962, c'est en effet encore Dinah Maggie qui décrit le mieux le projet chorégraphique de Paul Taylor à travers une grille d'analyse qui joint la forme au concept : « Révolte contre les formes admises, juxtaposition hétéroclite d'éléments sans lien, négation intellectuelle de la logique et du sentiment, rejet systématique des héritages reçus.⁸²⁸ » De Martha Graham à Paul Taylor, entre les années 1950 et 1960, grandit ainsi doucement l'image de la *modern dance* venue des États-Unis avant-gardiste susceptible de s'imposer comme un contre modèle au système classique. Cette aventure critique et discursive se poursuit avec la venue en 1964 de Merce Cunningham.

2) 1964 : Merce Cunningham

L'incursion de Merce Cunningham dans le paysage chorégraphique peut être considérée comme la deuxième disruption, issue du modèle nord-américain de la *modern dance*, qui va provoquer une instabilité au sein du modèle néoclassique. C'est la première tournée européenne du chorégraphe dont le travail, relativement confidentiel dans son propre pays, est principalement soutenu par une élite intellectuelle et artistique. De fait, Merce Cunningham qui collabore avec des artistes parmi les plus reconnus dans les milieux de l'avant-garde musicale et picturale, à l'instar de Jasper Johns⁸²⁹, John Cage⁸³⁰ et Robert Rauschenberg⁸³¹, place la chorégraphie dans un dispositif artistique pointu et bien éloigné du divertissement. Comme le rappelle Sylviane Pagès, « la découverte de Cunningham en France suscite [...] une polémique critique et des controverses publiques⁸³² ». Elle souligne également qu'au regard du contexte d'alors, son arrivée « ne pouvait qu'être houleuse⁸³³ ».

La tournée débute à Strasbourg, au début du mois de juin 1964, se poursuit au Théâtre de l'Est Parisien (TEP) les 12, 13 et 14 juin, à la Maison de la Culture de Bourges où

⁸²⁸ « Au théâtre de Lutèce, Le phénomène Paul Taylor » in *Combat*, 14-15 avril 1962.

⁸²⁹ Peintre, graveur, sculpteur américain, né en 1930.

⁸³⁰ Compositeur américain, 1912-1992.

⁸³¹ Artiste plasticien américain, 1925-2008.

⁸³² PAGÈS Sylviane, « Le "moment Cunningham", l'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... » in *Repères, Cahier de danse*, n°23, avril 2009, p 3.

⁸³³ *Idem*

la compagnie est accueillie le 16 juin, et s'achève en juillet au III^{ème} Festival international de danse des Baux de Provence dirigé par Françoise et Dominique Dupuy, qui sont également impliqués dans l'organisation des soirées au TEP⁸³⁴. Le programme est composé de huit œuvres : *Aeon*, *Antic Meet*, *Crises*, *Nocturnes*, *Rune*, *Septet*, *Story*, *Summerspace*. Dans leur programme du Festival de Baux, Françoise et Dominique ont pris soin d'inclure un des rares textes signés de la main de Cunningham daté de 1955, *L'art impermanent*, à travers lequel il pose les bases de sa conception de la danse. Il la définit comme « un coup de fouet de l'esprit et du corps dans une action qui est si intense que pour un court instant l'esprit et le corps ne font qu'un⁸³⁵ ». Ce corps « lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme », poursuit-il, « c'est un corps dans l'espace ». Cette action, qui « est toutes les actions », est aussi « la liberté de l'homme ». En quelques phrases, Merce Cunningham déconstruit la dialectique entre l'idéalité de l'homme et la danse, il la déleste de son pathos pour investir l'action et le mouvement.

Pourtant, l'ensemble de la presse reconnaît essentiellement la maîtrise technique de la compagnie et met en exergue deux danseuses, Carolyn Brown et Viola Farber. Nicole Hirsch, notamment, dans *L'Express* du 18 juin évoque la « grande paix » que suggèrent la technique et l'esthétique de Cunningham. Dinah Maggie écrit dans *Combat*⁸³⁶ :

Les spectateurs n'ont pu que reconnaître les qualités exceptionnelles des danseurs, et surtout des danseuses, si parfaitement maîtres de leur corps qu'ils donnent à chacun de ces corps une indépendance de mouvement absolue et quasi miraculeuse.

Mais, plus généralement, la critique regrette l'aspect « primaire » et « ennuyeux » des œuvres intellectuellement « stérile[s]⁸³⁷ » qui se dansent sous leurs yeux. Ainsi le chorégraphe est perçu comme un provocateur : une ligne et des danseurs impeccables,

⁸³⁴ Françoise et Dominique Dupuy entrent comme « conseillers extérieurs pour la danse » dans l'équipe du TEP au début des années 1960. Dans *Une danse à l'œuvre* (op. cit, p280), ils expliquent : « En juin 1964, nous persuadons Guy Rétoré de sacrifier quelques représentations de son propre spectacle pour accueillir Merce Cunningham. On connaît la suite ».

⁸³⁵ Programme du III^{ème} Festival des Baux-de-Provence, 13 au 18 juillet 1964, BnF, Fonds Françoise et Dominique Dupuy, cote FOL-COL-191 (3). *Idem* pour les citations suivantes.

⁸³⁶ Cité par DE GUBERNATIS Raphaël, *Cunningham*, Paris, Bernard Coutaz, 1990, p 97-98.

⁸³⁷ D'après la revue de presse établie par Jacques Cottias dans son mémoire de maîtrise, *La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970)*, trav cités, p 79-82.

virtuoses mais des dispositifs scéniques « douteux ⁸³⁸ » et surtout une musique « martyrisante ⁸³⁹ » : « Il ne saurait être question d'analyser, précise Ginette Chabetay dans *Art et Danse* de septembre 1964, la version électronique de *Aeon* composée de sons inhumains déchirant l'atmosphère telle une scie circulaire qui ne tourne pas à son plein régime en soumettant notre tympan et nos nerfs à rudes épreuves⁸⁴⁰. » La presse apparaît donc partagée entre la fascination pour la maîtrise technique qui renforce encore l'image volubile du corps dansant nord-américain et l'incompréhension, voire le rejet, face à la démarche conceptuelle du chorégraphe. L'introduction de cette démarche conceptuelle, basée sur la juxtaposition de la scénographie, des mouvements et de l'environnement sonore sans concertation préalable et sans anticipation du sens qu'elle exprime, dans le cadre d'un spectacle de danse a suscité une réaction physique au sein du public du TEP qui a marqué l'histoire de la danse en France comme un moment de rupture. Raphaël de Gubernatis a décrit cette séquence dans le détail dans sa monographie consacrée à Cunningham⁸⁴¹ :

Le 12, la compagnie danse Aeon, Crises et Nocturnes ; le 13, Rune, Septet, Changeling, Story ; le 14 Summerspace, Winterbranch, Paired, Antic Meet. Et les spectateurs sont médusés. Parce que les danseurs déambulent sur scène avec un pot de peinture à la main et que des cintres tombent des paquets de linge, on ne voit dans le spectacle que provocation gratuite. Et Cage d'appuyer sur toutes sortes de boutons pour faire monter le son et couvrir les sifflets. « Ce sera le rejet spontané, ce rejet très français de la nouveauté ; on ne comprenait pas, donc on était contre », ironise un témoin d'alors, Igor Eisner.

« C'est déshonorer la danse ! », s'écrie un fringant danseur de l'Opéra à l'issue de la première. « C'est vous qui la déshonorez par vos propos », rétorque Michel Guy indigné.

« Bref, l'assistance n'a pas du tout apprécié, s'amuse aujourd'hui Bénédicte Pesle. Je projetais ma conviction comme pour intoxiquer les gens,

⁸³⁸ *Idem*

⁸³⁹ *Idem*

⁸⁴⁰ « Merce Cunningham et ses tests chorégraphiques », in *Art et Danse*, n°42, septembre 1964.

⁸⁴¹ *Cunningham, op. cit.* p 92.

car j'étais stupéfaite qu'autour de moi on ne réalise pas que c'était des chefs-d'œuvre que nous découvriions.» Si le premier soir est marqué par des problèmes techniques, le jour de la dernière, en matinée, ils viennent surtout de la salle : postée au premier rang, une furie, fidèle à la grande tradition, bombarde le plateau de tomates choisies bien mûres qui viennent s'écraser aux pieds de Carolyn Brown et de Viola Farber. « Mais c'est nous qu'elle visait » se souvient cette dernière, encore horrifiée. « Et ça c'était terrible, confessa Cunningham, alors que nous avons donné tant d'énergie ».⁸⁴²

Ces représentations perturbées de la compagnie transforment ainsi le TEP en un véritable champ de bataille autour de la modernité chorégraphique. L'approche proposée par Cunningham est perçue avec violence par une partie du public attachée à une certaine image de la danse, à son honneur (« C'est déshonorer la danse ! »), autrement dit aux valeurs et à la symbolique du ballet classique. Par une partition musicale particulièrement dissonante, par l'action des danseurs coupée de toute unité de sens, par le phrasé des chorégraphies non associé à une rythmique musicale, les chorégraphies de Merce Cunningham remettent en cause l'harmonie et l'allégeance aux règles du ballet, à savoir la continuité du récit, un centre et une face sur scène de sorte à présenter les mouvements du danseur face au roi. Pour une petite frange en revanche, dont Michel Guy, Igor Eisner⁸⁴³ ou encore Bénédicte Pesle⁸⁴⁴, ces digressions sont naturelles, logiques (« j'étais stupéfaite qu'autour de moi, on ne réalise pas »).

Pour certains jeunes danseurs d'alors, c'est une révélation à l'instar de Michel Caserta : « Je me suis dit que c'était ça, c'est ce que j'attendais depuis longtemps⁸⁴⁵ », se souvient avoir pensé le chorégraphe alors trentenaire :

⁸⁴² *Idem*

⁸⁴³ 1922-1994. Journaliste et haut-fonctionnaire. Il est nommé Inspecteur général de la danse en 1975 et Inspecteur général des spectacles en 1983.

⁸⁴⁴ Employée de la librairie à La Hune à Paris, Bénédicte Pesle obtient une bourse en 1952 pour aller travailler dans une librairie à Boston. Elle y rencontre Merce Cunningham. De retour à Paris en 1953, elle décide de consacrer son temps libre à trouver au chorégraphe des engagements en France. Elle commence officiellement à travailler pour la diffusion de la compagnie à la fin des années 1960.

⁸⁴⁵ Entretien avec Michel Caserta par Mélanie Papin réalisé dans le cadre de la thèse, Paris, juin 2012.

C'était une découverte, poursuit-il, mais qui arrivait peut-être trop tard pour moi [...]. Il aurait fallu que je me mette au travail avec cette pensée cunninghamienne 10 ou 15 ans plus tôt. J'étais donc à la fois heureux et très profondément triste. D'ailleurs, après le spectacle, j'ai voulu arrêter la danse. Je revoyais tout mon parcours en me disant que j'aurais pu apprendre la danse autrement⁸⁴⁶.

Michel Caserta évoque ainsi l'expérience d'une rencontre mais dont la temporalité, mal coordonnée au parcours déjà effectué dans le monde chorégraphique et les savoirs en danse, provoque une tension entre l'exaltation de cette découverte et la déception de son impossibilité à s'incarner dans le corps propre du danseur trentenaire. Elle met néanmoins en évidence un appétit de renouvellement de la pensée chorégraphique, un désir que certains danseurs plus jeunes, comme Kilina Crémona, vont parvenir à appréhender⁸⁴⁷, mais qui prendra réellement chair avec les jeunes chorégraphes des années 1980 tels François Verret, Jean-Claude Gallotta, Mathilde Monnier et beaucoup d'autres⁸⁴⁸ qui se revendiqueront de la mouvance cunninghamienne.

3) 1968 : Alwin Nikolais aux portes des années 1970

Si les critiques ont exercé jusqu'alors tout leur pouvoir pour rejeter la plupart des projets chorégraphiques de la modernité nord-américaine, l'adoubement de celle-ci provient d'un renversement de point de vue de cette même presse. En effet, comme nous l'avons vu, contrairement à la présence de Martha Graham en 1954 ou de Merce Cunningham en 1964, la présence de Nikolais en 1968 n'a pas engendré de polémiques et de controverses. Sa venue peut être considérée néanmoins comme un événement dans le sens où, selon la

⁸⁴⁶ *Idem*

⁸⁴⁷ En effet, âgée de 17 ans, Kilina Crémona (née en 1947), si elle a ressenti la même envie, ne s'est, en revanche, pas posé les mêmes questions. Elle nous confiait en 2009 dans un entretien réalisé dans le cadre d'un article pour la revue *Repères, Cahiers de danse*, n°23, avril 2009 (« La voie du concept, la voie du sensible », p 22-25) : « J'ai vu la compagnie pour la première fois et je me suis dit que c'était exactement ça. Je suis allée le voir et je lui ai dit en français "c'est ça que je cherche dans ma vie" il m'a répondu "viens" et je lui ai dit "j'arrive". Je suis partie avec 500 francs en poche, je suis arrivée à New York en lui disant "me voilà" et il m'a dit "d'accord" ».

⁸⁴⁸ Gérard Mayen nomme d'ailleurs cette période comme un grand moment de « cunninghamisme ». Voir *Un pas de deux France-Amérique*, *op.cit*, p 34.

définition d'Alain Badiou⁸⁴⁹, elle provoque un « bougé subjectif » parmi les critiques qui expriment alors majoritairement la nécessité de changer de modes de regard sur la danse et sur la modernité chorégraphique.

A l'automne 1968, alors que les braises de Mai sont encore chaudes, débute le 6^{ème} Festival international de danse de Paris. A l'affiche, une programmation de routine, académique et prestigieuse - le Ballet de l'Opéra de Vienne, le Ballet de l'Opéra de Strasbourg, le Ballet du Teatro Colon venu de Buenos Aires ou encore le Winnipeg Royal Ballet - n'a pas la vertu d'alimenter les passions politiques et esthétiques qui ont sorti de son cadre ordinaire quelques semaines plus tôt le milieu de la danse. Il faut noter cependant la présence des Ballets modernes de Paris invités pour la première fois au Festival pour leur création *La Femme et Son Ombre* d'après un livret de Paul Claudel. D'autre part, The Dance Theatre of Alwin Nikolaïs de New York se produit pour la première fois de France avec un programme de quatre pièces : *Tent* (1968), *Tower* (1968), *Imago* (1963) et *Somniloquy* (1967). La création *Tent* remporte le Prix de la Ville de Paris et Carolyn Carlson, l'une des danseuses de la compagnie se voit décerner celui d'Étoile d'or de la meilleure danseuse. Ils bouleversent les attentes du public de danse. Antoine Livio confie dans les colonnes d'*Art et Danse*⁸⁵⁰ que la présence d'Alwin Nikolaïs au sein du 6^{ème} Festival international de danse de Paris « peut surprendre si l'on tient à limiter la danse au simple ballet ». Il apparaît soudain aux yeux du critique, face aux propositions de Nikolaïs, combien l'association danse et ballet est restrictive et banale, tant est puissante « non seulement la pensée gestuelle mais aussi l'imagination formelle », poursuit-il. Le monde d'une expérience sensible « intelligente⁸⁵¹ » où « tout est bon pour susciter une danse nouvelle dont la puissance d'impact sur le public est indéniable » semble s'ouvrir. En effet, même si, comme le précise Gérard Mayen, à propos de son esthétique, Nikolaïs prône « une danse affranchie de tout principe de narration ou d'illustration, de toute thèse ou argument, et récusant aussi une expression égotique de la

⁸⁴⁹ « Penser le surgissement de l'événement », entretien avec Alain Badiou In *Les Cahiers du cinéma*, « Cinéma 68 », Hors-série 1998, p 12.

⁸⁵⁰ « Du rêve à la satire, Alwin Nikolaïs » in *Art et Danse*, n°89, novembre 1968.

⁸⁵¹ LIVIO Antoine, « Du rêve à la satire, Alwin Nikolaïs », *art. cité*.

part du danseur⁸⁵²», l'ancien marionnettiste reste cependant absorbé par « le souci premier, jamais démenti, de séduire l'œil du spectateur, dans une visée illusionniste ».

Cette nouvelle incursion de la danse venue des États-Unis dans le paysage chorégraphique est résumée par cette belle formule de Michel Caserta : « Il nous faut encore une fois désapprendre.⁸⁵³ » Pour le chorégraphe, « ce qui faisait la force de ces américains, c'est qu'ils n'avaient aucun compte à régler avec un héritage, celui de l'Opéra ou de la Comédie-Française. Ils osaient tout et nous ouvraient ainsi les fenêtres⁸⁵⁴ ». Tel que l'a souligné Mark Franko⁸⁵⁵, la modernité chorégraphique nord-américaine n'échappe pas tout à fait, elle aussi, aux tensions entre le ballet, dont l'apparition est certes plus récente mais néanmoins présente, et la danse moderne. Mais représentée par Nikolaïa, la danse nord-américaine offre à l'imaginaire du danseur, là encore, un sentiment de liberté et une sensation de nouveauté, de vent frais.

B – Désirs d'Amérique du Nord : institutionnels, diffuseurs, critiques et danseurs

Si la *modern dance* venue des États-Unis s'achemine doucement vers la reconnaissance critique, elle fascine très tôt les danseurs modernes en France mais aussi le milieu des institutions et des programmeurs en quête de modernisation de la vie culturelle. Dès le début des années 1960, des essais, même timides, sont tentés dans des bastions aussi classiques que l'Opéra de Paris, avec la venue de Gene Kelly comme nous l'avons observé dans le premier chapitre. Mais c'est le Théâtre des Champs-Élysées, « plutôt progressiste que

⁸⁵² Un pas de deux France-Amérique, op. cit., p 34. *Idem* pour la citation suivante.

⁸⁵³ Cité par DARDY-CRETIN Michèle, *Michel Guy, secrétaire d'Etat à la culture 1974-1976, un innovateur méconnu*, Travaux et Documents n°22, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2007, p17. Dans le cahier *À bas le cinéma* (ca 1969) du groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin) exposé à La Maison rouge (Paris) dans le cadre de l'exposition *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français* en 2017, il écrit : « Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / Désapprendre / L'idéologie bourgeoise et révisionniste moderne fonctionne en montrant comme réel ce qu'elle produit comme fiction / Donc en masquant l'un des termes de l'unité contradictoire : fiction-réalité ». Ce rapprochement nous rappelle combien l'attitude de Michel Caserta a à voir avec l'esprit de Mai 68.

⁸⁵⁴ *Idem*

⁸⁵⁵ À propos de la danse moderne et du ballet dans les années 1930 dont la tension idéologique établie est perturbée par l'arrivée des « Chorine⁸⁵⁵ », les danses en lignes des girls venues des États-Unis. Voir FRANKO Mark, *The Work of Dance : Labor, Movement and Identity in the 1930'S*, Wesleyan University Press, Middletown, USA, 2002, 213 p.

conventionnel ⁸⁵⁶» avec la présence d'une *intelligentsia* parisienne, qui apparaît comme « le haut lieu de consécration ». Car en effet, rappelle Jacques Cottias⁸⁵⁷, « au cours de cette période, les grands modernes dans l'ordre chronologique, Ailey, Taylor, Cunningham, Nikolaïs, y seront intronisés ». D'autres lieux programment les compagnies nord-américaines mais de manière plus occasionnelle : le théâtre Sarah Bernhard, l'Odéon, l'Alhambra, l'Olympia, le Théâtre de la Gaité Lyrique, le Vieux Colombier, le Théâtre de l'Est Parisien (Cunningham en 1964). Les institutions temporaires telles que les festivals, on l'a vu notamment avec le Festival International de la Danse crée en 1963 par Jean Robin ou encore le Festival des Baux de Provence (à partir de 1961), mais aussi par exemple Les nuits de Saint-Paul de Vence (fondation Maeght), sont aussi des espaces d'accueil et de découvertes. Enfin, des structures plus confidentielles mais dédiées à la danse invitent les chorégraphes étrangers dont beaucoup viennent des États-Unis : au Théâtre Essai de la danse, Jerome Andrews a pu monter à plusieurs reprises ses créations, tandis que l'American Center fait office de QG pour l'avant-garde nord-américaine arrivée à Paris⁸⁵⁸. Ainsi, le réseau de diffusion montre un fort désir pour la danse venue des États-Unis d'abord chez les programmeurs, non sans tisser des liens avec les instances politiques. Certaines personnalités et certains lieux vont l'incarner particulièrement.

1) Michel Guy au Festival d'automne et au ministère des Affaires culturelles

L'action de Michel Guy⁸⁵⁹ au niveau politique et institutionnel aura sans doute été la plus déterminante pour imposer la danse venue des États-Unis dans le paysage culturel français. Simple spectateur fasciné par l'esthétique Cunninghamienne qu'il découvre d'abord à New York en 1962, puis au TEP en 1964⁸⁶⁰, puis instigateur de sa venue deux ans plus tard au Festival international de danse de Paris mais aussi de Paul Taylor, puis de Nikolaïs en 1968, directeur du tout nouveau Festival d'Automne en 1972 mais surtout ministre des Affaires culturelles sous la présidence de Valéry Giscard D'Estaing de 1974 à 1976, Michel Guy n'aura de cesse, à travers ces fonctions successives, de faire vivre sa passion pour la

⁸⁵⁶ COTTIAS Jacques, *La venue de la modern dance américaine en France (1960-1970)*, mémoire de maîtrise d'histoire, *trav cités*, p 36.

⁸⁵⁷ *Idem*

⁸⁵⁸ À ce sujet voir l'ouvrage DELANOË Nelcya, *Le Raspail vert. L'Américan Center à Paris, 1934-1994. Une histoire des avant-gardes franco-américaines*, Paris, Seghers, 1994.

⁸⁵⁹ Né en 1927 à Paris, décédé en 1990 à Paris.

⁸⁶⁰ Voir DE GUBERNATIS Raphaël, *Cunningham, op. cit*, p 91.

danse moderne venue des États-Unis. Il apparaît, à bien des égards, comme l'un des grands rénovateurs de la politique culturelle, en créant le Festival d'Automne bien sûr mais aussi en militant pour le retour de Pierre Boulez⁸⁶¹ en France avec la création de l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en 1977, en nommant Rolf Liebermann à la tête de l'Opéra de Paris, en lançant le projet du Centre Pompidou inauguré en 1977 ou encore en favorisant l'implantation de Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord en 1974. Dans la monographie que lui consacre Michèle Dardy-Cretin⁸⁶², ce fils d'exploitant horticole dont il reprend l'entreprise⁸⁶³, ami du couple Pompidou avec qui il partage le goût pour l'art contemporain, est décrit comme un boulimique de culture, arpentant toutes les salles de spectacles, les vernissages et les concerts de Paris à la recherche des artistes d'aujourd'hui, mais aussi aux États-Unis où ses activités professionnelles le conduisent. Parmi toutes ces découvertes, celle de l'art chorégraphique appelle un souvenir très précis :

La danse est entrée dans ma vie le 10 mai 1962, le jour où j'ai vu danser le New York City Ballet à l'Opéra Garnier. Le programme comprenait précisément le deuxième acte du Lac des cygnes dans la version de George Balanchine, La Cage de Jerome Robbins et La Valse de Ravel/Balanchine.

J'avais déjà vu des ballets et certains m'avaient plu mais ma passion pour eux a vraiment débuté ce soir là...

La danse tient donc une place à part et son intérêt est d'emblée tourné vers un savoir-faire américain au travers du New York City Ballet et ses deux chorégraphes emblématiques, George Balanchine et Jerome Robbins. Mais c'est Merce Cunningham qui tient lieu de déclencheur. La vision de *Summerspace* au TEP en 1964 représente « l'une des découvertes les plus importantes de ma vie⁸⁶⁴ », déclarait Michel Guy en 1982, considérant les

⁸⁶¹ Né 1925, mort en 2016, il dirige en effet de 1971 à 1977 l'orchestre philharmonique de New York.

⁸⁶² Michel Guy, *secrétaire d'Etat à la culture 1974-1976, un innovateur méconnu, op.cit.*, p 19-23.

⁸⁶³ Il reprend l'entreprise familiale alors qu'il n'a que 23 ans, en 1950 et la dirige jusqu'en 1972.

⁸⁶⁴ GUY Michel, « Invitation au Festival d'automne 1982 », in *L'Avant scène, Ballet Danse*, « Merce Cunningham John Cage, Festival d'automne 1982 », septembre-novembre 1982, p 5.

chorégraphes américains comme des « maîtres ⁸⁶⁵ » et la *modern dance* comme le véritable terreau de la danse contemporaine. Ainsi, érige-t-il en doctrine son américanophilie qui va se révéler déterminante dans la structuration du champ chorégraphique.

Michel Guy est donc actif dès 1966 pour valoriser la *modern dance* et en particulier Merce Cunningham. Lorsqu'il devient conseiller de Jean Robin, fondateur du Festival International de Danse de Paris et qu'il programme le chorégraphe, il crée un prix spécial de « L'invention chorégraphique ». Tout comme pour Carolyn Carlson en 1973 qui devient chorégraphe-Étoile, titre inventé pour lui permettre d'avoir un statut officiel au sein de l'Opéra lorsque Rolf Liebermann lui propose la direction du GRTOP, les administrateurs, convaincus de la nécessité de faire fleurir la danse venue des États-Unis en France, n'hésitent pas à tordre les cadres des institutions. Aux structures anciennes viennent s'ajouter de nouvelles manifestations, à l'instar du Festival d'Automne, conçues précisément pour sortir la création contemporaine des sanctuaires de l'académisme. Et à raison puisque ce festival va devenir un véritable outil de diffusion de la *post-modern dance* venue des États-Unis dès sa création en 1972, lorsque est programmée, outre Merce Cunningham, Yvonne Rainer, puis l'année suivante Simone Forti et Trisha Brown.

Si Michel Guy mise à ce point sur les avant-gardes chorégraphiques nord-américaines, c'est qu'il s'agit, *in fine*, de redonner à Paris son statut de capitale culturelle. A dessein donc, il établit son action culturelle puis sa politique ministérielle sur l'accueil des troupes étrangères venue des États-Unis modernes et postmodernes et non plus sur les ballets. Mais cette inflexion en faveur des avant-gardes n'est pas sans créer quelques tensions. Patrick Germain-Thomas a très bien décrit les mécanismes de modernisation de la vie culturelle où s'imbriquent économie, pouvoir et esthétique à travers la fusion en 1971-1972 du Festival international de danse de Paris (FIDP) et du tout nouveau Festival d'Automne⁸⁶⁶. Le premier est une manifestation prestigieuse qui, sous la houlette de Jean

⁸⁶⁵ « La maîtrise profonde de l'invention, le refus de la facilité caractérisent l'art de Balanchine et Cunningham » explique Michel Guy in « Invitation au Festival d'automne 1982 », *L'Avant scène, Ballet Danse*, « Merce Cunningham John Cage, Festival d'automne 1982 », p 5.

⁸⁶⁶ GERMAIN THOMAS Patrick, « Le Festival international de danse de Paris et le Festival d'Automne : des relations houleuses sous-tendues par l'imbrication d'enjeux esthétiques et économiques », lors de la journée d'Études « Relire les années 70, les forces militantes : institutionnalisation, syndicalisme et critique en danse », 23 mai 2014, Centre national de la danse, organisée par le Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique en France » (EDESTA / Département danse, Université Paris 8).

Robin, programme essentiellement des ballets classiques venus du monde entier. Le second veut se dédier à l'art contemporain et au décloisonnement des arts sous toutes ses formes⁸⁶⁷. Le FIDP au départ financé pour majeure partie par la Ville de Paris, passe alors progressivement sous le contrôle de l'État où Michel Guy va bientôt officier. Dès lors, en 1971, force-t-il le festival à infléchir sa programmation vers de jeunes chorégraphes nord-américains encore peu connues : Viola Farber et Twyla Tharp. La situation, qui provoque un désaccord esthétique entre Michel Guy et Jean Robin, prive également le festival d'une économie jusque-là saine, puisque celui-ci se retrouve pour la première fois en déficit. Mais il met surtout en évidence la destitution d'un projet culturel basé sur les grandes compagnies internationales de ballet au profit de nouvelles formes et esthétiques.

Si le Festival d'Automne constitue donc bien un tremplin pour la diffusion de la danse venue des États-Unis à l'initiative de Michel Guy, ce dernier, au sein du ministère, met en place d'autres outils qui vont accentuer sa valorisation et renforcer l'idée qu'elle constitue bien le grand projet contemporain du champ chorégraphique. Ainsi, l'Office national de diffusion artistique (ONDA) créé en 1975, qui facilite la diffusion des compagnies de spectacle vivant dont la danse⁸⁶⁸, bénéficie essentiellement aux compagnies de Merce Cunningham, Alwin Nikolaïs et Carolyn Carlson. Ensuite, à la même époque, le ministère met en place des bourses destinées aux jeunes danseurs pour partir se former aux États-Unis. C'est une véritable transhumance, tant sont nombreux ceux qui font le voyage vers ce qui fait figure d'un passage obligé⁸⁶⁹. Car enfin, la doctrine américanophile de Guy va jusqu'à s'immiscer dans les questions de pédagogie. Lors d'une conférence de presse du 15 décembre 1975, le ministre souhaite voir naître en France une « grande école comme celle de Graham, Nikolaïs ou Cunningham⁸⁷⁰ » sans que « le droit d'enseigner la danse [ne soit] soumis à la possession d'aucun diplôme ». La référence nord-américaine est ici double : elle

⁸⁶⁷ Lors de la première édition en 1972 sont programmés Iannis Xénakis, Maurice Béjart, Jean Dubuffet, Patrice Chéreau, Jerzy Grotowsky. La deuxième année, Merce Cunningham et John Cage seront à l'image du projet.

⁸⁶⁸ 25% de son budget, selon Guillaume Sintès in *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe* (France, 1957-1984, *trav. cités*, p 237.

⁸⁶⁹ À propos de l'influence de Cunningham, Sylviane Pagès souligne « Cunningham suscite bon nombre de voyages à New York et son studio devient un lieu de formation par excellence d'une nouvelle génération de danseurs [...] » in « Le "moment Cunningham", l'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... », *art. cit.*, p 5.

⁸⁷⁰ Extraits de la conférence de presse de Michel Guy du 16 décembre 1975 reproduite dans la monographie de Michèle Tardy-Cretin p 36 et la thèse de Guillaume Sintès, *trav. cités*, p 237.

prend pour modèle ses chorégraphes et elle convoque une posture libérale. Or, cette prise de position peut se lire comme un déni du projet pédagogique et des revendications syndicales exprimées par la profession à travers le SNAC, d'une part et, d'autre part, comme une volte-face des politiques précédentes en la matière qui considéraient jusqu'alors que c'était le rôle de l'État d'assurer le contrôle de l'enseignement de la danse. Ainsi déconnecté du terrain, Michel Guy a contribué à marginaliser une filiation de la danse moderne pensée de longue date en France. Mais, de l'aveu même de certains des acteurs, de cette danse moderne installée en France comme Françoise Dupuy, Michel Guy a fait preuve de « clairvoyance⁸⁷¹ » : « Il a compris que, pour que la danse contemporaine soit reconnue, il lui fallait faire venir en France des gens très forts et que ces gens, il ne pouvait les trouver qu'en Amérique. » L'option nord-américaine se confirme sur le plan esthétique et pédagogique avec l'arrivée d'Alwin Nikolais à la tête du CNDC d'Angers.

2) Rolf Liebermann et l'Opéra de Paris

La nomination de Rolf Lieberman⁸⁷² entre pleinement dans le projet de rénovation des institutions culturelles souhaité par Michel Guy. Pendant 7 ans, ce musicien, compositeur, homme de culture et administrateur, qui fut à la tête de l'Opéra de Hambourg de 1957 à 1972, va œuvrer à la modernisation de l'administration, à la reconstruction d'un répertoire et à la venue des plus grands artistes à l'Opéra de Paris, provoquant une mutation puissante et irréversible⁸⁷³ de l'institution. L'arrivée de Rolf Liebermann a donné un réel élan à l'ensemble de la maison en mettant dès le début de son mandat l'accent sur la création. Ainsi des commandes sont passées à des compositeurs tels que Olivier Messiaen, Henri Dutilleul ou André Jolivet, des metteurs en scène comme Patrick Chéreau, Jorge Lavelli, Peter Stein et Klaus Michael Grüber. La politique de la danse envisagée par Rolf Liebermann, et dont la mise en œuvre est confiée à Hugues Gall⁸⁷⁴, se définit en trois points :

⁸⁷¹ Formule retranscrite dans la monographie de Michèle Dardy-Cretin, *op. cit.*, p 50. *Idem* pour la citation suivante.

⁸⁷² 1910-1999.

⁸⁷³ Telle est l'analyse que livre Matthias Auclair dans son ouvrage en collaboration avec Christophe Ghristi, *L'ère Liebermann à l'Opéra de Paris*, Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2010, 310p : « Le terme ère signifie davantage que "régner" il est généralement utilisé pour la période préhistorique : il marque donc le fondement d'un mouvement qui est rendu irréversible par lui ».

⁸⁷⁴ Né en 1940. Il est directeur adjoint de l'Opéra de Paris de 1973 à 1980. Il dirige ensuite le Grand Théâtre de Genève de 1980 à 1995 avant de prendre la direction de l'Opéra de Paris de 1995 à 2004.

développer le répertoire classique, surtout français⁸⁷⁵, favoriser la résurrection des grands ballets du XXème siècle et enfin, mettre en œuvre la création de ballets au sein de l'institution. Mais le grand acte de modernisation est, pour une grande part, incarnée à nouveau par l'introduction des esthétiques modernes venue des États-Unis. Si Liebermann propose à Marius Constant d'écrire la partition de *Nana*, un ballet de Roland Petit, puis commande à Marcel Landowski la musique d'un autre ballet de Roland Petit, *Le Fantôme de l'Opéra*, l'idée la plus novatrice consiste en la demande de Michel Guy d'imaginer une création mondiale de Merce Cunningham avec le Ballet de l'Opéra de Paris. La musique est confiée à John Cage, les costumes et décors à Jasper Johns, comme à l'habitude du chorégraphe. Ce sera *Un jour ou deux*, présenté à l'Opéra Garnier en décembre 1973, soit dans les tous premiers mois de la prise de fonction de Rolf Liebermann :

Avec Michel Guy, nous avons pu inviter Merce Cunningham à l'Opéra. Je crois que la pétrification par les Coppélia et les Lac des cygnes doit être contrebalancée par quelque chose d'autre. Autrement une compagnie s'endort. Il faut l'imposer même quand il y a opposition, même quand les danseurs hurlent de dégoût comme ils l'ont fait pour Caroline [Carolyn Carlson]. Les classiques détestent ce qu'elle fait, mais je trouve ça du meilleur goût ! Maintenant elle est acceptée. On travaille à l'Opéra de Paris et c'est le principal⁸⁷⁶.

L'attitude décomplexée que montre Rolf Liebermann vis-à-vis du ballet est étonnante compte tenu de la capacité des danseurs de l'Opéra de se sentir outragés quand leur rôle de gardiens incorruptibles d'une tradition multiséculaire est mis en cause. L'actualité de ces dernières années avec l'échec de la politique de modernisation de Benjamin Millepied, directeur éphémère du ballet de l'Opéra de novembre 2014 à mars 2016, et son départ précipité de la direction du ballet nous rappelle combien cette tradition est toujours active. Néanmoins, c'est dans cet esprit de décloisonnement que Rolf Liebermann engage des réformes structurelles ayant trait au statut des danseurs.

⁸⁷⁵ Remontage de *La Sylphide* par Pierre Lacotte à la télévision qui sera intégré au répertoire de l'Opéra en 1972, une nouvelle version de *Giselle* par Alicia Alonso est créée aussi en 1972.

⁸⁷⁶ « dp interroge Rolf Liebermann » in *Danse Perspective*, n°1, septembre 1975.

La première réforme est orientée sur la question des statuts. La pyramide hiérarchique apparaît comme une première entrave, ses codes n'ayant quasiment pas évolué si ce n'est par une simplification des différents grades⁸⁷⁷. Ainsi, la nouvelle convention signée en 1971 précise que « chaque artiste peut être employé indifféremment en fonction des besoins de la distribution et sans tenir compte du rôle dévolu en principe à la classe à laquelle il appartient⁸⁷⁸ ». Le modèle nord-américain se trouve, là encore, en arrière fond de cette réforme. Le projet de Liebermann aurait été de supprimer purement et simplement ces hiérarchies pour ne se fier qu'aux strictes qualités artistiques : « A New York, George Balanchine n'admet aucune classification ni aucune hiérarchie dans son ensemble. Il choisit seulement dans la troupe la personnalité qui convient le mieux à chaque ballet. C'est l'exemple à suivre », écrivait-il en 1976⁸⁷⁹. Il tente donc d'assouplir la pyramide en instaurant des moments de présentation de *pas de deux* ou *pas de quatre* dansés par de jeunes coryphées ou sujets leur permettant de donner à voir leur personnalité. Par ailleurs cette simplification tend vers les modèles chorégraphiques modernes de dé-hiérarchisation des troupes de danseurs. C'est ce qui s'est imposé au corps de ballet avec la création d'*Un jour ou deux* de Merce Cunningham. Comme il le pratique avec sa propre compagnie, tous les danseurs sont alors au même niveau statutaire⁸⁸⁰, le nom des danseurs sur les programmes devant donc apparaître par ordre alphabétique et non par grade. Cette situation inédite pour l'Opéra conduit l'administration à faire signer aux danseurs des contrats stipulant cet affichage de leur nom⁸⁸¹. Modifier les statuts tient lieu de Cheval de Troie pour faire plier la citadelle de la danse classique par une modernisation de son fonctionnement qui colle avec

⁸⁷⁷ Après 1968, sous la direction de René Nicoly, les statuts ont été regroupés. De premier quadrille, puis second quadrille, coryphée, petit sujet, grand sujet, etc. ne sont restés que cinq statuts : quadrille, coryphée, sujet, premier danseur et étoile.

⁸⁷⁸ KAHANE Martine « Le concours et la hiérarchie » in AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe (dir), *L'ère Liebermann à l'Opéra de Paris*, Paris, Gourcuff Gradenigo / Opéra national de Paris / BnF, 2010, nous explique p177 : « Faut-il ajouter que cette liberté n'est pas synonyme de "n'importe quoi" et que tout est affaire de bon sens et de respect ».

⁸⁷⁹ In *Actes et Entractes*, Paris, Stock, 1976, p167.

⁸⁸⁰ Dans un entretien de juin 1970 accordé à Lise Brunel, Carolyn Brown expliquait que, jusqu'en 1964, tous les danseurs percevaient le même salaire. Suite à la création de la Cunningham Dance Foundation, les danseurs membres de la compagnie depuis plus de deux ans percevaient 5 dollars de plus que les autres danseurs. Carolyn Brown, danseuse dans la compagnie depuis 18 ans à la date de l'entretien, bénéficiait d'un contrat à part. Source : fonds sonore Lise Brunel. Médiathèque du Centre national de la danse. Document LBR-009-A.

⁸⁸¹ Voir l'entretien avec Jean Guizerix par Marion Even, « Il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait » in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume, *Danser en Mai 68, premiers éléments*, Paris/Saint-Denis, Micadanses/Université Paris 8, 2014, p 62.

les créations contemporaines, et notamment venue des États-Unis, dont les compagnies sont beaucoup moins attachées aux grades parmi les danseurs.

Le deuxième élément de décloisonnement tient dans la nomination de Carolyn Carlson au titre de Chorégraphe-Etoile. Il s'agit, bien évidemment, de la tentative de remise en cause du fonctionnement de la tradition la plus spectaculaire opérée par Rolf Liebermann :

J'ai vu des vedettes de ce corps de ballet pleurer en regardant Carolyn danser Sablier-Prison : « A quoi bon travailler pendant quinze ans, gémissaient-ils, pour voir choisir ça comme étoile ? ». « Ça » ne désignait pas spécifiquement Carolyn, mais un ensemble : l'absence de pointes, les pieds nus, la décontraction, bref tout ce qui caractérise le Modern Ballet américain. Après avoir ingurgité Merce Cunningham, il allait donc leur falloir admettre Carolyn Carlson qui laisse bien loin derrière elle Maurice Béjart ! Du coup, ils m'accusèrent d'être un traître, de détourner leur héritage, de miner leur acquis. Mais je n'en démordrai pas : c'est un réflexe de peur qui les a incités à serrer les rangs contre l'« invasion barbare ».

Néanmoins, je les comprends assez bien. Ils ont accepté de durs sacrifices pour parvenir, à vingt-cinq ou trente ans, au sommet de la hiérarchie. Et voilà tout à coup une personne qui tombe du ciel en se moquant de la notion de « carrière » et en leur signifiant que leurs habitudes sont complètement surannées. C'est dur à avaler ! Mais leur état d'esprit s'est tout de même modifié quand Rudolf Noureev a dansé Tristan avec Carolyn : qu'un professionnel aussi consciencieux que lui, l'incarnation de la danse classique, ait accepté d'être son partenaire pendant cinquante minutes, voilà qui fait réfléchir⁸⁸².

Ainsi l'incursion nord-américaine imposée par Liebermann projette-t-elle une certaine violence tant elle est perçue par les danseurs de l'Opéra comme une effraction au sein de leur bastion et comme un déni de leur identité. Tout comme les danseurs modernes

⁸⁸² LIEBERMANN Rolf, *Actes en entractes*, Paris, Stock, 1976, p 165.

qui ont le sentiment d'être mis hors jeu, les danseurs classiques de l'Opéra se sentent tout aussi déconsidérés.

3) *Théâtre de la Ville : une scène pour la danse contemporaine*

Si les volontés institutionnelles favorisent l'option nord-américaine de la modernité chorégraphique, très concrètement, la modernisation des structures renforce cette dynamique. Serge Peyrat⁸⁸³ souligne dans ses mémoires sur le Théâtre de la Ville, où il a passé 40 ans au sein de l'équipe de direction, la « pertinence du choix architectural » de ce théâtre qui se révèle « idéal » pour la danse contemporaine : « Non seulement on pouvait suivre les évolutions des interprètes jusqu'au sol sans être gêné dans sa vision, mais la disposition en hauteur et la pente des gradins permettait de lire la totalité de la chorégraphie dans l'espace.⁸⁸⁴ » Ainsi ces dispositions convenaient-elles à des chorégraphies non plus en quête d'élévation permanente mais explorant et soudant tous les niveaux du corps dans l'espace.

A la fin des années 1960, la Ville de Paris a souhaité se doter d'un théâtre populaire, « un organisme à vocation large, groupant autour d'une salle de spectacle des activités assez diverses dans le domaine de la vie culturelle et artistique⁸⁸⁵ », selon la feuille de route du Conseil de Paris, soit une structure à mi-chemin entre les Maisons de la Culture et le TNP alors dirigé par George Wilson⁸⁸⁶ et installé à Chaillot. Le projet est confié à Jean Mercure⁸⁸⁷, homme de théâtre et metteur en scène exigeant⁸⁸⁸, qui décide de restructurer entièrement l'intérieur du théâtre en faisant appel à une jeune équipe d'architectes (Atelier d'Urbanisme et d'Architecture) sous la direction de Valentin Fabre⁸⁸⁹ et Jean Perrotet⁸⁹⁰. Cet

⁸⁸³ Il débute dans le théâtre comme acteur à la Comédie de Provence d'Aix-en-Provence dans les années 1950. Puis il devient l'assistant de Jean Mercure tout en poursuivant sa carrière d'acteur. Il est membre fondateur du Théâtre de la Ville où il met en scène Sartre, Billetdoux, Lesage, Marivaux, Labiche et réalise de nombreux éclairages. De 1985 à 2008, il sera directeur adjoint à la programmation.

⁸⁸⁴ PEYRAT Serge, *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008*, Paris, Editions de L'Amandier, 2014, p 110.

⁸⁸⁵ PEYRAT Serge, *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 46.

⁸⁸⁶ Acteur et metteur en scène français (1921-2010), il succède à Jean Vilar à la direction de Théâtre national populaire en 1963 et restera à sa tête jusqu'en 1972.

⁸⁸⁷ 1909-1998.

⁸⁸⁸ Il met en scène essentiellement des auteurs contemporains - Morgan, Jan de Hartog, Vercors - qui « s'interrogent sur la condition de l'homme et le sens de la vie » selon Le dictionnaire encyclopédique du théâtre (CORVIN Michel, dir, Volume 2, Paris, Larousse, 1998, p 1084).

⁸⁸⁹ Né en 1927.

⁸⁹⁰ Né en 1925.

édifice reconstruit en 1874, d'après le projet initial de 1862 de l'architecte Gabriel Davioud avant qu'il ne prenne le nom de Sarah Bernhardt⁸⁹¹, avait une configuration classique de théâtre à l'italienne avec ses balcons et ses corniches obstruant la vue à une grande partie du public : « Un théâtre populaire, se justifiait Jean Mercure pour faire accepter l'idée et le coût des travaux, n'est pas seulement un théâtre à tarif réduit. C'est d'abord un lieu de rencontre, un esprit, une équipe. Une telle aventure ne peut se concevoir en plein centre de Paris, dans un vieux théâtre à quatre étages de loges, sans accès, sans dépendances et conçu pour le lyrique en 1963.⁸⁹²» Ainsi, durant les deux ans que durent les travaux en 1967 et 1968, tout le cadre à l'italienne est supprimé, une seule volée de gradins pouvant accueillir 1100 spectateurs est aménagée avec un proscénium escamotable pouvant accueillir des rangées de fauteuils supplémentaires ou servir de fosse pour un orchestre ; le cintre traditionnel est abandonné pour un cintre ponctuel ; le plateau, constitué d'élévateurs, devient modulable ; les murs composés de passerelles latérales mobiles permettent de réduire ou d'augmenter le cadre de scène. Côté son et lumière, le théâtre se dote de dispositifs modernes jugés efficaces : 300 câbles indépendants permettant d'installer des projecteurs selon la spécificité de chaque projet ou encore un réseau de 1000 prises reliées dans les dessous de la scène, opérationnel pour des changements de scénographie rapides. En effet, parmi les idées phares de la programmation, on trouve celle de présenter deux spectacles différents par jour : l'un à 18h30 aux entrées tarifées à 5 francs⁸⁹³, l'autre à partir de 20h15. En outre, la programmation se veut très éclectique : musique contemporaine, musique du monde et récital de chant (Juliette Gréco, Charles Trenet), jazz, théâtre classique, œuvres théâtrales contemporaines, mais aussi danse contemporaine. À cela s'ajoute une communication « maison » avec la création d'un journal du Théâtre de la Ville, un restaurant situé en sous-sol pour accentuer les échanges et les rencontres au sein du théâtre, mais aussi un service spécial dédié aux relations avec l'enseignement afin de monter de véritables projets éducatifs entre le théâtre et les établissements scolaires.

⁸⁹¹ Le théâtre change en fait plusieurs fois de nom : Théâtre-Lyrique-Dramatique (1874), Théâtre-Historique (1875) puis théâtre des Nations (1879). Celui de Sarah Bernhardt est attribué en 1898 lorsque la comédienne obtient le bail jusqu'à l'arrivée de Jean Mercure hormis pendant la seconde guerre mondiale où il est rebaptisé Théâtre de la cité en raison des origines juives de la comédienne.

⁸⁹² Jean Mercure cité par Serge Peyrat in *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 52.

⁸⁹³ Qui représenterait aujourd'hui la somme de 5, 32 euros (par rapport au pouvoir d'achat) selon le convertisseur de monnaie de l'Insee.

C'est donc bien à travers une vision à la fois moderne et populaire du théâtre que la danse contemporaine des grandes compagnies nationales et internationales, et en particulier celles venues d'outre-Atlantique, va trouver un espace idéal pour s'exposer. Programmer de la danse contemporaine constitue un saut dans l'inconnu et un pari pour les responsables : « Une des grandes nouveautés de la politique envisagée, se souvient Serge Peyrat, consistait aussi à inclure la danse contemporaine [...] dans un abonnement destiné à des spectateurs de théâtre dramatique.⁸⁹⁴ » En effet, programmer de la danse relève d'un choix politique certain : « Je les ai effrayés et séduits », confie Jean Mercure dans un entretien avec François de Santerre⁸⁹⁵ et en poursuivant sur la dimension sociale : « J'ai amené à la danse un public qui n'avait pas les moyens financiers de la voir ailleurs.⁸⁹⁶ » Les dix premières années de programmation de la danse ont permis, selon les propos de Jean Mercure dans cet entretien avec François de Santerre, de faire venir 680 000 spectateurs pour la danse, portant le taux de remplissage de la salle à 93 %.

Cette idée, « originale et forte dans une époque où la danse contemporaine n'était pas encore suffisamment reconnue⁸⁹⁷ », trouve ses premiers modèles esthétiques chez les chorégraphes issus du néoclassique. En effet, Roland Petit et Félix Blaska inaugurent la programmation chorégraphique à l'horaire de 18h30. Serge Peyrat, membre fondateur du Théâtre de la Ville, le concède : « Je n'avais jusque là que peu de références chorégraphiques. Les Ballets du Marquis de Cuevas vus à Cannes quelques années auparavant me semblaient le comble de la danse contemporaine.⁸⁹⁸ » Dès lors, la deuxième compagnie invitée, le Nederland Dans Theater, fait-elle figure de grande moderniste. Les chorégraphies de John Butler, Glenn Tetley, Job Sander, bien que modelées par le langage académique, laissent place à « la liberté du mouvement » et diffusaient le sentiment de « ne plus uniquement célébrer la beauté du mouvement » mais de s'approcher davantage de situations quotidiennes qui renvoyaient « à la vie du moment ».

⁸⁹⁴ In *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 59.

⁸⁹⁵ « Jean Mercure, 10 années de danse au Théâtre de la Ville » in *Danse*, n°4, mai 1979, p 27.

⁸⁹⁶ *Idem*

⁸⁹⁷ PEYRAT Serge, in *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 59.

⁸⁹⁸ In *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 114. *Idem* pour les citations suivantes. Les autres références chorégraphiques qu'il cite sont Maurice Béjart, Les Ballets modernes de Paris de Françoise et Dominique Dupuy, *E=MC²* de Joseph Lazzini.

La saison suivante accueille à nouveau deux compagnies : le Ballet Théâtre Contemporain (BTC) qui collabore ensuite pendant plusieurs années avec le théâtre et Le Winnipeg Ballet⁸⁹⁹ dont la présentation d'un ballet d'Agnès de Mille, *Fall River Legend*, fut déprogrammée. Jean Mercure ayant jugé qu'il n'était « pas tout à fait à sa place dans un programme de danse contemporaine⁹⁰⁰ », prône alors radicalement une affiche basée sur des créations ou des œuvres issues d'un répertoire récent. Felix Blaska, qui vient de fonder sa propre compagnie, est également de retour. Ses chorégraphies, « résolument modernes⁹⁰¹ » selon les programmateurs, se trouvaient « en phase avec le public qui découvrait la danse ». Néanmoins, si la danse semble s'installer au Théâtre de la Ville et qu'elle trouve peu à peu un public, elle ne fait pas encore salle pleine. En effet, le système d'abonnement, prévoyant 4 spectacles dont un ballet obligatoire, incitait le public à réserver pour bénéficier de tarifs avantageux mais il se contentait de n'assister qu'aux pièces de théâtre, délaissant la danse. Ce n'est vraiment qu'à la troisième saison que la danse contemporaine va prendre toute son ampleur.

Pour évoquer ce choix de programmation, Jean Mercure, Gérard Violette et Serge Peyrat parlent à nouveau de « choc⁹⁰² » : celui d'un soir de juillet au Festival en plein air de Châtillon où tous trois assistaient au spectacle du Dance Theater of Alwin Nikolaïs. En 1971, au Théâtre de la Ville, Serge Peyrat confirme son sentiment d'admiration et la nouveauté esthétique qu'il percevait : « On n'avait encore jamais vu une telle profusion d'images composées à partir de corps en mouvement, d'accessoires, de costumes, de projections qui faisaient perdre le contact avec la réalité. Ce n'était pas seulement un tour de passe-passe destiné à éblouir, mais une vraie recherche identitaire : qu'y avait-il sous l'image ? Et qu'est-ce que le corps pouvait rencontrer de cette recherche ?⁹⁰³ ». Cette première venue de la compagnie est qualifiée de « triomphe » par le membre fondateur du Théâtre de la Ville⁹⁰⁴ et sa présence sera récurrente. Dans les années 1970, elle sera invitée à quatre reprises : après 1971 (*Divertissement, Echo, Tower*), elle revient en 1974 avec deux programmes *Mante*,

⁸⁹⁹ Initialement était prévu le Harkness Ballet de New York qui annula finalement sa tournée.

⁹⁰⁰ PEYRAT Serge, *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 131.

⁹⁰¹ *Ibid* p 133. *Idem* pour la citation suivante.

⁹⁰² Voir PEYRAT Serge, *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 153.

⁹⁰³ *Idem*

⁹⁰⁴ Le titre d'un chapitre de son ouvrage s'intitule en effet « Troisième saison, le triomphe de Giraudoux et Nikolaïs » in *41 ans au Théâtre de la Ville, 1967-2008, op.cit.*, p 137-158.

Trio, Triple duo, Extensibles, Cross-fade, Foreplay et Temple, Duo, Noumène, Boulevard, Scenario, Sanctum ; en 1978, trois programmes sont également à l'affiche, *Grotto, Guignol, Triade* puis *New Temple, Arporisms, Tent* et enfin *Mirror, Tribe*. Gérard Violette parle de « moteur pour la bascule de notre public en faveur de la danse⁹⁰⁵ ». Pour clore ces années 1970, Nikolaïs revient en 1980, non pas avec sa compagnie new-yorkaise mais avec la compagnie du Centre national de danse contemporaine d'Angers qui présente sa première création *Passerelle*. Il sera présent trois saisons dans les années 1980 (1982, 1983 et 1989) puis en 1992 avant un hommage rendu par les danseurs français en 2004.

Dans les années 1970, même si on perçoit une inflexion pour la danse contemporaine issue du monde classique avec la programmation du BTC durant quatre saisons⁹⁰⁶, de Maurice Béjart à deux reprises en 1973 et 1973, de Roland Petit⁹⁰⁷, du Théâtre du silence⁹⁰⁸ et surtout de Felix Blaska⁹⁰⁹, c'est bien la danse venue des États-Unis qui compte le plus grand nombre de passages au cours de cette décennie. A la venue de Nikolaïs s'ajoute celle de Murray Louis en 1974, 1978 et de Carolyn Carlson en 1975 et 1977 avec le Groupe de recherche théâtrale de l'Opéra de Paris mais aussi du Pilobulus Dance Theater en 1978 et 1980, dessinant clairement une prédilection pour l'esthétique nikolaïenne. En effet, pendant ce temps, Cunningham n'est programmé que deux fois en 1972 et 1979, José Limón en 1973, Alvin Ailey en 1979. Paul Taylor joue à deux reprises en 1973 et 1975, tout comme Louis Falco en 1978 et 1980. Ce bilan montre que pas une seule saison ne se passe sans que la *modern dance* venue des États-Unis ne soit présente. En revanche, il faudra attendre les années 1980 pour que la *post-modern dance* prenne sa place : Lucinda Childs et Viola Farber en 1983, Trisha Brown à partir de 1986. D'autres chorégraphes internationaux se produisent de manière ponctuelle : Birgit Cullberg en 1972, John Cranko, William Forsythe et Jiri Kylian en 1978. L'année 1979 marque cependant un tournant dans la politique de programmation des compagnies venues des États-Unis : à la dynamique américanophile succède un nouveau choc esthétique avec Pina Bausch.

⁹⁰⁵ Entretien avec Gérard Mayen in *Un pas de deux France-Amérique, op. cit.*, p 35, note 34.

⁹⁰⁶ En 1971, 1972, 1973 et 1975.

⁹⁰⁷ En 1969 et 1978.

⁹⁰⁸ En 1972, 1979 puis en 1982.

⁹⁰⁹ En 1969, 1970, 1975, 1976 et 1978.

4) *Danseurs en quête de diversité*

Si les politiques d'accueil des lieux et les volontés institutionnelles favorisent l'ancrage de la danse venue des États-Unis dans le paysage chorégraphique en France, ces esthétiques et pratiques n'auraient pu s'enraciner si elles n'avaient pas correspondu à un désir de profond changement des cadres et des pratiques émanant des danseurs en France. Témoignages et entretiens⁹¹⁰, pour la plupart parus dans la presse, permettent de comprendre quels désirs d'Amérique du Nord œuvrent chez les danseurs au tout début des années 1970, qui contribuent grandement à son acceptation et à son expansion dans le paysage chorégraphique.

Il faut tout d'abord rappeler que, dès les années 1960, plusieurs danseurs partent à la découverte de la danse nord-américaine. Annick de Maucouvert, Kilina Crémona ou Christiane de Rougemont effectuent leurs premiers séjours entre 1962 et 1966, les deux premières étudiant principalement chez Merce Cunningham⁹¹¹, la troisième, venue initialement pour faire l'école de Martha Graham tombant finalement en amour pour la méthode Katherine Dunham. En 1969, c'est au tour de Jacques Garnier et Claude Ariel, deux danseurs de l'Opéra de Paris, de partir en quête de nouvelles expériences dont ils font le récit enthousiaste dans un long entretien paru dans *Les Saisons de la danse* en 1969⁹¹². Stagiaires au Connecticut College et à la Harkness Foundation, ils sont tout d'abord frappés par le réseau de formation de la danse aux États-Unis. Symbole d'un milieu ouvert, la danse est significativement présente dans l'éducation aux États-Unis. En effet, dès les années 1920, une section danse ouvre au sein de la Wisconsin University, puis, en 1930, à la New York University. En 1934, un premier diplôme de danse est délivré au Bennington collège. On trouve des troupes professionnelles dans nombre d'universités : Utah, Cincinnati... Aujourd'hui celles-ci procurent des chaires aux danseurs et chorégraphes, présentes dans plus de 300 collèges et universités. Le système de fondation pour l'art correspond, quant à

⁹¹⁰ Nous avons pris appui essentiellement sur deux documents particulièrement riches : « Pourquoi l'Amérique ? » témoignage de Suzon Holzer in *Les Saisons de la danse*, n°46, été 1972, p16-17 et « Table ronde avec deux parisiens aux États-Unis », entretien avec Jacques Garnier et Claude Ariel par André-Philippe Hersin et Jean-Claude Diénis, in *Les Saisons de la Danse*, n°18, novembre 1969.

⁹¹¹ Mais aussi Martha Graham et José Limón.

⁹¹² « Table ronde avec deux parisiens aux États-Unis », entretien avec Jacques Garnier et Claude Ariel par André-Philippe Hersin et Jean-Claude Diénis, in *Les Saisons de la Danse*, art. cité Les citations qui suivent sont tirées de cet entretien croisé.

lui, à un système de subventionnement privé. Celui de la Harkness foundation émane d'une héritière en particulier, Rebekah Harkness⁹¹³, une passionnée de danse qui, en secondes noces, épousa un grand magnat de l'industrie pétrolière. Dans les années 1960 et 1970, elle mécène de nombreuses manifestations dont *The Summer dance festival* accueilli au théâtre Delacorte au cœur de Central Park.

Inexistantes en France, ces types de structures apparaissent aux yeux de Claude Ariel et Jacques Garnier modernes et pertinentes. En premier lieu, parce qu'elles proposent une offre variée et une organisation efficace : « C'est un stage d'été qui bénéficie d'une organisation parfaite, explique Jacques Garnier à propos du *Summer dance festival*. Il y a trois théâtres, trois studios immenses et d'autres, plus petits. Quatre cours y sont donnés simultanément, tels que danse moderne, yoga, jazz, etc. » Le jeune danseur, qui a notamment été marqué par sa rencontre avec Alvin Ailey explique que « le travail s'effectue souvent dans deux directions : Graham et le classique », mais qu'à partir de ces deux grandes écoles « tous les chorégraphes modernes ont leur style propre : Taylor, Limòn, Cunningham, mais à partir d'une technique qu'ils ont assimilée et qui est la synthèse de deux styles ». Ce qui frappe Jacques Garnier est donc avant tout le décloisonnement des disciplines, en comparaison au modèle français beaucoup plus clivant. Il évoque « une ouverture d'esprit des américains » qui « ne méprisent jamais la danse classique » : si, chez Paul Taylor, « trois cours de danse classique sont donnés chaque semaine », il repère également nombre de figures classiques dans les créations d'Alvin Ailey : grands jetés, tours, attitudes. Claude Ariel, en évoquant la Harkness Foundation, parle quant à lui de « bonbonnière pour danseurs », où se multiplient les infrastructures propices à stimuler l'énergie et la motivation : « Il y a des salles de répétition, un restaurant, une salle de magnétoscope, une bibliothèque, des salles de lecture, etc. [...] Il y a en plus de la troupe principale, une troupe de jeunes. Ils sont douze, tous enthousiastes, et possèdent un répertoire varié : classique et jazz. » Les deux jeunes danseurs adoptent donc une attitude volontiers positive à l'égard de leurs expériences, reconnaissant aux modes de fonctionnement nord-américains des qualités programmatiques et créatives. Ce qui les marque est, en effet, « l'esprit de recherche qui anime les créateurs ». Il est plus important de faire du « personnel » au risque de paraître

⁹¹³ 1915-1982.

« moins bon » que de chercher à briller techniquement en tant que soliste d'un répertoire. La pratique de l'improvisation qu'ils ont appréhendée à cette occasion s'est révélée propice à de telles conclusions.

Claude Ariel et Jacques Garnier semblent revenir de cette expérience nord-américaine ouverts à de nouvelles perspectives, de nouveaux fonctionnements vis-à-vis du système et de nouvelles attitudes de pensées au sein desquels la notion de « travail » en danse est reconfigurée. Alors qu'elle fait l'objet de débats et de querelles en France, la complémentarité des techniques modernes et classiques s'impose aux États-Unis comme une évidence : « Je pense d'ailleurs, explique Claude Ariel, que l'enseignement de la danse moderne devient nécessaire à une époque où l'on parle de réforme. Même à l'Opéra il serait important de pouvoir prendre de telles leçons ». Il semble dès lors possible pour ces danseurs de l'Opéra d'envisager une démarche de danseur contemporain sans rompre avec leur héritage mais en agrégeant différentes techniques. D'autre part, si la dimension créative et collective de la recherche implique pour le danseur de se décentrer, voire de briser une image glorieuse, elle le promeut en même temps au statut de chorégraphe, et donc de créateur. Jacques Garnier souligne en effet l'incitation permanente au travail de la chorégraphie, ce qui détonne avec l'expérience française : « On les [les chorégraphes] aide, on les incite à travailler, alors qu'ici un jeune est souvent jugé avec circonspection ; il est vite pris pour un présomptueux », explique-t-il. Ces propos mettent bien en lumière, semble-t-il, les sources d'inspiration et de motivation qui permettront par la suite à ces jeunes danseurs de se lancer dans leurs propres créations au sein de compagnies indépendantes.

Le système nord-américain est également observé par les danseurs dits « modernes ». Dans un entretien accordé à Lise Brunel en 1972⁹¹⁴, Suzon Holzer⁹¹⁵, partie découvrir les techniques Cunningham et Nikolaïs, ne cache pas son admiration pour la diversité des lieux de formation en danse à New York :

⁹¹⁴ « Pourquoi l'Amérique ? » in *Les Saisons de la danse*, n°46, été 1972, p16-17.

⁹¹⁵ Née en Suisse en 1939. Elle travaille enfant avec Yvonne Morf à Moutier en Suisse d'après les principes d'Hellerau-Laxembourg. A Paris, elle se forme à la danse et à la pédagogie de John Butler, Dorothy Madden, Lucas Hoving et Carolyn Carlson. Elle fait partie des Ballets Contemporains de Karin Waehner et de la première tournée en France de Yuriko. Au début des années 1970, elle participe au groupe Ouverture composé de Renate Pook, Linda Mitchell et Kilina Crémona. En 1973, elle chorégraphie *Ménage ton manège* pour Karin Waehner.

A New York, c'est vraiment extraordinaire, on peut trouver chaque jour des classes à suivre à n'importe quel niveau ; on peut réellement travailler autant qu'on veut. Les danseurs modernes américains m'ont paru travailler plus que les français ; pourtant les prix des cours sont exactement les mêmes, 2 dollars 50 (12,50 francs). Ils sont également beaucoup plus attirés par la recherche et participent à de nombreux workshops.

Plus que l'offre en elle-même, c'est la liberté à laquelle elle ouvre qui rend New York si attirante. A la Julliard School, Suzon Holzer est enthousiasmée par les nombreuses techniques qui y sont enseignées autant que par « une bibliothèque extraordinaire où l'on peut lire des tas d'ouvrages, des revues, des coupures de presse et même se faire projeter de nombreux films de danse. ». L'offre intellectuelle mais aussi culturelle, caractérisée par « une multitude de petits spectacles [...] dans un atelier, dans un studio » où l'entrée est libre et souvent gratuite, constitue un aspect de la vie chorégraphique aux États-Unis absent en France, source d'émancipation pour le danseur.

Si les danseurs dits « modernes » et les danseurs issus du monde classique ont en commun cette expérience de la danse aux États-Unis, pour une danseuse comme Suzon Holzer, la *modern dance* est plus qu'un modèle de formation et de structuration, c'est la modernité même. « New York est synonyme de danse moderne », explique-t-elle :

J'y allais pour mieux connaître Nikolaïs et Cunningham ; j'étais attirée par leur façon de s'exprimer. Leur approche de la danse n'est pas lyrique ou dramatique comme celle de Graham, et correspond mieux à notre époque. Le style Graham est devenu le classique de la danse moderne et il date autant que le ballet classique. La technique est tellement bien codifiée qu'elle est devenue un système.

Cunningham et Nikolaïs permettraient ainsi d'abord d'échapper aux deux grandes références de la danse, à savoir les techniques Graham et classique. Ces techniques, qui sont devenues des systèmes, appartiennent au passé et ne peuvent plus, selon la chorégraphe, épouser les besoins d'expression dans les années 1970. Chacun des deux artistes-pédagogues

répond à une partie des exigences de ce corps dansant nouveau. La danseuse voit en Cunningham un nouveau référent technique, et en Nikolais un référent sensible.

Appréhender la technique Cunningham requiert des bases, selon Suzon Holzer qui voit ainsi dans les cours de Graham pris à Paris et dans sa formation classique initiale, une porte d'accès aux cours de Merce Cunningham. Viola Farber, qui enseigne alors au studio de Wesbeth, est dépeinte comme « précis[e] et exigeant[e] ». Ainsi, si les notions de technique, de rigueur, de codification ne semblent pas exclues d'une perception contemporaine du corps dansant, elles s'articulent à une recherche de sens et de sensations radicalement autre. À travers le geste de « contraction » commun à Graham et Cunningham, Suzon Holzer tente en effet d'expliquer la différence : si les contractions de Graham, « dures, animales et physiques », donnent à voir une danse « lyrique ou dramatique », celles de Cunningham sont plutôt « des façons de pencher le corps » pris dans un ensemble où « il se dégage une impression de facilité et de logique ; faire une chute devient aussi simple que faire rouler une balle ». Ainsi, Suzon Holzer perçoit-elle le corps cunninghamien comme fluide, cohérent et global. En d'autres termes, il serait plus libre, plus ouvert aux circulations et aux rencontres, et en ce sens davantage connecté avec son temps. En revanche, la dimension conceptuelle de son esthétique n'entre pas en ligne de compte dans l'appréhension du langage de Cunningham, contrairement aux chorégraphes des années 1980 qui définiront leur héritage en partie sur cette dimension.

A l'opposé, la corporéité issue du travail de Nikolais remplirait la fonction sensible de cette aspiration à un corps plus libre de ses mouvements. Selon la chorégraphe française, il renvoie en effet à une autonomie du sujet dans le sens où « chacun existe vraiment avec son propre corps ». Si la méthode Nikolaïs apparaît « beaucoup moins formel[lle] » que la technique Cunningham, c'est qu'elle s'établit sur « une façon de se sentir soi-même sans se projeter en tant que danseur », estime Suzon Holzer. En comparaison, la technique et l'environnement cunninghamiens donnent l'impression de dire « je suis un danseur, je vais vous montrer ce que je sais faire ». Il semble que Suzon Holzer pose dans cet entretien les postulats qui vont alimenter un partage des rôles par le champ chorégraphique en France entre les deux chorégraphes tout au long des années 1970. Cunningham y incarne le professionnalisme, la posture du « danseur » dans la continuité des techniques Graham et

classique où un imaginaire de la codification et de la rigueur est à l'œuvre et dans un contexte où la critique de l'amateurisme de la danse moderne pullule. Pour autant, d'autres danseurs français considèrent Merce Cunningham comme un chorégraphe de la vitalité, de la sensibilité, de l'autonomie, voire de l'humain à l'instar de Kilina Crémona et Michel Hallet-Eghayan. Pour ces deux chorégraphes ayant connu Cunningham à New York dans les années 1960 et 1970⁹¹⁶, il est important de rappeler combien l'apprentissage de sa technique est d'abord fondée sur un « patrimoine humain⁹¹⁷ » : « Merce est un homme d'une gentillesse extraordinaire, et d'une humilité totale : une vraie claque », rappelle Michel Hallet-Eghayan tandis que, selon Kilina Crémona, « Merce est d'une immense simplicité. [...] Si l'on veut comprendre sa démarche, il n'y a qu'à travailler, faire et refaire ».

Malgré tout, c'est du côté de Nikolaïs que la danse s'incarne de manière sensible aux yeux des danseurs. Sa méthode est perçue comme plus informelle et révélant davantage la part d'expression de soi. Elle vient ainsi nourrir une image utopique et libertaire de la danse comme un lieu où la vie peut s'exprimer pleinement. La danse y est vécue comme démocratique dans le sens où, avec Nikolaïs, tout le monde serait capable de danser, chacun possédant une part créative qu'il suffit de révéler. S'ajoute à cela l'image de l'artiste Nikolaïs en magicien, dont les œuvres mettent en jeu un univers onirique que déploie d'une autre manière Carolyn Carlson. A eux deux, ils vont forger cette image utopique de l'esthétique Nikolaïenne : dans sa part de délire, de léger, de joyeux. Mais avec Susan Buirge, Nikolaïs incarne aussi une certaine forme de rigueur. La chorégraphe développe, en effet, une recherche qui ne se défait pas des enseignements reçus de Nikolaïs et qui ouvre sur la possibilité d'explorer radicalement le corps, d'en sonder toutes les strates, rendant le moindre geste, la moindre action à son intelligence propre.

Un tropisme nord-américain particulièrement puissant donc s'installe dans le champ chorégraphique en France autour des figures chorégraphiques de Merce Cunningham et Alwin Nikolaïs. On ne saurait oublier cependant que d'autres voies venues des États-Unis sont explorées par les danseurs français. Christiane de Rougemont, partie étudier la danse de

⁹¹⁶ Kilina Crémona a suivi les cours du Merce Cunningham Studio de 1965 à 1975, puis elle y a enseigné jusqu'en 1980 après avoir dansé au sein de la Merce Cunningham Company. Michel-Hallet Eghayan a suivi les cours du Merce Cunningham Studio de 1973 à 1976.

⁹¹⁷ GLON Marie, « La voie du concept, la voie du sensible » in *Repères, Cahiers de danse*, n°23, avril 2009, p 24. *Idem* pour les citations suivantes.

Martha Graham à New York dans les années 1960, souhaitait d'abord aller aux États-Unis car elle sentait que si elle voulait « avancer en danse ce n'était pas à Paris que ça se passait vraiment ⁹¹⁸ », puis elle a « complètement basculé » en découvrant l'école de Katherine Dunham. Autre parcours atypique, celui de Didier Silhol, coureur de fond, qui découvre la danse contemporaine avec Félix Blaska au début des années 1970 avant d'être totalement aspiré par le contact improvisation à la Sainte-Baume en 1978⁹¹⁹. Ou encore celui de Dominique Petit, Dominique Mercy, Malou Airaudo ou encore Jacques Patarozzi qui, au début des années 1970, se forment auprès de Paul Sanasardo⁹²⁰, pédagogue et chorégraphe nord-américain très porté sur « les sensations profondes, les pulsions⁹²¹ ». C'est chez Paul Sanasardo que Dominique Mercy et Malou Airaudo croisent la route de Pina Bausch pour la première fois⁹²². Au sein du Tanztheater de Wuppertal, ils vont participer à la montée en puissance de l'esthétique de la chorégraphe allemande qui, dès la fin des années 1970, aura une influence majeure sur la scène mondiale. Si ces parcours sont plus marginaux, ils n'en traduisent pas moins la pluralité de ces « affirmation[s] de la liberté⁹²³ » diffusées par la culture chorégraphique nord-américaine contemporaine.

Mais les États-Unis, on l'a vu, offrent un modèle global aussi à travers son offre d'enseignement : son système éducatif universitaire, ses choix de cours et de niveaux dans les studios privés ; à travers les spectacles tous formats que l'on trouve à New York, au coin des rues dans des ateliers, des studios où l'entrée est libre et gratuite. Bref, ses lieux très divers « où l'église devient un lieu scénique comme les autres ⁹²⁴ », ses musées, universités, parcs qui font la part belle à la danse traduisent une dynamique où l'avant-garde chorégraphique trouve pleinement sa place.

⁹¹⁸ Entretien avec Christiane de Rougemont par Mélanie Papin, Paris, le 13 décembre 2012.

⁹¹⁹ Entretien avec Didier Silhol par Mélanie Papin (non retranscrit), Paris, décembre 2012.

⁹²⁰ Né en 1928.

⁹²¹ Entretien avec Dominique Petit par Yasuko Suda (Nantes, juin 2010) dans le cadre de sa recherche sur le GRTOP (Master, département danse université Paris 8).

⁹²² Malou Airaudo et Dominique Mercy sont deux danseurs emblématiques du Tanztheater de Wuppertal, compagnie de Pina Bausch, dès 1973.

⁹²³ Entretien avec Christiane de Rougemont par Mélanie Papin, commande de la revue *Repères, cahiers de danse*, Paris, le 13 décembre 2012.

⁹²⁴ HOLZER Suzon, « Pourquoi l'Amérique ? » entretien avec Lise Brunel in *Les Saisons de la danse*, art. cité.

En décembre 1971, le journaliste Jacques Baril écrit une tribune dans *Les Saisons de la danse*⁹²⁵ sans ambiguïté en faveur de ce modèle nord-américain : « Nécessité de la modern dance ». Il explique :

L'immense scène expérimentale qui s'est offerte à la danse moderne aux États-Unis est une preuve évidente de la nécessité que l'homme de notre époque doit prendre conscience de la création collective, d'une création fonctionnelle étroitement en rapport avec les exigences et les réactions de son public [...]. L'ampleur des recherches favorisée par une très grande liberté d'esprit a abouti à des résultats fondamentaux (même au stade expérimental) qui sont par la suite devenus les bases essentielles pour de nouveaux départs.

La recherche, l'« expérimental », l'inabouti qui engendre une fécondité chorégraphique au États-Unis doivent aussi advenir en France, estime Jacques Baril qui espère bien voir « mettre à profit les résultats acquis par cette pléiade de pionniers américains ⁹²⁶ ». Sur le modèle de l'art abstrait « qui signifie que d'autres images vont désormais [...] suppléer aux images formelles », il s'agit aussi de penser la danse en termes de projet, de processus et de geste artistique et non plus de la regarder uniquement en termes d'événement théâtral. Dans quelle mesure l'influence de la danse venue des États-Unis en France permet-elle d'accéder à ce type de conception de l'art pour le champ chorégraphique ? À quelles conditions l'apport de Nikolaï et de Cunningham engage-t-il l'apparition d'une « danse contemporaine » ?

⁹²⁵ n°39, décembre 1971, p11.

⁹²⁶ *Idem* et pour les citations suivantes.

Chapitre 2

Torsions, déplacements, incongruités : la présence de Cunningham en France dans les années 1970

Au cours des années 1970, un véritable paradigme cunninghamien s'installe peu à peu dans le paysage chorégraphique en France. D'un côté, œuvre l'expérience du travail avec Cunningham qui s'est, en France, essentiellement déroulée à l'Opéra de Paris lors de la création d'*Un jour ou deux* en 1973, et plus ponctuellement au Théâtre du silence pour la recréation de *Summerspace* en 1976 et *Changing Steps* en 1979, ou encore lors d'un grand stage organisé en marge du Festival d'Avignon en 1976. De l'autre, se construit la perception de son œuvre chorégraphique dont la présence s'est accentuée sur la scène française tout au long des années 1970.

A – Face au modèle classique

1) De la virtuosité ?

Au début des années 1970, la sphère cunninghamienne en France est formée d'un groupe hétérogène et éclaté provoquant une diversité d'opinions sur la portée de son œuvre. Soutenue d'abord par le milieu de l'art contemporain grâce à Rauschenberg et Cage qui profitent de chacune de leurs invitations en France pour valoriser leur collaboration avec Cunningham, la compagnie est invitée en 1966 à la Fondation Maeght, en 1970 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Au TEP, en 1964, on comptait parmi les spectateurs Marx Ernst, Marcel Duchamp, Matta ou Joan Mirò⁹²⁷. Et même si une poignée de danseurs contemporains, à l'instar de Kilina Crémona et de Michel Caserta⁹²⁸, reçoivent une grande bouffée de modernité à cette occasion, Merce Cunningham va naviguer, dans ces premières années, dans un milieu chorégraphique essentiellement classique : le Festival international de danse de Paris, l'Opéra de Paris et son corps de ballet. Bien que ces incursions soient fomentées par Michel Guy, le passionné de *modern dance*, il est certain que, dans un premier

⁹²⁷ Pour toutes ces remarques, voir De GUBERNATIS Raphaël, *Cunningham*, Paris, Editions Bernard Coutaz, 1990, p 87-100.

⁹²⁸ Tel qu'ils le décrivent dans leurs témoignages ou entretiens. Voir notamment en annexe l'entretien que nous avons réalisé avec Michel Caserta.

temps, la danse de Cunningham se trouve face à un bloc classique et plus largement face à une culture faite de traditions et d'institutions.

Les photos de James Klosty⁹²⁹ prises à différents moments de la vie de la compagnie dans les années 1960 et au début des années 1970, dans le studio de Wesbeth, dans les théâtres, les gymnases, les jardins, dans la rue, en répétition, en représentation ou pendant des moments de pause, à New York, Rome, en Pologne mais aussi en France, donne une sensation d'anachronisme. Sur les quelques clichés qui concernent les tournées en France : on aperçoit à Treigny Merce Cunningham de dos supervisant parmi les chaises des spectateurs encore vides la mise en place technique sur une scène en plein air. Au troisième tiers de l'image s'impose le château de Ratilly, datant du 13^{ème} siècle. Une autre photo montre Merce Cunningham au repos au fond d'une petite alcôve de pierre dans les jardins de la Fondation Maeght⁹³⁰. Il est assis sous une mosaïque, derrière une grille qui remplit presque toute l'image sur laquelle une pancarte, bien visible, affiche « passage interdit ». Un autre cliché encore met en scène une « dame » devant le Théâtre de France⁹³¹ exhibant d'un air dépit le programme de la compagnie ouvert à la page des photos de danseurs en académique. A ses côtés un jeune homme en costume et nœud papillon, bras croisés, visiblement amusé, pourrait représenter l'archétype du jeune intellectuel volontiers provocateur. Puis encore à côté, bras croisés également, adossé contre le mur, un gardien de la paix qui regarde ailleurs. D'autres images nous évoquent tour à tour le poids de l'histoire et de la tradition et l'incongruité de la présence de Cunningham dans une telle atmosphère. Comme celle où Joan Mirò et John Cage s'enlacent devant la statue de Racine⁹³² ou bien celle captant, depuis le fond de la scène, le salut des danseurs en répétition⁹³³. Face à eux, la salle de spectacle à l'italienne dans toute sa splendeur, fauteuils de velours vides recouverts d'un linge, balcons ornés de dorures baroques. Bref, ce bain culturel français semble bien en décalage avec l'œuvre de Cunningham : les théâtres à l'italienne, les interdictions de stationner ou les défenses d'entrer, la culture des salles de spectacle bourgeoises et

⁹²⁹ KLOSTY James, *Merce Cunningham*, New York, Editions P. Dutton and Co, 1975, 217p.

⁹³⁰ « MC, fondation Maeght, Saint Paul de Vence, France » in KLOSTY James, *Merce Cunningham*, *op. cit.* p140.

⁹³¹ « Théâtre de France, Paris » in KLOSTY James, *Merce Cunningham*, *op. cit.* p 139.

⁹³² « John Cage, Joan Mirò, and Racine, Théâtre de France » in KLOSTY James, *Merce Cunningham*, *op. cit.* p 139.

⁹³³ « Théâtre de France, Paris » in KLOSTY James, *Merce Cunningham*, *op. cit.* p 173.

« encadrées » par l'État, c'est tout ce décalage qu'a capté le photographe lors des passages de la compagnie en France.



En tant que chorégraphe, Merce Cunningham est considéré comme novateur voire provocateur comme en témoignent les réticences d'une grande partie de la presse et du public. Jacqueline Cartier rappelle que les représentations à l'Odéon en 1970 « partage[nt]

violemment le public⁹³⁴». Ce qui était valable en 1964 puis en 1966, l'est toujours au début des années 1970 car ses concepts chorégraphiques semblent encore flous, voire douteux : « Je veux bien admettre, confie André-Philippe Hersin non sans un certain dédain et une provocation gratuite, que certains soient subjugués par ce qu'ils veulent à tout prix croire nouveau, beau, intellectuel, et donnant au mot "ballet" une nouvelle dimension, un nouveau visage, mais je crois tout simplement que Cunningham est un chorégraphe axant toute sa production sur son goût de l'exhibitionnisme.⁹³⁵» Le journaliste déplore, entre autres, la présence sur scène « aux limites de la décence » du chorégraphe alors âgé de 51 ans. Ce délit de vieillesse⁹³⁶ à l'encontre de Cunningham est symptomatique du classicisme qui travaille le jugement des œuvres, pour une partie de la presse chorégraphique de ce début des années 1970, dont l'injonction de jeunesse des corps et de performance physique forment un implicite et l'harmonie des ensembles, une valeur suprême. Dans cette optique en effet, Gilberte Cournand regrette, elle aussi, la présence de Cunningham parmi les danseurs qui « contredit souvent l'harmonie de ses ballets⁹³⁷».

À défaut de saisir la démarche chorégraphique, les critiques se rattachent presque par dépit à la grille de lecture qui s'accommode le mieux avec leur connaissance, à savoir les qualités techniques des danseurs. Pour Jacqueline Cartier par exemple, « on retrouve dans *Signals* ce qui est incontestable : des danseurs maîtrisant leurs muscles de belles façons⁹³⁸», tandis que pour Gilberte Cournand, « [...] le chorégraphe donne quand même l'occasion à ses danseurs de montrer leurs grandes arabesques, leur batterie et leurs beaux dégagés⁹³⁹». Mais être interpellé par la « maîtrise parfaite⁹⁴⁰ » du corps des danseurs peut aussi laisser transparaître une puissance poétique des corps exercés à rendre « le plus imperceptible petit mouvement » signifiant, c'est-à-dire à sécréter du sens au cœur même de geste. Il semble

⁹³⁴ CARTIER Jacqueline, « Cunningham règle ses ballets au rythme de son hoquet » in *France Soir*, 9 juin 1970.

⁹³⁵ PHILIPPE-HERSIN André, « Odéon, Merce Cunningham » in *Les Saisons de la Danse*, n°26, été 1970.

⁹³⁶ L'attaque du journaliste est d'une rare violence : « Au vocabulaire original et percutant de 64 a succédé une série de poses conventionnelles et de pas vieillots qui n'ont pas d'autre but que de produire un monsieur très vilain dont le narcissisme provoquerait des haut-le-cœur s'il n'atteignait le ridicule. » in « Odéon, Merce Cunningham », *art. cité*.

⁹³⁷ Cournand Gilberte, « Deuxième programme Merce Cunningham », *Le Parisien Libéré*, 8 juin 1970.

⁹³⁸ CARTIER Jacqueline, « Cunningham règle ses ballets au rythme de son hoquet » *art. cité*.

⁹³⁹ Cournand Gilberte, « Deuxième programme Merce Cunningham », *art. cité*.

⁹⁴⁰ SOURDEL Nathalie, « Merce Cunningham and Dance Company à Paris » in *Chaussons et Petits rats*, janvier 1973.

donc difficile d'admettre de la part de la sphère culturelle en France que - sans nécessairement se couper d'un certain nombre de pratiques liées à la tradition - le système de pensée de Cunningham n'en soit pas moins totalement autre.

Cette difficulté et cette confrontation apparaissent dans les archives quand le chorégraphe se met à dialoguer avec ses interlocuteurs. En 1972, par exemple, Merce Cunningham donnait une conférence à l'American Center, à la suite des représentations au Théâtre de la Ville. Cet événement a été enregistré en audio par la journaliste Lise Brunel⁹⁴¹. Il commence par expliquer qu'il « ne faut pas penser que la danse moderne est une chose⁹⁴² », autrement dit qu'elle n'est pas, à ses yeux, une catégorie esthétique bien délimitée faite de technique et de valeurs figées. L'essence de la danse est concrète et élémentaire : « pour moi, poursuit-il, la danse est faite de mouvements dans le temps et l'espace », ces mouvements sont ceux de la rue, du théâtre, de la classe et ainsi, « il est possible d'inclure dans le mouvement tous les mouvements, les mouvements simples, les mouvements compliqués mais sans expression, sans idée spéciale, sans histoire, sans signification ». Le sens de l'humain est dans le mouvement et son déplacement, nul besoin de le théâtraliser pour le faire exister. « Il n'y a pas une seule idée d'expression mais beaucoup d'idées », estime par ailleurs le chorégraphe, qui revendique l'usage du hasard dans les chorégraphies pour ne pas fixer le mouvement dans une interprétation à force de répétition⁹⁴³. En changeant de musique à chaque représentation, comme c'est le cas pour *Landrover* où George Mumma, John Cage et David Tudor inversent chaque soir l'ordre d'entrée de leurs compositions, « ce n'est pas possible de faire une idée d'expression pour les danseurs parce que ça change à chaque fois ». Dès lors, Cunningham prône un principe chorégraphique qui, non seulement, ne fabrique pas une expression spécialement pour le théâtre, mais qui donne aussi « la

⁹⁴¹ Fonds sonore Lise Brunel, Médiathèque du Centre national de la danse, cote LBRU-0095. L'enregistrement fait partie d'un ensemble conséquent d'archives audio réalisées par la journaliste entre les années 1970 et les années 1990 : interview avec danseurs, chorégraphes, programmateurs ; enregistrement de conférences, de rencontres, d'émissions de radio, de spectacles et de répétitions.

⁹⁴² Fonds sonore Lise Brunel, Médiathèque du Centre national de la danse, cote LBRU-0095. Les citations suivantes sont extraites de la transcription des enregistrements réalisés par nos soins.

⁹⁴³ Julie Perrin nuance cependant le poids donné à l'utilisation du hasard dans la création chorégraphique de Cunningham, rappelant d'abord qu'« aucune étude critique n'a été menée », que Cunningham évoque à certains moments des « décisions concernant l'ordre » et enfin que bien souvent les danseurs ne savent pas eux mêmes quel processus de composition ils utilisent en amont. Pour toutes ces remarques, voir *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p215.

possibilité de changer les choses », autrement dit qui offre une plus grande liberté et autonomie pour le danseur.

Ces principes de non recherche d'expression théâtrale et d'autonomie - « chaque danseur même s'il n'est pas un bon danseur est exactement ce qu'il est » explique toujours dans cette conférence Cunningham - semblent alors flous aux auditeurs de l'American Center. Pour les danseurs présents en particulier, tels que les échanges peuvent nous le laisser deviner, cette pensée du geste chorégraphique apparaît étrangère aux modes de travail auxquels ils ont été confrontés jusqu'alors. Beaucoup, en effet, s'interrogent visiblement sur la nature du travail du chorégraphe qu'ils tentent de nommer ou d'interpeller. Parmi les questions ou les remarques adressées, on relève : « Vous avez dit que la danse est quelque chose de spontané mais vous avez parlé de méthode et de technique, il y a quelque chose qui se contredit » ; « Est-ce que vous croyez qu'on peut danser sur une musique silencieuse, c'est-à-dire la non musique ? » ; ou encore « Est-ce que vous seriez sensible à créer une musique non instrumentale mais avec une musique existentielle si vous préférez ? » ; « Vous êtes partisan d'une danse dépouillée ou d'une danse expressionniste baroque ? » ; « Créez-vous la danse pour elle-même ou par inspiration ? Continuation ou inspiration ? ». Les termes utilisés font référence à la culture savante européenne, de l'esthétique baroque entre le 16^{ème} et 17^{ème} siècle à l'Existentialisme de Sartre ou à la musique expérimentale telle qu'elle est incarnée par Pierre Schaeffer depuis les années 1950. Il apparaît une difficulté à comprendre le champ conceptuel de Cunningham depuis ces savoirs. À contre-pied de cette érudition, Cunningham répond avec une simplicité déconcertante. A la question « pourquoi est-ce que vous utilisez la musique ? », il répond « parce que, dans la vie, il y a des sons, il y a du son partout ». À celle de savoir pourquoi il travaille avec des musiciens et des compositeurs, « j'ai des musiciens vivants », répond-il. Ainsi Cunningham, dans sa simplicité, semble pour l'heure difficile à cerner.

La critique voit essentiellement dans sa danse une performance technique. À défaut de pouvoir y lire un sens prédéterminé, cette insistance sur la technique dans les discours permet de trouver une justification à son travail. De plus, la dépense physique et le niveau technique qui y œuvrent permettent aux danseurs classiques en France d'accéder au champ contemporain de la danse. Pour Kilina Crémona, par exemple, qui a reçu une formation

initiale en danse classique, la danse de Cunningham lui a permis de retrouver la rigueur et « le côté prouesses⁹⁴⁴ » qui l'attirait dans le classique. Mais l'approche cunninghamienne du mouvement, a dévoilé pour la danseuse de nouvelles façons d'appréhender le répertoire classique, de manière plus intelligente à ses yeux. La danseuse étoile Wilfride Piollet effectue un trajet similaire, le travail auprès de Cunningham ayant été en effet la source d'une interrogation sur la pratique de la danse classique. Elle rencontre Cunningham en 1973 à l'occasion de la création à l'Opéra de Paris d'une œuvre emblématique du malentendu de la relation de Cunningham à la France.

2) Un jour ou deux à l'Opéra de Paris

En acceptant de créer pour le ballet de l'Opéra de Paris, Cunningham est propulsé dans une institution qui, à première vue, semble en tous points opposée à ses concepts chorégraphiques. Mais est-ce réellement incongru ? De même que tout point est d'égale valeur dans l'espace, tous lieux ou configurations auront le même statut pour Cunningham : un endroit où la vie de la danse est possible. Accepter le projet est donc une manière de rester fidèle à ses principes. Néanmoins, le chorégraphe se heurte à nombre de difficultés qui traduisent avec force les écarts et les écueils d'un monde classique tenté de s'emparer de la modernité cunninghamienne.

« C'est le système, pas les danseurs »

Le 18 octobre 1973, Merce Cunningham fait une pause dans la préparation de la création de *Un jour ou deux*, commandée pour les danseurs du ballet de l'Opéra de Paris par le directeur du Festival d'Automne et, comme nous l'avons vu, grand admirateur du chorégraphe, Michel Guy. Il accorde un entretien d'environ une heure trente à la journaliste Lise Brunel. La conversation est enregistrée ce qui nous permet aujourd'hui d'y avoir accès⁹⁴⁵. Le chorégraphe semble éprouvé et désabusé par la préparation de cette pièce. Il essaye de comprendre, avec l'aide de la journaliste, ce qui fait obstacle.

Cunningham estime d'abord que l'énergie au sein de l'institution est trop « dispersée [...] dans des choses qui ne sont pas nécessaires. Moi, je crois que c'est le système,

⁹⁴⁴ Entretien avec Mélanie Papin réalisé en 2009 dans le cadre de la préparation d'un article : GLON Marie, « La voie du concept, la voie du sensible » in *Repères, Cahiers de danse*, n°23, avril 2009.

⁹⁴⁵ Le fonds sonore Lise Brunel, Médiathèque du Centre national de la danse.

certainement dans l'Opéra, c'est le système.⁹⁴⁶ » En tant qu'ensemble d'éléments, aux critères, à la nature et aux statuts très précis, le « système » de l'Opéra est puissamment organisé et délimité. La danse n'est qu'un élément parmi d'autres : l'organigramme administratif et artistique, les sections lyriques et musicales, tous les autres corps de métiers, l'histoire et l'architecture du lieu, sa position dans l'espace culturel français, etc. Bref, là où Merce Cunningham entend danser et faire danser le corps de ballet, le « système » en tant que tel s'y oppose.

En effet, le premier obstacle auquel se heurte le chorégraphe et qu'il perçoit avec regret est l'excès de « bureaucratie ». Celle-ci déconcentre les danseurs de leur tâche, les soumettant d'abord au « système » plutôt qu'à la danse. L'organisation des répétitions donne lieu à des difficultés importantes. Les plannings des danseurs sont conçus de telle manière qu'ils changent constamment et le chorégraphe ne parvient pas à travailler avec eux ni même à pouvoir organiser des temps en commun : « Les danseurs veulent danser mais je ne les vois jamais. Nanon Thibaut veut danser mais elle n'est jamais là.⁹⁴⁷ » Une fois seulement au cours du processus de création, le chorégraphe est parvenu à travailler avec le groupe en entier. Il lui est arrivé en revanche de n'avoir qu'un seul danseur sur un groupe de cinq prévus, l'obligeant à jouer les quatre rôles manquants. Un autre excès de bureaucratie est la longue procédure administrative qui s'est mise en place au moment d'éditer le programme de la création où les noms des danseurs apparaissaient non pas selon leurs grades mais simplement dans l'ordre alphabétique, nécessitant nombre de précautions et la signature de clauses.

Pour Cunningham, il est assez clair que les problèmes de motivation et d'organisation viennent du système qui « fait des danseurs des choses, pas des personnes ». Le deuxième obstacle que rencontre le chorégraphe est en effet l'absence d'individualité des danseurs. Merce Cunningham croit en l'individu, en l'idée toute nord-américaine du *self-made-man* dans laquelle œuvre l'idéal de l'individu actif et mobile, maître de son parcours. Or, à l'Opéra, dans la conception du corps de ballet, « il y a des personnes sans identité pour encadrer le soliste ». L'idéologie du corps de ballet, ce dernier pourtant composé de

⁹⁴⁶ Merce Cunningham s'adresse à Lise Brunel en français. Il connaît bien cette langue sans la maîtriser totalement. Ainsi la syntaxe apparaît par moment fragile mais nous préférons garder l'organisation linguistique de Cunningham.

⁹⁴⁷ Conversation de Merce Cunningham avec Lise Brunel, Fonds Lise Brunel, Médiathèque du CND. *Idem* pour les citations suivantes.

nombreux danseurs, ne reconnaît pas les individualités. De cette manière, les danseurs ne cherchent pas à identifier ou mettre en œuvre dans leur corporéité une qualité qui leur serait propre. Pour Cunningham, il ne s'agit donc pas d'un problème d'esthétique chorégraphique mais bien de la manière dont la danse, quelle qu'elle soit, est pensée à l'intérieur d'un système.

L'autre raison pour laquelle le processus d'individuation lui semble absent du corps de ballet est rattachée à l'école. Le chorégraphe en comparant le statut de l'artiste aux États-Unis et en France fait ce constat : « Aux États-Unis on devient danseur comme on devient peintre, par nécessité intérieure, par nécessité d'une certaine forme de vie. Alors qu'en France, le système de l'Opéra fait que ce sont les parents qui prennent la décision de faire faire de la danse à leurs enfants. » Le système d'éducation à la danse, tel que le perçoit Cunningham au sein de l'Opéra, ne permet pas, ou pas suffisamment, d'éprouver la nécessité de la danse pour soi-même. Si les danseurs sont disciplinés, pour Cunningham « c'est une discipline de surface mais pas une discipline intérieure. Pour moi, dans la vie, c'est une question, si quelque chose vous intéresse, vous vous disciplinez vous-même. »

Déplacements

Ce besoin d'entrer en relation avec des individualités va être au cœur du travail en studio. D'abord, Cunningham tente de s'adapter à ce que sont les danseurs, ce qui implique de ne pas les couper totalement de leur environnement de travail habituel. Il intègre ainsi le vocabulaire classique dans la chorégraphie. Si les pointes sont exclues, les chaussons font partie de la tenue de scène. Enfin, même si les danseurs ne répètent pas avec la *Musique pour orchestre en trois parties* de John Cage, ils ont tout de même la possibilité de l'entendre. Mais au-delà, le processus de création d'*Un jour ou deux* opère des déplacements remarquables au cœur de l'éthique et du pouvoir que représente une institution comme l'Opéra de Paris.

Tout d'abord, la danse de Cunningham tente d'instaurer un processus d'individuation qui semble, comme nous l'avons vu, absent aux yeux du chorégraphe. Ce dernier raconte ainsi à Lise Brunel qu'il fait apprendre quatre sections différentes aux danseurs et chaque soir, ils sont libres de choisir celle qu'ils veulent danser. Lors d'une répétition, une danseuse

s'arrête brusquement parce que le danseur d'à côté avait choisi la même section qu'elle, le solo qu'elle pensait interpréter se transformant, à son sens, en duo. Ce n'est pas le concept qui pose problème mais le fait de l'appliquer. Lorsqu'il laisse le choix de la direction aux danseurs, Merce Cunningham met en place un processus décisionnel, donne une liberté aux danseurs qu'ils parviennent difficilement à prendre. La question de l'égo qui domine nombre de postures d'interprètes classiques devient une question d'engagement individuel. D'autre part, les danseurs n'étant plus sous la coupe d'un ordre extérieur, une sorte de vertige s'installe et ils ne parviennent pas à trouver une discipline personnelle qui leur donnerait accès à une forme de liberté. Le premier déplacement qu'opère la danse de Cunningham est donc l'apprentissage de l'autonomie. Il demande au danseur de ne plus se juger mais de faire un choix personnel et de le conduire jusqu'au bout, quand tout mouvement chorégraphique est normalement soumis au contrôle d'un regard extérieur.

Le deuxième déplacement peut se résumer par la révision du jugement du beau. Merce Cunningham raconte à Lise Brunel une conversation avec Jean Guizerix. Lors d'une répétition, le danseur étoile demande à propos d'un déplacement qu'il doit faire avec Wilfride Piollet si celui-ci doit être « joli ou fonctionnel ». Merce Cunningham lui répondant qu'il doit être fonctionnel, Jean Guizerix parvient à faire le mouvement avec une rapidité et une efficacité très intéressantes aux yeux du chorégraphe mais aussi « belles » à voir : « ça deviendra joli », poursuit-il. Merce Cunningham perçoit en travaillant avec les danseurs « qu'en France, les choses doivent être jolies tout de suite ». Or, il estime que « quelque chose peut ne pas être joli et le devenir ». Ainsi déconstruit-il le rapport au beau entretenu par le système classique, tentant de faire accepter qu'un mouvement n'est pas « joli » selon une convention ancienne mais contient un « devenir beau » autant par l'acquisition d'une expérience sur le mouvement que par l'évolution du regard esthétique sur lui.

Enfin, le troisième déplacement serait celui d'une déconstruction du symbole politique que représentent l'Opéra de Paris et le corps de ballet. En effet, il semble que Cunningham ne tienne pas compte de l'espace de représentation, des pouvoirs et de la culture qu'incarne l'Opéra. Il le regarde au contraire comme un environnement constitué d'une architecture, de sons et de couleurs au même titre que n'importe quel autre. De ce fait, il déhiérarchise le lieu en le considérant avant tout du point de vue de ses composantes de base,

communes à tout espace. En appliquant ainsi les principes éthiques de sa danse à l'Opéra de la même manière qu'en tout autre endroit, Merce Cunningham déconstruit – sans que cela soit le projet de la chorégraphie, ni même une volonté affichée dans le projet – la stature et l'hégémonie du lieu.

Notamment, il ne tient pas compte des attentes et de la nature du public, habitué à un confort de regard. Dans une autre archive sonore de Lise Brunel, à l'occasion d'une conférence d'après spectacle de la création pour l'Opéra de Paris⁹⁴⁸ au mois de novembre 1973, une spectatrice, dans un langage et un ton bourgeois, interpelle ainsi l'auditoire :

*Nous avons pu saisir par tout ce qui s'est dit la subtilité des rapports du chorégraphe, de la musique et des danseurs. En se plaçant du point de vue plus simple du spectateur, c'est-à-dire plus ou moins du profane, je voudrais demander ce que le chorégraphe pense projeter sur le spectateur lorsqu'il lui est fourni en même temps deux écrans de supra-vision (je ne sais pas comment ça s'appelle) des sons qui débordent de tous côtés, des mouvements qui sont souvent très beaux et qui laissent même celui qui a l'habitude de regarder le mouvement dans un état de désespérance chaotique. J'ai assisté à une telle démarche et, autour de moi ainsi que moi-même, je voyais les gens regarder de tous les côtés et par où ils pouvaient trouver l'issue la plus proche pour partir parce que vraiment le son était quelque chose d'absolument insupportable. Je voudrais simplement savoir ce que le chorégraphe pense projeter lorsqu'il agit d'une telle façon et qu'il crée vraiment un désarroi total. Quel est le sens de cette chose ?*⁹⁴⁹

L'attente ici serait que le chorégraphe construise son projet autour d'une adresse faite au spectateur. Telle est la culture du public que l'Opéra a héritée de la société de cour, tournée vers l'exaltation de la vie du Roi⁹⁵⁰. Et dans ce même ordre d'idée, il attend également que l'espace qui lui est proposé soit clair, lisible pour que l'œil suive

⁹⁴⁸ Médiathèque du Centre national de la danse, côte LBRU-0096-B : Merce C Nov 73 débat Opéra.

⁹⁴⁹ Fonds sonore Lise Brunel, médiathèque du Centre national de la danse sous la cote LBRU-0096-B : Merce C Nov73 débat Opéra.

⁹⁵⁰ Voir le chapitre consacré à la naissance de la danse classique in BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, Tome 1, Paris, Seuil, 1994, p 120-146.

agréablement les évolutions des danseurs sans perturbation ni dysharmonie. D'où un « état de désespérance chaotique » dès lors que Cunningham brise les deux fondements propres au ballet : l'adresse au spectateur dans une frontalité et une lisibilité des intentions ; l'harmonie des espaces, des sons, etc...

Nul étonnement, dès lors, que la présentation d'*Un jour ou deux* ait drainé un public nouveau, jeune, d'horizons divers, et parmi eux des danseurs venus découvrir « la nouvelle danse⁹⁵¹ ». Tel que le souligne la journaliste de l'ORTF à l'occasion d'un reportage pour le journal télévisé du 20 heures sur la journée portes ouvertes du 5 novembre 1973 autour de la création, cette population est pour le moins inhabituelle en ce lieu et suscite une animation particulière. Cunningham apporte ainsi cette ouverture sur un public plus jeune, moins bourgeois et moins lettré, curieux et dynamique. Ainsi, sans le rechercher, la danse de Merce Cunningham à l'Opéra transforme cet environnement. En l'investissant différemment, il change notamment la sociologie du public.

Enfin, un dernier déplacement au sein du système peut se lire dans la destitution symbolique du danseur étoile. Cunningham rejette la « divination de la vedette unique⁹⁵² » et place le danseur étoile en difficulté. Jean Guizerix se remémore que, si la relation avec la direction artistique et administrative de l'Opéra souffrait de difficultés importantes, pour les danseurs, le travail du corps était tout aussi problématique, « les danseurs ayant beaucoup de mal à intégrer et à accepter la position parallèle des pieds, par exemple⁹⁵³ ». La notion de parallèle, poursuit Jean Guizerix « leur perturbait le corps et surtout l'esprit, je crois ». Le danseur étoile Mickaël Denard, promu en 1971, rend compte d'une perte de repères physiques. Il constate que la danse de Cunningham « représente d'abord beaucoup de travail⁹⁵⁴ ». Les notions d'effort et de rigueur sont ici déplacées vers une pratique de la danse moderne. Ensuite, ce travail se révèle « assez déroutant de ce qu'on fait d'habitude ». Un corps de ballet aussi prestigieux ne semble donc pas « armé » pour, non seulement sortir d'une routine et s'adapter à un système autre, mais aussi pour assimiler facilement une technique tout aussi exigeante que celle qui les a formés. Michaël Denard fait ainsi part d'un

⁹⁵¹ Archives Ina, reportage ORTF pour le JT de 20h, 6 novembre 1973. Réf 00936.

⁹⁵² BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, op. cit, p120.

⁹⁵³ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien avec Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en Mai 68*, op. cit, p 62. *Idem* pour la citation suivante.

⁹⁵⁴ Interview de Mickaël Denard, archives Ina, reportage ORTF pour le JT de 20h, 6 novembre 1973. Réf 00936

retour à l'état d'ignorance lorsqu'il précise qu'après six semaines de travail, il « commence seulement à retrouver [s]es pieds ». Cette fragilité palpable dans les propos des danseurs est d'autant plus forte que Michaël Denard, tout comme Wilfride Piollet et Jean Guizerix avait appréhendé le travail du chorégraphe un peu avant sa venue à l'Opéra. Le couple notamment était parti en août 1973 à New York⁹⁵⁵. Portés par la création de Cunningham à l'Opéra et probablement motivés par un désir d'ouverture corporelle, culturelle et sociale plus large, ces danseurs cherchent visiblement leur corps. Quand Michael Denard dit ne plus sentir ses pieds, ce sont ceux d'un danseur classique qu'il quitte par nécessité pour trouver de nouveaux appuis et de nouvelles coordinations dans les contraintes de timing, d'espace, de dissociation et de prise de décision demandées par Cunningham. Perdre pied, être dérouté ou perturbé : les mots des danseurs autour de la perte, la déviation ou la friction racontent alors l'expérience traversée d'une modification de l'itinéraire prévu et d'une mise en difficulté, pour entrer dans l'univers et la pensée du chorégraphe. « Indiscutablement, nous nous sommes sentis bousculés », renchérit Jean Guizerix, « dans le plus beau sens du terme. Il s'est opéré un changement dans notre structuration de notre corps et d'esprit. »

Ainsi, accepter de perdre ou de quitter son lieu de savoir - et de confort - pour gagner un geste autre semble constituer l'enseignement retenu par une partie des danseurs classiques qui ont positivement perçu cette expérience avec Cunningham. Pour Wilfride Piollet, notamment, cette rencontre est plus qu'une expérience un peu autre, c'est une véritable révolution dans la manière de sentir bouger, comme l'expose Jean Guizerix :

[...] Après avoir travaillé avec Cunningham et ses deux heures de classe quotidienne, puis deux heures et demie en répétition, Wilfride mettait ses pointes pour danser Le Lac des cygnes en ressentant d'une tout autre manière son rapport au geste classique. Elle a donc perçu, à ce moment-là, une autre manière de penser le corps – dont elle s'est nourrie –, et elle a eu la confirmation de cette stabilité en voyant danser des personnes comme

⁹⁵⁵ « Il y avait l'envie de défendre un lieu qu'on aimait » entretien avec Jean Guizerix par Marion Even in *Danser en Mai 68*, op. cit, p 62. *Idem* pour les citations suivantes.

*Carolyn Brown (grande danseuse de Merce) : ses équilibres, son corps, son travail de pied, de dos, c'était magique !*⁹⁵⁶

Ainsi, le passage de Cunningham au sein de cette institution a contribué, même dans une portion congrue, à faire bouger quelques lignes. Il serait intéressant, à ce titre, d'observer dans le parcours d'interprète de Wilfride Piollet où se joue précisément cette expérience et dans quelle mesure elle a contribué à nourrir sa méthode en pédagogie appelée « barres flexibles » qu'elle développe à partir des années 1980⁹⁵⁷.

Contrairement aux attentes⁹⁵⁸, la création d'*Un jour ou deux* n'a pas fait scandale, un nouveau public brassé par le Festival d'Automne ayant très probablement contribué à diffuser une atmosphère décrispée dans la salle. Néanmoins, dans son compte-rendu, Maurice Fleuret rappelle bien que « Merce Cunningham et John Cage au Palais Garnier, c'était tout simplement les loups dans la bergerie, les maîtres de l'abstraction au pays des images, les complices du hasard au cœur d'une vieille mécanique déterministe, c'était aussi le risque inverse d'institutionnaliser, d'académiser l'avant-garde la plus corrosive⁹⁵⁹ ». Sans remettre en cause en profondeur le système, la venue de Cunningham en 1973 a néanmoins fait tomber quelques petites hiérarchies le temps d'une création. Mais, plus important, elle aura fécondé une nouvelle manière d'appréhender le mouvement au sein même de la danse classique, à l'intérieur et en dehors de l'Opéra.

3) Vivre et danser : Cunningham et le Théâtre du Silence

Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, après des années passées au sein de l'Opéra de Paris et quelques expérimentations chorégraphiques au sein du Ballet-Studio et de l'AJAC⁹⁶⁰, ont décidé de devenir des chorégraphes contemporains indépendants. Leur trajectoire apparaît comme celle de danseurs classiques qui se vivent d'abord comme des individus et comptent bien injecter cette dimension dans leur pratique de la danse : « Si on

⁹⁵⁶ *Idem*

⁹⁵⁷ À ce sujet, voir PIOLLET Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'Une et L'Autre, 2014, 172p ; *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Paris, Sens&Tonka, 2005, 199p.

⁹⁵⁸ André-Philippe Hersin dans un article (« À l'Opéra "Un jour ou deux" », *Les Saisons de la danse*, n°59, décembre 1973) expose notamment en filigrane: « Je pensais donc que ce dernier ayant à sa disposition une troupe remarquable et des solistes aussi prestigieux que Denard ou Guizerix [...] serait en mesure de nous donner la primeur d'une chorégraphie surprenante ».

⁹⁵⁹ FLEURET Maurice, « Les étincelles du hasard » in *Le Nouvel Observateur*, n°470, 12-18 novembre 1973.

⁹⁶⁰ Voir *supra*.

est happé, pourquoi ne pas aller carrément à l'aventure », confiait Brigitte Lefèvre à Hervé Pons à l'occasion d'un Grand Entretien⁹⁶¹ en 2011. Si mai 68 a lancé cette dynamique à la fois personnelle et politique⁹⁶², fallait-il également réinventer les figures d'artistes pour nourrir ces nouveaux horizons ? C'est dans ce contexte que Merce Cunningham s'est imposé comme une référence importante. « L'influence de Merce Cunningham a été décisive⁹⁶³ » reconnaît Jacques Garnier, tout en louant de manière rétroactive, la présence de pédagogues modernes en France tels que Françoise et Dominique Dupuy ou encore Karin Waehner. Mais, au début des années 1970, être danseur contemporain sans renier une corporalité classique nécessitait de s'approprier d'autres modèles.

De fait, la technique que développe Cunningham est, pour Jacques Garnier, la mieux appropriée pour fonder une tradition corporelle de la danse contemporaine : « Il n'y avait pas en France de tradition de l'enseignement de la danse contemporaine », estime-t-il, alors que Cunningham « proposait une façon d'analyser le mouvement qui était fondamentale au plan de la formation ». Séduit par sa « beauté » formelle, la technique de Merce Cunningham convient au chorégraphe français parce qu'elle « se réfère à une manière de penser la danse d'après laquelle les notions d'espace et de temps sont essentielles ». « Essentielles » signifie ici que la danse lui apparaît débarrassée des oripeaux théâtraux et des formes de paraître que comporte l'esthétique classique. Bref, une certaine forme de sobriété qui offre à l'interprète la possibilité d'être en contact avec son individualité : « Danser un ballet de Merce me permet d'être moi-même sans qu'il faille prendre en compte une affectivité autre que la mienne dans l'exécution des pas qui me sont proposés. » Brigitte Lefèvre qui rencontre Merce Cunningham un peu plus tard, en 1972 au Festival d'Automne, reconnaît les mêmes qualités en Cunningham : « La danse, en effet, s'est détachée des images traditionnelles de la ballerine gracieuse en tutu. Elle a cessé de paraître pour être, exister par elle-même, seule,

⁹⁶¹ Réalisé par l'Ina en 2011 : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06002/brigitte-lefvre.html>. Consulté en mars 2015.

⁹⁶² Voir la première partie, chapitre 2 de la présente thèse.

⁹⁶³ « Jacques Garnier, danseur et chorégraphe » entretien Jacques Garnier in *EPS*, n°222, mars-avril 1990, pp 58-62. *Idem* pour les citations suivantes.

parfois, sans décor et même dans la rue. Elle s'est définie comme mouvement dans l'espace et c'est tout. Et c'est beaucoup ⁹⁶⁴», confie-t-elle en évoquant son expérience.

Cette perception de la danse de Cunningham, à la fois formelle et individualisée, a largement alimenté le projet chorégraphique du Théâtre du Silence. Pour Françoise Denieau, une des membres de la compagnie en effet, « Cunningham [...] était clairement au centre de nos intérêts esthétiques⁹⁶⁵ ». L'introduction au répertoire de la compagnie rochelaise de deux des œuvres du chorégraphe, *Summerspace* et *Changing steps*, marque non seulement une période de travail importante pour la compagnie mais l'installe aussi durablement dans le paysage chorégraphique français. Cet engagement dans le travail a débuté en 1976 lorsque Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier participent au grand stage organisé en Avignon afin de se préparer à introduire *Summerspace* dans le répertoire de la compagnie. Ils sont alors pris en charge par Kilina Crémona. Puis, l'ensemble de la compagnie est parti à San Francisco pendant trois semaines afin répéter avec Margaret Jenkins⁹⁶⁶. La reconnaissance vient, quant à elle, par voie d'association. Reprendre, en tant que compagnie indépendante, plusieurs œuvres majeures de Cunningham met en lumière le professionnalisme et les « recherches dans l'esprit des américains⁹⁶⁷ ». Ainsi, l'association de Cunningham au Théâtre du Silence permet-elle de peaufiner l'image d'une compagnie contemporaine.

Le premier élément que véhicule le Théâtre du Silence est une image de liberté. Dinah Maggie est à cet égard très enthousiaste en 1973 lors des représentations à l'Odéon : « Après ce qu'ils viennent de montrer, on pourra bientôt appeler Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier les chorégraphes de la liberté⁹⁶⁸ », explique-t-elle. Dès leur départ de l'Opéra, ils incarnaient pour la journaliste la jeune génération des « évadés de l'Opéra », soulignant leur émancipation comme un acte de courage quasi résistant. Mais dans la danse, du chemin restait encore à faire, estime Dinah Maggie qui évoque « une métamorphose totale ». Même

⁹⁶⁴ « Une compagnie de création à La Rochelle, Le Théâtre du Silence » entretien avec Brigitte Lefèvre in *L'expérience de La Rochelle*, La Rochelle, Rumeurs de âges, 1982.

⁹⁶⁵ Entretien avec Françoise Denieau par Marc Barret réalisé dans le cadre du Séminaire « Relire les années 1970 » animé par Sylviane Pagès et Mélanie Papin de 2011 à 2013 (département Danse, université Paris 8).

⁹⁶⁶ Né en 1942. Elle danse dans de nombreuses compagnies dont celle de Merce Cunningham Dance Company. À partir de 1967 et pendant 12 ans, elle transmet des pièces du répertoire de la compagnie.

⁹⁶⁷ MARTINOTY Jean-Louis « Le Théâtre du silence, à la recherche d'un style » in *L'humanité*, 22 janvier 1973.

⁹⁶⁸ MAGGIE Dinah, « Le Théâtre du silence, une métamorphose totale » in *Combat*, 11 mai 1973. *Idem* pour les citations suivantes.

si « quelques petites baleines tiennent encore bon dans le corset académique », les efforts consentis par « le travail énorme sur l'esprit et le corps », par « un constant élargissement du regard sur le monde » mais encore par « une extraversion qui va de pair avec une croissante modestie », font de cette jeune troupe, aux yeux de Dinah Maggie, rien de moins que la manifestation de la « libération chorégraphique ». C'est surtout la reprise du ballet *May*, devenu « méconnaissable » qui rend compte le mieux de cette transformation : « Les danseurs bougent de l'intérieur, c'est-à-dire que chacun de leurs gestes apparaît comme motivé par le précédent et motivant le suivant, de telle sorte que le ballet revêt une identité, une vie intrinsèque, un style et une raison d'être. » Si Dinah Maggie voit, dans le Théâtre du Silence, la synthèse tant espérée dans les années 1950 et 1960⁹⁶⁹, pour d'autres observateurs, au contraire, le langage corporel et le propos sont antinomiques : « D'une façon générale », explique par exemple Jean-Claude Diénis, « on cède à des recherches purement formelles qui désamorcent la bombe que l'on voulait lancer.⁹⁷⁰ » L'enthousiasme de Dinah Maggie n'est donc pas partagé. Le manque d'articulation entre les modes de visibilité et les modes de pensée - esthétique et politique – qu'il souhaite mettre en œuvre semble encore faire obstacle au projet contemporain du groupe. L'interprète de la compagnie Françoise Denieau, qui se souvient de collaborations stimulantes notamment avec le plasticien Rinaldo Cerqueira, estime aussi que « entre l'impulsion et la réalisation, il y a une très, très grande marge⁹⁷¹ ».

B –Cunningham perçu et capté

1) Le dispositif auprès du public : une explicitation incessante de la démarche

Nous avons pu déjà l'observer, la raison de la forte présence de Cunningham en France, le projet de création à l'Opéra de Paris et dans les grands lieux et festivals du territoire, tiennent, en ces années 1970, essentiellement à la passion que lui voue Michel Guy, tour à tour directeur adjoint du Festival international de danse de Paris, directeur-fondateur du Festival d'Automne et ministre des Affaires culturelles. De ses débuts très chaotiques en 1964 à une période de défiance au début des années 1970, Merce Cunningham passe, au mitan de la décennie, au statut de référence incontournable de la danse

⁹⁶⁹ Voir le premier chapitre de la première partie de notre thèse.

⁹⁷⁰ DIÉNIS Jean-Claude, « À Villejuif, le Théâtre du silence » in *Les Saisons de la danse*, n°34, mai 1971.

⁹⁷¹ Entretien avec Françoise Denieau par Marc Barret réalisé dans le cadre du Séminaire « Relire les années 1970 » animé par Sylviane Pagès et Mélanie Papin de 2011 à 2013 (département Danse, université Paris 8).

contemporaine : « En deux décennies, souligne Sylviane Pagès, - des années 1960 aux années 1980 – la réception de Cunningham en France est passée de la controverse à la consécration jusqu’à l’omniprésence, presque écrasante du chorégraphe⁹⁷² ». Nous faisons l’hypothèse ici, que, nonobstant la valeur intrinsèque et évidente de ses créations qui ont introduit « une autre conception de l’œuvre chorégraphiques et de la relation esthétique⁹⁷³ », ce basculement du regard tient également à la présence particulière du chorégraphe en France, jalonnée de rencontres, de débats, d’interviews, d’expositions et de répétitions publiques.

En 1970, lors des représentations au Théâtre de l’Odéon, la compagnie de Merce Cunningham fait l’objet d’un reportage télévisuel diffusé le 13 juin 1970 au JT de 20h⁹⁷⁴ ; en 1972, programmé au Théâtre de la Ville dans le cadre du tout premier Festival d’Automne, le chorégraphe donne une conférence, suivie d’un débat au Centre culturel Américain ; en 1973, une journée portes ouvertes est organisée à l’Opéra de Paris avant les représentations, où le public peut assister à une répétition publique et à une conférence avec le chorégraphe ; en 1978, le Centre Américain organise un atelier de vidéo et de danse donné par Charles Atlas et Merce Cunningham⁹⁷⁵, réservé à des danseurs et des réalisateurs professionnels. Un *Event*⁹⁷⁶, orchestré par le chorégraphe et John Cage, est également programmé pour célébrer la réouverture du Centre dans un nouveau lieu, boulevard Raspail. En 1976, c’est un stage important et décisif pour beaucoup de danseurs qui est organisé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Selon Raphaël de Gubernatis, douze ans après sa découverte, « le moment est venu d’initier les danseurs français à la démarche cunninghamienne autant que

⁹⁷² PAGÈS Sylviane, « Le “moment Cunningham”, l’émergence d’une référence incontournable de la danse en France... », in *Repères, cahier de danse*, « Merce Cunningham et la danse en France », *op. cit.*, p3.

⁹⁷³ PERRIN Julie, *Figures de l’attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, *op. cit.*, p210.

⁹⁷⁴ Voir l’archive sur le site de l’Ina, ina.fr : <http://www.ina.fr/video/CAF97077732/merce-cunningham-dance-company-a-l-odeon-video.html>.

⁹⁷⁵ Voir le compte-rendu de Marcelle Michel, « L’atelier de Merce Cunningham, créer pour la vidéo » in *Le Monde*, 8 mai 1977.

⁹⁷⁶ Voici la description de Lise Brunel in « Le temps d’un dialogue », *Le Quotidien de Paris*, 11 mai 1978 : « En fond de scène, un bric-à-brac dada de valise, échelle, tapis roulé et quelques meubles ; dans un angle, Cage s’active à une table. Assis en demi-cercle, les spectateurs ont, de la danse, une vision non frontale, l’acte de danser n’impliquant pas pour le chorégraphe la nécessité d’un face-à-face constant. Des sections de chorégraphie ajoutées l’une à l’autre par les méthodes de hasard : une alternance de phrases dansées les plus chorégraphiques, avec des gestes pris dans le quotidien pour devenir une phrase chorégraphique ; des instants de silence où le corps s’immobilise avant de repartir vers une autre section. Une ingéniosité, une simplicité, une connaissance parfaite des possibilités du corps, de son axe et de son centre. Le visage, impassible, a une gravité splendide. A travers l’éloquence du corps, c’est l’être qui transparaît. Aucune tricherie. Cunningham, de plain-pied avec le spectateur, n’a pas à paraître. Il danse ».

d'y familiariser le public ⁹⁷⁷». Aussi, parallèlement à l'événement chorégraphique dans la Cour d'honneur du Palais de Pape, la préparation de ce stage est particulièrement soignée. Trente stagiaires de haut niveau, triés sur le volet, y participent. L'opération, coûteuse, montre la volonté de créer de bonnes conditions de travail. En effet, un fond de 500 000 francs est débloqué afin de permettre la reconstitution à l'identique du plancher de Wesbeth ⁹⁷⁸ et pour accueillir la compagnie pendant un mois. Par ailleurs, le public est convié à assister à l'une des trois conférences-démonstrations organisées autour de la compagnie. De nouveau programmée ⁹⁷⁹ au Festival d'Automne en 1979, la compagnie danse cette fois dans trois lieux : au Théâtre de la Ville, au Théâtre des Amandiers à Nanterre et à Beaubourg pour une série du 10 *Event*. Pléthore de manifestations entourent les représentations à Beaubourg dont une exposition comprenant photographies, vidéos, notations de musique et quelques maquettes et des répétitions publiques au cœur même du hall du musée...

On le voit, des moyens importants sont déployés en marge des programmations de spectacle pour rendre le travail de Merce Cunningham plus accessible. Les propos du chorégraphe, prononcés lors de ces manifestations ⁹⁸⁰ ou dans les médias audiovisuels ⁹⁸¹, laissent tout d'abord apparaître une grande simplicité et proximité de sa parole. Le chorégraphe, en effet, s'adresse souvent en français. S'il ne maîtrise pas la langue totalement, son langage est rendu proche, voire chaleureux. Le vocabulaire qu'il utilise est simple, rendant l'exposition de ses principes chorégraphiques d'autant plus intelligible. Par exemple, il explique que, pour lui, la danse contemporaine, ce n'est pas « imposer quelque chose mais présenter quelque chose ⁹⁸² ». Pour expliquer son usage du hasard dans la chorégraphie, il donne un exemple parlant qu'il replace dans le contexte de vie d'un individu normal, désacralisant ainsi la profondeur supposée d'une telle démarche :

⁹⁷⁷ De GUBERNATIS Raphaël, *Cunningham, op.cit.*, p 107.

⁹⁷⁸ Studio de Merce Cunningham à New York et siège de sa compagnie à partir de 1972.

⁹⁷⁹ Du 17 au 29 octobre 1979.

⁹⁸⁰ D'après les enregistrements que nous avons pu consulter à partir du fonds sonore Lise Brunel à savoir : conférence au Dragon en novembre 1972, conférence à l'Opéra de Paris en novembre 1973 (même si une partie de l'enregistrement est inaudible), débat autour de l'animation d'un atelier vidéo en 1978 au Centre culturel Américain. A cela s'ajoutent des entretiens avec la journaliste : le 18 octobre 1973, à l'automne 1979.

⁹⁸¹ Notamment en novembre 1973 dans le cadre d'un reportage sur la création d'*Un jour ou deux* dans le JT de 20h (ORTF).

⁹⁸² Conférence au Dragon, octobre 1972, fonds sonore Lise Brunel, côte LBRU-0095-A, Médiathèque du Centre national de la danse.

*Ce soir, par exemple, nous donnons un Event, ce sera une combinaison de sections de danse. Par exemple, nous donnerons des sections de Winterbranch, Cross Currents, Field Dances, Suite for five... Ce matin avec mon petit déjeuner, j'ai fait le programme pour ce soir. Cet après-midi, nous avons fait la répétition. Ce n'est pas une question de surprise mais de flexibilité. La possibilité de changer les choses.*⁹⁸³

La volonté d'explicitier sa démarche, souvent de façon pédagogique, ressort de l'ensemble des propos auxquels nous avons pu accéder. Comme le remarque justement Julie Perrin, Merce Cunningham fait moins appel à une culture artistique, à un savoir esthétique, à une histoire de la danse occidentale qu'à des exemple simples et concrets⁹⁸⁴. En effet, face aux questions, le chorégraphe tente de trouver les mots, et les images, pour rendre compte de sa pensée. Bien souvent ses propos déconstruisent les clivages, les oppositions ou catégorisations à l'œuvre dans les structures intellectuelles en France. Par exemple, lorsqu'un danseur lui demande : « Croyez-vous que la danse est une expression méthodique et technique ou que c'est une expression spontanée de l'être humain ?⁹⁸⁵ », il répond comme une évidence : « C'est l'électricité entre les deux ! » ; ou encore « Êtes-vous partisan d'une danse dépouillée ou d'une danse expressionniste baroque⁹⁸⁶ ? », lui demande-t-on, « ni l'une, ni l'autre ! Ce n'est pas une idée en dehors de la danse qui m'intéresse mais la danse elle-même⁹⁸⁷ ». Ces moments d'échanges avec le public révèlent qu'il s'agit moins « d'affirmer une spécificité du champ de l'art que de mettre en évidence une modalité d'attention au monde⁹⁸⁸ » à travers la danse. Les propos du chorégraphe mettent également en évidence le fonctionnement du corps humain dans la danse et dans la création de mouvement, avec l'idée que « la danse sollicite le spectateur comme la vie engage l'être⁹⁸⁹ ». Lors d'une rencontre en 1970, par exemple, il explique :

Je vais vous parler de mon travail de chorégraphe. On me demande souvent comment je commence des chorégraphies. Je commence par le

⁹⁸³ *Idem*

⁹⁸⁴ *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse, op. cit, p210.*

⁹⁸⁵ Conférence au Dragon, 1972, document cité.

⁹⁸⁶ Cette catégorie semble inventée par l'auditeur.

⁹⁸⁷ Conférence au Dragon, 1972, document cité.

⁹⁸⁸ PERRIN Julie, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse, op. cit, p210.*

⁹⁸⁹ *Idem*

*mouvement, je fais bouger les membres dans un studio. Ce qui signifie exactement que je commence par bouger à l'intérieur du studio tout seul ou avec des danseurs de ma compagnie pour faire des expérimentations dans différentes directions et différentes vitesses, différentes sortes de mouvement. Et après, la danse arrive, cela peut prendre une semaine ou six mois*⁹⁹⁰.

A nouveau, Merce Cunningham déconstruit, par ces propos, une image intellectualiste ou cérébrale qui a alimenté une partie de la critique. La bascule est assez nette entre la critique des années 1960 et celle des années 1970. « L'art impermanent de Merce Cunningham me semble illustrer parfaitement une certaine forme de stérilité intellectuelle » explique ainsi l'envoyé spécial de *L'Humanité* aux Baux, Gilbert Bloch en 1964⁹⁹¹. C'est également la dimension intellectuelle que souligne Ginette Chabetay avec ironie quand elle explique que « toutes ces folles élucubrations gesticulatoires ont été longuement méditées, hélas !⁹⁹² ». Ainsi, ces rencontres associées aux répétitions publiques - on le voit dans un quotidien de travail seul ou avec sa compagnie, - contribuent à humaniser l'homme Cunningham dont les chorégraphies sont souvent jugées austères, abstraites, voire - s'agissant de la musique⁹⁹³ - agressives. Alors même que sa danse est « complexe, savante et sa saisie sans doute pas aussi évidente⁹⁹⁴ », Cunningham contribue ainsi lui-même à déconstruire les fantasmes et les extrapolations et à « éduquer le regard, en orientant l'attention du public vers la matérialité des faits⁹⁹⁵ ».

Tous ces échanges sont donc d'abord des moyens de donner accès à l'intelligibilité de son œuvre. Son empreinte sensible parmi les jeunes danseurs contribue à faire basculer le champ chorégraphique en France dans l'ère post-ballet. Cette bascule esthétique se manifeste

⁹⁹⁰ Merce Cunningham intervention, janvier 1970, fonds sonore Lise Brunel côte LBRU-0017-A, Médiathèque du Centre national de la danse.

⁹⁹¹ BLOCH Gilberte « Sous les étoiles de Provence, Françoise et Dominique retrouvent l'inspiration panthéiste » in *L'Humanité*, 27 juillet 1964.

⁹⁹² CHABETAY Ginette, « Merce Cunningham et ses tests chorégraphiques », in *Art et Danse*, n°42, septembre 1964.

⁹⁹³ Ainsi Lise Brunel lui demande-t-elle dans un entretien de 1979 : « Je voulais vous poser la question sur la musique de Tudor, c'est jamais agréable comme musique, il y a toujours beaucoup de bruit. Pourquoi vous utilisez ce genre de musique, c'est agressif, pas tout le temps mais... Vous aimez ? Mais pourquoi ? » Ce à quoi Merce Cunningham répond de la manière que nous avons évoquée : « parce que ça donne une énergie [...] c'est agressif mais pas tout le temps c'est comme dans la vie ». Fonds sonore Lise Brunel, côte LBRU-0010-A, Médiathèque du Centre nationale de la danse.

⁹⁹⁴ PERRIN Julie, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, op. cit, p 210.

⁹⁹⁵ *Ibid*, p 211.

dans la position du chorégraphe visant à soustraire son écriture chorégraphique au récit. Centrale dans les projets des avant-gardes littéraires et cinématographiques à partir des années 1960, cette « mort du sujet » n'avait, jusqu'alors, pas réellement trouvé d'incarnation dans les projets chorégraphiques créés ou programmés en France. Rappelons tout de même que des artistes comme Graziela Martinez ou Maurice Lemaître proposent dans les années 1960 des expériences chorégraphiques d'avant-garde⁹⁹⁶ et que par ailleurs, le performeur Jean-Jacques Lebel invite en 1965 Yvonne Rainer et Steeve Paxton au Festival de la libre expression. Mais ces programmations restent très largement à la marge.

La danse de Cunningham n'impose pas une puissance du voir mais permet au spectateur de disposer librement des éléments qui se présentent sous ses yeux. Il apprend à faire circuler son regard et à le rythmer selon ses propres désirs de voir : « La perception de l'œuvre de Cunningham est compliquée » explique Denise Luccioni, dans le sens où « il ne fait de toute façon pas de “spectacle”, puisque ce qu'il propose est délibérément de l'ordre de la performance, [...] c'est à dire un acte inscrit dans un présent partagé, éphémère et toujours changeant.⁹⁹⁷ » Ainsi, la danse de Cunningham provoque t-elle une activité du sujet spectateur en le soustrayant à une injonction du récit mais aussi du sujet danseur en insérant des processus décisionnels, comme nous l'avons vu, dans sa partition chorégraphique. Ces processus invitent à un plus grand partage de la kinesphère entre danseurs, à vivre le moment présent intensément. Pour toutes ces raisons, Merce Cunningham occupe une place de choix qui ne cesse de croître en influence tout au long des années 1970 au risque de devenir une doxa à part entière dans les années 1980. De fait, sa présence bouleverse les imaginaires et les pratiques des danseurs.

2) *Le spectre de Cunningham dans Pièces Détachées de Jean Pomarès*

Sans avoir jamais étudié avec le chorégraphe américain à New York, Jean Pomarès fait partie des figures en France les plus attachées à l'esprit et à la danse de Cunningham. Le découvrant en 1966 au Théâtre des Champs-Élysées où il dit « avoir ressenti une grande

⁹⁹⁶ Voir le premier chapitre de la partie I.

⁹⁹⁷ LUCCIONI Denis, « Le malentendu est un malentendu est un malentendu est un malentendu ou il faut imaginer le spectateur curieux » in *Repères, cahier de danse*, « Merce Cunningham et la danse en France », *op. cit.*, p 10.

émotion esthétique⁹⁹⁸», Jean Pomarès fait partie d'un petit groupe de danseurs vite convertis à la modernité du chorégraphe américain. C'est d'abord en tant que spectateur qu'il appréhende son œuvre, suivant ensuite avec « passion » toutes les représentations de la compagnie à l'Odéon en 1970. En 1974, il suit ses premiers cours de technique Cunningham auprès de Mirjam Berns⁹⁹⁹.

Dans cet article de la revue *Repères, cahier de danse* dont nos citations sont extraites, Jean Pomarès revient sur cette assimilation, avec cette question : « Comment un artiste cristallise-t-il, dans son projet chorégraphique, sa propre façon “d'être cunninghamien” ?¹⁰⁰⁰ » Selon Marcelle Michel en effet, « pour Jean Pomarès, Merce Cunningham semble être une sorte de balise à partir de laquelle il s'élanche dans une recherche gestuelle systématique, obstinée et assez solitaire¹⁰⁰¹ ». Ainsi, s'il se reconnaît dans la danse de Cunningham, sa danse elle-même s'inscrit dans une sphère cunninghamienne.

Tels que Jean Pomarès les développait au tout début des années 1970, les premiers rapprochements sont purement formels, à la croisée du style Graham et de la danse classique, laissant apparaître des « coordinations similaires¹⁰⁰² », renforcées par le fait que Cunningham « n'a pas établi de *tabula rasa* ». La démarche du chorégraphe français est alors d'autant plus visible qu'une majorité des danseurs se sont tournés vers la technique Nikolaï à cette période. Mais, au-delà de ce rapprochement par similarité de formes, Jean Pomarès engage semble-t-il avec *Pièces détachées*, dès 1975, un projet relevant d'un travail formel où des lignes du corps précises et des mouvements très écrits viennent dialoguer avec l'idée de transformation de la chorégraphie. Au sujet du projet, il explique :

C'était une sorte d'Event permanent. D'abord parce qu'il s'agissait d'une pièce à tiroirs toujours recomposée. La pièce a connu environ 25

⁹⁹⁸ « Comment on devient un chorégraphe Cunningham » entretien avec Jean Pomarès in *Repères, cahier de danse*, « Merce Cunningham et la danse en France », *op. cit.*, p 20.

⁹⁹⁹ Elle s'installe trois mois en France pour enseigner la technique Cunningham et présenter ces travaux. Elle enseigne notamment au Centre international de la danse à Paris, Pour la Danse à Toulon, Les amis de la danse à Poitiers, Création et Mouvement à Montpellier, La Danse dans la vie à Grenoble, Sport et Détente à Marseille. Voir l'article de Lise Brunel in *Journal de la FFDacec*, n°17, janvier 1975.

¹⁰⁰⁰ « Comment on devient un chorégraphe Cunningham » entretien avec Jean, *art. cité*, p 20.

¹⁰⁰¹ MICHEL Marcelle, « Le mathématicien Jean Pomarès » in *L'Avant scène, Ballet Danse*, « Merce Cunningham et John Cage, Festival d'automne 1982 », *op.cit.*, p 118.

¹⁰⁰² « Comment on devient un chorégraphe Cunningham » entretien avec Jean *art. cit.*, p 20. *Idem* pour les citations suivantes.

déclinaisons avec d'importantes variations quant au nombre de danseurs impliqués : du duo à trente-cinq danseurs ! [...] Cette pièce pouvait aussi faire penser à un Event en raison du rapport au public et de l'intégration d'activités quotidiennes au sein de la performance. Ainsi, au Danemark, l'une des représentations a eu lieu dans une galerie d'art qui proposait une exposition sur le thème de l'alimentation. Pendant que certains interprètes dansaient, d'autres faisaient des crêpes... Ensuite nous les mangions avec les spectateurs.

A posteriori, le chorégraphe revendique clairement une correspondance avec Cunningham, dans la dimension la plus performative de son œuvre¹⁰⁰³. Jean Pomarès s'associe donc non seulement à l'utilisation des gestes quotidiens mais aussi à la diversification des espaces. Aux Prémontrés en 1976, pour la deuxième version de la pièce, les danseurs investissent comme scène l'église, les couloirs et le cloître. Une démarche ouverte donc mais qui n'est pas exclusive à l'art de Cunningham. Pour rappel, Trisha Brown en 1971 investissait les toits de New York avec *Roof piece*. Ce désir de danser partout relate-t-il la conquête d'une liberté ?

Filmée en 1981 dans le cadre d'une soirée de la compagnie Arcor¹⁰⁰⁴, la version à laquelle nous avons pu avoir accès est un duo entre Jean Pomarès et Christine Gérard. La pièce d'une durée de 15 minutes est composée de différents modules agencés aléatoirement juste avant le début de la représentation¹⁰⁰⁵. La lumière s'allume lentement sur le plateau, Christine Gérard et Jean Pomarès sont tous deux de dos en fond de scène, sur une ligne, éloignés l'un de l'autre de quelques pas. Par un vif dégagé de la jambe gauche, Jean Pomarès, vêtu d'un pantalon rouge et d'une chemise claire, se retourne et entame avec la même vivacité des petits sauts sur la jambe droite qui l'entraîne dans un tour sur lui-même

¹⁰⁰³ Effectuer des gestes de cuisine fait d'ailleurs partie des désirs que le chorégraphe aurait souhaité mettre en œuvre comme il le relate dans un entretien avec Lise Brunel. Fonds sonore de la Médiathèque du Centre national de la danse sous le côté LBRU-OO10-A.

¹⁰⁰⁴ Compagnie de Christine Gérard et Alexandre Witzmann-Anaya. Le programme de la soirée, dont le lieu nous est inconnu comprend trois pièces : *Pièces Détachées* avec Jean Pomarès et Christine Gérard, *Palinodies* (1981) avec Daniel Dobbels, Maïté Fossen et Jacqueline Salles de Christine Gérard, *La Pierre fugitive* (1981) de Christine Gérard avec Claude Brumachon, Daniel Dobbels, Christine Gérard, Jacqueline Millon et Jacqueline Salles. Le document provient des archives privées de Christine Gérard.

¹⁰⁰⁵ Cette information nous a été fournie par Christine Gérard lors d'une conversation informelle (janvier 2016).

jusqu'à l'avant-scène. La jambe gauche, légèrement relevée et tendue de manière à ce que la pointe du pied indique la direction du sol, forme, avec les bras tendus également et pointant dans la même direction, l'aire restreinte dans laquelle le danseur tourne. Le second mouvement est encore un tour mais plus ample réalisé par un piqué relevé, jambe en l'air repliée sur le mollet. L'accentuation des lignes vers le sol, dessinées par les membres inférieurs et supérieurs, les rotations sur soi dans une alternance de tours restreints et amples, le tout se déplaçant dans l'espace, offrent d'emblée une vision de la danse multipolarisée, à la fois claire dans ses directions et volontairement présente à différents endroits de l'espace. Au bout de six mouvements répétés alternativement et formant un arc de cercle du fond de scène vers le devant, Jean Pomarès termine son trajet en rejoignant Christine Gérard.

La danseuse porte un justaucorps noir, des collants couleur chair et une paire de jambières rayées. Elle s'est retournée à la seconde après son partenaire et de la même manière. Mais, elle brise l'élan aussitôt. Tandis que Jean Pomarès tourne encore devant elle, sa jambe droite croisée par l'arrière sur la jambe gauche abaisse brusquement la danseuse d'un niveau. Les bras sont tendus à la seconde et inclinés vers la gauche, vers la même direction que pointe sa jambe fendue. Quand Jean Pomarès arrive à proximité de Christine Gérard, son mouvement se relâche pour se transformer en un tour sur soi, sur les deux pieds avec un léger aller-retour de l'avant vers l'arrière. On reconnaît ici la figure du tournoiement que Lucinda Childs a explorée en profondeur dans *Dance* en 1979. Christine Gérard, elle, est rapidement revenue à la verticale, face-public et reste immobile quelques instants. Dans une lenteur délicate, sa main droite se dirige vers le sol, entraînant tout le corps jusqu'à l'allongement, tête vers l'avant-scène. Elle roule légèrement sur le flanc gauche, dégageant son dos et son épaule. Le bras droit se lève et s'étire vers l'arrière, il forme un cercle en l'air au-dessus de sa tête, puis se courbe vers le côté gauche pour atteindre le sol. Une fois atteint par le bout des doigts, le bras s'étire brusquement à la verticale au-dessus de la tête puis ondule accompagné d'un mouvement de dos. Les danseurs sont alors dans des états, des postures, des qualités opposés. Pourtant Jean Pomarès « tourne autour » de Christine Gérard ; la relation tient par ce léger fil qu'est l'aire de leur danse et l'épaisseur qu'ils instaurent entre l'une et l'autre.

Peu à peu, cette relation se dessine plus clairement : Jean Pomarès se pose à l'avant-scène jardin, il ne tournoie plus mais les bras qui l'ont accompagné dans ce mouvement restent mobiles dans des tracés à la seconde, sur les côtés, vers l'avant et vers l'arrière. A l'arrière justement, Christine Gérard, toujours allongée, adopte la même qualité de bras, parfois les directions se rejoignent, parfois elles se dispersent dans l'espace. Mais on sent alors que les deux danseurs travaillent une sorte d'unisson. La musique, composée au départ de multiples percussions mécaniques relativement rapides, ralentit alors et les sons s'espacent peu à peu, comme la fin du mécanisme d'une boîte à musique qu'il faut remonter pour que s'élancent de nouveau le rythme et la mélodie. Jean Pomarès a repris quelques secondes son tournoiement relâché et Christine Gérard, a relevé son buste avec l'appui de ses mains au sol. Elle réalise une série de petits battements, corps tourné vers la gauche, puis vers la droite, avant de se relever complètement à la verticale en prenant le temps de poser ses appuis de pieds sur le sol et de dérouler son dos. Ils se retournent face à face dans une diagonale : à l'unisson, lentement le poids du corps de Christine Gérard se dépose sur la jambe pliée et dégagée à l'arrière du corps de Jean Pomarès. Les deux paires de mains jointes à l'arrière forment un cercle, le buste se penche délicatement vers l'avant, la tête flotte de gauche à droite. Ils se saluent. Puis les bras s'ouvrent à nouveau et viennent vers l'avant, la jambe arrière se lève en même temps que les corps font un quart de tour. Tandis que Christine Gérard étire son arabesque, Jean Pomarès replie sa jambe tendue vers lui et penche amplement son buste vers l'avant...

Cette séquence de deux minutes rend compte de la construction de la pièce où chaque instant qui précède l'autre peut se lire comme une aventure gestuelle et une aventure de la relation. Les moments d'unisson sont très fugaces, constamment déviés soit par un geste, une direction, ou un niveau légèrement autre, soit par une rupture franche de la danse qui commençait à s'installer. Une constante oscillation de la nature de la danse opère par contraste saisissant : Dépendance - indépendance, complémentarité – solitude, inversion – unisson, la danse joue sur ces opérateurs de mouvement à la fois dans les gestes, la relation et les espaces.

La chorégraphie est construite sur une série de gestes qui sont combinés à l'infini. Parmi ces gestes : une arabesque buste penché bras tendus vers l'avant ; le geste de salut lent

et détaché ; un saut dans une marche avec les deux genoux montant alternativement jusqu'au buste ; de rapides battements dans une position de « sphinx », un des côtés de la partie inférieure du corps étant allongé au sol tandis que le buste est relevé à l'aide des mains en appui sur le sol ; ou encore un pied droit à l'avant qui tapote le sol de manière énergique et délicate à la fois, répandant une vibration dans le corps. Mais aussi des marches construites autour de pas plus ou moins amples, etc. Tout ce corpus de gestes compose et recompose des séquences de danses, en solo, duo, dans un temps lent, moyen ou rapide, mis en regard d'un autre mouvement réalisé dans une temporalité différente. Le spectateur est ainsi toujours en alerte : quel est le geste d'après ? La position du « sphinx » par exemple donne lieu à de multiples combinaisons et ouvre à l'inventivité du geste d'après. Ce mouvement est réalisé pour la première fois juste avant la première remontée de Christine Gérard. Comme nous l'avons décrit, la danseuse étant d'abord complètement allongée puis se retrouvant à la verticale, il se lit comme une situation de transition entre deux situations fortes, mais dont l'étrangeté le rend tout aussi fort et visible. La deuxième fois, Christine Gérard est à jardin entre le fond et l'avant de la scène. Elle répète cette séquence plusieurs fois, d'abord vers l'avant-scène, puis l'arrière et encore une fois vers l'avant, puis l'arrière. Jean Pomarès la rejoint légèrement décalé à l'arrière mais dans la même direction et réalise avec la danseuse les petits battements. La troisième fois, le battement est plus ample. La danseuse n'est plus au sol mais dans les bras de son partenaire. Le mouvement, cette fois, n'est pas pris dans une forme bien dessinée mais participe à la dynamique du porté et à la série de pas qui suit.

À bien des égards, les principes chorégraphiques que nous décrivons mettent en évidence des traits communs avec l'esthétique cunninghamienne. Nonobstant le procédé aléatoire qui détermine l'ordre de passage des séquences, on retrouve une écriture à la fois claire et structurée, sans récit si ce n'est celui d'une relation de corps dans l'espace et de jeu entre ces corps. Les lignes du dos, des jambes et des bras apparaissent très dessinées, de même que la volonté d'explorer tout l'espace de la scène semble très consciente dans l'écriture chorégraphique. Le corps, à différents moments, se déploie dans de multiples directions, à l'instar des séries de déplacements rapides dans la pièce, où le duo évolue vers une direction précise de la scène par un jeu de pas véloces, tandis que le haut du corps, bras, buste et tête changent, dans le même temps, de plans et de directions. La danse apparaît ainsi pleine et foisonnante. Des dégagés, retirés, grands sauts, arabesques, bras en couronne ou

encore fouettés font partie d'un vocabulaire gestuel. Pour autant la chorégraphie n'est pas tant classique que marquée par le souci de la forme et de la structuration des lignes dans le corps. La présence de ces gestes dans la danse de Cunningham autorise-t-elle les danseurs contemporains à s'en saisir à leur tour ?

En effet, la chorégraphie n'est en rien l'émanation d'un modèle classique. Elle interroge, suspend le regard d'une logique de sens, aucun signe logique n'est donné à voir. Au contraire, le propos semble bien être celui de chercher à déjouer les attentes, à multiplier les dynamiques aussi bien spatiales que corporelles. Une dimension de jeu, mais sans théâtralité, se fait très présente. La fin de la pièce peut se lire d'ailleurs par ce prisme d'une dynamique de l'étonnement : Christine Gérard s'élançait vers son partenaire devant un jardin, elle reste suspendue dans ses bras, le regard, buste et bras comme cherchant à poursuivre leur trajet vers l'avant, c'est-à-dire la coulisse. Ce mouvement de fin n'est ni une fin de spectacle conventionnelle où la lumière s'abaisse lorsque chaque danseur a achevé sa danse, ni la fin d'un mouvement puisque l'effort que la position nécessite (un porté) reste intense : c'est l'image suspendue d'un mouvement qui donne à voir son possible devenir, hors cadre, hors scène, hors spectacle. Ultime jeu avec la perception donc que de terminer là.

Cependant, la dimension exploratoire du mouvement et l'idée de jeu rappellent également les principes d'écriture chorégraphique mis en œuvre par Nikolaï. Sonder les temps (lent, moyen, rapide), les niveaux (haut, moyen, bas), les qualités (lourd, léger, fin, épais) à partir d'une même séquence de gestes constitue la base de la démarche nikolaïenne. Ainsi, les changements de dynamique rapides, la répétition d'un même matériau sous différents angles sont des modalités de travail bien connues de Christine Gérard notamment, qui a rencontré Susan Buirge en 1971, et enseigne la méthode Nikolaï.

Pièces détachées détonne dans le paysage chorégraphique en train de se construire. Cette pièce combine ses propres règles à partir des deux influences venues des majeures mais avec, rappelons le, des moyens économiques bien en-deçà des compagnies nord-américaines. Ici, pas de décors, ou de concept scénographique, les costumes, sans qualités particulières, empruntent à la fois à la vie quotidienne et au studio de danse. Mais il se dégage une vitalité de la danse, on ne voit qu'elle. Les mouvements s'enchaînent sans répit mais sans hystérie non plus.

L'esthétique de Cunningham – dans quelques-uns de ses principes et quelques-unes de ses formes - semble agir ici par reconnaissance et contagion : reconnaissance d'une modernité qui autorise le jeu, sa complexité et la prise d'espace dans le corps et à l'extérieur, et contagion tant le chorégraphe à la fin des années 1970 devient une figure incontournable.

3) Maître à créer¹⁰⁰⁶

Les façons de saisir l'œuvre de Cunningham sont multiples. A la fin des années 1970, la réception de Cunningham n'est pas encore construite, il n'est pas encore « une figure incontournable de l'histoire de la danse contemporaine en France¹⁰⁰⁷ ». Même si de nombreux signes tendent à le considérer comme l'un des chorégraphes les plus importants, l'attachement à la figure d'Alwin Nikolaïa ainsi que l'élaboration du champ chorégraphique contemporain qui n'est pas encore achevée, font de l'œuvre et de la pensée de Cunningham un champ d'investigation ouvert pour les danseurs attirés par son travail. Les concepts qui signeront son impact, à savoir le mode de composition aléatoire, le mouvement expressif en lui-même, l'indépendance de la musique et de la danse ou encore la remise en cause de l'espace scénique, s'ils sont activés, comme nous avons pu le voir avec Jean Pomarès, ne sont pas exclusifs.

Ce qui signe l'importance de Cunningham pour la danse contemporaine tient aussi, en effet, dans sa capacité à générer de la pensée et dans sa propension à définir une posture. Penser son art et prendre position sont les deux attitudes qui tendent à inscrire la danse dans le domaine des arts majeurs¹⁰⁰⁸. Les chorégraphes des années 1970 perçoivent en effet d'abord l'œuvre de Merce Cunningham d'un point de vue philosophique, voire politique. Pour Christine Gérard, la danse de Merce Cunningham « symbolise la paix, la démocratie, la liberté¹⁰⁰⁹ ». La chorégraphe remarque d'abord que, du fait de l'absence de centre, « il n'y a

¹⁰⁰⁶ Formule empruntée à Foofwa d'Immobilité, ex-danseur de la Merce Cunningham Dance Company de 1991 à 1998, dans le numéro spécial hommage à Merce Cunningham de *Danser*, n°290, septembre 2009, p57.

¹⁰⁰⁷ GLON Marie, « La voie du concept, la voie du sensible » in *Repères, cahier de danse*, n°23, avril 2009, p22-25.

¹⁰⁰⁸ Jean-Paul Montanari, directeur général du festival international Montpellier danse depuis 1983, témoigne dans ce sens : « C'est le tout premier à m'avoir réellement fait croire et penser que la danse pouvait être un art majeur et que ça méritait d'y consacrer sa vie. Il m'a fait penser que la danse avait quelque chose à dire sur le monde et qu'elle le disait d'autant mieux quand elle ne parlait que d'elle-même » in « Témoignages » *Danser*, numéro spécial hommage à Merce Cunningham, n°290, septembre 2009.

¹⁰⁰⁹ GERARD Christine, « Paix, démocratie et liberté » in *Danser*, n°62, 1988 repris dans le spécial n°290, septembre 2009, p40-41. *Idem* pour la citation suivante.

[...] pas de prise de pouvoir de l'espace » ; ensuite que la lecture du spectacle n'est jamais imposée, « Il s'agit, explique-t-elle, de savoir faire "bouger" sa tête, ses yeux, de circuler dans cet espace en chaque point duquel il se passe quelque chose ». Tels sont les ressorts démocratiques à l'œuvre dans les chorégraphies de Cunningham selon Christine Gérard. La première pensée que féconde l'œuvre de Cunningham est la pensée de la liberté au sens de la circulation du regard et des corps : la danse donne à voir des corps très architecturés mais dont le but recherché n'est pas de fixer des formes. Au contraire, il s'agit d'en inventer sans cesse. La danse de Merce Cunningham incarne le désir de liberté auquel aspirent les danseurs en France mais une « liberté construite, réfléchie, le contraire de l'abandon », estime Claude Grimal dans un texte paru dans l'*Avant-Scène* consacré au chorégraphe américain¹⁰¹⁰.

« Après un de ses spectacles, je me sens différente : plus intelligente, grandie, en tant qu'être humain¹⁰¹¹ », poursuit Christine Gérard. Si Merce Cunningham incarne de telles valeurs pour la chorégraphie, pour d'autres, à l'instar de Jean-Claude Gallotta, il draine une figure du chorégraphe nouvelle qui agit comme un modèle pour des jeunes créateurs : à la fois chercheur et artiste, très impliqué dans le domaine de l'art et pas seulement tourné vers la danse de scène et le « spectacle ». Dans un entretien vidéo réalisé par l'Ina en 2011¹⁰¹², Jean-Claude Gallotta, chorégraphe depuis la fin des années 1978, explique comment ses premiers apprentissages aux Beaux-arts de Grenoble sont aussi déterminants dans sa pratique de la danse que le perfectionnement dans une technique corporelle. C'est poussé par son professeur de dessin à partir en quête de corps en mouvement qu'il se retrouve à dessiner les danseuses du conservatoire de Grenoble puis à prendre lui-même des cours de danse. Il découvre dans le même temps l'histoire de la danse, « un univers hyper riche [...] et je m'apercevais qu'il y avait toute une aventure de la danse¹⁰¹³ ». Ainsi, la danse, pour Jean-Claude Gallotta, est d'abord une stimulation intellectuelle, la pratique corporelle permettant « de comprendre ce qui se passait » n'est donc pas centrale. La rencontre avec la technique Cunningham, d'abord par l'entremise de Mirjam Berns¹⁰¹⁴ en France, lui apparaît difficile physiquement. Mais comme nombre d'aspirants danseurs, il part, avec sa compagne

¹⁰¹⁰ « La règle et la liberté » in *L'Avant scène, Ballet Danse*, « Merce Cunningham et John Cage, Festival d'automne 1982 », novembre-décembre 1982, p 14

¹⁰¹¹ GERARD Christine, « Paix, démocratie et liberté », *art. cité.*

¹⁰¹² Grands Entretiens : <http://entretiens.ina.fr/consulter/Danse>. Consulté en novembre 2015.

¹⁰¹³ Grands Entretiens Ina, *ouvr. cité.*,. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰¹⁴ *A priori* lorsqu'elle vient donner un stage à Grenoble au mitan des années 1970.

Mathilde Altaraz, à New York pour pousser davantage ses connaissances sur Cunningham. Des contraintes physiques l'obligeant à abandonner rapidement les entraînements intensifs, ce voyage lui permet dès lors de définir ce qu'est un artiste chorégraphique : « Je n'arriverai à danser que si je fais[ais] moi même ma propre école », pense-t-il. L'élément déclencheur a eu lieu dans le studio de Cunningham à Wesbeth lorsque le chorégraphe américain pénètre en observateur dans un des cours auquel participe Jean-Claude Gallotta : « Il était venu pour repérer les nouveaux qui arrivaient. [...] il montre un saut et du coup, nous les étalons, on voulait tous bien monter, donc on saute de plus en plus haut ». Cunningham, agacé, leur aurait alors lancé « Don't make the hero ! Ne faites pas les héros, faites le saut, ce qui est nécessaire ». « Déterminante » dans le cheminement de Jean-Claude Gallotta, cette remarque qui arrive « au bon moment » lui fait prendre conscience que pour être danseur, il n'est pas nécessaire de faire grand, de vouloir paraître un grand danseur, au risque de se blesser d'une part, et de mettre en exergue ses défauts d'autre part. Cette leçon va beaucoup lui servir, d'abord en lui permettant de se revendiquer chorégraphe, ensuite en l'incitant à privilégier dans ses chorégraphies « des choses simples, organiques » qui permettent au mouvement d'être toujours présent mais pas blessant.

Pour Jean-Claude Gallotta, Cunningham n'est pas une figure écrasante, au contraire, il lui a donné envie de créer. C'est ce qu'exprime à son tour Michel Hallet-Eghayan :

Quant à un moment donné, un maître, comme Cunningham ou comme Graham, ouvre un chemin, on se sent légitimé. A mon avis l'essentiel n'est pas là, c'est un geste qui fait que Cunningham nous accompagne. Il nous dit, « les enfants, c'est bon allez-y. »

Les appropriations de la pensée et de l'esthétique Cunningham surprennent par leur diversité et les projets chorégraphiques qu'elles fécondent, alors que le chorégraphe n'a cessé de répéter un discours simple sur son travail. Cette attitude a probablement favorisé, paradoxalement, cette liberté interprétative.

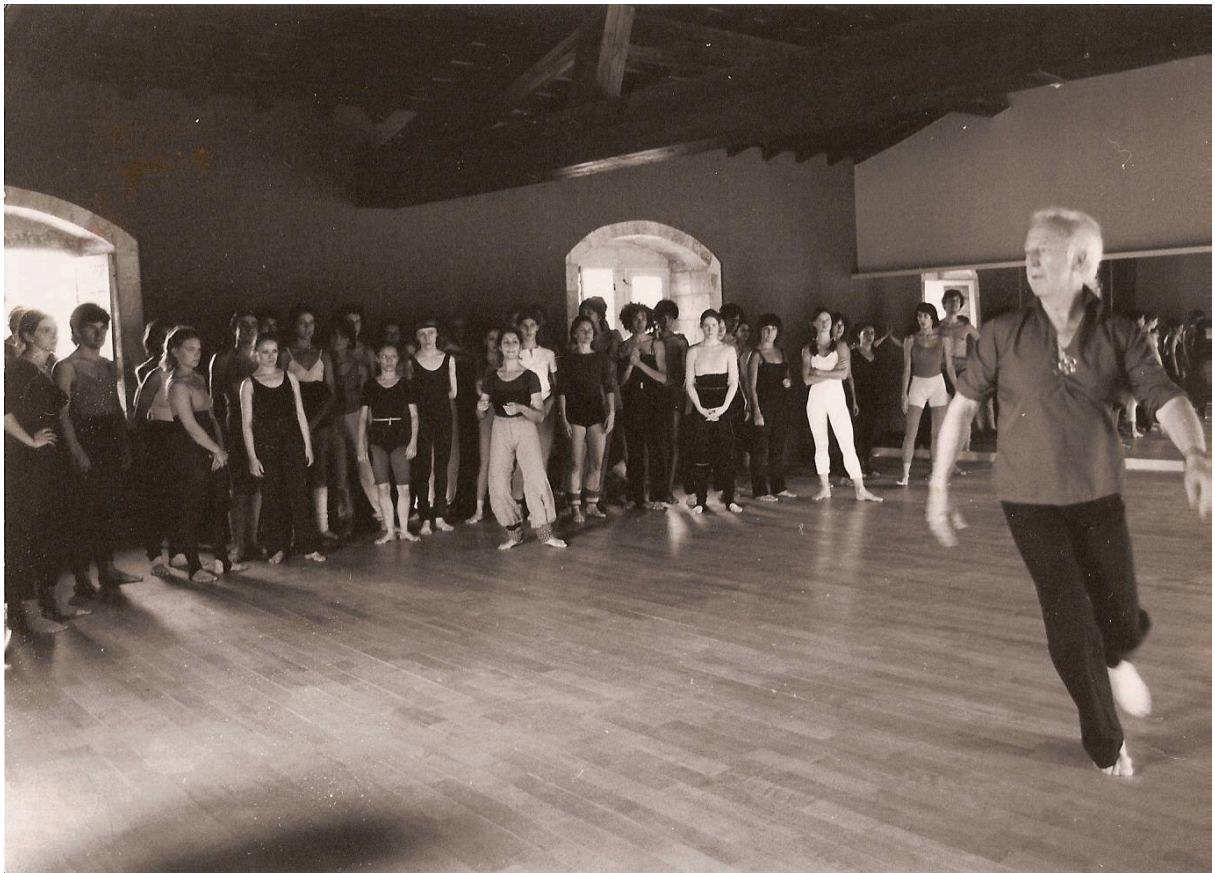
Alwin Nikolais, la deuxième figure chorégraphique venue des États-Unis qui prend, dans les désirs, les pratiques et les imaginaires français des années 1970, une place importante, fait œuvre en revanche d'un projet pédagogique très structuré et d'un discours

complexe qui va se dissocier de son œuvre chorégraphique reçue, elle, comme une fabrique à rêve.

Chapitre 3

La communauté sensible de Nikolaïs

Au contraire de Cunningham autour de qui s'agrègent, en France des personnalités et des perceptions très diverses, il se forme autour de Nikolaïs une véritable constellation, voire une communauté qui n'aura de cesse de transmettre sa pensée, sur le plan pédagogique en particulier.



En janvier 2016, Fabrice Dugied¹⁰¹⁵ publie sur son compte facebook une photo prise lors du premier stage donné par Alwin Nikolaïs en France. C'était en Avignon à l'été 1978. Dans le commentaire qui l'accompagne, le chorégraphe, très jeune à l'époque, égraine les noms des participants qu'il reconnaît : « Souvenirs, souvenirs...d'Alwin Nikolaïs en

¹⁰¹⁵ Né en 1963, décédé en 2016. « Vigie de la danse » comme le souligne Rosita Boisseau dans sa nécrologie, Fabrice Dugied, fils de Lise Brunel a très tôt débuté dans la création contemporaine.

mouvement lors du long stage d'été à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en 78 (j'avais 14ans et demi !) où je reconnais dans le groupe qui le regarde de gauche à droite : Christine Morquin, Mark Lawton, Béatrice Massin, Anne Carrié, Agnès David, Moi, Dominique Boivin, Caroline Dudan, Isabelle Dubouloz... Aidez-moi si vous trouvez les autres... » L'appel est lancé et la photo suscite beaucoup de commentaires, de sorte que chacun complète la liste, la précise avec une jubilation palpable. Le souvenir ravivé laisse apparaître une communauté toujours prompte à se rassembler autour de l'évocation de Nikolaïs. Proche de cet esprit de groupe, la chorégraphe Dominique Rebaud a récemment réalisé, en 2013 puis en 2015, deux projets dans le cadre de l'Aide à la recherche et au patrimoine (Centre national de la danse) autour de la présence de Nikolaïs en France : composés d'entretiens avec des danseurs, chorégraphes et pédagogues, tels que Murray Louis, Joan Woodbury, Carolyn Carlson, Dominique Boivin, Marc Lawton, Alberto del Saz, Manuel Robert et Peter Kyle, il s'agit, dans le premier, de comprendre comment la notion de « décentrement » œuvre dans les pratiques pédagogiques ; dans le second, avec les contributions de Catherine Atlani, Odile Azagury, Susan Buirge, Christine Gérard, Santiago Sempere, Philippe Priasso, Marc Vincent et Jean-Christophe Bleton, il s'agit d'observer à quelles conditions cette notion est à l'œuvre dans les collectifs de ces années 1970-1980. Auparavant, en 2007, Gérard Mayen réalise une série d'entretiens qui serviront de ressources pour l'écriture de son ouvrage sur l'histoire du CNDC d'Angers, *Un pas de deux France-Amérique*¹⁰¹⁶. Il en ressort pour l'auteur une étonnante cohérence quant au récit d'un « âge d'or » propre à la période où Nikolaïs enseignait au CNDC. Plus tôt encore, en février 2004, toute une pléiade de danseurs se réunit sous *Le Prisme Nikolais* au Théâtre de la Ville pour deux grandes soirées célébrant l'apport du maître nord-américain à la danse contemporaine. Avec, là encore, une euphorie non dissimulée, Odile Azagury, Jean-Christophe Bleton, Dominique Boivin, Christian Bourigault, Fabrice Merlen, Anne-Marie Reynaud, Quentin Rouillier et beaucoup d'autres replongent, sur le plateau, dans des improvisations didactiques autour des « Big Four », les quatre grands principes du mouvement proposés par Nikolaïs : « Shape », « Forme », « Space » et « Motion ». Dans le livret d'accompagnement de ces soirées, Daniel Dobbels écrit :

¹⁰¹⁶ *Op. cit.* L'Entretiens, 2012, 432p.

Le temps veille non seulement sur la mémoire d'Alwin Nikolaïs mais, plus profondément, sur ce que son œuvre, chorégraphique et pédagogique, a mis au jour d'un présent qui ne peut ni se refermer sur soi, ni s'estomper sans prendre corps dans un temps à venir.

De fait, ces projets et manifestations montrent que la mémoire autour de la pensée chorégraphique de Nikolaïs est présente, voire qu'elle s'est renforcée au fil du temps, soudée par une communauté qui réactive sans cesse son rapport à ces pratiques transmises dans les années 1970. Mais à quelles conditions cet héritage fait-il, aujourd'hui, à ce point communauté pour une partie des danseurs en France alors même que l'héritage de Nikolaïs a longtemps été ignoré¹⁰¹⁷ ? Dans les années 1980, même si les principes de son enseignement continuaient à être diffusés par les pédagogues français ou nord-américains ayant été formés par lui, force est de constater que Nikolaïs ne constituait pas une « référence » majeure en matière de chorégraphie, contrairement à Merce Cunningham. Gérard Mayen par exemple lors de la préparation de son ouvrage sur le CNDC d'Angers¹⁰¹⁸ nous confiait en 2008¹⁰¹⁹ à quel point il connaissait mal Nikolaïs. La plongée dans les archives du CNDC, la conduite d'entretiens avec les anciens stagiaires de la première période lui ont révélé non seulement l'impact de Nikolaïs sur les danseurs mais aussi la richesse de sa pensée. Dans sa thèse consacrée à Nikolaïs¹⁰²⁰, Marc Lawton évoque « un silence français¹⁰²¹ » qui est le résultat « à la fois d'un engouement marqué pour son contemporain Cunningham, d'une absence de traductions depuis sa mort en 1993 de ses textes ou d'ouvrages le concernant, et de la "dilution" de son enseignement¹⁰²² ». Dans ce chapitre, nous tenterons de mettre au jour les

¹⁰¹⁷ Dans les années 1980, même si les principes de son enseignement continuaient à être diffusés par les pédagogues français ou nord-américains ayant été formés par lui, force est de constater que Nikolaïs ne constituait pas une « référence » majeure en matière de chorégraphie, contrairement à Merce Cunningham. Gérard Mayen par exemple lors de la préparation de son ouvrage sur le CNDC d'Angers (*Un pas de deux France-Amérique, op. cit.*) nous confiait au début des années 2000 à quel point il connaissait mal Nikolaïs. La plongée dans les archives du CNDC, la conduite d'entretiens avec les anciens stagiaires de la première période lui ont révélé non seulement l'impact de Nikolaïs sur les danseurs mais aussi la richesse de sa pensée. Dans sa thèse consacrée à Nikolaïs (*À la recherche du Geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs, trav cit.*) Marc Lawton évoque p 13 « un silence français » est le résultat « à la fois d'un engouement marqué pour son contemporain Cunningham, d'une absence de traductions depuis sa mort en 1993 de ses textes ou d'ouvrages le concernant, et de la « dilution » de son enseignement ».

¹⁰¹⁸ *Un pas de deux France-Amérique, op. cit.*

¹⁰¹⁹ À l'occasion d'un temps de recherche dans les archives du CNDC d'Angers.

¹⁰²⁰ *À la recherche du Geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs, trav cités.*

¹⁰²¹ *Ibid* p 13.

¹⁰²² *Idem*

raisons du fort ancrage de la pensée de Nikolaïs dans la décennie 1970, qui ont construit son succès en France tout autant que l'écart qui survient entre ses méthodes et sa philosophie de la danse et les jeunes danseurs du CNDC d'Angers.

À tenter de saisir la présence de la sphère nikolaïenne en France, on remarque d'emblée que, dans les grandes lignes, les actions menées par Carolyn Carlson, Susan Buirge et Alwin Nikolaïs sont venues se substituer, non sans quelques tensions, aux projets et aux communautés esthétiques et pédagogiques déjà à pied d'œuvre depuis de nombreuses années dans les divers espaces dédiés à la danse : quand Carolyn Carlson « prend » l'espace de création dédiée au jeunes danseurs de l'AJAC au sein de l'Opéra¹⁰²³ ; quand le regard de Susan Buirge se fait critique sur le développement chorégraphique en France, tant à ses yeux, les « corps en haute tension¹⁰²⁴», détectables dans « presque tous les studios parisiens » qui sont l'empreinte directe et indirecte de la danse moderne, lui semblent « hors contexte du monde contemporain¹⁰²⁵» ; ou quand c'est l'américain Alwin Nikolaïs qui se retrouve propulsé à la tête de la toute première institution dédiée à la formation en danse contemporaine. Cette vague venue des États-Unis remet en cause les signes, européens, d'une modernité chorégraphique proposée à la marge par les courants issus de la danse moderne allemande et de la *modern dance*, et dominée par Maurice Béjart. Et à bien des égards, comme nous le verrons, le projet esthétique de Béjart est remplacé par celui de Nikolaïs et ses déclinaisons. Dès lors, quels désirs de danse d'une jeune génération de danseurs, la pensée nikolaïenne est-elle venue soutenir et conforter ?

A- Valorisation de la démarche utopique : Nikolais et les désirs de danse en France

1) L'apparition en 1968

Nikolaïs « débarque¹⁰²⁶ » en 1968 au Festival international de danse de Paris avec un programme qui marque le début de son succès et de sa reconnaissance en France et en

¹⁰²³ Voir *infra*.

¹⁰²⁴ *Une vie dans l'espace de la danse*, Le Bois d'Orion, 2012, p 110. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰²⁵ « Mais après tout, la contemporanéité française est loin d'être celle de l'Amérique » poursuit-elle.

¹⁰²⁶ Il « débarque » d'un point de vue chorégraphique car, le Débarquement en 1944, sur les plages de Normandie, le jeune chorégraphe y était déjà. Il est mobilisé en 1942, peu de temps après ses débuts de chorégraphe professionnel, marqués en 1939 par la pièce *Eight Column Line*, une œuvre anti-nazie (selon Marc Lawton dans le Dictionnaire de la danse). C'est pendant sa mobilisation qu'il met au point sa notation du mouvement inspiré de Laban, le Choroscript.

Europe. La dimension festive et colorée, le contre-modèle corporel, le sentiment d'une nouveauté totale (mouvements, scénographie, traitement des thématiques) qui y œuvrent, caractérisent alors idéalement l'imagerie de l'époque à la charnière de Mai 68 et des années 1970. La présence de la compagnie est célébrée par deux prix : celui de la Ville de Paris pour la pièce *Tent*, et celui de la meilleure étoile pour Carolyn Carlson. La presse est aussi enthousiaste par cette programmation qui passe « du rêve à la satire ¹⁰²⁷ », savamment dosée entre pièces de divertissement, telles que *Vaudeville of the Elements* (1965) ou *Imago* (1963), et créations plus profondes et personnelles telles que *Somniloquy* (1967) et *Tent* (1968). Comme pour Cunningham, les commentateurs, qui voient à nouveau la fin de l'ère du ballet, tendent à penser un changement de paradigme. Ainsi, selon Antoine Livio, la présence d'Alwin Nikolaïs au 6^{ème} Festival international de danse de Paris « peut-elle surprendre, si l'on tient à limiter la danse au simple ballet ¹⁰²⁸ ». Le journaliste souligne ainsi que l'usage du terme et la notion même de ballet deviennent restrictifs pour parler de danse.

La nouveauté semble bien présente de sorte que la critique elle-même bouleverse ses codes habituels de lecture. En effet, là où les compte-rendus appliquaient généralement un jugement esthétique basé sur l'harmonie et la performance technique ¹⁰²⁹, force est de constater, qu'avec Nikolaïs, ils s'en dessaisissent pour partie : « *Tent*, écrit Jean-Claude Diénis, est sans doute l'un des plus beaux ballets qu'il m'ait été donné de voir, l'un de ceux qui ouvrent le plus d'horizons parce qu'il ne se veut jamais didactique, affirmatif mais qu'il suggère au lieu de montrer, qu'il inspire au lieu de prouver. ¹⁰³⁰ » L'idéalité du beau change de modèle, elle est portée par la sensation et la proprioception. Elle verse désormais du côté de l'identification d'univers immanents et suggestifs dans lesquels la personnalité de celui qui regarde co-construit l'œuvre : « [L]es commentaires ne donnent que peu de prise sur la réalité de Nikolaïs ¹⁰³¹ » écrit Antoine Livio, soulignant ainsi une activité de spectateur particulièrement présente à elle-même. L'œuvre, estime-t-il en effet, « propose » des « suggestions » au spectateur et non pas des récits. S'ouvre alors un véritable processus d'autonomisation pour le spectateur, le critique et le danseur français. Apparaît non pas

¹⁰²⁷ Titre de l'article d'Antoine Livio dans *Art et Danse*, n°89, novembre 1968.

¹⁰²⁸ LIVIO Antoine, « Du rêve à la satire, Alwin Nikolaïs » in *Art et Danse*, n°89, Novembre 1968, p 3.

¹⁰²⁹ Voir à ce sujet GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, 287p.

¹⁰³⁰ In *Les Saisons de la Danse*, n°10, janvier 69.

¹⁰³¹ LIVIO Antoine, « Du rêve à la satire, Alwin Nikolaïs » *art.cité. Idem* pour les citations suivantes.

l'évidence du voir mais un trouble de la perception qui ouvre aux interprétations, au multiple et au divers. C'est ce dont témoigne l'important article d'Antoine Livio dans la revue *Art et Danse*. Il évoque, en outre, « un choc réel tant est puissante non seulement la pensée gestuelle, mais aussi l'imagination formelle [...] où l'abstraction autorise les échappées les plus folles vers un éclairage nouveau du subconscient ». Il perçoit ainsi une danse qui s'appréhende de l'intérieur et qui n'est plus prioritairement affaire de codes gestuels formulés depuis l'extérieur et applicables à n'importe quelle situation chorégraphique. Dans la formule « pensée gestuelle », rappelant celle de « pensée motrice » de Laban sous lequel se décline le projet de la danse moderne dans ses premières théories, le journaliste décèle « la sensibilité visuelle intelligente », autrement dit une poétique en tant que « ressort favorisant une réaction émotive à un système de signification ou d'expression ¹⁰³² » tel que Laurence Louppe définira ce concept.

Le public et les critiques semblent conquis. L'apparition de Nikolaïs en 1968 s'accompagne aussi d'effets auprès des danseurs. Françoise et Dominique Dupuy, alors qu'ils sont en train d'élaborer les Rencontres internationales de danse contemporaine, souhaitent faire appel à un des danseurs de la compagnie pour enseigner lors du premier grand stage prévu à Vichy l'année suivante¹⁰³³. Susan Buirge, qui a fait partie de la compagnie de 1963 à 1967, qui a enseigné à la Henri Street Playhouse¹⁰³⁴ dès 1965, est alors invitée pour transmettre la méthode développée par Nikolaïs. Elle quitte les États-Unis, où elle avait également initié une recherche personnelle, pour la France. Elle s'installe à Paris en 1970¹⁰³⁵. Dans le même temps, Carolyn Carlson, révélée au public et à la critique sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, est sollicitée en tant que chorégraphe et soliste par la compagnie Anne Béranger-Joseph Russillo. Elle quitte ainsi l'Alwin Nikolaïs Dance Theater en 1971 pour s'installer, elle aussi, à Paris. Si sa première création d'importance, *Rituel pour un rêve mort*, reçoit un accueil mitigé tant il est « difficile [...] de décrypter le sens des symboles qu'elle affiche ¹⁰³⁶ », Carolyn Carlson est tout de même d'emblée propulsée dans la cour d'Honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon et identifiée, à nouveau, comme

¹⁰³² LOUPPE Laurence, « Poétique de la danse contemporaine », *op. cit.*, p20

¹⁰³³ Récit de Dominique Dupuy lors de conversations privées entre 2008 et 2014.

¹⁰³⁴ Théâtre fondé en 1915 à New York dont Nikolaïs prend la direction en 1948 jusqu'en 1969.

¹⁰³⁵ Pour toute ces informations, voir l'autobiographie de Susan Buirge, *Une vie dans l'espace de la danse*, *op. cit.*

¹⁰³⁶ BOURCIER Paul, « Anne Béranger, mutation accélérée » in *Les Nouvelles littéraires*, 14-20 août 1972.

« une merveilleuse danseuse ¹⁰³⁷ ». La présence de ces deux artistes sur les scènes contribue ainsi à dynamiser l'espace chorégraphique. Mais leur attachement aux outils pédagogiques issus de la méthode Nikolaïs qu'elles enseignent très vite - Susan Buirge dans les studios des danseurs modernes ¹⁰³⁸ et Carolyn Carlson dans celui de Joseph Russillo, rue du Bac à Paris - conduit davantage encore à une immersion dans la pensée du chorégraphe américain. Toutes deux vont faire autorité en matière de pédagogie contemporaine et de création. En 1978, avec la création du CNDC d'Angers, l'esthétique et la pédagogie de Nikolaïs deviennent même, pour un temps, définitives. Ainsi, sans qu'elle soit exclusive, il n'est pas exagéré de dire que la présence de Nikolaïs (et la diffusion de son travail) a constitué un des éléments fondateurs qui ont permis la construction du champ chorégraphique contemporain en France. En 1968 et dans les premières années de la décennie 1970, Nikolaïs incarne une possibilité de libération des corporalités dansantes qui entre en adéquation avec les aspirations et attentes d'une jeune génération. Tel que nous le verrons, les danseurs en France vont s'approprier sa méthode de travail, à la fois concrète et très ouverte et qui ne se réfère à aucune codification de pas, afin de concrétiser leur désir d'action dans le chorégraphique, d'une part, et leur désir de liberté d'expression, d'autre part. Ainsi, entre corps contemporain et attitude contemporaine, Nikolaïs engendre une dynamique forte en France. Susan Buirge et Carolyn Carlson, toutes deux désireuses de s'éloigner du maître ¹⁰³⁹ en choisissant de poursuivre leur carrière en France vont, paradoxalement, contribuer à construire une généalogie nikolaïenne particulièrement puissante et féconde en France.

2) Tent, une « nef de fous » dans l'après mai-68

Tent cristallise, à bien des égards, tous les ingrédients de la réception de Nikolaïs. En tant qu'œuvre inaugurale de la présence de Nikolaïs en France, elle a été beaucoup commentée. C'est la première à avoir été perçue comme radicalement nouvelle et radicalement moderne. Par sa composition, elle semble délivrer la quintessence du projet chorégraphique de Nikolaïs.

¹⁰³⁷ BOST Bernadette, « Micha Van Høecke et Carolyn Carlson : deux jeunes chorégraphes au Palais de Papes » in *Le Dauphiné libéré*, 4 août 1972.

¹⁰³⁸ À son arrivée en France elle enseigne dans la plupart des studios de danse moderne : RIDC, L'Atelier de la danse et la Schola Cantorum.

¹⁰³⁹ Voir les sous-parties consacrées à l'une et l'autre.

En 1971, à l'occasion de la seconde tournée en France du Alwin Nikolaïs Dance Theatre, le journaliste Olivier Merlin évoque la pièce sous les traits d'une « [...] nef de fous, où l'on navigue comme dans "2001, Odyssée de l'Espace", à travers les galaxies du rêve et du cauchemar¹⁰⁴⁰ ». Il situe ainsi la pièce dans l'imaginaire spatial, cinématographique et fictionnel d'une époque marquée, en effet, par l'œuvre de Kubrick¹⁰⁴¹ sortie en 1968 ou l'univers de Start Trek¹⁰⁴², les investigations récentes des spatonautes et astronautes¹⁰⁴³. De fait, la vision d'Olivier Merlin n'est pas une exception et la réception des œuvres d'Alwin Nikolaïs se fait sous des qualificatifs qui rendent compte de ce moment culturel et scientifique. La référence filmographique à la science-fiction fait écho, en outre, aux collaborations entre le chorégraphe et l'artiste américain Ed Emshwiller¹⁰⁴⁴, connu pour ses couvertures de magazines de science-fiction et son travail de pionnier dans les films avec images de synthèse. En 1963, Ed Emshwiller filme *Totem*, mais c'est surtout en 1973¹⁰⁴⁵ que leur film *Chrysalis* étonne par sa nouveauté et ses effets futuristes. Mêlant danseurs et chorégraphie improvisée, costumes variés et techniques cinématographiques allant du ralenti (400 images/seconde) à l'image par image, il concrétise leur vision commune du cinéma et de la danse.

Les effets audio-visuels colorés, projetant une multitude de formes variées, une gestuelle libre, des corps donnant une sensation de fluidité, la fabrication de sons synthétiques, cet ensemble de caractéristiques à l'œuvre dans les créations chorégraphiques de Nikolaïs fondent un imaginaire du délire et de la profusion qui empreinte à des visions colorées où l'acuité perceptive est mise en exergue. C'est donc tout naturellement au mouvement psychédélique¹⁰⁴⁶ que l'on pense à la vue de ces images, mouvement de la contre-culture apparu dans les années 1960, en parallèle du mouvement hippie, qui vise, en

¹⁰⁴⁰ MERLIN Olivier, « Alwin Nikolaïs au Théâtre de la Ville » in *Le Monde*, 9-10 mai 1971

¹⁰⁴¹ Né en 1928.

¹⁰⁴² Créé par Gene Roddenburry, il regroupe roman, bande dessinée, série télévisée puis films et jeux vidéos. Star trek dépeint un futur optimiste de l'homme dans la galaxie, où les maladies, l'injustice, la pauvreté, le racisme et l'intolérance sont éradiqués et où la paix règne. La série télévisée est diffusée aux États-Unis à partir de 1966.

¹⁰⁴³ Qui aboutissent à la première expédition de l'homme sur la lune en 1969.

¹⁰⁴⁴ 1925-1990.

¹⁰⁴⁵ Mais aussi, en 1967, ils réalisent ensemble *Fusion*, un spot commercial destiné à la promotion des serviettes Pucci de l'usine Springs Mills.

¹⁰⁴⁶ Pour une étude plus détaillée, voir les travaux de THIEYRE Philippe : *Psychédéisme : des USA à l'Europe*, édition des Accords, 2007 ; *Les Années psychédéliques*, Hugo et compagnie, 2011.

particulier au moyen de substances hallucinogènes (LSD, mescaline, champignons hallucinogènes, etc.), à valoriser les perceptions sensorielles. Très influencé par la lecture des *Portes de la perception* d'Aldous Huxley et le psychologue Timothy Leary, ce mouvement s'exprime dans pratiquement tous les arts : en littérature avec William S. Burroughs, mais surtout en musique avec la naissance du rock psychédélique (Frank Zappa, Jefferson Airplane, par certains aspects, les Beatles, The Doors ou encore Pink Floyd) et, de manière tout à fait identifiable, en graphisme avec l'art de l'affiche psychédélique (représenté entre autres par Rick Griffin, Peter Max, Stanley Mouse) dont les formes et les couleurs se veulent proches des « trips » hallucinatoires. À bien des égards, l'art d'Alwin Nikolaïs, sans qu'il s'en revendique toutefois, ne serait-ce que par l'absence de référence explicite à l'usage de drogues, récupère le style psychédélique.

Comme le remarque justement Maurice Fleuret dans un article, c'est comme si « l'Amérique de Balanchine ou de Martha Graham l'avait soigneusement gardé en réserve pour l'ère des délires psychédéliques¹⁰⁴⁷ ». De fait, la critique souligne abondamment le caractère magique et festif de l'œuvre de Nikolaïs. Pour Sylvie de Nussac, la compagnie « déploie les sortilèges¹⁰⁴⁸ » au moyen des « danseurs, jeux incessants de lumières et couleurs, sons (râles, explosions, et glouglous électro-acoustiques) [...] avec d'ahurissants accessoires une fête audio-visuelle ». Selon elle, en effet, « on retrouve le voyage psychédélique de “Somniloquy”, avec ses danses, s'évaporant dans des galaxies lumineuses, et l'épopée tragi-comique de “Tower”, où la construction d'une cité tubulaire aboutit au cataclysme [...] ». Pour Patrick de Nussac, « [...] son univers est aussi celui de Jules Verne, de Lewis Carroll, de Ray Bradbury¹⁰⁴⁹ »¹⁰⁵⁰. Comme eux, perçoit-il, « il invente le rêve, le merveilleux, le fantastique ». Le critique convoque ainsi des auteurs réputés pour leurs visions parfois hallucinatoires et leurs récits d'anticipation. C'est bien la thématique du rêve et du fantastique qui abonde dans toute la presse : pour Maurice Fleuret, Nikolaïs est un

¹⁰⁴⁷ FLEURET Maurice, « L'illusionniste de la danse » in *Le Nouvel Observateur*, n°339, 10-16 mai 1971

¹⁰⁴⁸ NUSSAC de Sylvie, « La boîte à malice d'Alwin Nikolaïs » in *L'Express* [date manquante, article provenant du dossier artiste « Alwin Nikolaïs », médiathèque, Centre national de la danse]. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰⁴⁹ 1920-2012. Romancier nord-américain spécialiste du roman d'anticipation comme *Chroniques martiennes* (1950) ou *Fahrenheit 451* (1953).

¹⁰⁵⁰ NUSSAC de Patrick, « Les ballets l'Alwin Nikolaïs : le rêve, le merveilleux et le fantastique » in *France Soir*, jeudi 6 mai 1971. *Idem* pour les citations suivantes.

« démiurge du fantastique ¹⁰⁵¹ », avec qui on se retrouve « à être pris une nouvelle fois au piège de son langage onirique ou formes, gestes, lumières, couleurs et sons conjuguent leurs plus mystérieux pouvoirs de fascination ¹⁰⁵² » ; ou encore pour Dinah Maggie, l'œuvre de Nikolaïs et plus particulièrement *Somniloquy* (1967), donne accès à « un monde doublement onirique, un monde extraordinaire où l'on a la sensation de rêver que l'on rêve ¹⁰⁵³ ». On le voit, la réception de Nikolaïs a ainsi la particularité de décrire une intensification des sensations, d'user de tout un registre d'images et de langage qui se déploie ainsi autour d'une danse psychédélique. L'univers esthétique d'Alwin Nikolaïs apparaît, à ce titre, très contemporain tant il corrobore les signes des mouvements culturels les plus significatifs pour la jeunesse des années 1970. Proche du mouvement psychédélique, la culture hippie peut, elle aussi, se lire sous les traits du projet chorégraphique d'Alwin Nikolaïs.

3) Une danse aux accents de la communauté hippie

Après la réception critique, l'analyse de *Tent* nous permet de saisir en quoi cette œuvre de 1968 est ancrée dans son époque. La pièce, en un prologue et cinq tableaux, est construite autour de l'animation d'une grande toile blanche circulaire. Monté par système de harnais et muni d'ouverture à même le tissu, ce dispositif permet de nombreuses configurations : formant simplement un cercle au sol ou son centre tiré vers les cintres disposés en forme de tente, devenant aussi le costume des danseurs qui ont passé leur tête dans les ouvertures... La toile, au même titre que les danseurs, vit, se transforme, fusionne avec la danse ou requalifie l'espace. Par sa forte présence mouvante et le jeu de projections de motifs, elle semble fonctionner ici comme une allégorie du monde : au gré de ces transformations, elle devient temple, caverne, espace cosmique, orangerie ou décor urbain. Les danseurs, de leur côté, ne figurent pas des situations « humaines » clairement identifiables. Au contraire, une étrangeté du corps et de l'espace est davantage à l'œuvre : un corps se reconstruit, recomposé par les projections de lumières et les mouvements de la toile, qui change sans cesse de matière - de chair, d'animalité, d'air et de fonction. Les couleurs, pour autant que les images de la ZDF ¹⁰⁵⁴ - qui a réalisé une captation de la pièce en 1971 à Hambourg - nous permettent de le constater, sont vives et contrastées : des ocres et des verts

¹⁰⁵¹ FLEURET Maurice, « L'illusionniste de la danse » in *Le Nouvel Observateur*, n°339, 10-16 mai 1971.

¹⁰⁵² *Idem*

¹⁰⁵³ MAGGIE Dinah, « Alwin Nikolais, une fête perpétuelle » in *Combat*, 6 mai 1971.

¹⁰⁵⁴ Zweiten Deutschen Fernsehens de la télévision allemande.

chatoyants, complètent des blancs et des noirs plus classiques, faisant ressortir les profusions de formes projetées sur la toile et les corps des danseurs. En particulier, reviennent souvent des zébrures et des stries. Une séquence où des oranges (le fruit), immenses, viennent recouvrir totalement l'espace scénique, met en lumière toute la signification symbolique de la couleur propre aux années 1970 : tonifiante et piquante, elle insuffle du dynamisme, elle est porteuse d'optimisme et d'ouverture d'esprit¹⁰⁵⁵. Les années 1970 sont dominées et représentées par cette couleur. Cet agencement des corps, de la toile, des éléments de la scénographie - comme ces boules métalliques qui descendent des cintres - et des lumières, s'il nous plonge aujourd'hui dans un monde où semblent agir des forces secrètes, emmène ceux qui ont appréhendé cette œuvre dans les années 1970 dans un univers tout aussi mystérieux mais marqué par l'époque.

En effet, effectuée par Marie-Christine Gheorghiu¹⁰⁵⁶ qui, au début des années 1970, entame une recherche sur Alwin Nikolaïs et suit ses cours à New York, la description de la pièce¹⁰⁵⁷, les signes et les symboles qu'elle livre, convergent avec la culture hippie. La jeune danseuse dépeint d'abord un monde singulier « d'atmosphère très cosmique, accentuée par la musique¹⁰⁵⁸ ». Dans cet univers ordonné, tel que la racine grec (*Kosmos*) définit – par contraste au chaos – la notion de cosmos, la nature prend une place significative : les mouvements rappellent aux yeux de Marie-Christine Gheorghiu « les insectes par leur aspect rampant et leur légèreté », les projections évoquent « la nature avec des sortes de lianes jaunes puis rouges ». Dans la mise en espace des danseurs, une dimension collective apparaît rapidement et deux formes significatives du groupe se dégagent : offrant soit la vision d'un rituel communautaire et spirituel à travers la figure du cercle, soit d'un rassemblement

¹⁰⁵⁵ Source : code-couleur.com.

¹⁰⁵⁶ Née en 1946, elle poursuit des études d'esthétique théâtrale (en 1969, elle obtient une maîtrise de lettres modernes à l'université Paris Sorbonne) au cours desquelles elle choisit de s'intéresser à la danse. Elle part à New York étudier chez Alwin Nikolaïs, Merce Cunningham (e 1971 à 1973) puis Eric Hawkins (1976-1979 puis 1987 et 1990). Durant cette période, elle mène des recherches en vue d'un doctorat sur la danse, à la Library For The Performing Arts in New York. En France elle collabore avec Karine Saporta et Alain Germain (1974 – 1977) et fonde le collectif Indépendanse pour la Compagnie Artdanse. Sa formation en Analyse du Mouvement Laban-Bartenieff l'engage dans la voie de la pédagogie (conservatoire de Bagneux, formation continue au Théâtre contemporain de la danse, Cefedem de Bordeaux, Toulouse, Rouen, Pantin) tout en créant des chorégraphies dont *Riposte n°1* en 1980 et *Riposte n°2* en 1981, *Broken City Games* en 1984.

¹⁰⁵⁷ Cette description provient des notes personnelles de la chorégraphe déposées à la Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁰⁵⁸ Notes personnelles de Marie-Christine Gheorghiu sur la pièce *Tent* (Brooklyn 1973), fonds Marie-Christine Gheorghiu, Médiathèque, Centre national de la danse. *Idem* pour les citations suivantes.

orgiaque quand les danseurs se regroupent en masse et bougent de manière scandées et explosives. Dans le bain des années 1970, Marie-Christine Gheorghiu note une « atmosphère de rituel » et une « impression de sacré ». Toute sa description est ainsi basée sur la vision d'une communauté de célébration et de communion : « Le solo de Jerry (autrefois Murray) semble évoquer l'ouverture d'une célébration », indique-t-elle. Le danseur ressemble à une « sorte de prêtre de l'infini répétant un mouvement d'ouverture des bras rappelant les mouvements du prêtre de prière, de bénédiction... ». Plus loin, elle décrit des postures comme « pour exorciser le mal », quand d'autres lui évoquent des personnages qui « se prosternent à genoux ». La danse procure le « sentiment d'union, de rassemblement religieux ». On le voit, une interprétation faisant référence au monde des croyances œuvre dans la description de Marie-Christine Gheorghiu, portée par la fonction allégorique de la tente.

La tente, demeure du nomade dans le désert, est toute emprunte de signification religieuse et symbolique. D'une part, dans le désert, « dès lors que Dieu habite son peuple, une tente lui est réservée qui deviendra le prototype du temple¹⁰⁵⁹ ». C'est « un lieu sacré où le divin est appelé à se manifester ». D'autre part, la tente revêt également une signification cosmique. En tant qu'image de la calotte céleste, elle « symbolise la présence du ciel sur la terre ». Présent dans l'imaginaire chaman et bouddhique, la tente dont le sommet rejoint l'étoile polaire donna naissance au mandala pour les uns mais se retrouve dans le symbolisme architectural du *stupa* ou du *chörten* pour les autres.

Ainsi, cette symbolique parmi la communauté des corps ouvre aux interprétations religieuses, aux croyances orientales ou anciennes multiples très présentes dans la culture et l'attitude hippie d'alors. Comme le fait remarquer Emmanuel de Waresquiel dans son *Dictionnaire de la contestation au XXème siècle*¹⁰⁶⁰, ce mouvement, né dans les années 1960 aux États-Unis en opposition à la culture et aux structures de l'Amérique du Nord capitaliste, n'est pas réellement conceptualisé mais peut néanmoins se définir comme un style de vie, une manière de voir le monde et un mode d'existence basés sur un « refus de la valorisation

¹⁰⁵⁹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANDT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1992, p938-940. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰⁶⁰ Paris, Larousse, 2004, 1038 p.

du succès matériel, de la croyance en la primauté de la vie privée sur la vie publique, bref ce qui constitue *l'américan way of life*¹⁰⁶¹». S'il devient un mouvement contre la guerre du Viêt-Nam, le courant Hippie n'est donc pas seulement politique, c'est un foyer de croyances ou de pratiques de religions anciennes ou dérivées, telles que le bouddhisme, dans une version occidentalisée par Hermann Hesse ou encore les croyances des indiens d'Amérique qu'il s'accapare pour leur respect de la nature, leur harmonie avec elle mais aussi pour leur double condition d'opprimés et de sages. Il y aurait de cette fraternité hippie au sein de *Tent*, tant surgissent, ça et là, nombre de gestes solidaires, d'attitudes collectives dépassant le cadre d'une communion religieuse : « Solidarité dans les mouvements, formation de couples, embrassades, communauté, fraternité. Tous font le même mouvement d'embrassade, bras arrondis en avant entourant le corps de l'autre et se montant de haut en bas, de bas en haut. On retrouve ce genre de mouvements chez Nik dans d'autres œuvres. Belles suggestions de communication, d'embrassades... », observe Marie-Christine Gheorghiu à travers ses notes¹⁰⁶².

Tent met ainsi en lumière ce que Pascal Ory nomme la « valorisation de la démarche utopique¹⁰⁶³ ». Tout comme Xénakis en musique, Mnouchkine en théâtre et Béjart en danse que nomme l'historien¹⁰⁶⁴, Nikolaïs tente de saisir le monde et d'en résoudre, d'une certaine manière, les contradictions et les conflits dans une quête « d'art total ». De fait, « l'utopisme » qui y réside est « le lieu crucial de la culture de Mai¹⁰⁶⁵ », poursuit Pascal Ory. Mais plus que Béjart, il nous apparaît que le théâtre total de Nikolaïs avec le sens de la fête, de la communauté et de sa philosophie du corps élaborée à travers un regard sur le monde contemporain¹⁰⁶⁶, vient recouvrir les grandes messes du chorégraphe de La Monnaie, dans une décennie davantage mobilisée, engagée et immanente.

¹⁰⁶¹ WARESQUIEL (de) Emmanuel, *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXème siècle, op. cit.*, p 393.

¹⁰⁶² Notes personnelles de Marie-Christine Gheorghiu au sujet de *Tent* (1973, Brooklyn). Centre national de la danse, fonds Marie-Christine Gheorghiu. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰⁶³ « Introduction à l'histoire culturelle de l'après Mai » in ABIRACHED, Robert : *La décentralisation théâtrale*, vol 3, « Mai 68, le tournant », Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, p167-175.

¹⁰⁶⁴ *Ibid*, p 171.

¹⁰⁶⁵ *Idem*

¹⁰⁶⁶ Marc Lawton rappelle dans sa thèse *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs (trav. cit)* page 22 que « les contingences politiques, sociales et artistiques de l'époque mêlées à son expérience personnelle de vétéran de l'US Army » font « faire des choix » à Nikolaïs, notamment celui de

Dans les pratiques de l'après-mai, le thème de la fête revient comme un leitmotiv dans les discours et les pratiques favorisé notamment par les lectures d'Ivan Illich, penseur de l'écologie politique et figure importante de la critique de la société industrielle¹⁰⁶⁷. L'enracinement du festif le « plus trivial¹⁰⁶⁸» mais aussi plus grinçant et plus politique¹⁰⁶⁹ est incarné par le « Café de la gare », « Charlie Hebdo¹⁰⁷⁰» ou encore les formes de mobilisation au Larzac contre l'implantation d'un camp d'entraînement militaire¹⁰⁷¹ qui est aussi le lieu de « cristallisation utopique le plus convaincant » avec ses aspirations écologistes, antimilitaristes et régionalistes. Les années « Café de la gare » recourent ainsi, à bien des égards, l'esprit de collectifs de danse comme le Four solaire notamment, qui dans ses modes de production solidaires et « bricolés », dans son rapport au jeu, léger, libre, ouvert et gai se rapprochent de la troupe que Romain Bouteille, Coluche, Patrick Dewaere, Miou-Miou ou encore Henri Guybet ont imaginés juste après mai 68¹⁰⁷². Moins politisé mais porteur de valeurs de liberté et de vitalité, le corps dansant nord-américain incarné par Nikolaïs en particulier est tout autant fondateur de cette attitude décomplexée qui est, en ce sens, une des premières utopies mise en œuvre par une frange du champ chorégraphique.

B – Face à Béjart

Ritualité, symbolisme ancien, rapport à la nature, gestes d'union et de solidarité, effets stroboscopiques, sensation de cosmos, *Tent* colle à l'imaginaire de son temps. Cet imaginaire, entouré d'un halo spirituel et surgissant dans le champ chorégraphique, fait alors face aux mythologies contemporaines, souvent empruntées d'un mysticisme, de Maurice Béjart. Et si *Tent* fait aussi, à l'instar de Maurice Béjart, la démonstration d'un « théâtre total », derrière cette notion, l'acte chorégraphique dépasse la dimension symbolique et

considérer que « l'homme n'est qu'un compagnon de voyage du mécanisme universel et non le dieu dont toute chose découle ».

¹⁰⁶⁷ 1926 – 2002. Il est notamment l'auteur d'*Une société sans école* (Paris, Seuil, 1972) qui a eu des retentissements importants dans les milieux alternatifs.

¹⁰⁶⁸ Expression de Pascal Ory.

¹⁰⁶⁹ Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Contre-cultures 1969-1989 L'esprit français*, La Maison rouge, 2017.

¹⁰⁷⁰ Journal satirique de tradition libertaire fondé par François Cavanna et la professeur Choron en 1970 remplaçant Hara-Kiri frappé d'interdiction de publication.

¹⁰⁷¹ De 1970 à 1981 une lutte non violente et inventive s'est organisée contre l'expropriation des paysans : marches, concerts, événements se sont succédés pendant onze ans.

¹⁰⁷² Le Café de la gare est le lieu que s'est trouvé ce groupe de jeunes comédiens après avoir restauré une ancienne fabrique de ventilateurs près de la Gare Montparnasse. Parmi les acteurs-constructeurs-fondateurs, on compte Romain Bouteille, Coluche, Sotha, Patrick Dewaere, Miou-Miou ou Henri Guybet.

allégorique de la représentation. Nikolaïs met en œuvre son projet à partir de la *Gestalt* qui peut être considérée comme le socle philosophique de son activité artistique et pédagogique.

1) Une danse de la Gestalt versus porter un message à travers la danse

Dans sa thèse consacrée à la pratique et la théorie chez Nikolaïs¹⁰⁷³, Marc Lawton, consacre toute une partie à la *Gestalt* tant cette notion est centrale dans les travaux du chorégraphe américain. Aussi appelée la « psychologie de la forme », Marc Lawton la définit comme « une configuration de phénomènes physiques, biologiques ou psychologiques intégrés de façon à former un tout, une unité fonctionnelle dont les propriétés ne peuvent provenir que de la somme de ses parties¹⁰⁷⁴ ». La rencontre du chorégraphe américain avec cette théorie reste encore floue, Nikolaïs n'ayant pas lui-même donné ses sources à ce sujet. Mais, selon Marc Lawton, deux foyers sont possibles. D'abord, il aurait probablement lu *Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*, co-écrit par Frederick Perls, Paul Goodman et Ralph Hefferline qui paraît aux Etats-Unis en 1951. Puis il aurait rencontré le théoricien de l'art Rudolf Arnheim¹⁰⁷⁵ qui a étudié la *Gestalt Theory* à Berlin auprès des fondateurs Wertheimer et Köhler, et s'est servi de ces connaissances pour développer une théorie de l'art visuel. Dans son ouvrage inaugural *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954), Arnheim explore les mécanismes de l'imagination humaine au moyen de l'image. Ainsi, la relation entre les théories d'Arnheim et les recherches visuelles de Nikolaïs est saisissante. D'autant plus qu'il est fort probable qu'Arnheim fut un spectateur assidu du Henry Street Playhouse dans les années 1960, comme le souligne Marc Lawton sans préciser son degré d'implication avec Nikolaïs¹⁰⁷⁶.

De même que la voie d'accès de Nikolaïs à cette pensée reste mystérieuse, son histoire apparaît également méandreuse. Le terme *Gestalt* vient du verbe allemand *Gestalten* qui signifie « mettre en forme, organiser, construire ». La *Gestaltthéorie* est ainsi la « théorie

¹⁰⁷³ LAWTON Marc, *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, université Charles-de-Gaulle – Lille III École doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société », 2012, 448p.

¹⁰⁷⁴ *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, trav. cités, p 329-330.

¹⁰⁷⁵ Rudolf Arnheim : 1904-2007. Dans son ouvrage *Le Geste unique*, Nikolaïs mentionne notamment une conversation, sans la dater, précise Marc Lawton, avec Rudolf Arnheim. Par ailleurs Marc Lawton formule l'hypothèse que Nikolaïs aurait eu accès aux théories de Arnheim par l'intermédiaire de la danseuse Bessie Schönberg qui enseignait la composition au Bennington College lorsque Nikolaïs y était et qu'il avait mis en place le programme de danse du Sarah Lawrence College où enseignait également Arnheim

¹⁰⁷⁶ Pour toutes ces remarques voir la thèse de Marc Lawton p 333-336.

de la forme » qui puise ses tous premiers postulats dans *La Métamorphose des plantes* (1790) de Goethe, puis chez le philosophe viennois Christian von Ehrenfels¹⁰⁷⁷, père fondateur de la psychologie de la forme, qui publie un article *Über Gestaltqualitäten* en 1890. Cette pensée se développe ensuite par le biais d'un de ses étudiants, Max Wertheimer¹⁰⁷⁸, qui, avec Wolfgang Köhler et Kurt Koffka, définit entre 1905 et 1912, en réaction aux théories comportementales comme le behaviorisme, la *Gestaltthéorie*. Mais, c'est aux États-Unis qu'elle prend de l'ampleur, leurs fondateurs émigrant pour fuir le nazisme. Paraîtra ainsi en anglais *Principles of Gestalt*, synthèse des recherches de courant en 1935. Le premier institut de Gestalt-thérapie est fondé en 1952 à New York. Son activité s'inscrit dans le courant de la psychologie humaniste et relationnelle. Aujourd'hui la *Gestaltthérapie* vise à aider la personne à « mobiliser ses sensations, ses émotions, son imaginaire et son mode de pensée en vue de créer du changement dans sa vie ¹⁰⁷⁹».

Le grand principe de la théorie de la forme qui guide le travail de Nikolaïs se résume par cette formule : « le tout est supérieur à la somme des parties ¹⁰⁸⁰». Ses créations chorégraphiques comme ses principes pédagogiques sont élaborées de telle manière que chaque élément interagit dans le but de former une unité, un monde clos et autonome. Il n'y a pas, dans cette optique, de point de vue ou d'acte magique depuis l'extérieur, pas de troisième œil censé guider l'action depuis un autre lieu. « Pour créer une danse, il faut que l'esprit apprenne à disposer du corps », explique Alwin Nikolaïs¹⁰⁸¹. En ce sens, il incite à chercher et à organiser le corps depuis les situations ou les ressources dont il dispose. C'est dans ce même ordre d'idées que s'inscrit un autre principe de la pensée de la *Gestaltthéorie* qui semble imprégner le travail de Nikolaïs et qui se résume par l'idée que percevoir, c'est distinguer la forme du fond. Pour Nikolaïs, l'homme est un « paysage¹⁰⁸² » dont « la mémoire cerne une minuscule portion », d'où le travail d'association, de combinaison des

¹⁰⁷⁷ 1859-1932.

¹⁰⁷⁸ 1880-1943.

¹⁰⁷⁹ Selon gestalt-thérapie.org, site de la Coordination entre la Société Française de Gestalt et le Collège Européen de Gestalt-thérapie, association de gestalt-thérapeutes en France, en Suisse et en Belgique.

¹⁰⁸⁰ Marc Lawton, *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, trav. cités p329.

¹⁰⁸¹ Extrait du *Geste unique*, ouvrage d'Alwin Nikolaïs non paru en français mais traduit en partie par Marc Lawton qui en a publié des extraits dans « Nikolaïs et la composition » in *Nouvelles de danse*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, 1998, p66.

¹⁰⁸² Traduction du *Geste unique* d'Alwin Nikolaïs par Marc Lawton parut (extraits) dans « Nikolaïs et la composition », *Nouvelles de danse*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, hiver 1998, p66. *Idem* pour les citations suivantes.

éléments entre eux ou de l'histoire de l'individu à d'autres éléments, d'autres visions susceptibles de faire naître « une nouvelle entité ». Le travail du danseur est ainsi fondé sur la recherche de cette entité, le « Geste unique ».

Susan Buirge, qui a étudié sept années cette notion auprès de Nikolaïs à la Henry Street Playhouse, la décrit comme une manière de concevoir le mouvement où « il s'agissait toujours de rendre lisible à l'autre le sujet, le propos et la façon de l'aborder ¹⁰⁸³ ». La première étape du travail consiste à détailler les quatre pôles de base, espace, temps, forme et « motion » ¹⁰⁸⁴ :

On commençait par l'espace, mais il y avait de nombreux aspects de l'espace : l'espace extérieur, et dans l'espace extérieur, les différents données spatiales, la place, l'orientation, le haut, le bas, etc. ; puis l'espace intérieur avec ses relations diverses aux articulations, etc. Puis venait le temps avec ses multiples aspects : temps mécanique, corporel, temps poétique, et la durée ¹⁰⁸⁵.

Cette exploration nécessite de prendre en compte la matérialité et l'imaginaire du geste permettant « d'accéder à l'abstraction, et d'en comprendre les ressorts [...], il fallait trouver l'espace-temps-forme-motion, tout cela dans un esprit de composition avec aller-retour de l'un à l'autre ¹⁰⁸⁶ ». S'ajoutent ensuite les références extérieures, l'œuvre d'un artiste, l'étude d'une œuvre pour y chercher, là encore, espace-temps-forme-motion qui sont autant d'outils pour l'interprète comme pour le chorégraphe : « Toute la problématique, conclut Susan Buirge, c'est d'aller au-delà de la somme des parties pour en faire un tout, là est la vraie question sur la composition : est-ce que ça fait un tout ? Et quel tout ? Le tout recherché ou un tout "autre" ? ¹⁰⁸⁷ ». Ainsi, tout l'enjeu de la *Gestalt*, s'il est bien, comme

¹⁰⁸³ BUIRGE Susan, « La composition, un long voyage vers l'inconnu » in *Nouvelles de danse*, n°36-37, « La composition », Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p79.

¹⁰⁸⁴ Susan Buirge définit cette notion comme un « flux d'énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités, ses modalités. » in « La composition, un long voyage vers l'inconnu », *op. cit.*,

p79

¹⁰⁸⁵ *Idem*

¹⁰⁸⁶ *Idem*

¹⁰⁸⁷ *Ibid*, p80.

l'explique Marc Lawton, « d'obtenir cohérence et lisibilité dans la danse ¹⁰⁸⁸ », a pour fondement de « susciter l'adhésion intime des partenaires de l'œuvre (interprètes, spectateurs qui sont aussi interprètes) », selon les mots de Laurence Louppe¹⁰⁸⁹.

Pour le spectateur du début des années 1970, dont la cohérence de l'entité théâtrale chez Nikolaïs apparaît comme « une réalisation achevée ¹⁰⁹⁰ » où « rien n'est laissé au hasard ni confié à autrui », cette adhésion est celle « d'une rêverie troublée et troublante » qui donne « la sensation toute physique d'un monde démesuré aux possibilités infinies ». Pour le danseur, c'est une vision du métier complète, telle que la concevait Nikolaïs qui imbrique, interroge et fait dialoguer l'activité de chorégraphe à celle d'interprète et de pédagogue, « une triade inhérente à cet enseignement ¹⁰⁹¹ ». La *Gestalt* n'est donc pas une simple opération discursive, son usage ne forme pas le paratexte qui donnerait à lire les œuvres ou les processus chez Nikolaïs, c'est une pensée qui innerve la fabrique même du mouvement et qui produit une attitude pédagogique spécifique et cohérente.

Un mouvement inverse est à l'œuvre chez Maurice Béjart : il n'utilise pas de concepts, philosophiques ou religieux pour développer une corporéité libre et nouvelle, mais regroupe, croise, entremêle diverses sources spirituelles et cultures dans une quête « d'universalité et d'unicité de Dieu au travers de la danse ¹⁰⁹² ». Dans ce projet, le langage classique est incontournable : « C'est [...] la langue qu'il parlera toute sa vie, souligne Jean-Claude Diénis, même s'il le fera avec son accent iconoclaste, sa turbulence provocatrice. ¹⁰⁹³ » La danse classique, dans le projet béjartien, œuvre pour sa puissance spectaculaire, pour sa capacité à projeter les corporéités dansantes dans l'espace extérieur et pour sa propension à glorifier les figures. Or, cette idée du spectaculaire est en étroite relation avec l'idée que la danse « prend racine dans le sacré et le social ¹⁰⁹⁴ », d'une part, et que « le ballet est la danse

¹⁰⁸⁸ À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs, trav. cités, p342.

¹⁰⁸⁹ In *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p214.

¹⁰⁹⁰ DIÉNIS Jean-Claude, « Nikolaïs » in *Les Saisons de la danse*, n°35, juin 1971, p10. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁰⁹¹ LAWTON Marc, « Alwin Nikolaïs : réinventer la danse, tout le temps » in *Marsyas* n°30, juin 1994, p49.

¹⁰⁹² Formule empruntée au chapeau de présentation de la *Lettre à un jeune danseur* de Maurice Béjart publiée sur le site deslettres.fr, site des correspondances et des lettres.

¹⁰⁹³ DIÉNIS Jean-Claude, « La beauté du diable » in *Télérama Hors-série*, décembre 2007, p 15.

¹⁰⁹⁴ BEJART Maurice, « La tradition dynamique » in KIRSTEIN Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, p 100-104.

au service de l'univers ¹⁰⁹⁵», d'autre part. En d'autres termes, et selon les mots de Jean-Claude Diénis, il « fait de la danse une religion ¹⁰⁹⁶». Son projet chorégraphique a vocation à porter un message.

Le 4^{ème} tableau de *Messe pour le temps* illustre l'ambition de Maurice Béjart. S'ouvrant sur l'épithète de Nietzsche employée par Maurice Béjart à maintes reprises - dans sa *Lettres à un jeune danseur*¹⁰⁹⁷ ou encore dans le livre d'entretien avec Michel Robert *Ainsi danse Zarathoustra*¹⁰⁹⁸, par exemple - : « Je ne pourrai croire qu'à un Dieu qui saurait danser », la séquence se poursuit par une sorte de cérémonie où Paolo Bortoluzzi¹⁰⁹⁹ (à la création de la pièce) livre une danse traversée de gestes issus des Mudras indiens, avant de laisser place à la scène dite « du jerk », symbole d'une jeunesse yé-yé¹¹⁰⁰. Ainsi retrouve-t-on les ingrédients d'une danse au propos universaliste, qui dit le religieux et le spirituel autant que le contemporain, qui brasse ces éléments hétérogènes pour donner une lecture du monde et délivrer un message de paix et d'espoir. Dans un texte intitulé « La tradition dynamique¹¹⁰¹ », Maurice Béjart affirme vouloir suivre « la mutation de [la] civilisation, de la vivre et d'en déduire constamment le spectacle mouvant qui en est le reflet ». C'est pour cette raison, poursuit-il, que son rôle consiste à poser « des points d'interrogation pour réveiller les spectateurs et les inquiéter sur eux-mêmes », et aussi apporter de « vagues solutions » telles qu'il les projette dans *Messe pour le temps présent*. Ainsi, la dimension communicante de la chorégraphie est essentielle dans l'œuvre de Béjart, davantage qu'une pensée conceptuelle comme celle qui œuvre dans le travail d'Alwin Nikolais.

Un projet chorégraphique à vocation universelle, tel est le deuxième aspect essentiel de la vision de Maurice Béjart. Parmi les références qui jalonnent et nourrissent ses chorégraphies, se croisent cultures indienne (*Bakhti*, 1968) et orientale (*Dibouk*, 1988). En 1973, le chorégraphe chrétien de naissance se convertit à l'islam chiite par l'intermédiaire d'un soufi iranien. Il crée dans le foulée *Golestan ou le jardin des roses* au Festival de Chiraz

¹⁰⁹⁵ *Idem.*

¹⁰⁹⁶ DIÉNIS Jean-Claude, « La beauté du diable » in *Télérama Hors-série*, décembre 2007, p 15.

¹⁰⁹⁷ Arles, Actes Sud, 2001, 48 p.

¹⁰⁹⁸ Arles, Actes Sud, 2006, 203 p.

¹⁰⁹⁹ 1938-1993. Il rejoint les Ballets du XXème siècle en 1960.

¹¹⁰⁰ Voir le chapitre 2 de notre première partie.

¹¹⁰¹ In KIRSTEIN Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, p 100-104. *Idem* pour les citations suivantes.

à Persépolis. Inspiré de l'œuvre éponyme du poète soufi Sadi, le ballet est dansé sur des musiques traditionnelles iraniennes. Peu avant, *Les Vainqueurs* (1971) s'inspirait du bouddhisme et *Nijinski, clown de Dieu* (1971) ou *La Nuit obscure* (1969) inspiré de la vie de Sainte Thérèse d'Avila, figure majeure de la spiritualité chrétienne, sont davantage tournés vers le christiannisme. D'autres sources d'inspiration, comme la culture japonaise, sont également importantes. *Le Marteau sans maître*, chorégraphié à partir de la musique de Pierre Boulez introduit le Bunraku, théâtre japonais datant du 17^{ème} siècle où les personnages représentés par des marionnettes de grande taille sont manipulés à vue : « Je plaçai sur scène des danseurs, explique Maurice Béjart dans *Un instant dans la vie d'autrui*¹¹⁰², en vêtements et cagoules noirs, dans les mains de qui se figeaient de temps en temps les deux solistes. Les silhouettes noires modifiaient à volonté les bras et les jambes de la ballerine ou la surélevaient pour lui faire traverser toute la scène. Elles me permettaient de suggérer la sollicitude ou la cruauté selon les moments d'une musique qui évoque les deux. » Les emprunts et les rapports servent ainsi à créer une œuvre variée, pléthorique, panégyrique dans ses thèmes, mystique dans ses puissances évocatrices, majeure et érudite dans la somme des connaissances portées sur scène.

Là où le projet de « théâtre total » de Nikolaïs cherche en premier lieu la cohérence de l'objet, « l'art total » de Béjart convoque de manière plus traditionnelle tous les arts - théâtre, danse, cirque, musique, poésie - issus de différentes traditions et cultures. Dans l'émission télévisée *L'Invité du dimanche* diffusée en 1970¹¹⁰³, Maurice Béjart revient sur sa vision de la danse et de l'art total. Selon lui « la danse est une expression totale de l'être humain ». Dans le théâtre total quand la danse est « entière », elle dépasse les catégories esthétiques. C'est l'art premier, « la première et la dernière chose qui restera », explique-t-il, c'est le sens du « dépassement » et de la « fête ». Ce discours conditionne ainsi la danse dans une fonction supérieure, quasi divine, dans un rapport surélevé au monde qui échappe alors, en partie à son créateur. Même s'il continue à représenter une figure dynamique, puissante et populaire auprès du public et des danseurs – Anne-Marie Reynaud rappelant à quel point elle

¹¹⁰² *Un instant dans la vie d'autrui Mémoires I*, Paris, Flammarion, 1979, p 196.

¹¹⁰³ Archive Ina « L'invité du Dimanche, La Danse » produit par Anne Béranger et diffusée le 28 juin 1970 : <http://www.ina.fr/video/CPF86658145/la-danse-video.html>. Consulté en septembre 2012.

trouvait Béjart « génial ¹¹⁰⁴ » – ce positionnement du projet chorégraphique, en décalage avec un désir d'immanence et de liberté expliquerait la lassitude qui gagne peu à peu le regard sur l'œuvre de Béjart dans les années 1970. Dinah Maggie, dans son article paru dans *Combat* le 20 septembre 1973, titrait « Béjart au Théâtre de la ville : le déclin d'un mythe ¹¹⁰⁵ ». La journaliste y livre une charge acerbe contre les exercices « joliment classiques » et « le “faire comme si” dans l'esthétique tout en gardant des valeurs fondamentalement traditionnelles (notamment sur la question de l'égo du danseur), l'usage d'un discours emprunté puis généralisé à tout type de danse ». A ses yeux, on est bien loin de la « sublimation des gestes quotidiens », de « l'invention, l'humour à la fois fin et percutant », de « la subtilité des mouvements » mais aussi de « la merveilleuse technique des modèles » incarné par Cunningham et Nikolaïs.

Si la modernité nikolaïenne attire donc désormais davantage, c'est qu'elle propose au sein même de la danse de scène une opération critique. Plus précisément, on pourrait dire que Nikolaïs met en œuvre ce que Lévi-Strauss, en s'opposant à l'existentialisme sartrien, a nommé comme la dissolution de l'homme dans la culture ¹¹⁰⁶ et que reprend Foucault au cœur des années 1970 : « [...] La civilisation est la seule, sur toute la surface du globe, qui ait fait à l'homme une place aussi importante, expliquait-il en 1973 ¹¹⁰⁷, c'est notre civilisation qui a fait de l'homme le roi de la création, partout ailleurs les structures sociales, la contrainte des obligations religieuses, la pression des faits économiques, des famines fait que l'homme, en lui-même, n'a pas l'importance que nous lui reconnaissons, il est en quelque sorte pris à l'intérieur d'un réseau où il ne constitue qu'une sorte de point, alors qu'on peut dire que chez nous, l'homme occupe la surface la plus importante à l'intérieur de

¹¹⁰⁴ Entretien avec Anne-Marie Reynaud par Mélanie Papin réalisé dans le cadre de la thèse le 20 mars 2009.

¹¹⁰⁵ À propos du programme comprenant *Stimmung* (mus. Stockhausen), *Improvisation sur Mallarmé III* (mus. Boulez) et *Le Marteau sans maître* (mus. Boulez, texte René Char).

¹¹⁰⁶ Comme l'explique Marcel Drach dans son article « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss » in *Figures de la psychanalyse*, n°17, Paris, Erès, 2009, p74-85 : « Au début du chapitre IX de *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss réagit de deux façons à sa qualification par Sartre (dans la *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris, 1960) de « matérialiste transcendantal » et « d'esthète ». Il définit – et revendique – la première caractérisation ainsi : choisir la raison dialectique, mais « avec quelque chose en plus », oser « entreprendre la résolution de l'humain en non humain » (p. 326). Il accepte également d'être taxé d'esthète – celui qui, selon Sartre, étudie les hommes « comme si c'étaient des fourmis ». Et cela, dans la mesure où, pour lui, « le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre » (*Idem.*). Dissoudre ? Lévi-Strauss évoque ici la réintégration de la culture dans la nature, et finalement de la « vie dans l'ensemble de ses conditions physico-chimiques » (p. 327). »

¹¹⁰⁷ Archive Ina du 1^{er} janvier 1973.

notre culture et de notre savoir ». Dans la pensée philosophique contemporaine, le modèle de Bèjart, on le voit, a touché sa limite tandis que celui de Nikolaïs, non plus centré sur la figure humaine mais sur la poétique du corps, ce qu'il représente important peu, rejoint une fécondité intellectuelle alors en plein essor. Les positions chorégraphiques mais aussi éthiques que formule Nikolaïs nous apparaissent faire entrer le champ chorégraphique dans une ère moderne à double titre. Dans l'exégèse nikolaïenne en effet, la seconde guerre mondiale est très souvent mentionnée comme un point de rupture avec la vision de l'homme au centre du monde. Après le trauma de la Shoa, il n'est plus possible de faire parler l'égo, d'exposer la dramaturgie individuelle pour s'exprimer en art. Nikolaïs vient donc d'abord troubler un modèle d'être en scène « glorieux » qui remet en cause le projet moderne d'un Bèjart, en particulier. Dans un deuxième temps, sa méthode et sa volonté pédagogique sont abouties. Elles autorisent les danseurs à s'appropriier et s'émanciper de leurs histoires de corps, à s'inventer un devenir en danse.

2) *Le trouble de l'apparaître face à l'apparaître glorieux*

Comment Nikolaïs vient-il interroger la danse elle-même, le geste et la pensée chorégraphiques ? Comment parvient-il à incarner les désirs de modernité chez les jeunes danseurs en France ? Dans son article relatant la programmation 1971 au Théâtre de la Ville, Maurice Fleuret perçoit dans *Tent* de l'inquiétude : « La lumière crée l'acteur mais elle peut aussi le dissimuler ou le dissoudre... Même les gags les plus fulgurants laissent une étrange impression de malaise.¹¹⁰⁸ » Ce malaise est-il le signe de l'apparition d'une figure non advenue ? « Bref, poursuit-il, sous ses dehors francs et bien dessinés, l'univers d'Alwin Nikolaïs est celui de l'ambiguïté freudienne : on craint sans cesse d'y découvrir le pire.¹¹⁰⁹ » Nikolaïs ne charrie donc pas que des images nouvelles et étonnantes, des imaginaires contemporains, il amène aussi à être vigilant. Si l'expérience de la guerre lui a fait renoncer à tout désir d'expression théâtrale dans ses créations, il en résulte plus qu'une abstraction se dessaisissant du tout narratif – sa danse pouvait être propice à la construction de récits – davantage que l'apparition d'un trouble en scène qui convoque l'inconnu et l'étrange, qui détache le danseur de la figure humaine pour en susciter de multiples. Qu'est-ce qu'être en

¹¹⁰⁸ FLEURET Maurice, « L'illusionniste de la danse » in *Le Nouvel Observateur*, n°339, 10-16 mai 1971.

¹¹⁰⁹ *Idem*

scène si ce n'est apparaître ? Il semble bien que Nikolaï, par sa scénographie mais plus fondamentalement par les corporéités qu'il laisse advenir, joue avec cette évidence.

« Devenir visible » est le sens général que prend « apparaître » en français au XI^{ème} siècle (*apareistre, aparoistre*). Mais que ce soit par les liens avec la sémantique religieuse dans laquelle « apparaître » renvoie aux esprits et aux êtres surnaturels ou dans son rapport avec « apparence »¹¹¹⁰, il y a d'emblée un trouble de l'apparaître. Et, d'une certaine manière, il faut « se méfier de l'apparaître », comme on dit se « méfier des apparences ». Selon l'intuition de l'historien de l'art George Didi-Huberman en effet, « un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation¹¹¹¹ ». Prendre en compte la dissimulation derrière le visible, se demander si l'on apparaît complètement lorsqu'on devient visible, ou encore imaginer la disparition comme la première opération de l'apparaître, telles sont les investigations que Nikolaï livrent dès ses premières œuvres comme *Totem* (1953) ou *Nouméon* (1960). Au contraire d'un apparaître « glorieux », propre à la tradition classique, quand la figure de l'étoile par exemple tend à se rapprocher de celle de l'élue dont on attend à chaque fois un éblouissement, Nikolaï propose un apparaître « masqué » davantage propice à une co-construction entre le regard du spectateur et le corps du danseur. C'est en cela qu'il s'oppose, sur scène, à Béjart. Ce dernier poursuit, en effet, l'idée d'une apparition « sacrée », en adéquation avec sa vision de la danse, puissante, communicante et mystique associée à un discours.

En 1971, *Nijinski, clown de Dieu* semble particulièrement pétri de ce statut de l'apparaître, exalté et dominateur. S'inspirant du journal du danseur des Ballets russes, Béjart

¹¹¹⁰ Tout comme les termes « apparition » et « apparence », il est composé à partir du latin classique *apparere* pour évoluer dans le bas latin en *apparescere* qui signifie « se manifester soudainement », terme surtout utilisé dans le latin d'église. De même qu'« apparition » est utilisé au sens d'épiphanie¹¹¹⁰ mais aussi pour nommer un « être imaginaire qui se manifeste soudainement », *apareistre* reste fréquemment une valeur attachée au langage ecclésiastique. Jusqu'à aujourd'hui, les valeurs des deux termes, assez similaires, ne se sont pas vraiment affranchies de leur sens religieux. De la même racine latine, « apparence » signifie dès le IV^{ème} siècle « aspect extérieur, visible » et évolue plus franchement. Cette définition prend une valeur suspicieuse au XVII^{ème} siècle : l'aspect extérieur serait distinct de la réalité, voire s'y opposerait, les apparences étant considérées comme un leurre lié à la faiblesse des sens et de la raison humaine. Cette évolution n'est pas sans lien avec les évolutions des sciences et les courants de philosophie critique.

¹¹¹¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasme, essais sur l'apparition*. Paris, Les éditions de minuit, 1998, p 9.

veut « évoquer le parcours spirituel de ce dieu de la danse, fervent disciple du Christ ¹¹¹² ». Le ballet a pour dessein de magnifier la figure et la vie de Nijinski, « à la fois danseur classique, virtuose traditionnel et chorégraphe révolutionnaire, profondément original ¹¹¹³ », selon les termes de Béjart, et d'ainsi transformer le « drame de l'artiste en quête de vérité et d'amour ». Tout au long du spectacle défilent ainsi différentes évocations de son histoire comme autant de tableaux du ballet (la guerre, les Ballets Russes, ses rôles dans *Le Spectre de la rose*, *Schéhérazade*, *L'Après-midi d'un faune* ou *Petrouchka*). Les premières minutes du ballet nous permettent d'observer comment l'apparaître en scène s'organise ¹¹¹⁴. La scène se présente comme une boîte noire dont le sol est recouvert d'un grand cercle blanc placé, telle une piste de cirque au centre d'un triangle et reliée par des passerelles. L'une des passerelles est rehaussée de manière à former une rampe de descente. Sur la passerelle qui longe le bord scène, une grande croix, au centre, est installée. Un homme y est posté suivant la ligne de l'axe vertical par ses jambes, le buste et la tête et la ligne horizontale par ses bras : c'est littéralement Nijinski en Christ sur sa croix. La scène est presque vide, seule une ballerine de style romantique évolue en petits pas chassés et sautés, port de bras et arabesques. Quelques dames de joie (corset, bottines, culottes amples et longues) l'encerclent jambes en écart au sol. Dès le début, la musique de Pierre Henry résonne dans des sons de synthèse assez aigus : on entend comme l'écho de petites balles lancées ici et là ; le bruit d'un potentiomètre qu'on manipule produit à l'inverse un effet plus étiré. La grande rampe ouvre le passage à plusieurs groupes de personnages bigarrés : des hommes au chapeau haut-de-forme vêtus de noir, des Diaghilev marionnettiques, des fantassins de la 1^{ère} guerre mondiale aux têtes grimées et maquillées comme des augustes, des dames de la belle époque, des clowns blancs... Il y a comme un air de fanfare distordue, inquiète. Les sons s'amplifient, se crispent au rythme de phrases scandées et répétées qui s'entremêlent à la musique, tirées du journal de Nijinski ¹¹¹⁵ : « Il faut le dire, on fait des enfants pour avoir des soldats » ou : « Tandis que la terre se couvre de cendres ». Toute cette scène installe le décor

¹¹¹² « Nijinski, clown de dieu » in *Télérama hors-série*, « Béjart », décembre 2007.

¹¹¹³ Propos de Maurice Béjart dans le film *Nijinsky by Béjart* de Merril Brockway (production Artuim Summa), 1971. *Idem* pour la citation suivante.

¹¹¹⁴ Description faite à partir du film *Nijinsky by Béjart* de Merril Brockway (production Artuim Summa), 1971. Voir également la thèse de Paola Braga *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps danse*, mémoire de doctorat, EDESTA, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2013.

¹¹¹⁵ Écrit dans les années 1918-1919 peu avant d'être interné dont la première traduction française parue en 1953 chez Gallimard.

de la naissance du Nijinski danseur au seuil de la première guerre mondiale et par l'entremise de Diaghilev qui l'entraîne dans son entreprise des *Ballets russes*. Les clowns blancs sautillent, les fantassins marchent au pas, les belles dames tournent autour mais sont peu à peu repoussées par les soldats puis tous les personnages quittent la scène. Seule la ballerine continue à danser face à la croix avant de disparaître à son tour. La scène est vide donc, mais la musique continue encore quelques instants. Survient alors un grand fracas auquel réagit immédiatement le personnage sur la croix. Il étire d'un geste brusque ses deux bras sur le côté pour s'en extirper, saute de son autel puis entame une brève course dans l'élan de son geste avant de s'écrouler de tout son poids au sol et au centre de la scène. Il lève progressivement la tête pour regarder autour de lui, l'air hagard, avant de se relever complètement. On aperçoit alors son visage maquillé comme celui du clown blanc avec une petite pointe de rouge au bout du nez.

L'opération de « rendre visible » est ici régie par les impulsions expressives du danseur qui crée un espace dramatique en s'extirpant brutalement de sa situation pour courir au centre d'une scène une fois vidée de l'agitation précédente : gestes marqués, espace central redevenu vierge permettent au danseur d'apparaître comme le personnage principal et comme la figure de l'étoile. Plus encore, le sous-texte que délivre le titre *Nijinski clown de Dieu*, qui s'expose littéralement à travers Jorge Donn en Nijinski maquillé d'un nez rouge allant vers le centre d'une piste de cirque mais posté aux premiers instants du spectacle sur la croix du Christ, surdétermine l'apparaître glorieux propre à l'esthétique néo-classique. Sous les traits de Jorge Donn, Nijinski incarne le divin renaissant, descendant de son autel, et brisant le silence pour remplir à nouveau l'espace, à lui seul. On est bien dans les topiques investis traditionnellement par le danseur étoile : après l'installation du cadre narratif du ballet (Diaghilev, les clowns, la croix dans une sorte de fanfare – soit la figuration), les actions se figent ou disparaissent laissant toute la place à Jorge Donn (incarnant Nijinski), torse nu pour dégager son aura, sa force expressive. Mais si la force expressive et le discours mystique, la quête spirituelle sont des éléments singuliers dans l'œuvre de Béjart, les persistances des conventions classiques de l'apparition sont très clairement réitérées : un soliste très exposé, une narration limpide, l'effacement du groupe, et enfin, l'action centrée. Le phénomène de l'apparition est ainsi complètement calqué sur le sens du terme

« apparaître » dans les représentations chrétiennes (apparition divine), il y est même surexposé par les éléments narratifs.

Dans *Totem* (1963), pièce fondatrice de l'esthétique d'Alwin Nikolais et le duo « Hoop ¹¹¹⁶ », en particulier, la proposition est radicalement inverse : ici, ce n'est ni la figure ni la transfiguration de l'homme et de la femme qui sont recherchées dans la chorégraphie mais le jeu de la transformation directement visible sur les corps des danseurs. L'homme et la femme sont tous deux en tenues académiques vertes. Ils sont proches, en contact, et maintiennent un cerceau. L'espace de la danse est resserré, concentré. De cette situation, ils explorent des potentiels de geste et de relation entre eux et le cerceau. Cette séquence remarquable de simplicité et de poésie expose l'attention au geste, les potentiels d'invention et de découvertes qu'ils recèlent, sans préméditation et dans un flux propre au temps des corporéités, d'où surgissent aussi parfois des images (une balançoire ou une figure indienne) mais de manière presque fortuite. Parce qu'imprévisibles, ces images suscitent de l'étonnement plutôt qu'elles ne recouvrent la danse de significations. La relation des danseurs ne fonctionne pas comme celle que l'on observe dans les pas de deux, où chaque sujet livre une partition qui correspond à son genre. La danse ici montre un travail de coprésence : deux corps en mouvements mués par une attention au temps, au poids, aux petits gestes, au dessin dans l'espace avec le cerceau mais aussi par les corps eux-mêmes... Toutes ces qualités d'attention à ce qui se joue dans l'instant de la danse permettent aussi à l'espace autour et entre eux de vibrer singulièrement. Il y a comme une veille des corps qui permet cette intense circulation entre les éléments. Les corps veillent sur l'espace et sur les autres corps. Apparaître, ici, revient à ouvrir un autre espace du sensible par la danse et par l'effacement du corps-sujet, du corps discours, du corps véloce.

Dans ce jeu de l'apparaître en danse qu'explore Nikolais, *Noumenon* efface dès 1953, date de la création de la chorégraphie, radicalement le danseur. En effet, celui-ci est enfermé dans un grand rectangle de tissu brillant, son corps de chair n'apparaît donc jamais. Si la référence première est celle de *Lamentation* (1930) de Martha Graham qui, au moyen d'une longue jupe qu'elle étirait et mettait en tension avec le haut de corps, sans bouger de sa

¹¹¹⁶ Nous nous appuyons sur la captation reproduite dans *The World of Alwin Nikolais*, volume 4, réalisé par Murray Louis [s.d.].

position assise, exprimait alors de façon saisissante la douleur humaine, la comparaison s'arrête là. Car, contrairement à la figure de Graham exposée dans toute son humanité, ici le corps est sans tête : c'est un être mouvant non identifiable, sans relation avec une chose connue, dont les gestes ne font que tordre, plier, étirer ou vriller un tissu. La chorégraphie plonge ainsi dans le pur jeu de la transformation qui serait comme un en-deçà de la figure, comme un bouillon intérieur de la matière, qui nous ramène cependant à une réalité dans la toute dernière image lorsqu'une figure identifiable (la statuette de l'Oscar décerné lors de la cérémonie de célébration du cinéma américain) apparaît de façon saisissante. Mais ce qui œuvre profondément, c'est le processus de transformation, le processus « avant que d'apparaître¹¹¹⁷ », pourrait-on dire. On est très proche de la vision de Didi-Hubermann qui, à propos du phasme¹¹¹⁸, décrit la tension que produit la vision d'un corps qui n'en est pas un : « Pourrait-on imaginer l'expérience d'une hantise symétrique, la hantise d'une apparition faite de l'absence de toute tête ? Je veux dire : une apparition où ce qui apparaît tout d'un coup s'avère n'être pas exactement un corps ? »¹¹¹⁹

Ces deux exemples qui, loin de décrire l'ensemble de l'œuvre de Nikolaïs, montrent néanmoins qu'il développe un acte chorégraphique puissant, efficace autant que sensible, faisant écho à l'histoire des idées dans un trajet qui, de l'après-guerre au années 1970, du bain américain avec l'émergence de nouvelles thérapies à une philosophie anti-académique européenne, nous permet de comprendre la réception de son œuvre (chorégraphique et pédagogique) et les désirs conscients et inconscients qu'elle suscite. En effet, c'est autant pour sa capacité à faire spectacle et à plaire qu'à celle de dérouter, troubler, déstabiliser que le champ chorégraphique en France adhère ; autant à la projection des corps en scène qu'à l'introspection au cœur de la fabrique du geste ; au chorégraphique autant qu'au pédagogique.

Néanmoins, Maurice Béjart reste un pôle d'attraction non négligeable. La presse relate abondamment chacune des représentations de sa compagnie, les jeunes danseurs issus des courants moderne ou néoclassique lui sont reconnaissants de populariser et d'électrifier

¹¹¹⁷ Formule empruntée à Jean Genet dans *Le Funambule* (1955).

¹¹¹⁸ Insecte herbivore dont la particularité est de se fondre dans l'environnement en prenant l'aspect de la végétation.

¹¹¹⁹ *Op. cit.*, p 17

un art jusqu'alors très peu visible. Du côté des institutions aussi, Maurice Béjart est une référence. Son école Mudra¹¹²⁰ fondée en 1970 à Bruxelles suscite beaucoup d'intérêt quand, au mitan des années 1970, la volonté ministérielle de créer une offre de formation professionnelle en danse contemporaine en France voit le jour¹¹²¹. Même si, en 1981, au bout de sept ans de tractations et de polémiques, il renonce officiellement à son projet, la danse qu'il représente et l'école qu'il a fondée ont su incarner un modèle à l'adresse d'une nouvelle génération. Le Mudra « français » consiste à délocaliser l'école belge durant les trois mois d'été dans les locaux du Palais de Chaillot à la place du musée des Monuments français¹¹²², son ambition vise à créer « une école française moderne comme il y a une école française classique¹¹²³ » et, du même coup de « faire revenir en France Maurice Béjart¹¹²⁴ ». Les cours y seraient donnés par les professeurs de Mudra sur leurs propres vacances avec le caractère pluridisciplinaire qui a fait la renommée de l'école. La symbolique du nom Mudra - terme *sanskrit* désignant la position codifiée et symbolique des mains d'une personne (danseur, yogi) ou de la représentation artistique (peinture, sculpture) d'un personnage ou d'une divinité - choisi pour l'école, tend à livrer une image à la fois spirituelle et ouverte sur le monde. De même que l'ouverture en 1977 de Mudra Afrique tend à propager une fabrique du geste contemporain issu d'imaginaires croisés et de rencontres entre artistes européens et extra-européens. Bref, l'école de Béjart offre alors un modèle d'ouverture sur le monde susceptible de faire œuvre de modernité sans perdre le socle constitué par la danse classique. Pour Maurice Béjart, en effet, « la danse académique reste la base indispensable de toute recherche¹¹²⁵ ». Ce qu'entrevoit le chorégraphe à travers cette discipline, c'est « la pureté, la simplicité et l'intelligence¹¹²⁶ » d'une préparation physique qui, « tout en nous venant du passé, constitue une large fenêtre ouverte sur la danse vivante de demain¹¹²⁷ ». Le principe de

¹¹²⁰ Pour une histoire de Mudra, voir GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 dur Bara, L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Bruxelles, Contredanse, 2016, 440p.

¹¹²¹ Pour un récit détaillé voir le chapitre consacré à cet épisode (Nikolaïs à Angers ! Béjart à Chaillot ?) dans les travaux de Guillaume Sintès, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, *trav. cités* p 331-344.

¹¹²² Deux sites sont envisagés pour accueillir l'école : l'Abbaye des Prémontrés à Pont-à-Mousson et l'Abbaye de Fontevraud dans le Maine-et-Loire. Le premier stage était initialement prévu pour l'été 1977.

¹¹²³ Igor Eisner, « Conférence de presse sur la Danse du Secrétariat d'État à la Culture » du 9 décembre 1975.

Cité par Guillaume Sintès, *trav. cités*, p 331.

¹¹²⁴ *Idem*

¹¹²⁵ Maurice Béjart cité par GARAUDY Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, p 172.

¹¹²⁶ *Idem*

¹¹²⁷ *Idem*

la formation à Mudra est ainsi de proposer des enseignements variés, multiculturels et transdisciplinaires - yoga, danse indienne, mime, rythme - mais qui s'agglomèrent tous autour de la danse classique, cette technique « très évoluée » susceptible d'accroître « encore les possibilités avec les sources sacrées et profanes de la danse », ainsi que le perçoit Marie-Françoise Christout¹¹²⁸. Le projet de cette école en France, s'il avait abouti, aurait ainsi permis de valoriser la tradition européenne et d'ancrer la pensée néoclassique au sein de la formation professionnelle contemporaine.

Surgissant au même moment dans les réflexions ministérielles, le projet du CNDC valorise, à l'opposé, la méthode venue des États-Unis. Elle apparaît tout aussi attractive tant elle est porteuse d'une efficacité du modèle et qu'elle présente les signes évidents de la nouveauté. Le projet du CNDC est ainsi pensé d'emblée comme « une étape importante vers la reconnaissance de cette discipline comme forme d'expression artistique majeure¹¹²⁹ » et comme « l'affirmation d'un art réellement contemporain ».

C – Un projet pour la danse contemporaine ?

1) Les espoirs et les malentendus du CNDC

Le Centre national de danse contemporaine est imaginé comme un « centre de danse moderne venue des États-Unis de très haut niveau, réservé aux professionnels ou à des élèves très doués », tel que le présente Igor Eisner dans sa conférence de 1975¹¹³⁰, aux côtés du projet du Mudra français. Trois orientations sont définies dans les premiers temps de son élaboration par l'administration : formation des artistes chorégraphes (qui comprend « la mise en œuvre d'une animation d'un haut niveau professionnel¹¹³¹ » et « la création d'un collectif expérimental de création et de recherche chorégraphiques »), la formation des pédagogues (pour tenter de répondre à une demande formulée depuis les années 1960), et, l'accueil en résidence des compagnies de danse (qui fera partie du cahier des charges des

¹¹²⁸ In *Béjart*, Paris, Seghers, 1972, p 96.

¹¹²⁹ Selon Claude Gallant chargé des dossiers danse au sein de la direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse (DMALD). Propos rapportés par Guillaume Sintès dans sa thèse, *trav. cités* p 335. *Idem* pour la citation suivante.

¹¹³⁰ « Conférence de presse sur la Danse du Secrétariat d'État à la Culture » du 9 décembre 1975.

¹¹³¹ Guillaume Sintès, *Trav. cités* p 334. *Idem* pour la citation suivante.

futurs Centres chorégraphiques nationaux). André Larquié, sous-directeur à la Musique du ministère des Affaires culturelles, interrogé par Gérard Mayen¹¹³², se souvient :

Notre idée était surtout de former des chorégraphes en France et que cela devait passer par le fait d'ouvrir nos artistes à de nouvelles influences. Alwin Nikolaïa était programmé au Théâtre de la ville. Nous lui avons parlé. Il s'est montré enthousiaste. [...] Pour nous, il s'agissait donc de faire profiter de jeunes artistes français de l'expérience de l'une des personnalités les plus marquantes de l'art chorégraphique américain.

Le choix d'Alwin Nikolaïa est donc d'abord lié à sa présence dans les théâtres et à son succès. La perspective d'un transfert culturel sans autre forme d'interrogation sur les conditions de possibilité d'une école moderne issue de la culture venue des États-Unis n'apparaît pas comme une problématique au sein du ministère. La croyance en une Amérique du Nord supérieure sur le plan chorégraphique d'une part, l'image, d'autre part, du pédagogue maître-chorégraphe, l'ignorance, enfin, des structures et mobilisations des danseurs modernes en France semblent participer à la mise en place de ce projet, tout autant que l'engouement réel pour la présence nikolaïenne sur scène et dans les studios.

Même si aux yeux des institutions locales et étatiques « l'arrivée d'Alwin Nikolaïa résonne avant tout comme celle d'un très grand nom de la danse¹¹³³ », le chorégraphe, lui, se présente à la direction de cette école surtout comme un pédagogue qui souhaite transmettre ses « théories de la créativité à un groupe de danseurs d'appartenance culturelle différente¹¹³⁴ » que celle de ses élèves à New York. Dès lors, les trois années durant lesquelles il va œuvrer, même s'il est peu présent lui-même physiquement à Angers¹¹³⁵, vont revêtir les aspects d'un laboratoire, d'une fabrique des corps qui semble accoucher d'une « écriture du mouvement extraordinairement claire, épurée, dénuée de tout surcharge¹¹³⁶ », comme le constate Gérard Mayen en visionnant les archives vidéo du CNDC montrant les

¹¹³² Un pas de deux France-Amérique, op. cit., p 28.

¹¹³³ Gérard Mayen, Un pas de deux France-Amérique, op. cit., p 32

¹¹³⁴ Texte de réflexion d'Alwin Nikolaïa, novembre 1979, archives du CNDC d'Angers. Cité par Gérard Mayen, Un pas de deux France-Amérique, op. cit., p3 7.

¹¹³⁵ 10 semaines la première année, 8 la deuxième et 6 la dernière.

¹¹³⁶ Gérard Mayen, Un pas de deux France-Amérique, op. cit., p 35.

stagiaires dans des moments de présentation d'ateliers ou de représentations sur scènes¹¹³⁷. La compagnie du CNDC elle-même n'a pas vocation à montrer le travail de Nikolaïs avec les danseurs français qui y ont été recrutés mais bien de diffuser le travail de ces artistes. *Passerelle* (1979), l'une des œuvres les plus emblématiques de cette compagnie éphémère, est présentée comme une création collective¹¹³⁸.

Le Centre national de danse contemporaine d'Angers ouvre ses portes le 2 octobre 1978 avec 23 stagiaires¹¹³⁹ préalablement auditionnés au stage de Villeneuve-lès-Avignon à l'été, et au Théâtre de la Ville. La formation se distingue en premier lieu par la diversité des profils de stagiaires recrutés. Certes, beaucoup proviennent du champ de la danse mais avec plus ou moins d'expérience¹¹⁴⁰, tandis qu'un certain nombre exercent les métiers de professeurs de philosophie, d'ergothérapeute, de mathématicien, d'infirmière, de comédien, de professeur d'éducation physique ou d'architecte¹¹⁴¹. Comme le signe d'une attention portée à la croissance de la présence de la danse dans le tissu social, dans le monde éducatif ou médical, tout comme l'application d'un principe fort dans la pensée de Nikolaïs, à savoir qu'il « n'existe pas d'enfant doué, pas plus que d'adolescent, ni d'adulte¹¹⁴² » mais que le pédagogue a la nécessité de « créer les conditions propices à l'éclosion d'un art », la composition des stagiaires n'est donc pas basée sur des qualités techniques mais sur un potentiel créatif. Elle rompt en ce sens avec un imaginaire de l'apprentissage fondé sur l'uniformisation et l'excellence à travers la valorisation d'un acquis technique.

Dans le contexte français, l'apport d'outils de recherche et de composition pour la danse contemporaine est l'une des grandes avancées apportées par Alwin Nikolaïs à la tête

¹¹³⁷ Ces vidéos d'archives peuvent être aujourd'hui consultées sur le site du CNDC, dans la section « Histoire en ligne »

(http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=76&Itemid=370)

¹¹³⁸ Voir le programme du CNDC d'Angers, site du CNDC, section « Histoire en ligne ». Consulté en janvier 2017.

¹¹³⁹ Parmi ces stagiaires, 10 seront retenus à l'issue des 8 mois de formation pour former la compagnie du centre. Il s'agit de Marcia Barcellos, Emmanuelle Baudry, Véronique Bauer, Nathalie Curiallet, Agnès David, Patrick Grimout, Alain Michon, Philippe Priasso, Patrick Roger et enfin Louis Ziegler.

¹¹⁴⁰ Gérard Mayen (*Un pas de deux France-Amérique, op. cit.*, p38) explique : « Un tiers [...] en particulier chez les garçon peut-être considéré comme de toute expérience en danse, un tiers comme acclimaté à cette pratique sans qu'elle leur soit exclusive ni dominante, et un tiers seulement comme détenteurs d'une expérience déjà très poussée, ou exclusive ».

¹¹⁴¹ Tel que l'a énuméré Gérard Mayen dans son ouvrage sur l'histoire du CNDC, *Un pas de deux France-Amérique, op. cit.*, p38.

¹¹⁴² NIKOLAIS Alwin, *Le Geste Unique*, extraits traduits par Marc Lawton in *Nouvelles de danse*, n°36-37, *op. cit.*, p 67. *Idem* pour la citation suivante.

du CNDC. Marc Lawton¹¹⁴³, aujourd'hui l'un des principaux exégètes du chorégraphe américain¹¹⁴⁴, évoque « une origine¹¹⁴⁵ », tant il était en recherche d'outils chorégraphiques qu'il ne parvenait pas à trouver ailleurs : « il y a eu là une panoplie qui m'a été offerte très généreusement et dont je suis servi par la suite. » De son côté, Manuèle Robert¹¹⁴⁶, explique : « J'ai eu l'impression tout d'un coup de trouver quelque chose que j'attendais.¹¹⁴⁷ » Prenant des cours de diverses techniques modernes et contemporaine et de manière ponctuelle, mais pas du tout intéressée par le classique, elle a trouvé au CNDC les principes qu'elle recherchait, à savoir « des bases et une théorie qui manquait complètement lorsque je prenais des cours par-ci par là », précise-t-elle.

Si la pédagogie d'Alwin Nikolaïa a donc constitué une réponse solide à un désir de formation en danse contemporaine, l'expérience nikolaïenne se présente d'abord sous les traits d'une sensation de grande liberté. Le corps y est vécu comme un champ d'expérimentation, c'est-à-dire ouvert à ce qui peut se passer au cœur du processus de travail et non figé dans une technique trop forte. La prise de conscience de ce qu'est un mouvement dansé, tout autant que la volonté d'établir une dialectique enseignant-enseigné qui ne soit pas cernée par des rapports de pouvoir mais motivée par la vitalité de la recherche, constituent les aspects cruciaux de la transmission nikolaïenne.

De même qu'une réflexion sur la mémoire et l'histoire, Dominique Rebaud, élève-stagiaire de 1979 à 1980, se souvient¹¹⁴⁸ particulièrement de cette dimension et parle, à cet égard, de « re-plongeon » lorsqu'elle évoque la manière dont Nikolaïa les mettait dans l'histoire. Par ses références multiples à Laban et au Bauhaus, Nikolaïa tisse une autre histoire avec l'expressionnisme, mettant en évidence les travaux sur la décomposition du mouvement, le processus intellectuel et la recherche à l'œuvre dans les courants modernes

¹¹⁴³ Stagiaire la 1^{ère} et 2^{ème} année, membre de la Compagnie la 3^{ème}.

¹¹⁴⁴ Auteur de nombreux articles et d'une thèse *À la recherche du geste unique, théorie et pratique chez Alwin Nikolaïa*, que nous avons déjà longuement citée.

¹¹⁴⁵ Entretien avec Dominique Rebaud dans le cadre de la ressource Recherche et patrimoine du Centre national de la danse « Le décentrement nikolaïen, définitions, transmissions, évolutions », 2013, p 38. *Idem* pour la citation suivante.

¹¹⁴⁶ Stagiaire en 1979, membre de la compagnie l'année suivante.

¹¹⁴⁷ Entretien avec Dominique Rebaud dans le cadre de la ressource Recherche et patrimoine du Centre national de la danse « Le décentrement nikolaïen, définitions, transmissions, évolutions », 2013, p 51.

¹¹⁴⁸ À l'occasion d'un entretien (non publié) accordé à Gérard Mayen dans le cadre de l'écriture de son ouvrage, *Un pas de deux France-Amérique*, *op. cit.* Les citations suivantes sont issues de cet entretien.

plutôt que l'expression affectée, c'est-à-dire « ce qui va lier les gens entre eux d'une manière affective » :

Ce n'est pas de l'ordre d'une esthétique, ni d'une technique, c'est s'intéresser à la danse pour la danse, en prenant ce qu'on veut dedans. Je me souviens de l'effort que ça m'a demandé, parce que je ne comprenais rien. [...] ça a été un cheminement à faire.

Appréhender sa propre conscience du mouvement, de quoi le mouvement est porteur, ce qu'il transporte, ce qui en émane - tel que le propose le projet nikolaïen -, n'est pas pleinement acquis, à ce stade de leur rencontre avec le chorégraphe, par les jeunes stagiaires. Mais ce cheminement va constituer le terreau à venir de nombreuses démarches artistiques et pédagogiques qui se sont développées dans la maturité et la réalité quotidienne du travail du danseur. Cette reconnaissance ultérieure explique en partie la méconnaissance et l'oubli de Nikolaïs dans les années 1980 puis sa reviviscence, composée de regrets, d'hommages et de redécouvertes.

De fait, un ensemble de malentendus va entacher d'abord la bonne mise en route du projet et le bilan lui-même, trois ans plus tard. Parmi ceux qui contribuèrent à faire progressivement périlcliter la direction d'Alwin Nikolaïs à l'issue de son premier mandat, on compte notamment l'écart entre la volonté de Nikolaïs de laisser les stagiaires expérimenter sans précipiter les représentations publiques et la volonté de la municipalité d'Angers de valoriser son investissement en exigeant une visibilité rapide. De manière plus anecdotique mais révélatrice de la difficile mise en place d'un dialogue et de l'appréhension de cultures différentes, figure le « confinement » de l'école sur Angers alors que Nikolaïs était convaincu que l'école ouvrirait sur Paris, ce qui pour un américain ne revêt pas du tout le même imaginaire et le même potentiel culturel ; ou encore la lourde bureaucratie faite « de tant de règles pour la protection de l'emploi qu'il est impossible d'agir sans se cogner contre un de ses obstacles¹¹⁴⁹ ». La faible présence du chorégraphe, également, à Angers a contribué à instaurer des tensions et des incompréhensions auxquelles s'ajoutent des coûts de

¹¹⁴⁹ Documents des archives du CNDC où Nikolaïs s'adresse aux danseurs. Reproduit par Gérard Mayen dans son ouvrage *Un pas de deux France-Amérique*, op. cit, p 82-85. Citation p 84.

fonctionnement importants¹¹⁵⁰. Si le bilan, du côté des instances politiques, est mitigé, l'expérience des jeunes danseurs est elle-même, sur le vif, jalonnée de quelques doutes.

Dominique Rebaud se souvient des cours technique au sol par lesquels débutait la journée comme d'un véritable « choc culturel¹¹⁵¹ ». Le sol en effet, au lieu qu'on y relâcher son corps, impliquait un travail très tonique, comportant une importante mobilisation du bassin, des hanches et beaucoup d'étirements, de manière à identifier et de mobiliser chaque partie du corps. Pour Dominique Rebaud, ce « grand coup physique » constituait une difficulté : « On se faisait mal, on avait souvent mal » explique-t-elle. De même que la suite du cours matinal, destiné à explorer consciencieusement l'espace et le temps à travers des déplacements et des marches, pouvait se transformer, par le systématisme et la durée des séances, en épreuve : « Je pense que c'était une sorte d'exercice zen et qu'on n'était pas prêts », poursuit Dominique Rebaud. La dimension très consciencieuse associée à un tonus élevé rendait donc la tâche astreignante, éprouvante, alors que l'enseignement Nikolaïs dispensé par Carolyn Carlson était « beaucoup plus doux » selon la jeune danseuse qui avait suivi auparavant les cours sous la Coupole de l'Opéra.

Le deuxième temps du programme, appelé « théorie » (*theory*), comporte pour les stagiaires des difficultés davantage liées à une posture non plus d'élèves mais d'artistes. Faisant place à l'improvisation en tant que « voie d'investigation des différents matériaux et facteurs qui constituent le champ de l'abstraction¹¹⁵² » c'est, malgré la possible confusion de son intitulé, un moment auquel sont associées la parole et la mise en mots de ce qui est traversé. Les quatre grands principes de l'abstraction y sont explorés un par un et inlassablement. Travaillés séparément puis combinés, ils constituent le foyer de la naissance du geste dansé pour Nikolaïs : sans affect, sans mime, sans narration, le mouvement existe pour lui-même, sans autre objet que lui-même : être lourd c'est être le poids ; être le coin de tel espace, c'est être angle, etc. Or, force est de constater que les danseurs résistent à cette vision : « On se disait que ce n'était pas pour nous » poursuit Dominique Rebaud qui,

¹¹⁵⁰ Le CNDC est financé à hauteur de 2 030 481 francs en 1979, 2 888 638 en 1981, répartis pour moitié entre la commune d'Angers et l'Etat.

¹¹⁵¹ Entretien (non publié) avec Gérard Mayen dans le cadre de l'écriture de son ouvrage, *Un pas de deux France-Amérique*, op. cit.. *Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁵² LOUPPE Laurence, « Improviser : un projet pour les temps présent » in colloque *Improviser dans la danse et la musique*, 25-29 avril 1998.

comme d'autres stagiaires, ne s'estimait pas capable « d'absorber l'abstraction ». « Dans son esprit, précise-t-elle, ce qui l'intéressait, c'était de créer un vide et qu'on cherche ensemble de nouvelles choses. » L'idée même d'une « disparition de soi » dans le projet pédagogique pour faire émerger un potentiel du geste semble être la source du malentendu. Dans un contexte qui promeut l'avènement d'une nouvelle génération de créateurs contemporains, disparaître en tant que sujet derrière l'objet (le mouvement) n'apparaît pas opérant. En outre, la méthode Nikolaïs consiste à mettre au monde « un objet qui se tient¹¹⁵³ ». Or, pour les jeunes danseurs, manipuler des outils de travail pour élaborer un objet, c'était fabriquer sur les bases d'un savoir-faire apparenté à un artisanat d'art. Cette vision ne correspond pas à leur imaginaire de la création et au besoin d'affirmation d'un acte artistique fort, auréolé d'une fougue identitaire ou de messages philosophique et politique. La méthode Nikolaïs entre en friction avec ces aspirations d'auteur. Dès lors résistent-ils en partie à l'abandon de l'affect dans le mouvement : « on a apporté nos réponses en essayant de rapprocher narration et abstraction » estime Dominique Rebaud traçant, semble-t-il, la ligne de force de la jeune génération de danseurs. Jean-Claude Gallotta, Dominique Bagouet, Christine Gérard ou encore Mathilde Monnier, nombreux sont les chorégraphes à travailler cette tension entre abstraction et geste affecté, entre vide et narration.

La pensée pragmatique et didactique du maître nord-américain est donc difficile à appréhender, malgré l'intérêt sincère de Nikolaïs envers les danseurs français et malgré les aménagements apportés dans le programme afin de tenter de répondre à leurs besoins, comme quand, par exemple, l'équipe enseignante accepte de modifier l'emploi du temps habituel pour inscrire un stage de contact improvisation, ce qui, dans les principes habituels de Nikolaïs, constituait une hérésie.

Malgré ces attentions, malgré la recherche à l'œuvre dans le projet pédagogique lui-même qui se révèle bien plus subtil qu'une simple opération de transferts de technique, malgré le besoin d'une méthode de travail pour la danse contemporaine, malgré, enfin, l'héritage dont bon nombre de danseurs en France s'estiment aujourd'hui les passeurs, la direction d'Alwin Nikolaïs apparaît comme un acte manqué : « Je suis sortie de cette école avec la conscience d'être passée à côté de plein de choses », résume Dominique Rebaud :

¹¹⁵³ Entretien avec Gérard Mayen.

On sentait qu'on était en face de quelque chose d'extrêmement important, on sentait une chance d'être là mais j'en tirais une espèce de poids. [...] On savait qu'on attendait beaucoup de nous. On sentait que tout cela ne correspondait peut-être pas à ce qui avait été mis en place dans le projet. En même temps, être là tous les jours était un régal. Nous avions une avidité d'apprendre.

L'inexpérience face à la nouveauté d'une école contemporaine de chorégraphes en France et le poids des attentes institutionnelles auront sans doute contribué à faire naître le doute quant à la pertinence du projet nikolaïen, même si le bilan est loin d'être négatif. De même que le barrage de la langue dans les moments participatifs, autour de la mise en mots des propositions gestuelles, aura freiné la compréhension et amoindri ce moment réflexif fort.

Si l'aura du maître n'a pas agi avec autant de force, c'est sans nul doute parce que sa pensée, ses méthodes s'étaient déjà largement répandues bien avant son arrivée : « Il arrive trop tard¹¹⁵⁴ », postule Dominique Boivin qui, passé par les cours de la Rotonde à l'Opéra de Paris a ensuite intégré le CNDC essentiellement pour y créer ses propres chorégraphies :

Je pense qu'au-delà du théâtre de l'abstraction qu'il a mis en forme, Nikolais a manqué d'un second souffle. Et que c'est cela qu'il a essayé de vivre au CNDC, avec ces Français qui trépignaient d'impatience de créer leur propre danse. Laquelle allait devenir la danse contemporaine française, pas américaine et je crois que Nikolais le ressent très vite. Quand, pour la troisième année, il me dit d'aller faire mes chorégraphies à Angers, c'est qu'il a compris que l'époque de l'enseignement du maître est terminée, [...] et merci pour les outils que tu nous as donnés. Mais les outils, ça ne fait pas la chorégraphie. Ce qui fait la chorégraphie, c'est la motivation. Très nettement, Nikolais arrive dans les années 70, repart dans les années 80. C'est une charnière. Il aurait fallu qu'il vienne cinq ans plus tôt. Beaucoup, notamment après avoir fréquenté Carlson, sont allés à Angers pour chercher ce qu'ils ne

¹¹⁵⁴ Cité par Gérard Mayen in *Un pas de deux France-Amérique*, op. cit., p 66.

*pouvaient y trouver, et que Nikolaïs ne pouvait pas leur donner, parce que ça ne se trouve qu'en soi, c'est-à-dire, pour chacun, le sens profond de sa propre danse*¹¹⁵⁵.

Ainsi les sillons tracés par Carolyn Carlson et Susan Buirge, marqués par deux identités fortes mais sans jamais se départir des enseignements inauguraux de Nikolaïs, semblent s'être inscrits profondément dans les pratiques des danseurs en France.

2) Un moment libérateur : Carolyn Carlson et le GRTOP à l'Opéra de Paris

« Je bouillais de pouvoir partir et commencer mon propre travail ¹¹⁵⁶», expliquait en 1994 Carolyn Carlson à Marc Lawton, à propos de son départ de chez Nikolaïs en 1971. Pourtant, cette californienne d'origine finlandaise¹¹⁵⁷ a été l'une des solistes les plus remarquées de Nikolaïs entre 1965 à 1971 comme le confirme le prix d'Étoile remporté au Festival international de danse de Paris en 1968. En France, elle est l'une des premières à incarner la « lignée » Nikolaïs en diffusant sa méthode d'apprentissage de la danse.

Elle débute sa carrière de chorégraphe au sein de la Compagnie Anne Béranger avec *Rituel pour un rêve mort* (1972), crée le festival d'Avignon¹¹⁵⁸, et enseigne en parallèle dans des studios à Paris, notamment celui de Joseph Russillo, rue du Bac. Repérée par Rolf Lieberman¹¹⁵⁹ lors de la résidence du Dance Theatre of Alwin Nikolaïs à l'Opéra de Hambourg¹¹⁶⁰, Carolyn Carlson est invitée en mai 1973 à présenter un solo sur une musique d'Edgar Varèse à l'occasion de la soirée hommage au compositeur à l'Opéra de Paris. Elle danse *Density 21.5*, qui tire son titre de la partition de Varèse pour un flutiste. Le solo plonge la scène de l'Opéra dans quatre minutes de silence pendant lesquelles la danseuse déploie toute une palette de gestes issus de son imaginaire de l'oiseau : longs et étirés, saccadés et resserrés, les mouvements pris dans un flux lié et contrôlé vont et viennent depuis le torse.

¹¹⁵⁵ *Idem*

¹¹⁵⁶ LAWTON Marc, « Alwin Nikolaïs, réinventer la danse, tout le temps » in *Marsyas*, n°30, Paris, IPMC, juin 1994, p 50.

¹¹⁵⁷ Née en 1943 à Oakland. Elle fait ses classes au Fresno Classical ballet puis à la San Fransisco School Ballet avant d'être admise au département de danse moderne de l'université de l'Utah.

¹¹⁵⁸ Parmi les autres créations de cette période, notons *Six plus* ou encore *Solo*.

¹¹⁵⁹ Ce dernier écrit dans ses mémoires (*Actes en entractes*, Paris, Stock, 1976, 310p), p 164 : « Je la tiens pour l'une des plus grandes danseuses de notre temps, tellement elle témoigne de fantaisie et d'invention, tout en se moquant des conventions. ».

¹¹⁶⁰ Nikolaïs y a mis notamment sur pied une performance *Kyldex I*, avec Pierre Henry et Nicolas Schöffer.

Les bras sont très présents, et le jeu de tensions avec les volumes qu'ils créent (très grands puis très petits, compacts ou cotonneux) semble construire le récit de la danse. Mais les impulsions qui partent du diaphragme prennent ici le rôle de moteur du geste : plus que la danse de l'oiseau, c'est son souffle qui se projette dans l'espace et fonde la poétique du geste à l'œuvre. Puis le solo de flute interprété par Jean-Pierre Eustache commence, ouvrant encore davantage sur un univers hors-sol, d'air et de plumes, « supra terrestre¹¹⁶¹ » : « On avait le sentiment, retient Dinah Maggie, que le frémissement le plus ténu de la moindre fibre de son corps faisait chanter la flûte, ou que le souffle du son le plus faible suffisait à faire bouger son corps ». Au cours de cette soirée, sont également programmés Serge Keuten avec *Ionisation*, Felix Blaska avec trois pièces (*Octandre*, *Le Poème électronique* et *Arcana*), John Butler avec *Intégrales* et *Amériques*, Janine Charrat avec *Hyperprism* et *Offrandes*. Malgré des compte-rendus de la soirée plutôt bienveillants¹¹⁶², aucun ne parvient à égaler la forte impression que Carolyn Carlson dégage.

Sur la scène de l'Opéra de Paris, dans un programme-hommage apparemment éloigné d'une attitude radicale, transgressive ou provocatrice, elle apparaît au sens fort du terme dans le champ chorégraphique en France sous les traits de la danseuse moderne, au milieu de figures néoclassiques. Mais, légère et éthérée, fragile, presque intouchable, mystérieuse, par son corps longiligne, sa souplesse et son aisance technique, elle incarne une figure de la danseuse particulièrement apte à séduire une critique chevillée à une vision académique, d'un côté et celle en recherche d'une icône moderne, de l'autre. Pour Gilberte Cournand, « son physique de Sylphide se double d'une science supranaturelle du mouvement¹¹⁶³ ». Pour Claude Baignières ce sont « cinq minutes de danse mais qui ont le pouvoir de vous arracher à toutes les attractions terrestres pour vous laisser éberlué dans votre fauteuil, à la fin du rêve¹¹⁶⁴ ». René Sirvin¹¹⁶⁵ poursuit cette définition des canons d'une danseuse contemporaine inspirée du modèle académique :

¹¹⁶¹ MAGGIE Dinah, « Varèse, vous connaissez ? » in *Combat*, 28 mai 1973.

¹¹⁶² « John Cranko est en possession d'un style personnel et s'avance vers la découverte d'un vocabulaire inspiré » explique par exemple Paul Bourcier, « L'école du geste » in *Les Nouvelles Littéraires*, 4 juin 1973.

¹¹⁶³ Cournand Gilberte, « The dance theatre of Alwin Nikolais », *Le Parisien Libéré*, 5 mai 1971.

¹¹⁶⁴ Baignières Claude, « Edgar Varèse et les chorégraphes contemporains » in *Le Figaro*, 27-28 mai 1973.

¹¹⁶⁵ Dans *L'Aurore* du 29 mai 1973 à l'occasion de la soirée de l'Opéra en hommage à Edgar Varèse.

*La splendide danseuse américaine improvise plus qu'elle n'interprète
Densité 21.5 et meut son long corps selon une technique tout à fait
particulière en suivant les volutes de la flûte solo ou dans le silence. Elle est
la définition même de la danse : la beauté en mouvement.*

Ainsi la figure de Carolyn Carlson en danseuse se construit-elle autour des notions, inoffensives, de pureté, de légèreté et de beauté.

Par ce succès critique, Rolf Liebermann, engagé dans la « transformation de la scène¹¹⁶⁶ » et « la démocratisation de l'Opéra », réalise ainsi un « coup de maître ». Nommée « professeur de *Modern Dance* » en septembre 1973, Carolyn Carlson accède très vite au statut inédit de chorégraphe-étoile que lui taille sur mesure Liebermann pour la conserver au sein de l'institution : « En s'annexant les services de Carolyn Carlson, écrit alors Claude Baignières dans *Le Figaro*¹¹⁶⁷, l'Opéra a sans doute gagné le privilège de se poser en promoteur d'une nouvelle définition de la danse où l'avenir reconnaîtra la sensibilité de notre temps. » Reprenant l'idée générale d'un Groupe de recherche initié par Michel Descombey (le ballet-studio), poursuivi par Serge Keuten (Groupe de Recherche de l'Opéra de Paris – GROUPE), Carolyn Carlson s'installe dans la rotonde afin d'y animer une recherche chorégraphique avec, initialement, les danseurs du corps de ballet et d'autres artistes internes à la maison¹¹⁶⁸. C'est un changement de cap qui n'est pas sans heurts. Rolf Liebermann avait, en effet, acté l'idée de confier la recherche et la création contemporaine à de jeunes danseurs issus de l'Opéra en demande de reconnaissance, aboutissant à la création en 1973, du Groupe de recherche de l'Opéra animé par Serge Keuten. La première réalisation, *Ionisation*, est présentée lors de la soirée Varèse au moment même où Carolyn Carlson se révèle aux yeux de Liebermann comme l'icône de la modernité à l'Opéra, lui donnant la place que ces jeunes chorégraphes avaient commencé à occuper. Cette situation génère des frustrations et des rancœurs bien loin d'éteindre les querelles anciennes des « classiques et

¹¹⁶⁶ LIEBERMANN Rolf, *Acte et entractes*, Paris, Stocks, 1976, p 140. *Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁶⁷ Du 3 mai 1974.

¹¹⁶⁸ Dans son mémoire *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, analyse d'une institution éphémère* (sous la direction d'Isabelle Launay, département Danse, université Paris 8, 2012), Yasuko Suda rappelle qu'initialement le groupe de recherche était composé de Marius Constant (composition et chef d'orchestre), Carolyn Carlson (chorégraphie), Charles Jude (danse), Anna Ringart (chant), Sylvio Gualda, (instrumentiste) et John Davis (scénographie).

des modernes »¹¹⁶⁹. Le GRTOP (Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris) dirigé par Carolyn Carlson devient rapidement bien plus qu'une simple vitrine de la danse moderne à l'Opéra. Confinée toutefois au sous-sol, c'est toute une génération de danseurs qui, pénétrant dans ce sanctuaire, viendra s'y former.

Le GRTOP, officiellement créé en janvier 1975¹¹⁷⁰, est constitué d'une troupe de 12 danseurs d'origine française et venue des rencontres au cours de la rue du Bac dans les studios de Joseph Russillo¹¹⁷¹, comme Odile Azagury, Patrick Fort, Caroline Marcadé, Peter Morin, Dominique Petit, Christian Ramer¹¹⁷², Anne-Marie Reynaud, Christine Varjan¹¹⁷³, Henry Smith¹¹⁷⁴ ou au sein de la compagnie Anne Béranger-Joseph Russillo comme Larrío Ekson, Quentin Rouillier, Anna Weil. Les formations initiales sont très diverses : théâtre pour Henry Smith et Christian Ramer, danse rythmique puis Graham pour Anne-Marie Reynaud, danse classique des différentes écoles nord-américaines pour Peter Morin qui a travaillé avec Paul Sanasardo, ou école russe pour Quentin Rouillier formé par Irina Grjebina à Paris. Anna Weil, après des études en danse classique, s'est tournée vers le jazz moderne de Joseph Russillo. Patrick Fort, quant à lui, vient du monde du sport. Il apparaît ainsi que toute notion de corps de ballet est ici exclue, de même que toute idée d'élite. De fait, le statut de « surnuméraire » qui est attribué aux danseurs du GRTOP, dont le recrutement a été effectué par Carolyn Carlson elle-même et non par un jury « maison », permet d'échapper aux échelons établis dans la hiérarchie de l'Opéra.

¹¹⁶⁹ Voir à ce sujet l'entretien de Serge Keuten « Mai 68 a été une folie » in *Danser en Mai 68, op. cit.*, p 66-76.

¹¹⁷⁰ Voir le mémoire de Master de Yasuko Suda, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris : analyse d'une institution éphémère, trav. cités*, p 21.

¹¹⁷¹ La composition de la compagnie évolue au cours des six années d'existences : Odile Azagury, Anne-Marie Reynaud partent en 1976, de même que Quentin Rouillier puis Caroline Marcadé, Jorma Uotinen, Dominique Mercy ou Malou Airaudo sont présents dans les dernières pièces du GRTOP. Parmi les collaborateurs importants, citons les musiciens Barre Philips et John Surnnam qui improvisent leurs musiques sur scène, les comédiens Petrika Ionesco et Michèle Colisson venue de chez Peter Brook. D'autres danseurs participent au GRTOP comme Fritz Tummer ou Catherine Bresson. Cette énumération n'est pas exhaustive, une étude détaillée serait à mener.

¹¹⁷² A étudié le théâtre au Théâtre national de Strasbourg et au Centre de recherche dramatique de Nancy puis a travaillé avec Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowsky.

¹¹⁷³ Formée à la danse classique par André Eglevsky a dansé au New York City Opéra et au Pennsylvania ballet de Philadelphie avant d'entrer dans la compagnie de Paul Sansardo.

¹¹⁷⁴ Vient du théâtre. Il a l'Open theatre de Joseph Chaikin puis a été membre de la compagnie d'Anna Sokolow.

Le travail quotidien s'organise entre cours et répétitions dans la Rotonde des abonnés, un vestibule de marbre circulaire cerné de colonnades sous le grand escalier d'honneur construit pour que le carrosse de l'empereur puisse arriver directement à l'intérieur de l'Opéra puis qui servit ensuite d'accès réservé aux abonnés. « Carolyn Carlson en avait fait un lieu unique, se souvient Anne-Marie Reynaud¹¹⁷⁵, outre les répétitions du groupe, elle invitait plus ou moins légalement (cet aspect lui importait peu) et gratuitement tous les danseurs et chorégraphes¹¹⁷⁶ qui le souhaitaient, sans aucune sélection, au cours et ateliers de 10h du matin à 15h ». L'Etoile-Chorégraphe, mais dont « les langues faisaient office de chaussons », amène des pratiques libertaires qui s'apparentent à un putsch au sein d'un univers obsédé par les règles, les statuts et le protocole : « Les syndicats des danseurs de l'Opéra n'admettaient pas cette intrusion », poursuit Anne-Marie Reynaud.

Au-delà d'une attitude vestimentaire ou d'un comportement social, Carlson bouleverse les codes dans l'invention au quotidien des conditions d'exercice de la danse en recrutant, par exemple, les musiciens accompagnateurs après les avoir entendus dans le métro : « Ce cours était un appel à la vie, où il n'y avait pas "que" la danse¹¹⁷⁷ », souligne Caroline Marcadé. En effet, s'y recompose la diversité de la rue, la circulation des idées, des imaginaires et un fort sentiment d'y développer une individualité. Pour Anne-Marie Reynaud, « chacun était écouté et avait la chance de trouver sa place¹¹⁷⁸ ». Plus que des qualités techniques ou esthétiques, la personnalité forte des danseurs semble avoir été un critère fondamental dans la composition de la compagnie. « Elle m'a choisie en grande partie pour ma très petite taille¹¹⁷⁹ », se souvient Caroline Marcadé, alors qu'elle rencontrait des

¹¹⁷⁵ REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs des années 1970 en France » in *Danse et Utopie*, Mobiles 1, collection arts8, Paris, L'Harmattan, 1999, p165. *Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁷⁶ Parmi les bénéficiaires : Dominique Bagouet, Anne Bedou, Dominique Boivin, Dominique Rebaud, Santiago Sempere.

¹¹⁷⁷ Entretien avec Yasuko Suda dans le cadre de son mémoire de Master, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris : analyse d'une institution éphémère*, trav. cités.

¹¹⁷⁸ « La danse en partage, les collectifs des années 1970 en France » in *Danse et Utopie*, Mobile 1, art. cit, p 165. Dominique Petit se remémore en effet que très souvent Carolyn Carlson demandait aux danseurs de préparer des improvisations à proposer au groupe pour le lendemain ou encore que dans le processus de création chacun prenait la place et la fonction qui lui convenait le mieux. Carolyn Marcadé par exemple prenait des notes. Voir mémoire de Yasuko Suda, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, une institution éphémère*, trav. cités,

¹¹⁷⁹ *Ce qui était à l'œuvre...*, texte (non publié) de Caroline Marcadé pour la préparation de son intervention lors de la journée d'études « Relire les années 1970 : les corporités dansantes en France à partir de l'expérience des danseurs » organisée par le Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ

difficultés par ailleurs à trouver du travail dans d'autres compagnies du fait de sa morphologie qui ne correspondait pas aux canons de la danseuse, mais aussi « parce que je faisais des études de philosophie ». Dominique Petit estime lui aussi que Caroline Carlson « voulait surtout des personnalités¹¹⁸⁰ », ce qui donnait la sensation « d'être unique ». En convoquant des imaginaires, des morphologies, des savoirs multiples, la chorégraphe contribue à créer une « atmosphère extraordinaire », « sans rivalités » entre les danseurs, « riche » de toutes ces différences et dans laquelle une dynamique collective pouvait s'inscrire. Très souvent, par exemple, Carolyn Carlson demandait aux danseurs de préparer des improvisations afin de les proposer au groupe le lendemain. Dans le processus de création, chacun prenait la place et la fonction qui lui convenait le mieux. Carolyn Marcadé, par exemple, prenait des notes ou apportait des ouvrages de philosophie¹¹⁸¹. Mais par ailleurs, la manière dont Carolyn Carlson engageait la recherche chorégraphique était une véritable source d'inspiration :

Elle brûlait littéralement sous nos regards, et, à notre tour, nous devenions incandescents. [...] Nous étions dans l'âtre. Dans le théâtre. Son théâtre. Il n'y avait pas de soupe froide avec Carolyn, il n'y avait pas de réchauffé. Chaque journée était sous haute combustion¹¹⁸².

Entre fascination pour la personnalité et la corporéité¹¹⁸³ de la chorégraphe et révélation d'une pratique de la danse autre, nouvelle, moderne, l'expérience du GRTOP est vécue par les danseurs comme un acte poétique. Selon Caroline Marcadé, il y œuvrait en

chorégraphique en France (EDESTA, université Paris 8), le département Danse de l'université Paris 8. BnF, 13 avril 2013. *Idem* pour la citation suivante. Texte complet en annexe.

¹¹⁸⁰ Entretien avec Dominique Petit par Yasuko Suda dans le cadre de son mémoire de Master, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, une institution éphémère*, trav. cités. *Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁸¹ Pour ces remarques, voir l'entretien avec Dominique Petit par Yasuko Suda dans le cadre de son mémoire de Master, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, une institution éphémère*, trav. cités.

¹¹⁸² *Ce qui était à l'œuvre...*, texte (non publié) de Caroline Marcadé, trav. cités.

¹¹⁸³ « J'étais complètement fascinée par cette femme » explique Odile Azagury à Yasuko Suda dans le cadre de son mémoire de Master, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, une institution éphémère*, trav. cités Plus loin, elle poursuit : « Quand elle nous montrait quelque chose, c'était magique, mais vraiment magique parce qu'elle est grande, Carolyn, elle est assez extraordinaire physiquement, mais quand elle travaillait, elle dansait, elle nous montrait un truc au ralenti, on était tous pris dans ces ondes d'énergie. On la regardait, elle devenait immense, elle se déployait face à nous, et l'on voyait des choses que l'on n'arrivait pas à faire ».

effet « un amour de l'art qui passait par la beauté et la force des poètes¹¹⁸⁴ », nourri d'échanges « d'une grande profondeur » : « Pour moi, elle était un immense poète [...], ses gestes s'inscrivaient comme un langage hors du réel, déstructurant le réel et le restructurant selon un sens qui était le sien. » Le geste dansé suscité par Carolyn Carlson semble en effet produire des états intérieurs particulièrement sensibles. Dominique Petit se rappelle en particulier avoir été touché par des états de corps « en lien avec quelque chose de calme et de serein », dans la pièce *Year of the Horse* :

Je me souviens de cette sensation de traverser en marche ce très calme plateau. Cet acte de traverser un plateau juste en marchant, faire un demi tour et repartir comme ça dans la simplicité était une découverte d'un état intérieur, d'un calme intérieur que je touche par ailleurs dans la méditation. [...] Il y avait une quête spirituelle chez Carolyn qui était là, dans la poésie [...]. Il y avait un acte poétique.

Ce lieu d'utopie forte et de poésie est sous-tendu par un savoir en danse solide, hérité d'Alwin Nikolais. Dominique Petit¹¹⁸⁵ se remémore, en effet, une technique « stricte » et « précise ». Il semble que Carolyn Carlson soit restée solidement ancrée dans les outils théoriques de Nikolais :

Elle cultive avec autant d'intensité que lui une attitude de regard analytique sur le mouvement, cherchant constamment la mise en mots, l'explication, l'élaboration de notions, pour soutenir une recherche extrêmement fouillée sur les changements de niveaux, les directions, les volumes... Le vocabulaire né au travers d'une exploration inlassable des énergies, des sensations, et cela se combine intimement avec l'invention et la maîtrise [...].¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁴ *Ce qui était à l'œuvre...*, texte (non publié) de Caroline Marcadé, *trav. cités. Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁸⁵ Entretien avec Dominique Petit par Yasuko Suda dans le cadre de son mémoire de Master, *Le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris, une institution éphémère*, *trav. cités. Idem* pour les citations suivantes.

¹¹⁸⁶ MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique*, *op. cit.*, p 24.

Mais parmi les directions de travail, elle immisce là encore un imaginaire du rêve et de poésie. Le danseur se souvient notamment, s'agissant de la notion d'espace, de « l'allongement de la colonne vertébrale dans l'espace », « la sensation de direction du vent » ; pour le temps, le travail de la pulsation intérieure, « la capacité de garder la pulsation » mais aussi « les sensations de surfaces, de verticalité » dans les grandes traversées qu'elle proposait, autant de propositions fines à la recherche d'interprétations aussi intimes qu'intenses.

En dépit ou à cause des résistances au sein de l'Opéra, le GRTOP, s'il n'a pas agi en profondeur et dans la durée sur les valeurs de l'institution, aura, pour un temps, proposé une démarche atypique. En plaçant une modernité « underground » au sein de l'institution, valorisant une attitude libertaire autant que poétique, le dispositif du GRTOP favorise-t-il l'avènement d'un geste transgressif ? Mais l'univers très personnel, voire mystique, de Carolyn Carlson, et aussi peu politique, n'autorise pas à placer le groupe et ses créations dans le registre des avant-gardes chorégraphiques. *L'Or des fous – Les Fous d'or* (1975), *X-Land* (1975), *Wind, Water, Sand* (1976), la trilogie *This, That and The Other* (1977), *Writings in the Wall* (1979) ou encore *Slow, Heavy and Blue* (1980) ou *The Architects* (1980), la dernière pièce du GRTOP avant le départ de Carolyn Carlson pour la Fenice, en même temps que s'achève le mandat de Rolf Liebermann, toutes ces créations rendent compte d'un « style » de danse-théâtre où se mêlent images scéniques et filmiques élaborées à partir des improvisations de danseurs. Mais l'impulsion démocratique qu'il a opérée, en particulier grâce aux cours ouverts tous les matins¹¹⁸⁷, à tous les danseurs de l'Opéra ou extérieurs qui le désiraient, la puissance du désir qu'il a suscité, le moment utopique qu'il a représenté lui donnent une place singulière dans les représentations du champ chorégraphique des années 1970. Depuis l'Opéra, le GRTOP a constitué une fenêtre ouverte sur le monde contemporain. Un champ des possibles s'y est exprimé drainant la sensation de liberté. Cette sensation, avec Susan Buirge, s'engage en profondeur dans le processus chorégraphique : elle devient conscience.

¹¹⁸⁷ La liste des danseurs qui ont pris ces cours et qui en ont gardé un souvenir fort serait trop longue à énumérer mais parmi les plus importants nous pouvons citer Dominique Bagouet, Dominique Boivin, Anne Carrié, Patrick Roger,

3) Susan Buirge : construire la danse

L'autre espace de liberté qui s'ouvre en ce début des années 1970 est également incarné par une danseuse passée par la méthode Nikolaïs. Mais contrairement aux cadres oniriques et expressifs de Carolyn Carlson, c'est au sein d'un dispositif de travail contraignant, fondé sur la clarté, la rigueur et la recherche que Susan Buirge bâtit l'un des projets chorégraphiques et pédagogiques les plus féconds et les plus porteurs pour les jeunes danseurs qui l'accompagnent : « Il nous fallait trouver une toute autre façon de réfléchir à la chorégraphie¹¹⁸⁸ », se remémore Colette Blanchet, l'une des toutes premières danseuses à avoir travaillé avec la chorégraphe nord-américaine. « J'avais auparavant travaillé avec Alphéa Pouget¹¹⁸⁹ dont les concepts me paraissaient très flous. D'un coup, j'étais contente d'avoir une telle rigueur¹¹⁹⁰. » En effet, à travers la toute première structure, le Danse Théâtre Expérience (DTE), qui va allier une formation complète en danse contemporaine selon la méthode Nikolaïs et une mise en œuvre de projets chorégraphiques fouillés et innovants, Susan Buirge va insuffler aux jeunes danseurs qui adhèrent à une telle démarche l'idée de « construire la danse ». Cette formule reprend le titre du texte programmatique¹¹⁹¹ qu'elle a rédigé en 2006 et rend bien compte de sa quête dans la danse, à l'œuvre dès ses premiers projets significatifs au États-Unis¹¹⁹², dans lesquels se révèlent les « préoccupations profondes que l'on trouve encore aujourd'hui : le travail avec les plasticiens, la construction, la mise en cause du chorégraphe¹¹⁹³ ». Dans *Telenavilla* (1968), chose rare encore à l'époque, elle intègre la vidéo au spectacle, au moyen de neuf petits écrans disposés sur scène. On y voit le visage de la chorégraphe filmé en direct par le plasticien Chamberlain pendant qu'elle danse un solo sur une musique de Phil Glass : « La danseuse est à la fois sujet et objet de l'image produite, simultanément cadrée et captée par elle-même en temps réel », explique la chorégraphe¹¹⁹⁴. Même si cette recherche sur la vidéo

¹¹⁸⁸ Entretien avec Edwige Wood et Colette Blanchet par Mélanie Papin et Pauline Le Boulba, 13 septembre 2011, Paris

¹¹⁸⁹ Danseuse moderne autodidacte née dans les années 1920, d'origine suédoise. Colette Blanchet et Edwige Wood suivaient ses cours rue Gît-le-Cœur à Paris (6^{ème} arrondissement).

¹¹⁹⁰ Entretien avec Edwige Wood et Colette Blanchet par Mélanie Papin et Pauline Le Boulba, 13 septembre 2011, Paris.

¹¹⁹¹ « Construire la danse » texte faisant suite à l'intervention de Susan Buirge au colloque de Cerisy « La chorégraphie, un art de l'éphémère », 2006 et publié dans *Danser*, n°270, novembre 2007.

¹¹⁹² La première création de Susan Buirge remonte à 1961.

¹¹⁹³ BONIS Bernadette, « Susan Buirge : une trajectoire » in *L'Avant-Scène Ballet*, 1980, p 165-172.

¹¹⁹⁴ *Une vie dans l'espace de la danse*, Le Bois d'Orion, 2012, p 82.

ne perdure pas, les principes de répétition, de démultiplication des points de vue, de collaboration transdisciplinaire qui sont parmi les objets de recherches des avant-gardes artistiques¹¹⁹⁵, vont constituer un fond toujours saisi par une idée de l'espace et du corps comme architecture : « Le danseur, explique-t-elle en 2006, est celui qui est habité par la danse, habité de la danse, la danse l'habite.¹¹⁹⁶ » En ce sens, la construction d'un geste de danse concerne aussi bien les cadres intérieurs de la sensation, les formes de présence à cette intériorité, où le danseur n'est pas affecté mais habité, que les cadres extérieurs architecturés, agencés de manière à rendre les gestes et les espaces intelligibles où, là encore, il ne remplit pas l'espace, mais l'agence.

Ce travail de recherche intensif et riche est reconduit par Susan Buirge sous d'autres formes en France et en collaboration avec les danseurs. En effet, si les premières créations prennent l'aspect d'introspections chorégraphiques - dans *Cutoff* (1970), *Danse romantique* (1972) et *Dédié à deux petites filles* (1972) notamment, où Susan Buirge interroge sa propre histoire en prenant « ses distances vis-à-vis du passé et de l'enfance¹¹⁹⁷ » - le DTE signale un réel désir de partage et de recherche collective autour des savoirs de la chorégraphe venue des États-Unis : « Elle a tout de suite rencontré des gens qui avaient envie de faire quelque chose avec elle », estime Edwige Wood qui, aux côtés de Françoise Ferly et de Colette Blanchet¹¹⁹⁸ fait partie des membres fondateurs du DTE. On peut penser en effet qu'une telle démarche, à la fois solide sur le plan de la formation et nouvelle sur le plan de la conception chorégraphique, correspondait parfaitement aux attentes des jeunes danseurs contemporains en France. Du point de vue de l'enseignement tout d'abord, elle fédère autour de l'apprentissage de la méthode Nikolaï, un apprentissage exigeant et structurant dont les danseurs saisissent très vite l'intérêt et la portée : « J'ai d'emblée été attirée par la structuration des cours, la partie travail technique, une partie au sol/debout, une partie impro,

¹¹⁹⁵ Durant cette période, la chorégraphe poursuit ses recherches dans ce sens. Dans *10, 000 000 → 1*, créé également en 1968, elle évolue sur un terrain de golf d'abord éclairé par de puissants projecteurs (d'où le titre de la pièce) puis toutes lumières éteintes vers un arbre éclairé par une bougie cachée à l'intérieur. Cette bougie servira à allumer celle que détient chaque spectateur qui repartant avec leur petite lueur, redéfinit l'espace de la lumière.

¹¹⁹⁶ « Construire la danse » in *Danser* n°270, novembre 2007.

¹¹⁹⁷ BONIS Bernadette, « Susan Buirge : une trajectoire », *op. cit.*, p 168.

¹¹⁹⁸ Toutes trois se sont rencontrées aux cours d'Alphéa Pouget. Puis elles ont poursuivi au Centre Américain où elles rencontrées Susan Buirge. Colette Blanchet et Françoise Ferly sont par ailleurs cousines.

et une partie composition qui était très rigoureuse¹¹⁹⁹ », se remémore Colette Blanchet. « Il y avait évidemment des règles à respecter et un véritable langage, renchérit Christine Gérard. En même temps, la réalité chez Susan était de déterminer comment on faisait, nous ? Comment on prenait la chose pour créer tout de suite une matière ?¹²⁰⁰ ». Susan Buirge invite à se mettre dans un état d'écoute vigilante de soi, de son environnement, des autres autour de soi. « Elle n'énonçait jamais le sujet », se remémore encore Christine Gérard, qui conserve des souvenirs très vifs de ces improvisations où le danseur était amené à développer une autonomie dans l'appréhension de la proposition et dans l'action :

À peine entrés dans le studio pour le début de l'atelier, elle nous demande de courir dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Un peu étonnés par ce début de cours, nous commençons à décrire de grands cercles accompagnés du son du tambour. Après un certain laps de temps, je comprends que cet exercice est le thème du cours : je sens en moi sourdre la colère, la rage. Certains ont arrêté, mais ce qui me fait le plus rager, c'est mon impuissance à prendre la même décision. J'en veux à Susan de me laisser ce choix. Et si je cours, furieuse, je n'en décide pas moins, après deux ou trois tours dans cet état de conflit, de tenter l'expérience. Progressivement, cet état d'acceptation et d'abandon m'ouvre à des perceptions nouvelles. Pour en citer quelques-unes : le sol est de plus en plus doux, l'air se fait caresse, le son du tambour crée une mélodie et son énergie me pénètre, le dos de la personne devant moi ondule et je me soude à elle. La répétition, monotone, disparaît et chaque pas est une source d'inconnu, de plaisir.¹²⁰¹

Ainsi qu'elle l'évoque elle-même, Susan Buirge met les danseurs en quête d'un « état vrai¹²⁰² » : « À un moment précis, il [le danseur] a le don de passer d'une corpulence

¹¹⁹⁹ Entretien avec Edwige Wood et Colette Blanchet par Mélanie Papin et Pauline Le Boulba, 13 septembre 2011, Paris.

¹²⁰⁰ Entretien avec Christine Gérard par Mélanie Papin en 2007 réalisé dans le cadre de notre Master 2 Recherche, département Danse, université Paris 8, 2008, *Christine Gérard, l'art du doute*.

¹²⁰¹ GERARD Christine, *Espace-Temps-Etats de corps*, sp, texte rédigé dans les années 1990, repris et retravaillé avec Mélanie Papin dans le cadre du projet de recherche « L'atelier de Christine Gérard ou l'improvisation comme technique et poétique de l'agir » intégré dans le programme d'Aide à la recherche du Centre national de la danse en 2014.

¹²⁰² *Construire la danse, art. cité. Idem* pour la citation suivante.

musculaire à un état du corps moléculaire. [...] Bien sûr, tout le monde peut danser. Seul le véritable danseur porte en lui cette capacité particulière de faire volatiliser les molécules dans les airs [...]. » La répétition, l’approfondissement constituent le processus de la recherche du mouvement, lui-même fondamentalement basé sur deux actions : l’appui et l’élan. Lors des temps de travail à partir de l’improvisation, les danseurs pouvaient ainsi passer des heures à explorer le « temps lent », ou le « regard périphérique », ou encore à chercher toutes les manières possibles de « bouger avec son dos ». Pour les danseurs, ces consignes contraignantes et restrictives au premier abord, constituent pourtant un espace de recherche, de pensée et de liberté infini. Agnès Denis¹²⁰³, qui a suivi l’enseignement de Susan Buirge à la Schola Cantorum se souvient de sa « folie merveilleuse¹²⁰⁴ ». Elle était capable de faire travailler sur les « auras » : « On travaillait les yeux fermés et il fallait se rencontrer puis s’arrêter quand il y avait les auras, quand on sentait l’aura de l’autre. » Poétique et métaphysique, l’enjeu de cette improvisation est pourtant avant tout « de trouver comment développer cette aura pour soi-même et comment sentir différentes auras, une variété d’auras », poursuit Agnès Denis. Construire et habiter un geste de danse semble relever de ce dialogue entre l’étrangeté d’une idée ou d’une situation et des appuis concrets dans le corps. C’est aussi, à travers eux, explorer et inventer des rapports autres à l’espace et au monde. Agnès Denis évoque à ce propos une autre improvisation :

Je me souviens aussi d’une improvisation complètement délirante qui a même provoqué des crises chez certains : il s’agissait de se rhabiller en étant complètement dans l’acte de se rhabiller. Ensuite d’aller dehors pour rencontrer des gens, des arbres... en étant à chaque fois complètement avec ces éléments. Ensuite de revenir dans le studio et d’improviser. La moitié des stagiaires était en pleurs. C’était une expérience extraordinaire qui nous a

¹²⁰³Née en 1948, danseuse et chorégraphe formée auprès de Karin Waehner, elle part en 1973 aux États-Unis à la faveur d’une bourse du Jacob’s Pillow Dance Festival. Puis elle étudie à New York auprès de Cunningham, Limòn et de May O’Donnell, une disciple de Graham. Elle obtient ensuite une bourse pour suivre les cours du Geoffrey Ballet. Elle crée sa compagnie Tamar en France en 1978 et remporte le 2^{ème} prix de la chorégraphie à Bagnolet en 1979.

¹²⁰⁴ Entretien avec Agnès Denis par Mélanie Papin réalisé dans le cadre de notre recherche, 24 septembre 2010. *Idem* pour les citations suivantes.

*fait prendre conscience que la danse était partout et que chaque acte devait être incarné complètement*¹²⁰⁵.

Il semble que ce qui façonne l'autorité de Susan Buirge et attire les danseurs soit bien la promesse d'un acte chorégraphique « plein » fondé sur la maîtrise et la conscience aiguisée du mouvement, lié à une saisie de l'environnement et complètement propre à une démarche d'auteur.

L'autre dimension majeure des premières années de présence de Susan Buirge en France tient dans l'exploration d'espaces nouveaux appréhendés à partir de processus chorégraphiques spécifiques. Il en va ainsi de l'important travail du groupe dans le domaine du spectacle pour enfants. Avec *Les Petites choses*¹²⁰⁶ (1972), suite de courtes séquences dansées « récréant un univers de fête à partir d'une imagerie simple, issue du quotidien ¹²⁰⁷», le DTE se produit dans les écoles devant 4000 enfants chez qui « la notion de danse reste curieusement liée au ballet académique ¹²⁰⁸», mais à qui la « simplicité [...] étrange » des *Petites choses* a « donné envie de bouger ». Pourtant, « aucune anecdote ne jalonne la représentation » mais, en revanche, « le monde familier surgit à chaque instant et l'image proposée repose sur quelque chose de vécu : la tortue, le hibou, l'horloge, la visite du château, la statue, le parapluie ». En s'adressant directement à l'imaginaire des enfants, dont la plupart n'avaient jamais eu l'occasion d'assister à un spectacle de danse, le DTE ouvre une brèche importante vers le « non-public ». Le danseur Alexandre Witzmann-Anaya, qui a rencontré Susan Buirge lors de son tout premier stage en France à Vichy pour les Rencontres internationales de danse contemporaine, avant d'intégrer le DTE en 1972, développera par la suite avec succès et beaucoup de finesse, à la fin des années 1970 et tout au long des années 1980, ce qui ne s'appelle pas encore le spectacle pour enfants¹²⁰⁹.

¹²⁰⁵ Entretien avec Agnès Denis par Mélanie Papin réalisé dans le cadre de notre recherche, 24 septembre 2010.

¹²⁰⁶ Créé au Théâtre de l'est parisien. Musique Jolas, Glass, Partach et traditionnelle.

¹²⁰⁷ « Petites choses... TOP... Danse, Théâtre, Expérience, Ecole » in *Chroniques de l'art vivant*, n° 32, août-septembre 1972. *Idem* pour les citations suivantes.

¹²⁰⁸ *Idem*.

¹²⁰⁹ Brigitte Asselineau, interprète du chorégraphe en 1981, se souvient d'un travail « très subtil, avec beaucoup d'objets, des décors, des images, ce qui était assez neuf à l'époque. Il nous proposait aussi un très bon travail rythmique, musical et dans la danse. [...] C'était [...] extrêmement riche dans les propositions gestuelles, spatiales, temporelles, musicales [...] aussi très intelligent par rapport aux enfants, assez complexe et exigeant, ludique et fin à la fois. Donc loin d'être une sous proposition ». Voir « J'ai bien senti la bascule... » entretien

Une autre voie vers la conquête de nouveaux espaces et de nouveaux publics est également ouverte à travers l'incursion de performances collectives du DTE dans l'espace public. Imaginée pour le Festival Montparnasse par le Centre américain en juin 1971, *La danse dans la rue* constitue probablement, à notre connaissance¹²¹⁰, l'une des premières performances chorégraphiques contemporaines réalisées par un groupe de danseuses françaises. Le déroulement relaté par Susan Buirge dans son autobiographie rend compte, au premier abord, d'une démarche extrêmement simple :

*Un groupe de cinq femmes, habillées en blue-jeans et T-shirts, est assis à la terrasse d'un café. Comme tous les clients, elles discutent en buvant un café ou un thé, quand soudain leurs gestes deviennent très lents. Au ralenti, elles se relèvent et marchent vers un trottoir choisi où une série d'évènements simples entre elles-mêmes vont devenir plus rapides, bien rythmés jusqu'au moment où elles commencent à tomber au sol.*¹²¹¹

Ainsi dissimulée dans le cadre urbain – banalité des costumes, attitudes du quotidien - la danse va apparaître à partir d'un seul paramètre, celui du temps qui déconstruit le geste quotidien. Des années après, pour Odile Duboc, ce sera l'unisson qui marquera l'apparition de la danse dans les *Trois regards intérieurs* (1990) dont les gestes passeraient inaperçus sans leur duplication qui déplace le regard sur le corps dans l'espace urbain et fait événement dans ce contexte. Mais pour l'heure, le DTE offre la possibilité aux passants de devenir pour la première fois et de manière inattendue des spectateurs de danse : « Les dames qui ont des poireaux dans leur cabas sont un peu ébahies », commente le journaliste François Paul-Boncour¹²¹² dans *Le Nouvel Observateur* comme pour souligner le contraste entre deux féminités, l'une accaparée par des contingences ménagères, et l'autre qui a « assez de temps pour faire autre chose que de gagner la croûte ou s'occuper à torcher les mômes¹²¹³ ». Ainsi, si Susan Buirge donne de la valeur à des espaces ou des publics qui n'en n'avaient pas ou

avec Brigitte Asselineau par Mélanie Papin in LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane, *Mémoires et Histoire en danse*, Mobiles n°2, L'Harmattan, collection « arts 8 », Paris, janvier 2011, p365.

¹²¹⁰ En dehors des performances de la danseuse argentine Graziella Martínez dans des laveries automatiques et des supermarchés. Voir première partie de notre thèse.

¹²¹¹ BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, Le bois d'Orion, 2012, p112

¹²¹² « À Montparnasse "l'underground" sort dans la rue » in *Le Nouvel Observateur*, 21 juin 1971.

¹²¹³ *Idem*.

peu pour la danse, elle imprime également, de manière tout aussi fondamentale, une image émancipée de la femme.

Susan Buirge et son groupe, constitué de femmes l'année de sa création sont, en effet d'abord perçus comme « audacieux ». Pour François Paul Boncour¹²¹⁴, à nouveau, il faut « oser saluer l'autre, même s'il vous est parfaitement inconnu », comme le font Christine Gérard, Françoise Ferly, Josiane Rivoire, ou encore Edwige LeQuerrec¹²¹⁵, lors de cette performance. À travers cette remarque, le journaliste souligne l'acte de transgression des « jeunes filles bien » qui se « roule[nt] par terre » sur le « trottoir sale à côté du marchand de montres, devant les portes du cinéma ». Bref, la place (le foyer) et la fonction (nourricière, ménagère) traditionnelles de la femme volent ici en éclat. Dans une autre pièce, *À la lueur de la lampe*, pour un groupe de cinq femmes, c'est à nouveau le mythe de la femme-objet, mère ou épouse qui est dévoyé. « Quelles sont ces femmes et en quel temps sommes-nous ?¹²¹⁶ », interroge Lise Brunel dans son compte-rendu. A partir d'un dispositif scénique léger composé d'un carré de huit mètres sur huit bordé de guirlandes de jardin posées au sol, la chorégraphie est une succession d'images chimériques de la femme qui « passent de chemises de nuit romantiques à des déguisements ridicules¹²¹⁷ », y compris Susan Buirge qui se vêt d'un « bustier et porte-jarretelles avec des balles de ping-pong attachées à la place de bras¹²¹⁸ ». Autant de détournements et de multiplicités des regards qui, sans porter explicitement un message politique, n'en contribuent pas moins à essaimer une vision émancipée de la femme. Cette posture est d'autant plus remarquable qu'elle est rare dans le paysage chorégraphique en France, comme le constate Pauline Boivineau dans sa thèse consacrée à la question du genre et du féminisme dans la danse contemporaine en France¹²¹⁹. Hormis chez des chorégraphes comme Catherine Atlani, Graziella Martinez ou Anne-Marie Reynaud dont « l'introspection, la construction d'une pensée de la danse [...] font preuve d'un caractère féministe bien plus évident et s'accompagne d'une conscience sociale et

¹²¹⁴ « À Montparnasse "l'underground" sort dans la rue », *art. cité. Idem* pour la citation suivante.

¹²¹⁵ Qui deviendra Edwige Wood.

¹²¹⁶ BRUNEL Lise, « À la lueur de la lampe » in *Chroniques de l'art vivant*, n°45, décembre 1973.

¹²¹⁷ BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, *op. cit.*, p 114.

¹²¹⁸ *Idem.*

¹²¹⁹ BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, sous la direction de Christine Bard, Ecole doctorale ED SCE, histoire contemporaine, unité de recherche CERHIO, Université Nantes, Angers Le Mans, décembre 2015. 576p.

politique forte de la part des artistes ¹²²⁰», les rapports de la danse à la condition ou la lutte des femmes constituent davantage des thèmes qu'une remise en cause des pratiques de fond¹²²¹ : « Ce n'est pas la place des femmes dans la danse mais bien celle de la danse elle-même qui est confrontée à la méconnaissance sociale et politique¹²²²», conclut Pauline Boivineau pour cette absence dans le champ de la danse. Si le féminisme, en effet, ne constitue pas un trait de caractère saillant, c'est que la nécessité d'une identité gestuelle et chorégraphique apparaît plus urgente encore qu'une identité politique.

4) Christine Gérard : dialectique d'un geste chorégraphique contemporain

Pour les jeunes chorégraphes en France, comme nous l'avons observé, les esthétiques venues des États-Unis et les méthodes d'enseignement, si elles ne sont pas la source exclusive, formulent néanmoins de nouvelles questions. Tel est le cas pour Christine Gérard dont la formation initiale s'est déroulée, entre 1966 et 1970, à l'Atelier de la danse de Jacqueline Robinson¹²²³ et s'est poursuivie auprès de Susan Buirge. Pendant huit ans, de 1971 à 1978, elle se forme à la méthode Nikolaïs qu'elle transmet à son tour, dans le cadre de « Pour un lieu de création », l'école professionnelle pour danseurs et chorégraphes¹²²⁴ qu'ouvre Susan Buirge à Paris en 1975. Elle participe également à plusieurs créations au sein du DTE puis du Danse Théâtre Susan Buirge, qui remplace le collectif à partir de 1975. *Les Petites choses* (1972), *À la lueur de la lampe* (1973), *White Dance Ritual* (1974), *Autour d'un arbre* (1975), *Untitled trio* (1977), et enfin, *Les Empreintes* (1977) comptent parmi ces collaborations mais l'identité chorégraphique de Christine Gérard n'est pas le fruit exclusif de son expérience auprès de la chorégraphe venue des États-Unis, elle découle au contraire d'une tension entre les acquis humains et esthétiques puisés dans le courant moderne et l'abstraction buirgienne rencontrée juste après.

¹²²⁰ BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, trav.cités, p 85.

¹²²¹ Voir le 2^{ème} chapitre de la 1^{ère} partie de notre thèse.

¹²²² BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, trav.cités, p 85.

¹²²³ Elle suit le cursus de formation professionnelle imaginé par Jacqueline Robinson, créé des chorégraphies au sein du groupe Zodiaque et participe aux créations de Jacqueline Robinson, notamment *Terre d'exil* (1968), filmé par Pierre Lartigue.

¹²²⁴ Formule qu'utilise Susan Buirge pour présenter le lieu dans son CV. Fonds Susan Buirge, archives IMEC.

Et de fait, « tu ne sais pas danser ! ¹²²⁵ » déclare Susan Buirge à Christine Gérard lors des premiers cours. Tel que nous l'avons observé, la chorégraphe nord-américaine cultive l'idée d'une corporéité issue de la danse moderne à déconstruire tant les modes perceptifs et les attitudes corporelles lui semblent encore bien éloignés d'une danse contemporaine¹²²⁶. Ainsi débute leur relation pédagogique et chorégraphique, alors que, peu de temps avant, auprès de Jacqueline Robinson, la jeune danseuse avait « eu l'impression d'être tout de suite dans une création, dans un mouvement ¹²²⁷ ». L'identité artistique de Christine Gérard s'inscrit dans ce trouble initial : à quelles conditions est-on perçu comme danseur chez l'un mais pas chez l'autre ? Dès lors, la danseuse va tenter de faire coexister ces deux pôles et d'établir une dialectique entre présence d'un corps moderne en tension et recherche d'une matérialité autre. Fouiller le geste dans ses moindres détails, équilibrer les qualités techniques et les qualités sensibles, développer une éthique du geste et de la posture vont former les postulats de départ à son langage artistique. Cette identité et ce langage reposent sur le souci d'une écriture du geste affûtée, sur le sens aigu du détail : rendre visible l'infinitésimal en sondant les moindres parcelles ou segments du corps. Elle porte également la manifestation de gestes affectés mais sans que ceux-ci ne viennent surinvestir les imaginaires et encore moins livrer un récit ou un message. La tension entre signes d'affects (les doigts de la main touchant délicatement la peau de la joue tandis que le regard est intérieur¹²²⁸) et mouvements abstraits se joue sur une crête extrêmement fragile et ténue. La construction des espaces est également à envisager dans un souci d'équilibre et de trouble : jamais massif mais jouant allègrement des rapports de masse, ces agencements sont à l'image du travail de Paul Klee, dans le champ des arts plastiques. À distance de la profusion mais envisageant le jaillissement, ni trop étroits, ni trop larges, les espaces dans la danse de Christine Gérard échafaudent aussi bien souvent des liens à distance entre les corporéités. Sa danse s'inscrit dans un présent fragile qui produit du doute et déjoue toutes les attentes. Ainsi

¹²²⁵ Ce récit fondateur dans le parcours de Christine Gérard est un propos récurrent. Voir notamment l'entretien avec Dominique Rebaud dans la ressource documentaire *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective en France des années 1970/1980*, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la Danse, 2014.

¹²²⁶ Il règne en France selon Susan un esprit wigmanien qui produit des « corps en haute tension [...] hors contexte du monde contemporain ». BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, *op.cit.*, p110.

¹²²⁷ Entretien réalisé en 2007.

¹²²⁸ *Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main*, 1981. VHS, archives privées Christine Gérard.

le spectateur qui regarde est-il en mesure de « flotter », l'intention de la chorégraphe étant de ne pas clore la danse qui lui est proposée.

Le projet chorégraphique de Christine Gérard est donc au cœur d'un partage sensible entre les affects et le plan de l'abstraction, au travers du dialogue qu'elle installe entre danse expressionniste et danse abstraite venue des États-Unis :

Les deux m'intéressent, reconnaît en effet la chorégraphe¹²²⁹, j'ai toujours été prise entre les deux. J'ai toujours eu des problèmes avec les Allemands qui trouvaient que ce n'était pas suffisamment théâtral et les Américains qui trouvaient que ce n'était pas abstrait. Donc moi je me suis pensée un peu comme Pollock, dans une abstraction lyrique. J'aime bien cette idée-là. Comme chez Pollock, la couleur, c'est abstrait mais il y a aussi de la figure par moment.

Son projet est conçu comme une recherche compositionnelle très structurée, matérialisant des rapports de poids, d'espace et de temps du mouvement, mais dont la source provient d'une intériorité pleine et vivante. Les sentiments et les émotions qu'elle conserve dans son processus de création, en effet, et qui rendent compte de son héritage expressionniste, se recomposent en affects : ils apparaissent ainsi plus nuancés, plus troubles, ils se devinent plus qu'ils ne s'affirment au premier plan.

Une séquence de la pièce *Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main* illustre particulièrement ce propos. Créé en 1981, ce duo entre Christine Gérard et Daniel Dobbels rend compte de la relation complémentaire entre deux interprètes et chorégraphes aux dynamiques et qualités gestuelles contrastées. L'abstraction repose sur des gestes qui naissent d'une relation aux matériaux de la danse et au corps dansant : matérialité de l'espace, construction de lignes dans le corps, musicalité du corps. Parmi les mouvements présents dans cette pièce, nous pouvons citer : palper le sol avec le dos de sa main, ouvrir un bras pour dégager de l'espace, hocher tout doucement de la tête sans but apparent... Le geste expressif serait celui qui prendrait sa source dans un état intérieur ayant trait à la vie et qui prendrait cette signification pour le spectateur, car repérable en dehors du champ de la danse

¹²²⁹ Entretien avec Christine Gérard réalisé dans le cadre de notre Master 2, novembre 2007.

contemporaine : un coup de pied, coup de tête, même s'ils ne se heurtent à aucun corps, bras et buste levés comme un appel du ciel, ou encore mains sur les hanches par colère ou vouloir, sauts de marelles... Les moments de danses abstraites correspondent à des temps d'union et de symbiose des deux partenaires, les dynamiques trouvent un temps commun, les gestes prennent naissances dans des impulsions équivalentes. La relation s'exprime dans le partage de ces temps, dans leur union ou leur complémentarité, leur structuration dans l'espace qui conditionne la nature unitaire et « légitime » de la présence des deux corps au sein d'un même territoire. Les temps « expressifs » dévoilent *a contrario* la singularité de chacun autant dans leur « désirs » de danse que dans leurs modalités de geste.

Ces deux familles de gestes qui parcourent toute la danse de Christine Gérard mettent en évidence la nature même de sa corporéité qui n'a de cesse de chercher l'équilibre, l'équité ou le milieu entre deux tensions opposées. Dans son solo *La Griffes* (1993)¹²³⁰, autoportrait travaillé à partir de l'œuvre plastique d'Arnulf Rainer¹²³¹, la danseuse ne cesse, soit de chercher à s'ériger, soit d'orienter son corps vers le sol. Dans ce jeu gravitaire, le point limite, celui irréversible du déséquilibre ou de la chute, est toujours rétabli par un retour à « l'équilibre du milieu ». Une dynamique haut/bas est ainsi très palpable dans la potentialité du mouvement. Le retour permanent à l'équilibre tendu entre deux pôles l'est également.

Ces partages ne sont pas exclusifs à Christine Gérard. On retrouve aussi cette dialectique mais portée par des intensités, des postures, des éthiques différentes dans bon nombre de projets chorégraphiques. Nous avons déjà évoqué le cheminement chez Jean-Claude Gallotta qui, partant des concepts cunninghamiens aboutit à une forme de narrativité du geste chorégraphique. Dominique Bagouet construit lui aussi une œuvre contemporaine puissante basée sur la dialectique du modèle de la danse classique et des influences venue des États-Unis. Formé d'abord à la danse classique à l'école de Rosella Hightower¹²³², puis interprète de Felix Blaska et Maurice Béjart, sa rencontre avec Carolyn Carlson et Peter Goss au moment où il crée ses premières pièces va peu à peu l'amener à « épilucher la bête,

¹²³⁰ Créé au Théâtre national de la danse et de l'image (TNDI, Châteaувallon).

¹²³¹ Né en 1929. Peintre autrichien. Entre 1973 et 1984 ses toiles peintes au doigt, avec les mains ou les pieds, donnent des œuvres griffées ou en éventail.

¹²³² Il y entre à l'âge de 14 ans en 1965.

abandonner la carapace des choses apprises puis empruntées¹²³³ », et lui ouvrir la voie à sa propre écriture chorégraphique, caractérisée par une inventivité gestuelle sans limite encadrée par une mise en espace très maîtrisée. *Chansons de nuit*, sa première création en 1976, remporte le premier prix au concours du Ballet pour demain et permet à Dominique Bagouet d'accéder directement au statut de jeune chorégraphe confirmé, soutenu par sa production prolifique des premières années, *Ribatz, Ribatz !* (1976), *Voyage organisé* (1977), *Tartines* (1978) ou encore *Les Gens de ...* (1979). Cette chorégraphie, pour trois danseurs, mène un jeu subtil entre l'ondulation et la ligne, les gestes spasmodiques et les temps suspendus, entre les mouvements posés et fluides. Dans *Suite pour violes* (1977), la théâtralité, à travers les expressions du visage et des situations burlesques, est très présente, l'écriture est fine, précise, ciselée. Le travail de Dominique Bagouet provoque une tension, plus ou moins importante selon les pièces, avec ses héritages. Le chorégraphe semble s'en saisir pour opérer ce qu'Isabelle Ginot nomme « le ressaisissement des corps et de l'espace¹²³⁴ » : tout le bagage classique porté et interrogé par Dominique Bagouet devient ainsi « le lieu d'une expérience¹²³⁵ ».

Le Four Solaire, dans sa dynamique de création collective, met également en tension une certaine forme de jeu théâtral avec une écriture chorégraphique. Si une « fidélité » aux *Big Four*, les quatre grands principes nikolaïens, est revendiquée, les mises en scène – qui façonnent bien souvent des personnages ou des situations de jeu – et la dimension « messagère » du projet chorégraphique versent, en revanche, dans le théâtre. Chorégraphié et interprété par Anne-Marie Reynaud et Odile Azagury, *Nom et Prénom* (1976) a pour thème l'identité¹²³⁶. Chacune a écrit des textes qui au cours de répétitions sont devenus des séquences dansées, théâtrales ou des chansons. L'espace scénique est créé par la lumière de Fritz Reinhart, autre membre du collectif. À défaut de captation vidéo existante, les planches contacts que nous avons consultées¹²³⁷ laissent entrevoir des moments de danse « pure » et d'autres de théâtre portés notamment par les costumes (pantacourt et bustier rayés, académique au bas flottant, justaucorps et pantalon flottants, tunique et pantalon long

¹²³³ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, CND, 1999, p 29.

¹²³⁴ *Dominique Bagouet. Un labyrinthe dansé, op. cit.*, p 73.

¹²³⁵ *Idem*

¹²³⁶ Programme de *Nom et Prénom*, fonds Four Solaire, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹²³⁷ Fonds Four Solaire, Médiathèque du Centre national de la danse.

flottants blanc) et accessoires (chapeau, lunettes de soleil), les postures (allongée tête tenue au menton par les mains comme sur la plage) et les regards (complicité, gémellité). Le duo semble la plupart de temps dans un espace resserré au centre du plateau effectuant des gestes complémentaires ou en opposition. Dans cet espace, des contacts plutôt au niveau du haut du corps semblent privilégiés : jeu de mains et expression du visage, dos courbes, bras assez fins tirant vers l'allongement. Nombre de situations, par ailleurs, rendent compte d'un jeu théâtral et de la relation : positions assises, semi-allongées, en tailleur, allongées sur le ventre, et debout tassées ou étirées, ou assises sur des chaises. Les moments de solo, en revanche, semblent laisser place à une dimension « lyrique », où la performativité personnelle joue alors principalement. On observe ainsi nettement des demi-pointes, des levés de jambes en arabesque ou à la seconde, des postures « faune » (segmentation bassin, jambes, buste, tête dans des pliés) renvoyant aux images de Carolyn Carlson.

La tension entre abstraction et théâtralité, langage formel et langage personnel est présente à différents niveaux : au cœur même du travail de l'œuvre et du geste ou dans celui de la mise en scène mettant en exergue un rapport au texte et à l'image plus ou moins hérité de la danse moderne, du ballet et du théâtre lui-même. Le processus d'émergence de la danse contemporaine en France semble ainsi d'abord nourri de cette multiplicité faite d'héritages chorégraphiques et artistiques installés de longue date en France – danse classique, danse moderne, théâtre - comme de la nouveauté que constitue la danse abstraite.

Conclusion : inventer, s'inventer, se ré-inventer

Les nouvelles identités chorégraphiques nourries du croisement et de l'appropriation d'influences et d'esthétiques venues essentiellement d'Europe et d'Amérique du Nord partent à la recherche d'invention de formes et d'adresses. L'un des enjeux consiste à tenter de troubler et de complexifier la nature des projets chorégraphiques et l'image de la danse trop souvent considérée comme relevant plus du divertissement que de l'art.

A cet égard, la danse venue des États-Unis aura marqué la décennie 1970. Pour les danseurs, il s'est agi, d'investir pleinement des méthodes de travail inédites afin de créer son propre langage chorégraphique, d'une part, mais aussi de se saisir et de jouir du moment présent. Tel que le pense Gilles Deleuze, dans les années 1970, le désir d'immanence chez les individus remplace celui de transcendance qui animait les années 1950-1960. « L'inconscient, explique le philosophe, n'est pas un théâtre (Hamlet) mais une usine où l'on produit.¹²³⁸ » En ce sens, il s'agit moins d'interpréter une situation que de « chercher des agencements » qui conviennent¹²³⁹. Cette modalité d'être se concrétise en particulier par l'intensification de la pratique de l'improvisation dans les processus chorégraphiques. Si elle n'est pas exclusive au champ chorégraphique américain, l'improvisation s'est néanmoins grandement répandue, voire affirmée dans les processus pédagogiques et chorégraphiques, sous l'influence de la *post-modern dance* venue des États-Unis et de la danse *post-Graham*¹²⁴⁰.

Avec Alwin Nikolaïa à la tête du CNDC d'Angers, Carolyn Carlson et le GRTOP à l'Opéra de Paris, et Susan Buirge dans les stages et les studios parisiens, l'improvisation pensée comme *Theory* devient centrale dans la formation du danseur, au niveau institutionnel comme dans le tissu associatif. C'est un travail journalier du corps et de l'esprit qui tend vers

¹²³⁸ « D comme Désir » *Abécédaire Gilles Deleuze* (entretiens avec Claire Parnet), film réalisé par Michel Pamart entre 1988 et 1989. Cette séquence à travers la question du désir évoque le projet de l'Anti-Oedipe, élaboré avec Félix Guattari dans les années post-68 et publié en 1972. *Idem* pour la situation suivante.

¹²³⁹ Voir à ce sujet le chapitre d'Anne Sauvagnargues consacré à « Art et immanence » in *Deleuze et l'art*, Paris, coll. Lignes d'art, PUF, 2006, p 219-254.

¹²⁴⁰ Nous entendons par-là le travail de chorégraphe comme Alwin Nikolaïa et Merce Cunningham qui ne sont ni des *post-modern*, ni de la génération et de la pensée de la *modern dance*.

la recherche d'une plasticité des corporalités, qui recherche l'inventivité dans la création mais dont l'objet est aussi d'investir des modes d'énonciation sur la pratique elle-même. Dans les studios de danse moderne, la pratique de l'improvisation est également entièrement partie prenante des enseignements au sein des ateliers. Même si, tel que le formule Jacqueline Robinson, « le voyageur dans l'improvisation doit retourner plus riche de ce voyage et lucide ¹²⁴¹ », elle est davantage envisagée comme l'exploration intuitive et spontanée des modalités motrices et comme un espace de liberté totale. Karin Waehner estime, par exemple, que l'improvisation permet aux danseurs de se livrer « sans retenue, sans calcul [...] au-delà de leur propre conscience ¹²⁴² ».

Au cours des années 1970, la place de l'improvisation dans la pratique de la danse moderne semble aussi avoir évolué. Moyen de découverte de soi ou étape dans le processus de création ¹²⁴³, elle devient aussi un objet de création à part entière. Tel est le cas symptomatique, par exemple, de *Structure* des Ballets contemporains Karin Waehner présenté en 1968 comme une improvisation collective ou d'*Éclats* (1975), « ballet [...] entièrement réalisé à partir d'improvisations des danseurs réunis en ateliers de travail ¹²⁴⁴ », comme le précise son instigatrice, Françoise Dupuy, dans la note d'intention. Le processus de création est ici valorisé davantage que la finalité, montrant l'importance que prend l'« interrogation » et la « recherche pour les danseurs contemporains ». Installée non seulement comme une technique, mais aussi comme une pratique spectaculaire et un projet politique, l'improvisation prend ainsi, tout au long des années 1970, une dimension nouvelle, celle d'un outil de recherche abouti à usage critique (sur le statut de la danse et ses modes de représentation) et comme moyen de partage des corporalités dansantes.

Car, en effet, l'improvisation n'est donc plus uniquement pratiquée en studio en tant que mode exploratoire du mouvement dansé en préambule à la composition, ou en tant que pédagogie de l'imaginaire, elle est désormais une esthétique et un mode d'être en scène à part entière, revendiquée comme une espace de liberté et de réflexion qui nourrit la

¹²⁴¹ ROBINSON Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1988, p 115.

¹²⁴² WAEHNER Karin, *Outillage chorégraphique, manuel de composition*, Paris, Vigot, 1991, p12.

¹²⁴³ Karin Waehner place, par exemple, l'improvisation à la seconde place dans le processus de création : la première étape est « avoir une idée », la troisième « composer ». Voir *Outillage chorégraphique, manuel de composition, op. cit*, p 11-12.

¹²⁴⁴ Dossier de presse *Eclats*, fonds privé de Françoise et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

représentation elle-même. La présence progressive de la *post-modern dance* venue des États-Unis rend le phénomène particulièrement tangible. Elle éclate avec le succès d'*Einstein on the Beach* en 1976 au Festival d'Avignon. Cet Opéra de Bob Wilson et Philip Glass en 4 actes, 9 scènes et *Kneeplays*¹²⁴⁵, construit sur la mise en espace et en temps des chiffres 1-2-3, sans objet narratif, « se développe comme une suite d'évènements selon le schéma d'une partition musicale, où le langage parlé et chorégraphique joue comme un instrument expressif assujetti à une série de conventions mathématiques¹²⁴⁶ ». Les parties chorégraphiées prises en charges par Andy de Groat¹²⁴⁷, Lucinda Childs, Sheryl Sutton, Dana Reitz¹²⁴⁸, et Richard Morrison mettent en avant des processus répétitifs ou additifs qui, dans la dimension théâtrale de Bob Wilson, a fait connaître ces chorégraphes à un public élargi¹²⁴⁹. Mais, présents par à-coup au début des années 1970, via le Centre américain, le Festival d'automne ou la galerie Galliera, les travaux d'Andy de Groat, Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Meredith Monk mettent avant tout en avant une démarche qui « dédaigne les critères esthétiques ou la recherche d'un rapport de communication logique avec le spectateur ». La danse y apparaît « complètement libérée » au point de « participer à une remise en question de tous les codes du théâtre [...], dans une nouvelles mesure du temps et de l'espace ». Les pièces d'Yvonne Rainer – *Inner Appearances* (1972), *Three Satie Spoons* (1961), *Walk, the Said* et *Trio A* (1966) –, programmées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans le cadre du Festival d'automne en novembre 1972, représentent pour Lise Brunel l'« anti-spectacle » voire l'« anti-art » dans la mesure où, selon la journaliste, leurs préoccupations consistent à remettre en question l'impact et la lisibilité d'un spectacle seulement dansé. À la galerie Galliera, un an après son arrivée en France en 1973, Andy de Groat explore en atelier les *Spinning* à la manière des derviches, sur des musiques de Stevie Wonder comme se le remémore Mark Tompkins¹²⁵⁰. Il propose aussi des

¹²⁴⁵ Tel que le notifie le Dictionnaire de la danse (Larousse, 2008, p 533) : « séquence renouvelant la tradition baroque de l'intermède ».

¹²⁴⁶ *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p 533.

¹²⁴⁷ Né en 1947, il étudie au Beaux-Arts de New York tout en découvrant, spectateur, le danse Merce Cunningham, Yvonne Rainer, George Balanchine ou Ann Halprin. Il collabore pour la première fois avec Bob Wilson sur *Le Regard du sourd* en 1971, puis *La Lettre à Victoria* en 1974 avant *Einstein on the Beach* (1976).

¹²⁴⁸ Danseuse et chorégraphe nord-américaine née en 1948. Du mouvement de la *post modern dance*, elle enseigne au Bennington College à partir de 1994.

¹²⁴⁹ MICHEL Marcelle, « Petite introduction à la post modern dance » in *Danse Perspective*, n° 15, février 1977, p 30. *Idem* pour les citations suivantes.

¹²⁵⁰ Lors d'un entretien avec Bahar Tamiz. Travaux d'étudiant réalisés dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 » (Sylviane Pagès et Mélanie Papin, département Danse, université Paris 8, 2012).

performances publiques qui, là aussi, à partir de ces structures élémentaires, « imposent essentiellement une réflexion sur la notion de spectacle ¹²⁵¹». En effet, les exécutants, maladroits, « inéduqués », ne sont visiblement pas des danseurs accomplis mais possèdent en revanche « le sens du rite » et « la liberté de réunion d'hommes sans distinction d'âge, d'aspect, d'appartenance ». Ainsi l'image d'une communauté d'hommes plus que de danseurs constitue la « leçon [...] d'une simplicité si communicative ». La *post modern dance* projette de la sorte sur le champ chorégraphique un nouveau régime esthétique travaillé par les valeurs politiques et sociales égalitaires et collectives en cohérence avec le champ des arts de l'Après-mai.

C'est dans ce sens, mais par d'autres chemins, que des projets vont germer plus spécifiquement à partir des conditions de possibilités du champ chorégraphique en France. Dès 1972, le collectif Free Dance Song qui puise une partie de ses postulats de recherche dans la culture afro venue des États-Unis propose des performances où se mêlent improvisations dansées et musicales, musiques jazz, africaine et contemporaine, cultures corporelles ouvertes sur le monde. Christiane de Rougemont et Annick Nozatti sont à l'origine du groupe. La première, danseuse moderne formée à Lyon par Line Trillat¹²⁵² puis initiée à une pratique de la danse classique novatrice par Lilian Arlen, va toutefois profondément s'engager dans la danse de Katherine Dunham dont elle suit assidument l'enseignement dans les années 1960 à New York, collaborant avec elle ensuite de près en l'assistant dans ses chorégraphies et bien plus intensément encore, en dirigeant le département danse du Performing Arts Training Center and Dynamique fondé par Dunham en 1968 dans le ghetto de Saint Louis aux États-Unis. De son côté, Annick Nozatti a un parcours de chanteuse et comédienne. Elle mène également des recherches sur le son à partir des instruments des frères Baschet¹²⁵³. Leur travail en commun cherche à s'affranchir d'une recherche formelle mais reste très ancré dans un savoir-faire qui se nourrit de rencontres esthétiques radicales comme celles émergeant des sonorités déconstruites du Free Jazz ou

¹²⁵¹ L.R., « Andy de Groat » in *Les Saisons de la danse*, n°68, novembre 1974.

¹²⁵² Danseuse et pédagogue à Lyon dans les années 1950 formée à l'école Dalcroze et chez Janine Solane.

¹²⁵³ Deux créateurs d'instruments de musique très connus dans le milieu de la musique contemporaine.

d'Annick Nozati elle-même. Le geste dansé se risque dans l'instant en tentant de capter ses forces et non ses signes. Christiane de Rougemont explique¹²⁵⁴ :

Dans la danse, il y a une affirmation de la liberté, d'une liberté possible. Si on ôte les règles, ce qui demeure, ce sont des facteurs de dynamisme, de changement d'énergie... Que des éléments très organiques. Ça me convenait tout à fait.

Éprouver le geste sans se soucier d'une forme, être à l'identique sur scène et en studio, faire partager au public ce vécu, telles sont les modalités de recherche à partir du dialogue entre les arts et les cultures qui se déploient dans le groupe. Sur les quelques images qui nous sont parvenues¹²⁵⁵, si les situations sont multiples - sur scène ou en extérieur, avec des musiciens, des plasticiens, avec ou sans accessoires - une vitalité dans le geste, dans l'entrecroisement des arts et des cultures apparaît constant. Free Dance Song semble en effet avoir posé de manière claire et opérante son projet esthétique, social et pédagogique fondé sur l'improvisation qui « s'affirme comme l'expression d'un concept : la motivation avant la forme¹²⁵⁶ ». En 1974, le groupe organise une importante tournée en Afrique¹²⁵⁷ à laquelle participent Yano et Elsa Wolliaston. Christiane de Rougemont et Elsa Wolliaston se sont rencontrées à la Fédération française de danse (FFDacec), probablement en 1969, et ont commencé à improviser régulièrement ensemble sur scène : « On avait des personnalités très différentes, se souvient Christiane de Rougemont, mais on était aussi folle l'une que l'autre, donc ça marchait.¹²⁵⁸ » Yano est arrivé par l'intermédiaire d'Elsa Wolliaston. La longue improvisation, structurée à partir de matériaux apportés par chacun, qu'ils présentent ensemble s'intitule *Le Fleuve*, « une sorte de tissage à trois¹²⁵⁹ », se souvient Susan Buirge qui découvre alors Yano avec qui elle va entretenir par la suite une longue amitié :

¹²⁵⁴ Entretien avec Christiane de Rougemont par Mélanie Papin, commande de la revue *Repères, cahiers de danse*, 2012.

¹²⁵⁵ Provenant des archives personnelles de Christiane de Rougemont.

¹²⁵⁶ Note d'intention de Free Dance Song, 1975. Archives personnelles de Christiane de Rougemont.

¹²⁵⁷ En Afrique occidentale : Guinée, Togo, Niger, Gabon, Cameroun, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa (Zaire), d'après AUBRY Chantal, *Yano, un artiste japonais* à Paris, *op.cit.*, note de bas de pas p 95.

¹²⁵⁸ Entretien avec Christiane de Rougemont par Mélanie Papin, commande de la revue *Repères, cahier de danse*, janvier 2013.

¹²⁵⁹ Susan Buirge cité par Chantal Aubry in *Yano, un artiste japonais* à Paris, *op.cit.*, p 96.

J'ai le souvenir de son corps avec celui des deux femmes. Une sorte d'entrelacs qui ne me semblait pas avoir de structure. Mais c'est ce qu'ils voulaient, ce trio corps de trois cultures, et c'était très fort, très évident.

L'improvisation répond, pour ce groupe, à un désir de contemporain essentiel, comme un acte de résistance, d'altérité et de liberté. Sur le programme qui annonce la venue de Free Dance Song au Théâtre des Deux Portes¹²⁶⁰ dans le cadre de la manifestation Action Dance, on pouvait lire en effet :

Au moment où l'aliénation et l'automatisme tentent de nous absorber, de faire de nous les enfants dociles de la machine et de l'administration, L'IMPROVISATION est l'expression d'un besoin d'indépendance et de communauté.

La performance se présente comme une conversation, suivant un thème qui sert de canevas, l'imaginaire, l'irrationnel, l'intuitif, se conjuguent alors dans la musique, la danse et la voix.

Improviser, plus que danser, pour se sentir pleinement vivant telle semble être la portée du geste performatif de Free Dance Song. Est-ce cette sensation qui propulse les stagiaires des Fêtes musicales de la Sainte-Beaume venus, à l'été 1978, à la rencontre du Contact improvisation par l'intermédiaire de Steve Paxton et Lisa Nelson ? Didier Silhol parle de ce stage et de la découverte du contact improvisation comme d'une « révélation » qui a « donné un sens » au fait de travailler précédemment avec Free Dance Song. Le contact était « l'endroit où l'on pouvait se poser toutes les questions » qui arrivaient dans les recherches proposées par Yano, Harry Sheppard, Elsa Wolliaaston, Christiane de Rougemont, Annick Nozati, au sein du Centre de Création, Recherche et Animation que le groupe avait

¹²⁶⁰ Programme Free Dance Song, Théâtre des Deux Portes, 23 janvier 3 février 1974. Archives personnelles de Christiane de Rougemont. Participent à cette improvisation « danse-percussion-tuba-contrebasse-flûte-chant-clarinette-batterie » : Pancho Blumenzweig, Evan Chandlee, Merzak Mouthana, Annick Nozati et Christiane de Rougemont.

installé dans les locaux du Théâtre de la Cité Internationale en 1975, formulant un projet pédagogique gravitant autour de l'improvisation¹²⁶¹.

Il s'ouvre donc en France une nouvelle fenêtre sur l'exploration du mouvement dansé. Dès l'issue du stage de la Sainte-Beaume, L'Atelier contact est fondé par les stagiaires – Suzanne Cotto, Ane Fournier, Martine Muffat-Joly, Pierre Riou, Didier Silhol, Mark Tompkins et Edith Veyron¹²⁶². En 1981, Freelance Dance, groupe créé en 1972 par Daniel Lepkoff, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith et Christina Svane, s'y produit pour la première fois à Paris, avant un stage « Mouvement et Vocalisation » au Théâtre d'en Face, un atelier vidéo-danse au Centre américain et un stage de Contact improvisation au Studio des 4 Temps.

Ainsi, à la fin de la décennie 1970, les désirs d'Amérique du Nord sont multiples, foisonnants. Mais la plupart se retrouvent, comme nous l'avons exposé, dans la pratique de l'improvisation, qu'elle soit une recherche préalable à la composition ou une composition de l'instant¹²⁶³. En plus de libérer les formes, la pratique de l'improvisation en tant que danse de scène abat la cloison entre le studio et l'espace de représentation, le visible et le caché. C'est dans ce sens que se répand une nouvelle éthique du geste qui soumet au regard l'imparfait, le raté, le fragile, comme une conquête d'un geste libre en danse. Rater le geste, c'est en effet, en vivre l'expérience pleine et entière. C'est également produire une critique sur la notion de beau, de regardable, de présentable.

En 1980, les dernières Fêtes musicales de la Sainte-Beaume organisent un grand workshop avec sept danseurs issus de la Judson Church : Simone Forti, Peter van Riper, Wendy Perron, Susan Rethorst, David Gordon, Valda Setterfield et Yvonne Rainer. Cette dernière a choisi de transmettre *Trio A*, dansé à sa création en 1966 par Steve Paxton, David Gordon, William Davis. Il s'agit d'une danse brève - ou longue phrase - d'une durée de

¹²⁶¹ Voir à ce sujet PAPIN Mélanie, « Free Dance Song : un espace des possibles » in *Repères, cahier de danse*, n°31, avril 2013, p10-13.

¹²⁶² Information provenant du dossier chronologique de Caroline Boillet, étudiante en M2 au département Danse (Paris 8) ayant suivi les séminaires organisés par Sylviane Pagès et Mélanie Papin « Relire les années 1970 en France : entre forces discrètes et altérité », 2013.

¹²⁶³ D'autres recherches sont à mener pour explorer plus profondément : Marroussia Vossen qui travaille en 1975 avec Yano avant de mener ses propres recherches très souvent in situ en dialogue Mark Tompkins et Lila Greene.

quatre minute trente, construite sur un enchaînement de mouvements dégagés de toutes leurs qualités expressives. Cette pièce inaugurale d'une nouvelle manière de créer et de regarder la danse¹²⁶⁴ produit un mouvement qui devient en soi un objet à examiner en dehors de toute motivation psychologique, sociale ou même formelle. La journaliste Bernadette Bonis qui livre un compte-rendu de la manifestation¹²⁶⁵, y voit avant tout un acte chorégraphique « où symétrie et asymétrie se juxtaposent, où le mouvement doit se faire comme raté ». Cette même année, le groupe Dunes (Bernard Misrachi et Madeleine Chiche) a été invité à la Sainte-Beaume par Jean-Luc Choplin :

Nous étions déjà attirés par le travail de David Gordon rencontré à New York. Nous avons aussi suivi le stage avec Yvonne Rainer qui nous a enseigné Trio A. Nous nous sommes intéressés aux raisons qui avaient soutenu la création de cette pièce, sur quoi était basé Trio A. C'était une posture sociale, politique, qui disait "on en a marre des danseurs qui dansent de face". Trio A était fait de formes contradictoires, contraires de la logique, de l'harmonie. La mémoire du mouvement était assez extraordinaire, cela s'apprenait facilement, bien que sa structure eût peu de logique¹²⁶⁶.

Élargie au champ de la pédagogie, la revendication à changer la danse vise aussi à défaire les rapports enseignant-enseigné. Pour Santiago Sempere¹²⁶⁷, par exemple, il s'agit de ne plus imposer un savoir, une performativité ou une efficacité :

Je considère que c'est une agression que d'imposer à quelqu'un ma façon de bouger parce que ma façon de bouger est forcément issue de mon histoire personnelle. Pourquoi je vais obliger quelqu'un à bouger comme moi ? Je l'agresse en faisant comme ça, je l'empêche, en lui imposant ma

¹²⁶⁴ Voir BANES Sally « Introduction à l'édition de Wesleyan » in *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris / Pantin, Chiron / Centre national de la danse, 2002, p 17-43.

¹²⁶⁵ « La Sainte-Baume » in *Pour la danse*, n°63, 1980.

¹²⁶⁶ Cités par Bernadette Bonis, *art. cité*,

¹²⁶⁷ Né en 1954, membre fondateur du groupe Lolita en 1980.

*façon, de s'exprimer librement, d'être ce qu'il est et de laisser libre cours à son existence, à son intériorité, à son émotion, à ses choix*¹²⁶⁸.

Ces observations ne constituent que quelques exemples parmi une quantité de projets et de pratiques. Mais elles reflètent bien, de notre point de vue, le désir de s'inventer des modalités d'être danseur, de se réinventer au regard d'un contexte nouveau, d'inscrire une présence dans un champ chorégraphique contemporain encore balbutiant et peu visible, désordonné et multipolarisé. Après avoir étudié la nécessité de la découverte de nouvelles pratiques, essentiellement venue des États-Unis, et avoir observé de quelles manières elles avaient essaimé en France, il faut nous pencher désormais sur les positions intellectuelles et militantes ainsi que sur les structures créées par les danseurs eux-mêmes et qui ont constitué le cœur de la construction du champ chorégraphique dans la France des années 1970.

¹²⁶⁸ Entretien avec Santiago Sempere par Dominique Rebaud in *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective en France des années 1970/1980*, trav. cités.,

PARTIE 3

L'ÉMERGENCE DU CHAMP CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAIN PAR LES MARGES : la solidarité des forces discrètes

Une diversité qui unit

Après avoir observé la quête d'égalité entre les courants classique et moderne et entre la danse et les autres arts, après avoir mis en évidence l'incarnation d'un désir de liberté par le prisme des projets post-modernes nord-américains, nous envisageons désormais l'émergence du champ chorégraphique contemporain à travers la notion de solidarité. Chorégraphes, pédagogues, interprètes mais aussi journalistes, administrateurs, créent, se regroupent et s'organisent tout au long de la décennie 1970 de manière autonome et indépendante. Ils ne sont ni encadrés, ni subventionnés par une politique culturelle, fonctionnant de manière autogérée et à la marge d'un monde de l'art largement acquis à la cause du théâtre, de la musique, du cinéma et des arts plastiques et d'un milieu de la danse concentré autour d'un noyau, l'Opéra de Paris. En ce sens, ces acteurs du champ chorégraphique agissent, dans la marge, comme des « forces discrètes ».

Nous nous sommes appuyés ici, pour l'essentiel, sur les fonds d'archives et les dossiers d'artistes chorégraphiques, chercheurs et journalistes présents à la Médiathèque du Centre national de la danse et à la Bibliothèque nationale de France. Les entretiens que nous avons réalisés¹²⁶⁹ avec les artistes chorégraphiques et la documentation, conservée par eux, qu'ils ont bien voulu nous transmettre, les témoignages ou entretiens parus ou réalisés par d'autres chercheurs constituent également les sources primaires explorées. La plupart n'avaient jusqu'à ce jour pas été exploitées dans la recherche académique.

Émerger, ce n'est pas encore apparaître de manière absolue. Pour dresser le portrait d'une danse « contemporaine » en France dans les années 1970, il faut donc en préambule signaler le caractère ouvert et foisonnant des pratiques, des techniques et des esthétiques, de l'investissement des espaces scéniques, des natures de discours. Anne-Marie Reynaud ou Agnès Denis insistent sur la grande variété de courants de danse qu'elles ont côtoyés, sur la multitude des pratiques qu'elles ont exercées, qui signifiait avant tout une curiosité et un

¹²⁶⁹ Avec Brigitte Asselineau, Colette Blanchet, Michel Caserta, Jaque Chaurand, Agnès Denis, Daniel Dobbels, Christine Gérard, Marie-Christine Gheorghiu, Serge Keuten, Christiane de Rougemont, Anne-Marie Reynaud, Didier Silhol, Edwige Wood.

désir de vivre la danse dans toutes sa diversité¹²⁷⁰. L'exemple du succès des cours Peter Goss et sa méthode « hybride » développée dans les années 1970, qui croise des pratiques somatiques avec différentes techniques de danse, vont dans ce sens¹²⁷¹. Plus encore que d'exercer une forme de curiosité, il s'agit pour le danseur de développer des savoirs à la fois nouveaux et singuliers. A la fin des années 1970, une jeune danseuse témoignant dans la revue *Adage* l'exprime très bien :

*J'ai vu, à peu près, toutes les techniques, dans toutes les écoles qui existent en France et en danse moderne. J'en ai tiré le maximum. A partir de là, j'essaie de me situer en tant que danseuse, non plus par rapport à telle ou telle école. Je me bagarre pour me faire accepter telle que je suis avec ma personnalité, mon corps*¹²⁷².

Les corps dansants s'ouvrent ainsi à des motricités variées. Ce n'est donc pas la perception d'un projet esthétique clair et délimité, orienté vers une même radicalité esthétique, telle que la *Post Modern Dance* nord-américaine a pu, à la même époque, le laisser entrevoir, qui donne sa colonne vertébrale au champ chorégraphique en France. Ce qui fait sens ici, c'est la projection, sur une communauté en danse, d'une éthique de la solidarité dont la finalité commune est de pouvoir danser, créer et vivre de sa danse.

Dans quelle mesure, cette « diversité unie » qui revendique l'existence d'une danse contemporaine en France peut-elle être désignée sous le signe de la solidarité ? Par solidarité, il faut entendre le fait, d'une part, d'être attentif à la société et d'autre part, de se substituer aux régimes inégalitaires pour atteindre l'objectif final du bien-être commun. L'auteur de *Peuple* (1846) et de *Histoire de France (1855-1867)*, Jules Michelet¹²⁷³, utilise le terme

¹²⁷⁰ Tels que le laissent apparaître les propos de la chorégraphe dans un entretien que nous avons réalisé le 20 mars 2009, et tel également que le film de la conférence dansée de Gisèle Gréau, *L'Album d'une enquête* (2006) l'expose.

¹²⁷¹ Voir ELIAS DA SILVA Barbara, *De la « technique de danse » à la « poétique du geste » : la pratique pédagogique de Peter Goss*, mémoire de Master 2 Recherche en danse, université Paris 8, sous la direction de Christine Roquet, 2012, 144p.

¹²⁷² LEDAIN Nicole, LELIÈVRE Micheline, LEQUERREC Sylviane, RAYNA Sarah, « Je suis Femme et danseuse » in *Adage 10* information sur la danse, Bulletin d'information municipale de la ville de Vitry-sur-Seine, consacrée au Premier festival national de danse du Val de Marne, 1979.

¹²⁷³ 1798-1874.

solidarité pour parler de l'unité du peuple¹²⁷⁴. En sociologie, chez Auguste Comte, la solidarité est la loi générale qui préside à l'ensemble des faits sociaux et qui participe de fait à la cohésion sociale. La solidarité est organique. Elle est à la source de l'apparition d'un champ ou d'un groupe social. Pour ces raisons, la notion de solidarité s'est avérée opérante pour penser l'émergence du champ chorégraphique contemporain en France à travers les projets, les modes d'action et les pensées des danseurs. En marge des systèmes dominants, tous sont désireux de participer à la construction d'une organisation qui favorise la réduction des inégalités, dont nous avons largement observé la teneur dans la première partie de cette thèse. A double titre, la notion de solidarité apparaît efficiente puisqu'elle vient s'inscrire dans la période des années 1970 propice au développement d'utopies sociales, encline à la redistribution des valeurs et à des formes sociales basées sur le collectif : La mobilisation contre un camp d'entraînement militaire dans le Larzac ou la prise en main de la production et de la vente des montres Lip par les ouvriers de l'usine de Besançon entre 1973 et 1976 sont des exemples tutélaires de ce qu'ont représenté l'organisation collective et l'auto-gestion au cœur des années 1970.

¹²⁷⁴ Voir l'occurrence « Solidarité » dans le *Dictionnaire culturel*, REY Alain (dir), Paris, Le Robert, 2005 p864-865.

Chapitre 1

Créer, agir, penser par le collectif

A – Les collectifs de création chorégraphique, un « ferment d’anarchie » ?

1) *Communautés ou collectifs : figures de résistance*

Plusieurs ouvrages récents rendent compte de l’importance de la question du collectif et de la communauté en art aujourd’hui. Ces écrits mettent tous en évidence des poches de résistances au politique ou à la société que constituent ces façons « d’être ensemble » et de créer en art.

Tel que le présente Marie-Christine Autant-Mathieu dans *Créer ensemble, points de vue sur les communautés artistiques (fin XIXème-XXème siècle)*¹²⁷⁵, « réfléchir sur les communautés artistiques, c’est s’inscrire à contre-courant des aspirations individualistes qui sont caractéristiques de l’entrée dans le XXIème siècle¹²⁷⁶ ». Les contributions concernent essentiellement le théâtre même si la danse est représentée à travers l’évocation de la coopérative internationale du Monte Verità fondée à Ascona en Italie en 1900 et qui accueillit dès 1913 la *Tanzfarm* de Rudolf Laban¹²⁷⁷, de la cité-Jardin d’Hellerau fondée par Adolphe Apia et Emile Jaques-Dalcroze¹²⁷⁸ et des studios de danse libre en Russie au début du XXème siècle¹²⁷⁹. L’ouvrage s’attache ainsi à observer des modèles et leurs déclinaisons et à tenter de définir la communauté en art. Le terme communauté vient du latin *cum*, ce qui lie, et de *munus*, signifiant à la fois la charge (de que l’on doit) et le don (ce que l’on donne).

¹²⁷⁵ Montpellier, L’Entretemps, 2013, 467p.

¹²⁷⁶ « Œuvres communes » in *Créer ensemble, points de vue sur les communautés artistiques (fin XIXème-XXème siècle)*, op. cit, p13.

¹²⁷⁷ Voir dans l’ouvrage la contribution de Marco Consolini « Le mythe de Monte Verità : entre utopies et curiosités » p 95 -118.

¹²⁷⁸ Voir la contribution dans l’ouvrage de Cécile Schenck « Une éducation par le rythme : Emile Jacques-Dalcroze et la cité-jardin d’Hellerau (1911-1914) », p 197-208

¹²⁷⁹ Voir la contribution dans l’ouvrage d’Irina Sirotkin « La commune de danse : les studios de danse libre et de mouvement plastique en Russie au début du XXème siècle », p 208-225.

Le besoin de la communauté artistique s’ancrerait ainsi dans une volonté de « revendiquer le partage des activités, l’échange des expériences, voire le don de soi à l’œuvre commune¹²⁸⁰ ». La communauté se composerait, en outre, de membres « aux rôles souvent différenciés¹²⁸¹ » qui « poursuivent les buts assumés et valorisés comme buts de groupe¹²⁸² » et qui, « en dehors de leurs actions communes, sont soudés par des valeurs morales, des normes, des croyances, des rites, un langage¹²⁸³ ». Les désirs de regroupement et de partage, de cohésion autour d’une pratique ou d’un langage, de poursuite d’un but commun définissent également les collectifs de danse en France, comme nous allons l’étudier.

Dans une perspective plus resserrée, l’ouvrage co-dirigé par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe sur *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*¹²⁸⁴ poursuit la réflexion proposée dans celui de Marie-Christine Autan-Mathieu et dans des travaux récents¹²⁸⁵. Il contient de nombreuses analyses économiques, institutionnelles ainsi que des modèles puisés aussi bien en France, en Europe ou en Amérique latine qui nous permettent de cerner les permanences et les renouveaux des collectifs – en majeure partie issus du théâtre – après la période utopique des années 1970. Les années 1980, en effet, correspondent, en France en particulier, à de « nouveaux régimes d’autorité artistique et idéologie¹²⁸⁶ » qui placent au centre de la production et de la vie artistiques le metteur en scène. Dans ce contexte, quels peuvent être les « enjeux symboliques d’une signature à plusieurs dans un monde où la valeur de l’art est nominale¹²⁸⁷ » ? Une partie des contributions pointent, à cet égard, « certaines contradictions à l’œuvre dans les collectifs entre égalitarisme et libéralisme, entre-soi et

¹²⁸⁰ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Œuvres communes » in *Créer ensemble, points de vue sur les communautés artistiques (fin XIXème-XXème siècle)*, op. cit, p13.

¹²⁸¹ *Ibid* p14.

¹²⁸² *Idem.*

¹²⁸³ *Idem.*

¹²⁸⁴ L’Entretiens, coll. « Les points dans les poches », Lavérune, 2014, 319 p.

¹²⁸⁵ Parmi lesquels « Utopies de la scène, scène de l’utopie » in revue Agôn, « Postures et pratiques du collectif » in revue Agôn, « Le retour du collectif en théâtre » in *Le poulailler* (blog : www.aupoulailler.com) ; SYSSOYEVA Kathryn Mederos , PROUDFIT Scott (dir), *Collective Creation in Contemporary Performance*, New York, Palgrave MacMillan, 2013 ; BARTON Bruce, *Collective Creation, Collaboration and Devising, Critical Perspective on Canadian Theatre in English*, vol 12, Playwright Canada Press, Toronto, 2008 ; TINDEMANS Klaas « Le travail collectif. Petite histoire d’un mode de production » in Théâtre/Public, n°211, « La vague flamande : mythe ou réalités ? », janvier-mars 2014, p 29-35.

¹²⁸⁶ DOYON Raphaëlle, FREIXE Guy « Les collectifs politiques et citoyens ? Paradoxes... » in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, op cit, p10.

¹²⁸⁷ *Idem.*

individualisme¹²⁸⁸». Au cœur de ces contradictions, il s'agit de cerner un « théâtre en prise avec notre temps¹²⁸⁹ ».

Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle, dirigé par Claire Rousier, envisage spécifiquement la question de l'être ensemble à travers les « représentations singulières d'une société » et les « utopies chorégraphiques » que charrie la danse. L'ouvrage donne une approche du rôle social joué par la danse autant que les « mises en jeu du corps déplaçant les modes relationnels communs » qui attestent des relations complexes « entre une danse, à la fois témoin et opératrice de transformations sociales, et différentes figures de la communauté rêvée ou avérée¹²⁹⁰ ». Dans cette perspective, se retrouvent dans l'ouvrage les grands mythes fondateurs de la collectivité en danse – Monte Verità¹²⁹¹ et la Judson Church¹²⁹² à travers des historiographies ou des analyses d'œuvres. Pour *Le Sacre du printemps* chorégraphié par Nijinski en 1913¹²⁹³, Isabelle Launay analyse en quoi le spectacle apparent d'une communauté primitive réunie autour du sacrifice de l'un de ses membres active en réalité une tentative de déconstruction du ballet présenté comme un « paradis artificiel » en affirmant autant la « puissance du mythe que son épuisement, sa désarticulation, son démembrement ». Par l'affirmation d'une écriture chorégraphique portée par Nijinski, par « le sacrifice de l'égo comme centre moteur » ou encore par « l'absence de geste conquérant » notamment, l'œuvre donne à voir une « communauté perdue et dérisoire » tentant de mettre à distance tout pouvoir qui s'exercerait sur les corps.

Enfin, l'article d'Audrey Bottineau, « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », paru dans la revue en ligne *Agôn*¹²⁹⁴ pose quant à lui plusieurs jalons sociologiques sur l'expérience collective des compagnies de danse en France. Ces

¹²⁸⁸ *Ibid* p 11.

¹²⁸⁹ *Ibid* p 14.

¹²⁹⁰ ROUSIER Claire, « Avant-propos » in *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, op. cit., p7.

¹²⁹¹ SZEEMANN Harald, « Monte Verità » in ROUSIER Claire (dir), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, op. cit., p17-40.

¹²⁹² GINOT Isabelle, ROQUET Christine, « Une structure opaque : Les "Accumulations" de Trisha Brown » in ROUSIER Claire (dir), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, op. cit., 253-273.

¹²⁹³ LAUNAY Isabelle, « Communauté et articulations. À propos du *Sacre du printemps* de Nijinski » in ROUSIER Claire (dir), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, op. cit., p65-87.

¹²⁹⁴ *Agôn*, revue des arts de la scène, n°3 « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », 2010 [Revue en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=254>].

remarques formulées à partir de la description de quelques collectifs de la fin des années 1970 et des années 1980¹²⁹⁵, corroborent en partie nos observations. En effet, la sociologue note que ces collectifs font référence « à des valeurs de solidarités constituées comme une éthique ¹²⁹⁶ ». Sans toutefois chercher à classer, définir ou généraliser, nous verrons selon quelles modalités le prisme de la solidarité peut s'avérer fécond pour penser la multiplicité des expériences collectives en danse dans les années 1970. Audrey Bottineau met, elle aussi, en exergue deux moments communautaires en danse au XXème siècle : Monte Vérità d'abord puis les expériences de la Judson Church comme « témoignant d'un engagement politique, de représentations singulières ou encore d'utopies chorégraphiques », dans la mesure où, selon l'auteur, ces deux formes de communauté en danse puisent leur raison d'être sur « des alternatives de rupture, de transgression ou de déplacement des références artistiques de l'époque ». A l'autre extrême, décrit-elle, le milieu de la danse est confronté à un individualisme forcé « dérivant de l'organisation actuelle de la création chorégraphique¹²⁹⁷ ». Entre ces deux formes opposées de représentation, n'existe-t-il pas d'autres alternatives, moins ancrées dans l'imaginaire des avant-gardes mais davantage reliées aux nécessités conjoncturelles de l'activité de danser, qui puissent rendre compte de la nature d'un « être ensemble » en danse ? Dans un contexte culturel et institutionnel où la danse contemporaine est considérée à la marge, l'essor des collectifs des années 1970 correspond en effet davantage à une forme de résistance à l'absence de reconnaissance.

2) Les formes de collectif en danse : une force nouvelle pour exister dans le champ culturel

À l'occasion d'une rencontre avec les étudiants du département danse de l'université Paris 8, Anne-Marie Reynaud¹²⁹⁸, membre fondatrice du Four Solaire, un des collectifs les plus emblématiques de la période, livre une définition du collectif de danse par mots-clés :

Collectifs : Quelques mots frappants, évidents pour certains, cachés pour d'autres. Utopie – Démerde – Amitié – Bordel – Enjeu – Espoir –

¹²⁹⁵ L'article ne précise pas toutefois le nombre de collectifs convoqués. Il est à préciser également que les témoignages sont anonymes.

¹²⁹⁶ BOTTINEAU Audrey, « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », *op. cit.* non paginé.

¹²⁹⁷ *Idem.*

¹²⁹⁸ Ce témoignage a fait l'objet d'une transcription sous le titre « La danse en partage : les collectifs des années 1970 en France » parue dans *Danse et Utopie*, Mobiles 1, collection arts8, Paris, L'Harmattan, 1999, p159-169

*Relever les manches – Trouver à plusieurs des solutions – Lutter – Ne pas subir – Dérisoire – Fragile – Se cacher derrière l’autre – Leader – Pouvoir – Institution – Renommées – Image – Force du groupe.*¹²⁹⁹

Le collectif en danse donne ainsi d’abord l’image d’une expérience plurielle et mouvante. Mais cet agencement de mots pose néanmoins quelques cadres liés à la notion de solidarité d’une part (« Démerde », « Force de groupe », « Utopie », « Se cacher derrière l’autre », « Amitié », « Trouver à plusieurs des solutions »), et, d’autre part, à un certain rapport aux pouvoirs (« Institution », « Image ») qui serait tantôt « Fragile » et « Dérisoire », tantôt porté à la lutte (« Ne pas subir », « Lutter », « Relever les manches »). Ces rapports au pouvoir, qui forment un « Enjeu » et un « Espoir », fondent de manière souterraine les collectifs de danse.

Les premiers groupes à apparaître comme des collectifs au début des années 1970 sont assez disparates mais s’organisent autour de projets chorégraphiques singuliers. Probablement l’un des tous premiers, les Ballets de la Cité, créé en 1969 et animé par Catherine Atlani développe une partie de son travail chorégraphique sur l’improvisation ainsi que sur une recherche spécifique autour du corps et de la voix. Une grande partie des danseurs qui formeront une seconde vague de collectifs après 1975¹³⁰⁰ est passée par les Ballets de la Cité. Le second collectif d’importance, le Danse-Théâtre-Expérience encadré par Susan Buirge, est fondé en 1971 et a, comme nous l’avons vu dans la deuxième partie de notre thèse, favorisé une approche rigoureuse des *Big Four* selon la méthode d’Alwin Nikolaïs, développé l’improvisation comme une véritable technique pour la danse contemporaine et inauguré la performance chorégraphique dans la rue et le spectacle de danse pour jeune public. En 1972, trois collectifs très différents voient le jour : le groupe Ouverture, composé de Suzon Holzer, Renate Pook, Linda Mitchell, Agnès Denis, et George Tugdual, en parallèle aux cours et au travail dans la compagnie de Karin Waehner, aura une durée de vie éphémère ; plus pérenne, Free Dance Song mêle, comme nous l’avons vu

¹²⁹⁹ REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs des années 1970 en France » in *Danse et Utopie*, op. cit. 1999, p159.

¹³⁰⁰ À savoir Dominique Boivin, Gisèle Gréau, Odile Azagury, Anne-Marie Reynaud, Geneviève Sorin, Claude Brumachon, Mic Guillaume, Yann Le Gac, Jean-Claude Ramseyer, Véronique Simottel, Alain Courtaux, Daniel Nicollet, Quentin Rouillier, François Raffinot. Voir en annexe le détail des collectifs auxquels ont appartenus ces danseurs.

également, danse, chant et *Free Jazz* dans des improvisations ; le Théâtre du Silence créé avec plusieurs danseurs démissionnaires de l'Opéra de Paris – Jacques Garnier, Brigitte Lefèvre, Martine Clary ou encore Françoise Denieau – et administré à sa création comme une coopérative ouvrière, cherche une expression nouvelle à partir d'un savoir-faire classique en voulant mener un « travail de recherche et de création en commun ¹³⁰¹».

Au mitant des années 1970, le phénomène devient plus massif avec l'augmentation du nombre de danseurs tentant de se professionnaliser¹³⁰². Bien qu'aucun recensement n'ait été réalisé à l'époque¹³⁰³, Lise Brunel qui observe avec attention et commente la vie du milieu de la danse note en 1980 : « Il y a dix ans, le nombre des compagnies françaises ne dépassait guère la dizaine si l'on excepte les troupes d'Opéra. L'engouement pour la danse s'est développé depuis à une vitesse telle qu'il n'est guère de saison sans voir apparaître quelque nouveau groupe. ¹³⁰⁴» Pendant 10 ans jusqu'aux années 1984-85, pas moins d'une trentaine de groupes¹³⁰⁵ sont créés. Il est frappant d'observer que la majeure partie choisit des noms qui ne les individualisent pas mais qui, au contraire, rendent compte d'une aventure collective. Jean-Claude Gallotta est d'abord un membre du Groupe Emile Dubois (1978) – nom d'un personnage imaginaire¹³⁰⁶ - avant de devenir une figure d'auteur systématiquement

¹³⁰¹ NUSSAC de Sylvie « Théâtre du silence » in *Atac informations*, n°54, décembre 1973.

¹³⁰² Tel qu'il s'était annoncé en Mai 68 et s'est poursuivi au cours de la décennie et dans la décennie suivante. Voir à ce sujet le deuxième chapitre de notre première partie.

¹³⁰³ L'ouvrage de Janine Rannou et Ionela Roharik, *Les Danseurs un métier d'engagement*, paru en 2006 à La Documentation française sous l'égide du département des Études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture, montre que les données chiffrées, les recensements et les statistiques concernant les danseurs apparaissent en 1987 et 1988.

¹³⁰⁴ BRUNEL Lise, *La nouvelle danse française*, Paris, Albin Michel, 1980, p 5.

¹³⁰⁵ Voir en annexe la liste établie par Dominique dans sa ressource *Le décentrement à l'œuvre dans les collectifs des années 1970-1980* à laquelle nous avons ajouté précisions, corrections ou compléments selon nos propres sources.

¹³⁰⁶ A l'occasion d'une enquête diligentée par Marianne Filloux-Vigreux (« Ballet, compagnie ? Designer le collectif de danse sur la seconde moitié du XXème siècle. Travail d'enquête » in FILLoux-VIGREUX Marianne, GOETSCHÉL Pascale, HUTHWOHL Joël, ROSEMBERG Julien, *Spectacles en France, archives et recherche*, Paris, coll. « Histoires contemporaine », Publibook, 2014, 169p.), Claude Gallotta explique que Emile Dubois se veut d'abord comme un hommage (caché) à Marcel Duchamp et que sa consonance française permettait à Jean-Claude Gallotta, fils d'immigré italien, de se cacher derrière elle. « Ce personnage irréel a cependant généré beaucoup de débats et Jean-Claude Gallotta le considère un peu comme le soldat inconnu de la danse », explique Marianne Filloux-Vigreux page 131, « Jean-Claude Gallotta a reçu des courriers, des documents divers et variés, des dossiers, des photos... lui permettant de constituer et de reconstituer la vie de ce personnage. » Quant au terme « groupe », il lui est apparu « plus naturel et plus approprié pour désigner un collectif que celui de compagnie ». Il faisait davantage référence aux groupes de musicien qu'à la danse. Jean-Claude Gallotta explique : « le côté anarchiste, un projet commun mais pas de lien, un regroupement pour un projet, puis s'éclater, se séparer après » (p 131). Paradoxalement à ces propos, non seulement les danseurs resteront fidèles à la compagnie de nombreuses années, étant même identifiée comme une tribu mais le nom

mise en avant ; Maguy Marin fonctionne en binôme avec Daniel Ambash au sein du Ballet théâtre de l'Arche (1978) inaugurant le phénomène des couples danseurs-chorégraphes particulièrement présents dans les années 1980¹³⁰⁷. Les noms de ces groupes témoignent aussi d'une manière de donner à entendre les projets collectifs et chorégraphiques qu'ils mettent en œuvre. Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury et Fritz Reinhart avec le Four Solaire (1976-1984 / Paris) invoquent le rayonnement, la chaleur, l'énergie ; l'Arch, formé à Genève en 1974 par Lauri Macklin, Sylvain Richard, Christine Gérard entre autres à l'issue d'une résidence avec Susan Buirge met, quant à lui, en avant l'Action et la Recherche Chorégraphique d'où il tire son acronyme ; tout comme Arcor en 1978 avec Christine Gérard, Alexandre Witzman-Anaya, Daniel Dobbels, Jacqueline Salles et Maïté Fossen qui suit plus ou moins la même idée ; l'Atelier Contact (1978 – 1982 / Paris), investi par Mark Tompkins, Suzanne Cotto, Didier Silhol, Martine Muffat-Joly entend promouvoir la pratique du *Contact Improvisation...* D'autres encore font appel à des imaginaires variés, tour à tour physique, métaphysique, chimique ou végétal : Moëbius (1976 /Paris) animés par Quentin Rouillier, Edwige Wood, Patrick Vian¹³⁰⁸, Le Cercle (1973 – ca 1977 / Paris) regroupant entre autres Caroline Dudan, Jane Honor, Christian Trouillas¹³⁰⁹, La Main (1976-1982 / Paris) avec Jacques Patarozzi, Malou Airaudo, Dominique Mercy, Helena Pikon, Dana Sapiro, Watercress¹³¹⁰ (1975 – ca 1979/ Paris) avec Lauri Macklin, Sylvain Richard, Marie Lou Mango, Viviane Serry, François Raffinot, Paul Kristof. De leur côté, Chandra, le groupe de recherche chorégraphique issu de l'école Mudra ou Delta Phi¹³¹¹ (1971-1988 / Dijon) convoquent des rites plus ou moins secrets. Plus traditionnellement enfin, certains

Groupe Emile Dubois qui perdure encore aujourd'hui a survécu à toutes les transformations structurelles, institutionnelles de la compagnie depuis sa création en 1979.

¹³⁰⁷ De Hexe (Mathilde Monnier et Jean-François Durore), L'Esquisse (Joëlle Bouvier et Régis Obadia), Paul les Oiseaux (Olivier Clémentz et Valérie Rivière), Compagnie Kilina Crémone (Kilina Crémone et Roger Méguin), Studio DM (Catherine Diverres et Bernardo Montet), Roc in Lichen (Bruno Dizien et Laura de Nercy), Association Grenade (Pierre Doussaint et Isabelle Dubouloz), Artefact (Jeannette Dumeix et Marc Vincent), Arcor (Christine Gérard et Daniel Dobbels).

¹³⁰⁸ Musicien et fils de Boris Vian.

¹³⁰⁹ Mais aussi Jean-Claude Ramseyer, Sheela Raj, Quentin Rouillier, Earnest Morgan, Sylvie Clavel, Richard Koob, Rosemary Jeanes, Françoise Denieau, Richard Duquesnoy, Caroline Marcadé.

¹³¹⁰ Littéralement « cresson » en anglais.

¹³¹¹ Delta Phi ($\Delta\Phi$) est une fraternité fondée en 1827 à l'Union College de Schenectady, New York. Fondée comme faisant partie de l'Union Triad, avec la Kappa Alpha Society et la Sigma Phi Society, Delta Phi était le troisième et dernier membre de la Triade. L'organisation n'a jamais été dissoute, faisant d'elle la plus vieille fraternité sociale en continue activité depuis sa naissance.

groupes à l'instar des Ballets du Marais ou du Théâtre Iséon (1980 – 1987 / Montpellier) de Sylvie Deluz se rattachent à un lieu.

On constate que, si la majeure partie des collectifs travaillent à Paris, la géographie de la danse contemporaine s'ouvre sur un territoire plus vaste, cherche d'autres grandes villes d'implantation comme Lyon (Petit Homme, La Traboule et Le Plateau-Bascule¹³¹²), Grenoble (Groupe Emile Dubois, Le Ballet de Poche avec Brigitte Réal et Françoise Miland), Montpellier (Théâtre Iséon), Toulouse (Rue Matabiau¹³¹³ en 1982 et Ribouldanse¹³¹⁴ en 1983) ou encore Rouen (Beau Geste, 1981-1991). Le milieu rural est aussi investi comme avec Epiphane, créée par Jean Masse en 1974 domicilié à Castillon-en-Castet dans le Sud-Ouest, les Ballets de la Cité créés à Paris mais qui migrent dès 1974 à Darnétal près de Rouen ou encore Le Grand Jeu¹³¹⁵ qui s'installe en 1983 à Bouxwiller. A Lyon, la volonté d'ancrage dans le territoire autant que la mise en commun des forces et des idées de cinq chorégraphes qui y travaillent – Claude Decaillet, Michel Hallet-Eghayan, Lucien Mars, Hugo Verrechia et Marie Zighera - donnera naissance en 1977, dans le sillage du collectif homologue parisien Action Danse, à l'ADRA (Action Dance Rhône-Alpes). Sa revendication auprès des pouvoirs publics locaux à créer un lieu entièrement dédié à la danse débouchera sur la création de la Maison de la danse en juin 1980 dont la direction artistique sera confiée à Guy Darmet¹³¹⁶.

Le collectif se définit de manière générique comme un groupe de personnes ou d'associations qui poursuivent un objectif commun. Mais quels champs d'action investissent plus spécifiquement les collectifs de danse dans le contexte des années 1970, dans le champ des arts et dans l'espace social ? Tentons de préciser quelles peuvent être les natures et les fonctions du collectif en danse : le fonctionnement est-il uniquement centré sur la création ou couvre-t-il une dimension de lutte, ou favorise-t-il simplement une réunion de personnes ? Sur quoi repose la dimension collective ? Si les collectifs existent dans le but de favoriser la

¹³¹² Fondé en 1976 autour de Marie Zighéra, il regroupe Didier Deschamps, Jean-Noël Bachès, Régine Chopinot, Jacqueline Salanon, Roland Bouilly, Laurence Renard, Danièle Perez, Nicole Hugon, Raphaël Fernandez, Jean-Claude Zizin.

¹³¹³ Animé par Claudine Trémeaux, Marie-Pierre Génard.

¹³¹⁴ Animé par Gérard Laffuste, Edith Méric.

¹³¹⁵ Animé Louis Ziegler, Claude Sorin, Yves Le Guen.

¹³¹⁶ Né en 1947 à Lyon.

création, est-ce la création de spectacles ou d'autres formes, telles des performances ? A cet égard, qui crée ? Comment ? Avec quels outils, quels appuis ?

Les collectifs en danse cherchent-ils à développer des activités connexes et complémentaires, telles l'animation, la production ou la diffusion ? Quelle est la vision et le statut de ces activités par rapport à la création ? Par ailleurs, quels rapports les membres du collectif entretiennent-ils avec les tâches administratives, à la logistique, la communication comme tous les autres domaines de la création chorégraphique (costumes, musiques, décors, lumières) ? Quel(s) est/sont le(s) statut(s) de ces différentes tâches ou activités au sein du groupe ? Quels sont les moyens, financiers, techniques ou autres et les espaces dont dispose un collectif ?

Enfin, considérant le rapport au politique : où se situe la dimension politique dans ces collectifs : aux avant-postes ou en arrière-fond ? Est-elle complètement absente, saupoudrée, présente par opportunisme ou, au contraire, fondatrice ? Y a-t-il des temps de réflexions organisés autour du fonctionnement du groupe, autour de la portée politique de l'organisation ? Comment s'affiche cette dimension politique (nom des groupes, intitulés des spectacles, manifestes, manifestations, etc.) ? Sur quels sujets et modes porte l'action politique : défendre, dénoncer ou comprendre ? Y a-t-il un rapport au monde ouvrier, au féminisme, au statut ou au métier ? Tels sont les domaines et les questions qui peuvent permettre de clarifier la nature des collectifs actifs dans le champ de la danse.

Prendre comme point de référence un modèle collectif de théâtre, à savoir, le collectif de L'Atroupement que l'un de ses fondateurs, Denis Guenoun, aujourd'hui chercheur, professeur en Littérature et en Théâtre à la Sorbonne, a pu mettre en perspective à travers une mémoire critique et réflexive¹³¹⁷, nous permet de donner chair à cet ensemble de questions. En effet, l'engagement à la fois esthétique et politique de L'Atroupement est, comme pour beaucoup d'autres collectifs de théâtre en France à la même époque¹³¹⁸, le reflet de choix socio-historiques et politico-esthétiques profondément attachés aux années 1970. Pour Pascal

¹³¹⁷ Denis Guenoun est intervenu en janvier 2013 lors de la journée d'études « Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980 » à Paris, à l'école des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) et avec le soutien du Labex Création, Art et Patrimoine. Présente à cette rencontre, nous nous appuyons sur nos notes.

¹³¹⁸ Théâtre de L'Aquarium, Théâtre du Soleil pour ne citer que les plus emblématiques.

Ory¹³¹⁹, ceux-ci relèvent d'un double mouvement de politisation où il convient de distinguer ce qui appartient à un « air du temps » et ce qui appartient à un engagement réel. L'air du temps est, par exemple, après la mutation stylistique opérée par la Nouvelle Vague au cinéma, la mutation des thématiques en art autour du social (la banlieue, l'entreprise, le racisme...) : *Elise ou la vraie vie* (1969, Michel Drach), *Elle court, elle court ma banlieue* (Gérard Pirès, 1973) dont nous avons vu les effets pour la danse¹³²⁰. Côté engagement, l'aura auprès d'étudiants et d'artistes dont bénéficient Althusser¹³²¹ et Claude Lévi-Strauss¹³²² avec le renouvellement de la pensée marxiste dans une perspective structuraliste, est considérable, mais on pourrait aussi citer celle de Roland Barthes¹³²³. Ce renouveau du gauchisme redonne souffle à d'anciennes générations d'écrivains engagés comme Maurice Clavel¹³²⁴ ou Jean-Paul Sartre¹³²⁵, explique l'historien de la culture, tout comme dans d'autres domaines de la culture comme la chanson « à texte » (Nougaro, Jean Ferrat qui rencontrent d'ailleurs un succès public) et le cinéma critique de Costa Gavras (« Z » également succès critique et commercial) ou d'Yves Boisset.

L'Attroupement a existé de 1975 à 1983. Basé à Strasbourg, le collectif coanime également le Théâtre de l'Eldorado à Lyon (en 1978) avec le Novothéâtre. En 1980, un groupe se reforme à Lyon, un second à Marseille. Parmi les autres membres citons, Patrick Le Mauff, Elisabeth Macocco ou Michèle Goddet. Il a connu deux périodes très différentes : la première phase, entre 1975 et 1980, correspond au temps de l'affirmation catégorique qui collait bien avec l'air du temps, c'est-à-dire collectif, collégial et communautaire. Pour comprendre le fonctionnement dans cette première période, Denis Guenoun propose trois domaines d'observation : l'artistique, le politique et le domestique.

¹³¹⁹ « Introduction à l'histoire culturelle de l'après Mai in ABIRACHED Robert, *La décentralisation théâtrale*, vol 3, « Mai 68, le tournant », p167-175.

¹³²⁰ Voir Partie I chapitre 2 de notre thèse.

¹³²¹ Né le 16 octobre 1918 à Birmandreis (Algérie), mort le 22 octobre 1990 à La Verrière (Yvelines), Louis Althusser est un philosophe français, membre du Parti communiste. En 1968, il devient agrégé préparateur à l'ENS, où il exerce une influence certaine sur nombre d'étudiants dont beaucoup embrasseront le courant maoïste à la suite de mai 68.

¹³²² 1908-2009.

¹³²³ 1915-1980.

¹³²⁴ 1920-1979.

¹³²⁵ Qui se retrouve directeur de publication de *La cause du peuple* en 1970.

L'élément fondateur et rassembleur du groupe du point de vue artistique, c'est la notion de Jeu. Tout est pensé à partir de cette notion de jeu et non de scène, créant un mode d'organisation spécifique du collectif, sans leader, où les acteurs assument toutes les tâches (régie technique et administrative) et où les spectacles ne sont pas distribués par rôle mais redistribués en cours de spectacle. L'Attroupelement fonctionne ainsi sur le modèle du « groupe narrateur » dont l'effet est à la fois esthétique, sémantique et politique. Sans metteur en scène et sans scène, le travail du collectif engendre une multiplicité de points de vue des acteurs qui génère elle-même une multiplicité de points de vue des spectateurs. L'absence de point de vue unificateur laisse ainsi apparaître une pluralité du réel : lorsqu'ils jouaient dans un café, les acteurs, par exemple, se levaient (de leur place, de leur « statut » de clients) pour faire émerger des scènes théâtrales. De même, toutes les répétitions de la 1^{ère} à la dernière représentation étaient publiques comme pour réduire les barrières et les limites entre un monde ouvert, la représentation et un monde clos, la répétition. Dans les années 1980, un changement s'opère avec la création d'une école, l'affirmation d'un metteur en scène pour prétendre obtenir des subventions (que Denis Guenoun nomme la rationalisation) et l'adaptation aux nécessités économiques des théâtres sans lesquelles aucune tournée n'était possible. Le groupe s'est alors scindé en deux entités : un groupe avec metteur en scène qui partageait les subventions avec le groupe qui n'en avait pas.

Le deuxième point porte sur la dimension politique du collectif. Celle-ci est fondée sur une rémunération égalitaire et l'auto-gestion en concordance avec les mouvements des Communautés rurales, de la gauche et de l'extrême gauche. La dimension politique est clairement portée par un désir d'indépendance vis-à-vis du financement privé et de l'État. Dès lors, un système de souscriptions qui pouvait aller jusqu'à 1000 contributeurs pour des sommes entre 50 et 500 francs permettait au public et non à l'État de financer l'activité. Le financement est pris également sur les ressources personnelles et variait en fonction de la situation des personnes (chômage, congé maladie...). Quoi qu'il en soit, tout était mis en commun. Une intense activité théorique autour de questions politiques est à l'œuvre dans le groupe portée par le sentiment d'appartenir à un mouvement qui, tel que le formule Denis

Genoun, serait « un mouvement des communautés dans sa phase avancée¹³²⁶ ». Le mode autogestionnaire bascule en 1980 pour devenir une SCOP (société coopérative et participative), le projet s'autonomise alors de la sphère politique pour se concentrer uniquement sur la création artistique.

Enfin, la dernière dimension de ce collectif est celle qui a trait au domestique. S'il y a bien une mise en commun des ressources (les courses, les repas et l'habitation, au théâtre de l'Eldorado à Lyon, notamment), plus particulièrement dans les périodes de disettes, la dimension domestique s'incarne surtout par la communauté amoureuse, sexuelle et érotique de l'Attroupelement : « Tout le monde ne couchait pas avec tout le monde mais il y avait une transversalité », explique Denis Guenoun. Or, dans les années 1980, la constitution de cellules familiales avec l'arrivée des premiers enfants et de conjoints extérieurs marque le pas avec ce mode de vie. Le politique à l'œuvre dans la sphère domestique du collectif agit dans le « vivre ensemble » par l'affranchissement des conventions sociales autour du sexe et du couple. Cette communauté de vie et de spectacle fabrique ainsi une dynamique théâtrale et politique à travers la création artistique qui, pour L'Attroupelement, passait par la mise en scène des classiques pour faire émerger les questions sociales. Pour d'autres, en particulier Armand Gatti¹³²⁷ ou André Benedetto¹³²⁸, et Kateb Yacine¹³²⁹, les trois figures du théâtre militant dans les 1960 et 1970, elle s'incarne à travers des textes politiques. Mais la dimension politique était aussi à l'œuvre dès lors que le « groupe était convaincu de faire théâtre à partir de ce qui les réunissait comme groupe de vie », note Denis Guenoun.

À travers l'exemple de ce collectif issu du milieu du théâtre en France, la dialectique esthétique et politique apparaît particulièrement claire. Si les modes de collaboration en danse insistent sur une démarche juste et égalitaire, sont-ils pour autant actés collectivement, conscients et revendiqués politiquement ?

Rien de tel, *a priori*, dans les collectifs en danse, si ce n'est par bribes. En 2005, Daniel Larrieu livrait un témoignage sur ces premières expériences en danse au sein d'une

¹³²⁶ Intervention à la journée d'études « Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980 », EHESS, janvier 2013.

¹³²⁷ Né en 1924.

¹³²⁸ 1934-2009.

¹³²⁹ 1929-1989.

communauté puis d'un collectif, lors du colloque « Où va la danse ? » organisé par Les Hivernales en Avignon :

L'expérience de ma traversée à la Sainte-Beaume dans une pratique de l'art global, d'être vivant dans une expression, puis mon arrivée à Paris, le travail dans un collectif de « cinglés » qui s'appelait le Four Solaire font que mon sens de la culture m'ont fait pencher vers le collectif. Je suis, pour le coup, un fils de cette pensée pour des raisons évidentes, politiques ; la fondation des années 1980 me porte vers cette transmission-là. Fait de démarches singulières qui permettaient aux gens « d'être », d'une part, mais d'être dans un collectif d'autre part, au profit de celui-ci ; il fallait sortir le travail de la précarité et faire avancer une profession. Elle est certes aujourd'hui toujours précaire, mais une précarité qui reconnaît pour certains des espaces de production, de formation, et un terrain qui s'est organisé avec la création des Centre chorégraphiques nationaux, le développement des compagnies¹³³⁰.

Il semble que, pour Daniel Larrieu, plus qu'un mode d'organisation spécifique et contextualisé, la communauté et le collectif soient cosubstantiels à sa pratique de la danse. Ils font partie de sa « culture » qui le soude la fois intellectuellement et affectivement à la communauté de la danse.

Ainsi que le regroupement et l'analyse des sources nous permettent de le constater, le collectif, fonctionnant comme un tout, recouvre diverses réalités (économiques, affectives, artistiques), mais le point de départ est bien toujours un sentiment d'appartenance à une collectivité. Le collectif en danse, s'il ne revêt pas de formes politisées aussi affichées que celles que pour le théâtre L'Attroupement a pu l'en activer, revêt, en revanche, une forme d'idéalité de fonctionnement qui favoriserait « l'être ensemble sans diluer les individualités dans une entreprise collective ¹³³¹ ». Comme l'a investi Daniel Larrieu, il permet, en effet,

¹³³⁰ LARRIEU Daniel, « J'ai été élevé dans une culture de l'âme » in GRAND Amélie, VERRIÈLE Philippe (dir), *Où va la danse ? L'aventure de la danse moderne par ceux qui l'ont vécue*, Paris, Seuil/Archimbault, 2005, p 93-96.

¹³³¹ BOTTINEAU Audrey « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », *op. cit.* non paginé.

d'articuler le commun et le singulier (« Fait de démarches singulières, qui permettaient aux gens "d'être", d'une part, mais d'être dans un collectif d'autre part, au profit de celui-ci ») et de proposer un modèle d'être ensemble et de solidarité susceptible de faire « sortir le travail de la précarité » et de « faire avancer une profession ».

Nous verrons ainsi, tout d'abord, dans quelle mesure les collectifs de danse favorisent le développement de la danse contemporaine en solidifiant ses moyens économiques matériels, intellectuels et corporels. Ensuite, nous aborderons l'articulation entre communauté et individus. Enfin, nous nous demanderons quelle(s) expérience(s) collective(s) serai(en)t porteuse(s) de renouveau dans les formes et les projets chorégraphiques.

3) Une collectivité de moyens pour la création : économie, lieu, formation, pouvoirs intellectuels et éthique

Être ensemble pour sentir autour de soi une communauté de pensée et d'agir indique, bien évidemment, la situation émergente de la danse contemporaine mais ne s'envisage pas comme une proposition politique. Car ce « tout » semble agir comme un réceptacle qui permet aux danseurs de combler les manques. Il s'agit à la fois de pallier les difficultés matérielles et économiques, de sceller des liens par la mise en commun des moyens techniques, pédagogiques et artistiques. Comme les sources le laissent apparaître, une dimension affective est à l'œuvre de manière plus ou moins diffuse. Que ce soit, en effet, à travers la notion de famille artistique ou de tribu, que ce soit autour de la notion de maison, d'habitat quand il s'agit d'évoquer les lieux des collectifs ou encore quand il s'agit de parler d'affinités artistiques et de recherche en commun, c'est bien souvent de la dimension du lien qui soude et du sentiment fraternel que sont chargées les descriptions de danseurs et les évocations de leurs expériences collectives. Mais créer du lien et proposer une force commune permettent aussi surtout aux projets de se stabiliser : de la même manière que la famille ou les liens d'amitié sont susceptibles d'apporter des points de repères et des appuis, le collectif en danse est un vecteur de stabilité.

L'amélioration des conditions de travail passe d'abord par la stabilité des situations et des ressources dont un des premiers aspects relèvent du cadre juridique et salarial. Ainsi

certains collectifs, à l’instar du Théâtre du Silence à ses débuts mais surtout des Ballets de la Cité, s’établissent en coopérative ouvrière. Ce mode d’organisation revendiqué par le Théâtre du Soleil notamment, appelée SCOP (Société coopérative et participative), régi par la loi du 10 septembre 1947, désigne une société commerciale dont le capital et le pouvoir de décision appartiennent aux salariés. La SCOP met clairement en évidence la question de l’égalité salariale. « Je tenais à ce qu’on ait tous la même chose », explique à cet égard Catherine Atlani à Dominique Rebaud¹³³², en évoquant les conditions de travail précaires au tout début de la compagnie : « Avec les cachets, poursuit-elle, on se payait sur la base d’un mi-temps toute l’année. » Si ce fonctionnement apparaît indispensable pour survivre dans une activité chorégraphique au tout début des années 1970, lorsque les premières aides favorisant l’installation en région arrivent¹³³³, Catherine Atlani tient à conserver ce mode de fonctionnement dans une logique plus politique. Aménageant dans les locaux de Darnétal en 1978¹³³⁴, les huit danseurs et techniciens qui prennent possession des lieux optent pour un fonctionnement en coopérative ouvrière avec le partage des tâches et les salaires égaux. Mais cette démarche est rare, l’essentiel des groupes se sont constitué en association loi 1901¹³³⁵. Cette loi, tout en préservant la liberté et les droits des individus, permet leur action collective. L’association est ainsi définie comme une « [...] convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d’une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices [...] »¹³³⁶. Ainsi, même s’il œuvre *a minima*, on constate que le cadre juridique est bien présent pour favoriser une mise en commun des moyens, y compris financiers. Le Four Solaire le déclare avec beaucoup de clarté : « Une compagnie est une petite entreprise, qui doit survivre pour son intérêt principal : créer et diffuser des spectacles.¹³³⁷ » Susan Buirge, également, évoque très concrètement le gain matériel et de liberté individuelle qu’un mode de fonctionnement en

¹³³² *Le décentrement à l’œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, Centre national de la Danse/Cie Camargo/Nikolaïš-Louis Foundation, 2015, p 15.

¹³³³ Les Ballets de la Cité bénéficient en effet à partir de 1975 de subventions du Fonds d’intervention culturelle qui permettent l’installation de la compagnie à Darnétal, près de Rouen.

¹³³⁴ Les Ballets de la Cité est l’une des rares compagnies de danse à bénéficier du Fonds d’intervention culturelle qui permettait de s’installer en province.

¹³³⁵ Dans les archives que nous avons pu consulter, Arcor, Danse-Théâtre-Experience, Watercress notamment sont organisés en association Loi 1901. Il y aurait une étude spécifique à mener sur le statut juridique des collectifs et des compagnies de danse en France dans les années 1970.

¹³³⁶ Article 1er de la loi du 1er juillet 1901.

¹³³⁷ Plaquette de présentation du Four Solaire, vers 1976. Archives privées d’Anne-Marie Reynaud consultées grâce à l’aimable autorisation de son mari Gille Reynaud.

collectif avec le Danse Théâtre Expérience lui a apporté : « Les premiers paiements permettent l'achat de deux poêles à mazout », rappelle la chorégraphe dans sa biographie¹³³⁸, mais aussi de quoi lui verser un salaire de 1000 francs, avec lequel elle s'achète aussitôt un solex qui lui permettait « avec un plaisir fou¹³³⁹ » de sillonner les rues de Paris « les cheveux dans le vent¹³⁴⁰ ». De son côté, Arcor l'affirmait encore en 1980¹³⁴¹ : la compagnie est « un groupement de chorégraphes et danseurs qui se sont réunis en une association pour améliorer leurs conditions de travail, de création et faciliter la diffusion de celui-ci ».

Dans cette perspective, la question du lieu prend une place toute particulière. L'importance des lieux et des architectures dans l'histoire des communautés artistiques n'est plus à prouver, que ce soit autour du Bauhaus ou de la Cité-Jardin d'Hellerau ou plus proche, et sur un modèle similaire à la danse, le Théâtre du Radeau¹³⁴² qui s'installe en 1985 dans un hangar au Mans¹³⁴³ ou bien le Théâtre du Soleil¹³⁴⁴ qui investit en 1970 une ancienne cartoucherie à Vincennes. De la même manière, les lieux des collectifs de danse sont des friches industrielles, des ruines de la société moderne, qui se réinventent avec, pour et par la danse. Une ancienne fonderie devient le studio de répétition et d'enseignement du Four Solaire en 1976 ; une ancienne caserne militaire dans le bois de Vincennes a été le premier point de chute du Danse Théâtre Expérience en 1971 : « [...] On a pu avoir accès à ce gymnase gratuitement, se souvient Susan Buirge¹³⁴⁵, mais c'était un sol avec le bois posé par terre, brut, c'était très haut, très grand, et pas de chauffage. Mais on pouvait y avoir accès de l'ouverture à la fermeture du parc. Pas mal ! ». Grâce à cette occupation très libre, Susan Buirge a démarré la transmission de la méthode Nikolaïs en France de manière rigoureuse et systématique : « Je faisais comme chez Nik, précise-t-elle en effet¹³⁴⁶ : deux heures de technique, un cours de théorie-improvisation et un cours de composition deux fois par semaine. Idem, exactement la même chose que chez Nik ». Le lieu du Four Solaire est perçu

¹³³⁸ *Une vie dans l'espace de la danse*, Le Bois d'Orion, 2012, p111.

¹³³⁹ *Idem.*

¹³⁴⁰ *Idem.*

¹³⁴¹ Dossier de la Cie Arcor, archives privées de Christine Gérard.

¹³⁴² Fondé en 1977 au Mans. François Tanguy en devient le metteur en scène en 1982.

¹³⁴³ Appelé la Fonderie.

¹³⁴⁴ Voir AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Œuvres communes » in *Créer ensemble : points de vue sur les communautés artistiques fin du XIXème siècle*, op. cit. p 15.

¹³⁴⁵ Entretien avec Dominique Rebaud in *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, op. cit., p34.

¹³⁴⁶ *Idem.*

comme un « espace vital qui [nous] permet d’enseigner, de créer ¹³⁴⁷ ». Free Dance Song trouve refuge en 1975 dans l’ancienne salle de bowling située dans les sous-sols du théâtre de la Cité internationale. Par sa clandestinité, cet espace offrait une grande liberté d’occupation : on pouvait y venir jour et nuit, toute la semaine. C’est ainsi que Free Dance Song met en place – en parallèle à la recherche en improvisation - deux types d’activité pédagogique : une formation du danseur et des cours du soir à destination des enfants et des amateurs. Le centre compte rapidement une centaine d’adhérents chaque année. C’est dans ce contexte également que la danse africaine prend une place privilégiée : « On avait la chance que le lieu soit en sous-sol, ce qui permettait aux chorégraphes africains de venir faire du tambour sans que cela ne gêne personne. Et beaucoup sont venus effectivement : Bertrand N’Zoutani, un excellent professeur de danse africaine d’origine congolaise, ou Lolita Badindamana qui est beaucoup plus connue car elle a fondé une compagnie. Et puis bien d’autres comme M’Bomba Kamana. L’Afrique était ainsi extrêmement bien représentée dans notre studio. ¹³⁴⁸ » Les Ballets de la Cité ont investi, quant à eux, en 1978, une ancienne minoterie aménagée en locaux de répétition, d’enregistrement, d’atelier de fabrication de costumes et de bureaux. L’occupation de ces lieux, où émerge une activité autre, témoigne d’autant de façons de bâtir sa maison. Point d’appui et de repère « affectif » en effet, ce sont avant tout des espaces de travail et de recherche nécessaires et indispensables.

Tel que l’explique une des premières plaquettes du DTE, le collectif est « né en septembre 1971 d’un besoin commun de concilier en un même lieu une école et un atelier de recherche ¹³⁴⁹ ». Pour la plupart des membres, en effet, l’activité du collectif se partage entre enseignement, répétition et création. Pour Free Dance Song, nous l’avons vu, l’enseignement et même la mise en place d’un programme pédagogique, est lié au fait de se poser quelque part. Auparavant, le collectif s’attachait davantage à composer à partir du mouvant et de l’indéterminé – pas de membres fixes dans le groupe, pas de lieux d’attache, pas de « style » à priori - pour mieux accueillir et englober les forces à l’œuvre dans la création instantanée,

¹³⁴⁷ Texte collectif, *op. cit.*

¹³⁴⁸ Christiane de Rougemont, entretien avec Mélanie Papin dans le cadre de la préparation de l’article « Free Dance Song : un espace des possibles » in *Repères, cahier de danse* n°31, 2013, p10-13.

¹³⁴⁹ Prospectus du DTE « Week-end Expression corporelle – sam 26 dim 27 janvier », vers 1971-1972 archives privées de Colette Blanchet.

l'élément fondateur de sa démarche et qui forme l'un des objets principaux de la transmission au sein de l'association. Les dossiers de présentation de Watercress détaillent avec précision l'organisation et le contenu des stages en milieu scolaire ou auprès d'autres structures¹³⁵⁰. Le projet des Ballets de la Cité à Darnétal est construit lui aussi autour d'une triade « création, formation, animation¹³⁵¹ », celui du Ballet de poche à Grenoble est ancré dans l'esprit de la danse moderne « notamment dans l'alliance de la création et la pédagogie [...] comme un moyen humain de faire partager son art [...]»¹³⁵². Si les revenus générés permettent au groupe de vivre¹³⁵³, l'enseignement est également conçu comme la base arrière de la création : elle forge une « technique », donc un savoir-faire en commun, en même temps qu'elle façonne des gestes, des postures ou des mouvements qui pourront nourrir la création. Pour le Four Solaire, « la pratique des cours [nous] permet de décanter une technique et un style ; par conséquent, un tremplin pour la création¹³⁵⁴ ». Dès lors, le collectif comme espace de formation permet-il d'une part de tenter d'échapper à la condition fluctuante du métier du danseur qui alimente une certaine précarité, et d'autre part, de venir également nourrir un geste commun ?

A travers le collectif, il s'agit aussi de pouvoir intellectuellement se nommer, s'identifier, se positionner en tant que groupe et danseurs dépositaires d'une danse et d'une parole. Le Four Solaire, cherchant à se définir à l'occasion d'une parution de la revue *Adage*, débute ainsi son témoignage :

Conversations et réflexions déclenchées par un article à écrire. La constitution du Four Solaire. Cinq personnes qui se sont choisies par leur

¹³⁵⁰ Par exemple dans le dossier de la compagnie en 1977 [Dossier documentaire de François Raffinot, médiathèque du Centre national de la danse], plusieurs feuillets sont consacrés à l'animation renseignant à la fois des conditions matérielles nécessaires (« L'animation doit avoir lieu dans un grand espace vide (gymnase) ayant un sol accueillant où les enfants ont la possibilité de se déplacer librement. [...] ») mais aussi sur l'esprit (« Nous travaillons avec des enfants de tous âges, de tous milieux, d'établissements maternelles, primaires, secondaires ou spécialisés [...] Nos interventions n'ont pas pour but d'imposer un système mais de faire découvrir à chacun sa propre créativité et ses possibilités corporelles. ») et les conditions financières (« Stages : le prix des stages est déterminé selon le nombre d'élèves et selon sa durée »).

¹³⁵¹ Voir l'entretien avec Dominique Rebaud in *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, op. cit, p20.

¹³⁵² Plaquette de présentation du Ballet de poche de 1976, fonds Jean-Marie Gourreau, côte GOUR 475, médiathèque du Centre national de la danse.

¹³⁵³ C'est, par exemple, Christine Gérard qui prend le relais de Susan Buirge dans l'enseignement de la méthode Nikolaï aux débutants.

¹³⁵⁴ « Présentation du four Solaire par lui-même » dans *Adage 10, informations sur la danse*, op. cit.

*présence et leur implication, sans une idée préconçue de l'image « danseur », sans avoir été recrutées, sans audition. Nous sommes les artisans de nos spectacles en plus des membres d'une compagnie*¹³⁵⁵.

Ce moment réflexif commun suscité par la commande d'un article en 1979, tout comme le témoignage d'Anne-Marie Reynaud des années plus tard en 1999, laissent apparaître que la démarche collective n'est pas le fruit d'un projet politique ou/et esthétique. Et que si la dimension empirique est davantage présente qu'une pensée construite et organisée, l'apparition d'un « nous » comme d'un « tout » constitue, en revanche, le fondement de l'histoire collective. Dans ce texte signé par tous les membres, l'être collectif inscrit par l'écriture elle-même qui, affranchie d'un certain nombre de conventions - enchaînement logique, phrase complète avec au moins un sujet et un verbe, respect des codes de ponctuation -, incarne une idée du collectif de création : créatif y compris dans sa prise de parole. L'élaboration d'une parole, voire d'une langue, apparaît comme un des éléments essentiels qui caractérisent, accompagnent et qui signent l'émergence du champ chorégraphique dont nous observerons les traits et les enjeux à la fin de ce chapitre. Cette signature commune apposée par le Four Solaire met en avant une volonté de se définir, voire de s'affirmer à travers un modèle neuf qui se veut libre en dehors de la phraséologie idéologique, des préjugés esthétiques et de la logique de marché. Les membres du groupe se sont avant tout « choisis », ils n'ont pas été obligés de travailler ensemble, ils n'ont pas été « recrutés », ils n'ont pas été soumis à cette contrainte par un ordre extérieur. C'est au contraire une association qui s'est opérée « par affinité, par connaissance » comme Anne-Marie Reynaud le raconte à Geneviève Jouval lors d'un entretien en 1980¹³⁵⁶.

Plus encore, ils se sont choisis « sans idées préconçues de l'image "danseur" » précise le texte, explicitant une mise à distance avec les normes supposées, établies dans le milieu chorégraphique. Le Four Solaire nourrit-il dès lors le désir d'inventer ses propres lois et de fonder, en quelque sorte, une communauté de penser et d'agir à partir de lui ? Ce désir aurait-il quelque chose à voir ou à revendiquer - bien que loin d'être théorisé de manière aussi

¹³⁵⁵ « Présentation du four Solaire par lui-même » dans *Adage 10, informations sur la danse*, le bulletin municipal de la ville de Vitry-sur-Seine consacré au premier festival national de danse du Val de Marne, 1979.

¹³⁵⁶ « Le Four solaire, de l'énergie à revendre » in *Pour la danse*, n°62, juillet-août 1980.

approfondie - avec le Tiers Théâtre proposé par Eugénio Barba ? Celui-ci déclarait en effet, (au même moment que la formation du Four Solaire), en 1976, qu'il était

*[...] fait par des gens qui se définissent comme acteurs, metteurs en scène, bien qu'ils n'aient que rarement reçu une formation théâtrale traditionnelle, ce qui leur vaut de ne pas être reconnus comme professionnels. Pourtant ce ne sont pas des amateurs. Chaque journée est pour eux consacrée à l'expérience théâtrale.*¹³⁵⁷

En 1976, le Four Solaire se revendique d'un courant non traditionnel et non conventionnel à travers l'enseignement issu d'Alwin Nikolais. Lorsque le groupe se présente, il insiste d'emblée sur cette appartenance à la « famille » nikolaïenne dont ils ont « assimilé et digéré l'enseignement¹³⁵⁸ ». C'est l'esprit de liberté qui œuvre au moyen d'« une formation totale du corps et [d'] un travail quotidien sur la disponibilité de chacun¹³⁵⁹ ». L'identité « technique » est carlsonienne et nikolaïenne. Mais le groupe affiche, dès sa première création, « un propos différent, une vision différente¹³⁶⁰ » : « Nous passions, explique Anne-Marie Reynaud à Geneviève Jouval¹³⁶¹, du monde onirique de Carolyn Carlson à *Nom et Prénom* qui était un sujet sur l'identité, un sujet presque cinématographique, proche d'un monde quotidien et réel. » Ainsi, la chorégraphe évacue-t-elle son « héritage artistique » pour se poser dans un monde contemporain de la création concerné par le réel.

Fonder une « famille » ou une généalogie à travers le groupe, produire un discours mais aussi générer de la relation sociale constitue une part essentielle de l'identité forgée par les collectifs de danse. L'origine de la formation du groupe Watercress, par exemple, émane elle aussi d'affinités de travail¹³⁶². Lauri Macklin et Sylvain Richard se rencontrent d'abord en 1975 au sein des cours ouverts de Carolyn Carlson à l'Opéra, puis rejoignent le Danse

¹³⁵⁷ BARBA Eugénio « Tiers Théâtre », International Theatre Information, UNESCO, Paris, automne 1976. Cité par PRADIER Jean-Marie, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in *Théâtre public*, n°116, mars-avril 1994.

¹³⁵⁸ Programme du Théâtre des Bouffes du Nord, 6-16 juin 1979, fonds Four Solaire, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹³⁵⁹ « Le Four solaire... de l'énergie à revendre » entretien avec Geneviève in *Pour la danse*, n°62, juillet-août 1980.

¹³⁶⁰ *Idem*

¹³⁶¹ *Idem*

¹³⁶² Informations publiées dans le programme du 1^{er} Festival national de danse du Val de Marne en 1979.

Théâtre Expérience où ils font la connaissance de Marie-Lou Mango. Viviane Serry et François Raffinot croisent leur chemin et leurs aspirations en 1977 et complètent le groupe. Pour Odile Azagury, le collectif va encore plus loin, il crée du lien social à travers les liens d'amitié et de solidarité. Évoquant les Ballets de la Cité où elle a dansé au tout début des années 1970 avant de rejoindre Carolyn Carlson, elle souligne en effet qu'il s'agissait d'abord d'« une histoire d'humanité, de compagnonnage. Parler de compagnie à l'époque signifiait s'accompagner. Il est vrai que nous n'avons pas d'argent, que nous devons tout faire.¹³⁶³» Si l'on suit l'étymologie de compagnonnage, ce terme provient de compagnon qui signifie celui dont on partage le pain. L'acte de danser pris dans la vie du groupe relève d'un régime de vocation de l'artiste à être utile à la société tout en étant à l'écart de la vie sociale ordinaire.

Enseigner et animer dans l'espace public participent de l'éthique du projet chorégraphique. Pour Arcor, par exemple, tel que le collectif dit lui-même, le travail trouve sa raison d'être aussi bien dans la création que dans l'articulation entre engagement social et engagement esthétique, à travers des projets de transmission rigoureux :

Ce groupe fonde son unité dans le partage de conceptions tant philosophiques que sociales ou corporelles. Pour ces quatre danseurs, leur profession n'est pas seulement un moyen de subsister (mal !), mais aussi un art de vivre, une sagesse ; nul effet « spectaculaire » de star mais plutôt une discrétion, une pudeur qui pourraient passer pour banalités. « Le bonheur » de danser et la volonté de « faire partager cette intimité » sont des fils conducteurs qui les conduisent de la rue au studio, du studio à la scène des théâtres. Ce schéma se trouve d'une certaine façon illustrée par l'animation développée sur le quartier de Montconseil à Corbeil [...] ¹³⁶⁴.

Les danseurs, unis par l'idée qu'ils se font de la danse (se résumant par le terme « sagesse » d'une part et « bonheur » de l'autre), prennent appui sur le groupe pour faire de ces conceptions un projet autant esthétique que social : ici une implantation temporaire dans

¹³⁶³ AZAGURY Odile, « Une révolution de l'intérieur » in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume, *Danser en Mai* 68, op. cit., p 53.

¹³⁶⁴ Présentation de la Cie Arcor, dossier de compagnie, 1983, archives privées de Christine Gérard.

un quartier d'une ville de banlieue. Rejoignant les propos d'Arcor, pour le Four Solaire, ce lien qui s'établit à travers l'enseignement est une forme de militantisme : « Il est indispensable de savoir transmettre ce que l'on a appris et ce que l'on découvre, pour que la danse avance.¹³⁶⁵ » Former des danseurs contemporains et former des publics apparaît ainsi comme l'une des voies les plus fécondes pour tisser du lien entre les artistes chorégraphiques et la société. C'est l'idée phare qui va s'incarner de manière tout aussi militante et massive à travers les fédérations comme la FFDa.c.e.c.

S'unir pour subsister, habiter des espaces, construire un projet éducatif et pédagogique en vue de créer du lien social et dégager une éthique composent ainsi les attributs communs aux collectifs de danse au sein desquels se conjuguent le besoin de stabilité pour l'amélioration des conditions de travail et l'horizon social et politique. Mais sur le plan esthétique, il apparaît essentiel de se singulariser.

4) Être singulier dans le collectif ou la figure du chorégraphe en creux

Faire émerger une singularité en tant que groupe tout d'abord, puis en tant qu'artiste au sein du groupe ensuite, nourri largement la conception de la création chorégraphique dans les collectifs de danse. Comment être ensemble tout en restant singulier ? Comment être singulier sans écraser l'ensemble ? Telles qu'elles se posent en effet, ces questions semblent se perpétuer au fil des histoires de collectifs, quels que soient les époques et les territoires. Mais l'évolution de cette problématique au sein des collectifs de danse en France nous permet également de mettre en perspective l'émergence de la figure du chorégraphe entre les années 1970 et 1980.

Pour l'heure, il semble que la première étape consiste à apparaître singulier en tant que groupe, dans le travail et l'attitude. A l'origine, les Ballets de la Cité se sont formés dans le but de participer à des nuits d'improvisation free jazz au centre culturel de Neuilly-sur-Seine avec des musiciens tels que les frères Méchali. Face aux musiciens, Catherine Atlani entend déjà exprimer son refus d'être « remise sur l'armoire comme une jolie fleur qui allait

¹³⁶⁵ Plaquette de présentation du Four Solaire, vers 1976. Archives privées d'Anne-Marie Reynaud consultées grâce à l'aimable autorisation de son mari Gille Reynaud.

faire des pauses ¹³⁶⁶» et son désir d'être « dans la cité ». D'emblée la chorégraphe choisit d'affranchir la danse d'une image lisse et sage pour mieux l'affirmer comme une force culturelle et agissante.

De son côté, Anne-Marie Reynaud dit avoir « francisé » l'univers carlsonien pour mieux le mettre à distance au sein des processus créatifs de Four solaire. Tout comme pour les groupes composés de danseurs qui se sont rencontrés, pour la plupart, au CNDC d'Angers sous la direction d'Alwin Nikolaïs – Lolita ¹³⁶⁷ (1982-1989 / Paris) et Beau Geste ¹³⁶⁸ (1981-1991 / Rouen) notamment - leur désir de danse en commun consistait, non pas à réitérer les modes de travail éprouvés au sein de la formation mais plutôt à « demeurer créateurs de leurs danses, refusant de se soumettre au "style d'autrui" et prônant le "partage des idées" », ainsi que l'analyse Audrey Bottineau à partir d'entretiens menés avec des danseurs ¹³⁶⁹. Les discours tendent donc à définir un projet artistique qui n'appartient qu'à lui-même, même si, pour beaucoup d'entre eux ¹³⁷⁰, l'apport de Nikolaïs forme une sorte de tronc commun.

À travers la méthode d'exploration des potentialités expressives et créatives à partir de laquelle, précisément, en effet, « chaque danseur travaille sa différence ¹³⁷¹ », l'état d'esprit « nikolaien » fonctionne-t-il comme une injonction qui donnerait ses traits de caractère à la danse contemporaine ? En dehors de la sphère nikolaïenne elle-même, c'est-à-dire des danseurs ayant fait leur apprentissage avec les outils d'Alwin Nikolaïs, nombre de groupes exposent dans leurs textes de présentation, leurs programmes ou dans les entretiens qu'ils ont accordés, un positionnement particulièrement centré sur la singularité de la

¹³⁶⁶ Entretien avec Dominique Rebaud in *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, *op. cit.* p 15.

¹³⁶⁷ Formé par Marcia Barcellos, Alain Michon, Daria Elies, Santiago Sempere, Arnaud Sauer, Thierry Azam, Eric Wurtz, Dominique Rebaud, Catherine Langlade, Philippe Chevalier.

¹³⁶⁸ Formé par Dominique Boivin, Philippe Priasso, Christine Erbé, Christine Graz, Marc Lawton, Agnès David, Isabelle Job. En 1991 la compagnie se restructure et la direction est confiée à Dominique Boivin.

¹³⁶⁹ In « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », *op. cit.* non paginé

¹³⁷⁰ Le Four Solaire, Moebius, Arcor, Watercress, Beau Geste dont les membres ont travaillé avec Carolyn Carlson, Susan Buirge ou Alwin Nikolaïs et qui signalent cet apport de manière appuyée dans les entretiens ou les dossiers de présentation tout en tentant de tracer leur propre sillon.

¹³⁷¹ REBAUD Dominique, *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, *op. cit.* p 6.

personnalité du danseur qui « participe démocratiquement avec distance et détachement à la chorégraphie ¹³⁷²».

Selon Geneviève Jouval, si le Four Solaire est « une équipe sans cesse en mouvement ¹³⁷³ », c'est précisément parce que « chacun dans cette compagnie accepte les sensibilités différentes des autres ». Cette diversité des sensibilités nourrit la création contemporaine dans la mesure où « rester soi-même tout en appartenant à un groupe ¹³⁷⁴ » est préservé. Le Cercle insiste quant à lui sur la création collective insufflée par Jane Honor qui « préfère s'effacer pour n'être que l'un des quatre membres du groupe au sein duquel chacun apporte sa personnalité en respectant celles des autres ¹³⁷⁵ ». *White Ricochet*, créé en 1976 à l'Abbaye des Prémontrés, est conçue comme « une danse en canon ¹³⁷⁶ » à partir des propositions de chacun des quatre danseurs – Caroline Dudan, Jane Honor, Jean-Claude Ramseyer et Christian Trouillas. L'unité du groupe provient, là aussi, d'une « même façon d'envisager le travail, la forme et l'espace ¹³⁷⁷ ». Pour l'ARCh, « les expériences partagées multiplient les découvertes ¹³⁷⁸ ». Les danseurs parlent ainsi d'« osmose qui laisse à chacun son identité et son style pour s'épanouir dans un univers poétique où le spectateur peut trouver son propre voyage ¹³⁷⁹ ». Donner à voir des personnalités, des créativité multiples, partager le sens de soi avec le sens des autres, tous ces éléments qui induisent la singularité des individus au sein du groupe encadrent donc, d'une certaine manière, le projet esthétique des collectifs de danse.

Mais il apparaît également que le désir de se singulariser au sein des collectifs pose peu à peu la question du statut de créateur. Watercress impose, dans ses dossiers de présentation, le terme de « danseur-chorégraphe » pour signifier le statut égalitaire des membres autant que pour introduire l'idée que chacun est auteur des pièces qu'il signe et interprète des créations qui sont réalisées au sein du collectif. Les programmes sont

¹³⁷² *Ibid* p10.

¹³⁷³ « Le Four Solaire... De l'énergie à revendre » in *Pour la danse*, n°62, juillet-août-septembre 1980.

¹³⁷⁴ BOTTINEAU Audrey, « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », *op. cit.* non paginé.

¹³⁷⁵ ROBIN Sylvie, « Une américaine à Paris : Jane Honor » in *Pour la danse*, n°35, décembre 1976, p20.

¹³⁷⁶ MICHEL Marcelle, « Rencontre avec Le Cercle » in *Danse Perspective*, n°10, juin 1976, p15.

¹³⁷⁷ *Idem*

¹³⁷⁸ Propos recueillis par Lise Brunel pour son article « L'Arch au pays des merveilles » in *Voir, tout est spectacle*, n°1, 1976.

¹³⁷⁹ *Idem*

constitués de petites pièces, des solos, duo, trios ou quintette d'une durée de 5 à 40 minutes, toutes distinctement mentionnées, séparées et signées par un ou deux membres du collectif¹³⁸⁰. Malgré l'éclatement des propositions, « le groupe existe bien en tant que tel et non seulement comme une addition d'individualités, il sait user des caractéristiques de chacun avec bonheur¹³⁸¹ ».

Si Watercress a défini clairement une articulation entre l'individuel et le collectif, le Four solaire semble partagé, voir confus sur ses positions vis-à-vis de l'autorat. Dans leur plaquette de présentation¹³⁸², la compagnie se présente comme « composée de 5 membres permanents » mais seules Odile Azagury et Anne-Marie Reynaud détiennent le triple statut de « chorégraphes, danseuses, professeurs ». Les frontières ne disparaissent pas complètement, une distinction et une accumulation des compétences structurent manifestement le groupe et s'opposent à une perception strictement horizontale du fonctionnement du collectif, où tout le monde fait tout et est tout. De fait l'individuation de deux auteurs, l'affirmation d'une vision de créateur y apparaissent plus cernées qu'ailleurs, conduisant envisager les processus de création de manière plurielle. Odile Azagury, par exemple, n'a pas de vision propre de la mise en scène. « Pour moi, explique-t-elle, seul m'intéresse le spectacle, réflexion, réalisation [...]. Il est indispensable que le danseur soit à part entière créateur, et qu'il s'investisse esprit et corps dans la création et la performance durant le spectacle. » Mais pour Anne-Marie Reynaud, si, comme pour Odile Azagury, « chaque danseur doit trouver, inventer son rôle », il est indispensable en revanche de « déterminer une ligne et donc une cohérence, que la mise en scène soit dirigée par une seule personne » : « Je crois à la création collective, précise-t-elle, si celle-ci est excessivement contrôlée et donc dirigée. L'univers imaginaire du danseur doit être stimulé par une idée précise. » Deux démarches se font face. Celle d'Odile Azagury privilégie le processus de création et l'intensité du moment du spectacle. Anne-Marie Reynaud s'attache davantage à construire un objet chorégraphique. Conscientes de ces écarts, les chorégraphes tentent de construire une cohérence à partir de ces différences : « Jusqu'à présent, explique Anne-Marie

¹³⁸⁰ Voir les programmes de Watercress présents dans le dossier documentaire de François Raffinot à la médiathèque du Centre national de la danse.

¹³⁸¹ Extrait de presse sous l'intitulé « C.G FAN L'express Neuchâtel Suisse » présent dans le dossier de presse 1977 de Watercress (fonds François Raffinot, médiathèque du Centre national de la danse).

¹³⁸² Vers 1976, archives privées Anne-Marie Reynaud.

Reynaud en 1979¹³⁸³, l'élaboration chorégraphique a été commune, la mise en scène assurée par Anne-Marie Reynaud, et nous tentons pour la prochaine création : un même sujet... cinq mises en scène ».

Ainsi, d'une volonté de rassemblement et d'identification à travers un groupe, dans les faits les collectifs semblent se diriger vers un processus de différenciation. Au projet de groupes unis mais composés de danseurs-interprètes-chorégraphes aux individualités fortes, aux sensibilités variées, se substitue celui du chorégraphe et de l'auteur dirigeant une compagnie. Être reconnu comme artiste en passe par imposer une vision. Plus tard, Anne-Marie Reynaud évoque même la notion de « leader » dans le pêle-mêle qui lui remémore le collectif, convoquant, cette fois un fonctionnement vertical. Aux Ballets de la Cité, « tout le monde aide tout le monde, tout le monde capitalise¹³⁸⁴ », explique Catherine Atlani. Les tournées, où le groupe joue la plupart du temps dans les Centres Culturels d'Actions Sociales des entreprises (CCAS), tels les centres de vacances pour les employés de Gaz de France (GDF), se font avec un bus Volkswagen qui transporte les danseurs et le matériel technique : « On avait nos câbles, on installait tout, notre jeu d'orgues, on s'installait et on repartait ». Avec la redistribution des cachets, chacun pouvait être payé toute l'année sur la base d'un mi-temps. Mais, pour la chorégraphie, il est clair que la structure « n'est pas un collectif » car au niveau de la création « c'est quand même moi qui impulse la compagnie ». Tel semble être en effet le glissement qu'observe Audrey Bottineau : « La danse contemporaine, reconnaît-elle, malgré un travail généralement collectif de création envisage un individu souvent unique comme l'auteur, celui-ci représentant un centre décisionnel. » Dès lors, sous-tendue par l'affirmation d'une créativité personnelle, apparaît bien la figure du chorégraphe. Celle-ci, en effet, ne cesse de s'entremêler avec la figure du collectif, nombre d'entre eux agissant le plus souvent autour d'une personnalité charismatique : c'est autour de Susan Buirge que le DTE tire sa renommée, de Quentin Rouillier que Moebius s'incarne ou encore autour de Marie Zighéra que le Plateau-Bascule fonctionne, etc. : « Le projet chorégraphique est avant tout celui d'un individu même s'il se construit avec un interprète », résume Audrey

¹³⁸³ « Présentation du four Solaire par lui-même » dans *Adage 10, informations sur la danse*, le bulletin municipal de la ville de Vitry-sur-Seine consacré au premier festival national de danse du Val de Marne, 1979.

¹³⁸⁴ Entretien avec Dominique Rebaud, *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, op. cit. p 16. *Idem* pour les citations suivantes.

Bottineau¹³⁸⁵. Nous pouvons ainsi dire que si un fondement choral intrinsèquement lié à la condition émergente du champ chorégraphique est à l'œuvre, et quand bien même il se mêlerait à un désir d'expression des singularités, exister comme chorégraphe s'impose progressivement comme un impératif.

5) *Quelle(s) expérience(s) collective(s) ?*

Dans sa contribution à l'ouvrage *Les collectifs dans les arts vivants*, Marcus Borja¹³⁸⁶ analyse que « la diffusion et les tentatives de théorisation du terme “création collective” datent surtout des années soixante-dix et se rattachent à un contexte de création où l'engagement politique est au cœur des débats esthétiques et la recherche de solutions et d'alternatives aux systèmes de production en vigueur, jugés autoritaires, entraîne tout un renouveau de la pensée théâtrale dans son ensemble ; non seulement dans la recherche de thématique mais dans sa structure profonde et son rôle dans la société ». De fait, ces remarques cadrent parfaitement avec l'étude de cas que nous avons présentée autour du collectif théâtral de l'Attroupement. Nous y avons souligné la dimension politique dans le contexte des années 1970 qui n'a pas d'équivalent aussi puissant dans les collectifs chorégraphiques. Bien que la mise en regard soit nécessaire, il faut cependant tenir compte des différences importantes en termes de politiques culturelles – présentes de longues date pour le théâtre, quasiment inexistantes pour la danse¹³⁸⁷, pour comprendre que l'articulation politico-esthétique œuvre de façon beaucoup plus diffuse et souterraine en danse que pour les collectifs de théâtre en France. L'expérience de la création collective dans le champ chorégraphique est autre. Dans une certaine mesure, elle se tient à mi-chemin entre les collectifs théâtraux marqués par la décennie 1970 et ceux arrivant dans les années 1990 et 2000 où le collectif cède le pas au collaboratif, tel que l'analyse Marcus Borja¹³⁸⁸.

En effet, comme nous avons pu l'observer, rares sont les créations réellement basées sur des processus entièrement collectifs, égalitaires et partagés même si quelques récits témoignent néanmoins d'expériences collectives « pleines ». C'est le sens semble-t-il des

¹³⁸⁵ « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de vivre ensemble », *op. cit.* non paginé.

¹³⁸⁶ « Du collectif au collaboratif : parcours de l'écriture scénique plurielle entre France et Brésil » in DOYON Raphaëlle, FREIXE Guy (dir), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p 169-188

¹³⁸⁷ Voir la première partie de notre thèse.

¹³⁸⁸ *Idem*

évoqueries de Catherine Atlani au sujet de la période de travail avec Dominique Boivin et Gisèle Gréau, et du fonctionnement à trois dans la création :

Il y a eu une espèce de coup de foudre de travail, d'amitié. [...] Ce n'était pas amoureux, on était tous les trois complètement fous dans le travail qu'on faisait et qu'on partageait ensemble. Souvent, j'impulsais des créations avec des choses mais, après, chacun amenait sa sauce dedans et tous les trois on était comme un feu toujours nourri, c'est-à-dire que dès qu'il y en avait un qui s'arrêtait, il y en a un autre qui redonnait quelque chose, c'était une forge. Et je pense que ça nous a amené à faire beaucoup de spectacles, Le Voyage sur le chemin d'un poète¹³⁸⁹.

Pour décrire une telle expérience, riche et forte à la fois, l'image convoquée est celle de la forge, c'est-à-dire du travail du métal – matériau résistant et dur – par déformation à chaud au moyen d'outils percutants (le marteau), etc. Le jeu d'une relation imbriquée, fusionnelle et passionnelle est elle aussi traduite par le feu, « feu toujours nourri » (d'où l'on tire à la fois la notion de fusion mais aussi celle de foyer) qui détermine, de manière organique et non programmatique, un processus de création collective.

Ce n'est pas, en revanche, la position de Moebius qui, à l'origine du groupe porte une idée d'imbrication mais plus rationnelle. Leur toute première création, *Résonances*, en 1977, s'inscrit, dès le titre, dans un projet et un processus non pas collectifs mais « collaboratifs » qui conduisent à la mise en œuvre d'« une suite d'images, une sorte de Kaléidoscope hypnotisant, étonnant où l'abstraction remplace un thème précis ; une suite d'images, de sections visuelles où les enchaînements chorégraphiques sont les éléments d'un vaste puzzle¹³⁹⁰ ». Ici, l'assemblage de séquences constitue un « style » poétique où la force visuelle des imaginaires chorégraphiques se substitue à la narration ou à une construction purement logique.

¹³⁸⁹ Spectacle créé en 1978 sur des chansons de Colette Magny (« J'aurais tant aimé danser ») et Anne Sylvestre.

¹³⁹⁰ Note d'intention de la pièce *Résonances*, Dossier de présentation de Moebius danse en mars 1978, dossier documentaire de Quentin Rouillier, Médiathèque du Centre national de la danse.

Au Four Solaire, la notion de collectif est, nous l'avons entre-aperçu, complexe. Il y a d'abord « les corps, la personnalité de chacun, avec ses possibilités et impossibilités, ses qualités et ses défauts ; tout ça est à mesurer et à étalonner en quelques sorte ; ensuite chacun prend sa place pour développer la vie du groupe : certains seront efficaces pour l'écriture chorégraphique, d'autres pour le choix des costumes », explique Anne-Marie Reynaud à Geneviève Vincent¹³⁹¹. Si l'utopie d'un « être ensemble » et une croyance en la force partagée, avec laquelle le groupe espère « retrouver les conditions exceptionnelles¹³⁹² » qu'il avait connues pendant les quatre années au GRTOP, est bien à l'œuvre, elle s'accorde ici avec une vision individuelle de la création tout aussi nécessaire et impérieuse. Dès lors, *a contrario* d'une perception trop lénifiante qui voudrait enclaver un collectif tel que le Four Solaire dans la seule décennie 1970, leur démarche, au regard des éléments contenus dans la contribution de Marcus Borja¹³⁹³, rejoint, en fait, l'esprit des collectifs post-1970 où « il n'est plus question d'une identité unique, celle du groupe comme un tout monolithique et indissociable, mais d'une collaboration plus ou moins harmonieuse de plusieurs individualités, de plusieurs spécialités ». Tel qu'ils conçoivent leur action en effet, c'est un groupe « à facettes » : « Chaque fois que l'on aborde un nouveau sujet, explique Anne-Marie Reynaud¹³⁹⁴, on est obligé de trouver de nouvelles recettes de travail ; tous, nous essayons de travailler en fonction d'un sujet. » La complexité est renvoyée tantôt « à un groupe qui ferait des films », c'est-à-dire qui déploierait les moyens adaptés au genre ou au thème qu'il souhaite montrer, qui tisserait également des liens avec le récit, tantôt à « une démarche musicale », qui serait davantage liée à une écriture abstraite. Dès lors, la compagnie définit son champ d'investigation, non pas à partir du mouvement lui-même mais comme une « frontière sans passeport entre quatre territoires : danse, musique, texte et lumière ». Ainsi, l'expérience collective des groupes de danseurs dans les années 1970 serait-elle plutôt une expérience collaborative basée pour l'essentiel sur une dimension inter ou transdisciplinaire ?

La cohorte de groupes pour qui l'expérience collective est motivée par l'interdisciplinarité semble, en effet, significative : Moebius, Four Solaire, Delta Phi,

¹³⁹¹ VINCENT Geneviève « Le four solaire... De l'énergie à revendre » entretien avec Anne-Marie Reynaud et Odile Azagury, *art.cité*.

¹³⁹² *Idem*

¹³⁹³ *Ibid* p. 170.

¹³⁹⁴ « Le four solaire... De l'énergie à revendre », *op. cit. Idem* pour les citations suivantes.

L'Atelier de Serge Keuten. Ils témoignent d'une nouvelle mythologie du processus chorégraphique où tous sont créateurs. Serge Keuten a fondé un Atelier avec des danseurs, des musiciens et des comédiens où chacun dans le processus de création apporte, à part égale, « les matériaux de base : technique, personnalité, créativité¹³⁹⁵ » ; c'est encore le Théâtre ballet de Toulouse qui « réunit deux formes d'expression : théâtre (Serge Dekramer) et danse (Michèle Lazès)¹³⁹⁶ » dans le but de « redonner à la danse une forme dramatique, qui, en la rapprochant du théâtre, décuple son pouvoir d'expression et de communication¹³⁹⁷ ». Moebius se présente, quant à lui, à l'instar du Four Solaire, comme « un groupe de danseurs professionnels [...], travaillant avec des musiciens (Patrick Vian¹³⁹⁸, Vibrarock¹³⁹⁹) et un scénographe : Remi Nicolas¹⁴⁰⁰ ». Dans *Horizon*, les musiciens sont présents sur scène et la musique de Vibrarock prend une place centrale dans le discours sur le groupe¹⁴⁰¹. Quentin Rouillier explique que la démarche de Moebius est « indissociable de nouveaux rapports entre chorégraphes, interprètes, créateurs d'autres modes d'expression artistique ». Ainsi chaque pièce « naît de la synthèse du mouvement, de la musique et de l'image ».

S'il s'agit d'une synthèse, régulièrement espérée dans les milieux de l'art, le Four Solaire entrevoit le croisement des disciplines en amont de la représentation chorégraphique. Dès lors, en effet, qu'« un spectacle se fabrique, s'apprend, se pratique¹⁴⁰² », il est en même temps danse, lumière et musique. Pour concrétiser une telle démarche, les danseurs choisissent d'intégrer l'apprentissage de certains instruments de musique dans leur entraînement quotidien afin de développer une écoute musicale. Ils entendent aussi protester contre « la musique décor¹⁴⁰³ ». La chorégraphie *Allecquère* a été écrite en silence puis

¹³⁹⁵ BRUNEL Lise, « Compagnie de L'Atelier » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.

¹³⁹⁶ BRUNEL Lise, « Théâtre Ballet de Toulouse » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.

¹³⁹⁷ *Idem*

¹³⁹⁸ Né en 1942, il est le fils de Boris Vian. C'est un musicien libertaire qui crée son premier groupe, Red noise, au moment de mai 68 et se dirige vers le rock électronique.

¹³⁹⁹ Groupe formé de Robert Wood, Patrice Cramer et François Leymarie qui reprend le titre de l'album sorti en 1976 du vibraphoniste Robert Wood

¹⁴⁰⁰ Dossier de présentation de Moebius danse en mars 1978. Dossier documentaire de Quentin Rouillier, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁴⁰¹ Simone Dupuis évoque le collectif « connu pour ses scénographies sophistiquées, ses beaux accompagnements musicaux au Vibrarock » in « Danse à Aix » (in De Nussac Sylvie, *L'Année de la danse 1979*, Paris, Calmann-Levy), p135.

¹⁴⁰² « Présentation du four Solaire par lui-même » dans *Adage 10, informations sur la danse, op. cit.*

¹⁴⁰³ *Idem*

dansée sur une musique de free-jazz totalement improvisée, afin qu'elle ne soit pas l'illustration de la danse. Pour *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?* la chorégraphie et la musique sont « composées simultanément par le vécu d'un même thème, la danse écoute la musique, la musique éveille la danse ». La place de la musique est interrogée, tout comme celle de la scénographie et de la lumière : « Fritz Reinhart, scénographe, éclairagiste est pour nous un œil critique, il nous ramène à l'essentiel de l'idée à cerner.¹⁴⁰⁴ » Dans un texte publié dans le numéro deux de la revue *Empreintes*¹⁴⁰⁵, le scénographe expose une vision dans laquelle « il est futile de considérer une représentation (performance) où tout travail artistique, par morceaux ou par parties [...] ». Plus que d'être responsable de son seul domaine de compétence, le scénographe, faisant écho à la démarche du groupe, considère en effet que « l'art doit transcender sa propre création ». De même que les danseurs pratiquent la musique, Fritz Reinhart apparaît dans ces propos, sensibilisé aux Big Four de Nikolaïs. Il parle en effet du « timing » comme de « l'ingrédient le plus important dans un éclairage réussi ; ou du temps et de l'espace « pris collectivement comme un seul concept » qui équivaldrait au mouvement. Il semble donc qu'une réelle porosité est à l'œuvre qui tendrait non seulement à investir des territoires nouveaux mais aussi des rapports nouveaux. Une perspective similaire est celle de Catherine Atlani qui creuse le rapport danse-voix dans le geste même et tente d'élaborer une technique, dès le début des années 1970, sous l'intitulé « danse vocale » dont les premières expériences cherchent « une liaison entre les interférences et les notes fondamentales qui sont en nous et le mouvement¹⁴⁰⁶ ».

Tenter de définir un nouveau monde chorégraphique plus vaste est aussi le projet de Delta-phi. Fondé en 1971 à Dijon par la chorégraphe Pat'O Bine, l'artiste audiovisuelle Martine Mignotte et le metteur en scène Jean-Jacques Cluzeau, Delta phi s'est rapidement « défini par ses créations transdisciplinaires : ballet optique, théâtre dansé, théâtre audiovisuel, exposition-concert¹⁴⁰⁷ ». *Psiens*, qui remporte le 2^{ème} prix de la chorégraphie au concours de Bagnolet en 1975, présente « une suite de mouvements lents et continus, soumis à des effets optiques qui leur donnent rythme et relief complétés par des projections sur un

¹⁴⁰⁴ *Idem*

¹⁴⁰⁵ REINHART Fritz, « Le Four solaire » in *Empreintes, écrits sur la danse*, n°2, octobre 1977, p58.

¹⁴⁰⁶ Entretien avec Dominique Rebaud, *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970/1980 en France*, op. cit. p15.

¹⁴⁰⁷ Dossier de présentation de la Compagnie Delta Phi 1971-1978 (dossier documentaire Pat'O Bine, médiathèque Centre national de la danse).

écran amplifié par une musique lancinante de Fripp et Eno ¹⁴⁰⁸». Pour ce groupe, il s'agit, là encore de défaire le cloisonnement traditionnel des disciplines afin de provoquer « la circulation des valeurs culturelles contemporaines ¹⁴⁰⁹ ». Par-delà la dimension interdisciplinaire, il s'agit moins, comme le remarque Marcelle Michel, pour Delta Phi, « d'une équipe de danseurs que d'une équipe d'intellectuels [...] ». Est-ce, dès lors, une dimension expérimentale, voire radicale qui tente de s'imposer ?

Maurice Fleuret¹⁴¹⁰ le perçoit bien, nombreux sont, à ses yeux, les « groupes français qui, faute de moyen, radicalisent leur recherche et déploient toujours plus leur imagination. Ici, on épure les effets du théâtre ; là, on s'enfonce dans l'essence du geste ; plus loin on explore les ombres du silence ; ailleurs, on sculpte l'espace, on violente le temps, on exalte le cri, on rend leur signification aux sons du quotidien... ». Par ces démarches collectives, collaboratives et transdisciplinaires, en effet, transparait, avant tout le désir massif d'une communauté en danse d'incarner, non pas seulement dans des thématiques, mais aussi dans sa structure profonde, une voie de la création contemporaine où, ainsi que le désigne Maurice Fleuret, il y avait « le visage nouveau d'un art qui vient de loin mais qui porte aujourd'hui, dans sa nudité, dans dénuement, tous les futurs de la conscience ». Que ce soit dans les centres culturels, « de hangar en cinéma croulant¹⁴¹¹ », une démarche plus radicale dans la pensée du geste chorégraphique semble advenir.

Partir du rapport à soi et à l'autre comme base de l'écriture chorégraphique pour chercher des états inconnus, mais aussi porter une nouvelle densité, voire une nouvelle corporéité dans la danse, telles sont les expériences partagées qui œuvrent également dans les collectifs de danse. Deux voies cependant se dessinent. Pour des chorégraphes telles que Christine Gérard au sein d'Arcor, comme nous l'avons évoqué dans la 2^{ème} partie, cette corporéité s'élabore dans la « nuance et délicatesse, précision et musicalité ¹⁴¹²» afin de laisser entrevoir « entre les masques ¹⁴¹³» et derrière les apparences des gestes « d'autres

¹⁴⁰⁸ MICHEL Marcelle, « Avignon » in *Danse Perspective*, n°1, septembre 1975

¹⁴⁰⁹ Dossier programme de la Cie 1971-1978 – dossier documentaire Pat'O Bine, Médiathèque CND.

¹⁴¹⁰ « Danse : la France en transe » in *Le Nouvel observateur* du 28 Mai 1979.

¹⁴¹¹ FLEURET Maurice, « Danse : la France en transe » in *Le Nouvel observateur* du 28 Mai 1979.

¹⁴¹² Remarques de Lise Brunel dans son article « L'Arch au pays des merveilles » (*Voir, tout est spectacle*, n°1, 1976) à propos du solo Echo présenté au Théâtre de la Plaine (Paris 15^{ème}) en mai 1976.

¹⁴¹³ Titre d'une chorégraphie de Christine Gérard créée en 1976.

lectures possibles ¹⁴¹⁴». Pour d'autres, le projet chorégraphique du collectif consiste à « trouver en chaque individu sa propre violence et la faire éclater ¹⁴¹⁵», définissant en même temps un rapport au sujet et un projet pour la création : « On a tous un degré de violence rentrée, explique Quentin Rouillier ¹⁴¹⁶, sous-jacente, elle n'est pas toujours destructrice, elle peut déclencher quelque chose d'intéressant, remettre des choses en question. Une violence douce, latente, qui explose... Pas de message, plutôt faire ressentir... ». Dans cette perspective, le duo *Riposte* élaboré par Marie-Christine Gheorghiu nous apparaît emblématique d'un propos chorégraphique où le danseur, sujet en tension avec sa propre explosivité, construit un dialogue avec un corps partenaire. D'abord créé par Marie-Christine Gheorghiu et France Nastuzzi en 1980 dans le cadre du collectif Indépendanse auquel nous consacrerons une large place dans le chapitre suivant, *Riposte* trouve une forme aboutie avec Alain Buffard comme partenaire en 1981 ¹⁴¹⁷. Fruit d'une longue recherche en improvisation, la chorégraphie épurée met en scène deux corps denses dialoguant avec intensité, oscillant, chutant ou se cabrant. Sur des musiques des scènes underground nord-américaine et berlinoise, cet échange de matières expose de manière implosive par moment, brutale à d'autres, les affects à la fois troubles et engagés des danseurs dont on perçoit à la fois le désir d'union mais aussi la profonde et radicale singularité : « Chuter ou relâcher son buste, chuter comment, avec quelle force ? » s'interroge Christine Rodès ¹⁴¹⁸, « ici, on danse comme pour sur-vivre avec l'impérieuse nécessité d'aboutir au geste ». Le message d'une urgence à danser « de la peau à l'organe ¹⁴¹⁹», qu'elle soit investie par un souci d'écriture travaillée « d'un ciseau à la fois acéré et généreux des matériaux du corps ¹⁴²⁰ » ou guidée par une énergie explosive des danseurs, contribue, sans nul doute, à affirmer un projet pour la danse en dehors de la seule injonction de divertissement. Odile Azagury, quant à elle, parle de la

¹⁴¹⁴ Notes d'intention sur la création *Entre les masques* (1979) in Dossier de la Compagnie Arcor/ CAC de Villepreux (1983). Archives privées Christine Gérard.

¹⁴¹⁵ Propos de Quentin Rouillier recueillis par Lise Brunel, Fiche *Résonances* / Dossier de présentation de Moebius danse en mars 1978, Dossier documentaire Quentin Rouillier, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁴¹⁶ Propos recueillis par Lise Brunel, Fiche *Résonances* / Dossier de présentation de Moebius danse en mars 1978, Dossier documentaire Quentin Rouillier, médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁴¹⁷ Nous avons consulté la vidéo filmée à Versailles en 1982 disponible en version numérique à la médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁴¹⁸ « M. C. Gheorghiu et Alain Buffard ("Riposte") » in *Pour la danse*, février 1982.

¹⁴¹⁹ *Idem*

¹⁴²⁰ AUBRY Chantal, « Danse 1990 : retour en avant » in *La Croix*, mars 1990.

danse comme d'un « ferment d'anarchie ¹⁴²¹ ». Nous l'entendons comme la possibilité de faire advenir, de manière parfois très discrète ou indirecte, à travers le geste du danseur, une liberté fondamentale.

Cependant, les recherches qui émergent peuvent aussi faire une place évidente à des propos plus acides ou corrosifs. Tel, *Post Opus Gédopus* du collectif Le Cercle présenté en 1979 à l'Espace Pierre Cardin, qui se base sur la lecture des condamnations pour infraction dans les couloirs et les wagons de la RATP et met en jeu la « liberté des corps ¹⁴²² ». Avec le groupe Autarcique puis Lima Dreem, l'enjeu d'une recherche chorégraphique apparaît là encore, dès la fin des années 1970, particulièrement abouti, engagé et dense. Mark Tompkins se souvient d'« avoir fait ses premiers spectacles à deux ¹⁴²³ » avec Lila Greene. « A deux » signifie ici non pas dialoguer mais fondre des identités. Le nom du groupe Les Productions Lima Dreem, qui mêle les syllabes de chaque prénom pour en former un nouveau en est le signe premier. Mark Tompkins et Lila Green sont ainsi les premiers à questionner le genre, avant même qu'il devienne une matière d'investigation majeure dans le champ chorégraphique ¹⁴²⁴. « Nous étions un homme et une femme, explique Lila Green, et nous changions nos identités. Nous travaillions avec des diapos, des petits films ¹⁴²⁵ ».

Autre expérience collective aux marges de l'identité est celle que Lila Green a traversée avec Hideyuki Yano, venu du Japon, Elsa Wolliaston, Afro-américaine qui, pendant ces années mène des recherches sur les rites ancestraux centre-africains, et Sidonie Rochon : « On dansait à cause de nos différences, poursuit Lila Green, on était là pour nos différences, ce n'était pas parce qu'on se ressemblait mais parce qu'on ne se ressemblait pas [...] ¹⁴²⁶ ». La friction des identités - « Yano était fascinant, Elsa était très forte, moi j'étais

¹⁴²¹ JOUVAL Geneviève, « Le Four solaire ... de l'énergie à revendre », *art. cité*.

¹⁴²² ROSSEL Lucile, « Le Cercle –Espace Cardin, Paris » in *Les Saisons de la danse*, n°113, avril 1979, p13.

¹⁴²³ Un dimanche matin chez Mark Tompkins, entretien avec Bahar Tamiz dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 en danse en France » animé par Mélanie Papin et Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2012.

¹⁴²⁴ Comme le développeront Mark Tompkins, mais aussi Cécile Proust, Alain Buffard, François Chaigneau et Cécile Bengola, à partir des années 1990 et surtout depuis les années 2000.

¹⁴²⁵ Entretien de Xavière Jarty avec Lila Green réalisé en 2012 dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 en danse en France » animé par Mélanie Papin et Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2012.

¹⁴²⁶ Entretien de Xavière Jarty avec Lila Green réalisé en 2012 dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 en danse en France » animé par Mélanie Papin et Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2012. Les formules ont été légèrement revues par rapport à l'entretien brut retranscrit.

américaine et Sidonie était française » - ; la connexion des cultures et histoires de corps, - « Yano avec son intériorité qui connaissait très bien la culture japonaise, [...] Elsa, c'est l'Afrique, le début de l'humanité, au début les gens nous trouvaient légères, Sidonie et moi » - souligne à nouveau Lila Green ; la valorisation de l'hétérogène, tous ces éléments confèrent à leur danse une épaisseur encore jamais appréhendée dans le champ chorégraphique en France.

Nous constatons ainsi à quel point cette diversité d'expériences collectives est tournée vers un désir de faire sortir la danse d'une image lisse et divertissante, et s'offre à la pluralité. Nous avons constaté également le rapport mineur de ces collectifs à un discours explicitement politique, que ce soit dans la revendication de la forme du collectif en lui-même ou dans une projection politique de la création chorégraphique. Pour faire entendre leurs voix dans l'espace public, les danseurs vont plutôt choisir de se regrouper en « collectifs de collectifs » pour produire un discours massif, engagé et ouvertement social et politique.

Ce qui n'avait pas eu lieu en 1968 s'est réalisé juste après : juste ou presque 10 ans plus tard.

B -La communauté et la militance : Les « collectifs de collectifs »

Si les collectifs de danseurs se concentrent sur l'invention de corporéités contemporaines, la dimension politique et militante, qui est apparue en particulier au moment de mai 68, n'est pas pour autant absente tout au long des années 1970. Bien au contraire, des prémices d'une organisation de combat avec l'ARC - Action Recherche Confrontation au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1967 et 1968 - aux groupements explicitement militants comme Action danse et Indépendanse, en passant par des manifestations plus ponctuelles comme les soirées aux Bouffes du nord organisées par plusieurs collectifs dont Le Four solaire et Moebius en 1978, sont significatifs d'une conscience de la collectivité engagée, déterminée, solidaire et active. Face à la précarité, à la raréfaction des espaces de travail, au désintérêt des instances publiques, ces mouvements et ces actions portent un effet non seulement le signe d'une résistance mais aussi celle d'une utopie communautaire. Ils se constituent comme ressources pour la construction du champ chorégraphique contemporain,

en particulier parce qu'ils forgent des alliances nouvelles, qu'ils formulent une adresse à un public ouvert, curieux et s'inventent des manières d'exister.

La démarche de l'ARC peut être regardée comme ce premier acte contemporain de collectivité de danseurs qui annonce la décennie 1970. La création en 1967 d'une section innovante au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris répondait selon son fondateur et animateur Pierre Gaudibert¹⁴²⁷ à une double nécessité : celle, d'une part, de « tenter de susciter un lieu vivant pour les arts plastiques¹⁴²⁸ », celle, d'autre part, de voir « si un équipement traditionnel pouvait s'adapter aux nouvelles perspectives d'animation culturelle dans la capitale¹⁴²⁹ ». Le modèle étant celui des Maisons de la culture, l'ARC entend ainsi établir « un rapport nouveau [...] avec un public élargi, une sélection risquée de l'actualité artistique, une multiplication des rencontres et des échanges¹⁴³⁰ ». Dès lors, la diversification des animations se tourne vers la photo, le cinéma mais aussi le jazz et la danse, de manière à donner des signes d'une vitalité à l'adresse d'un public qui renouvelle les catégories traditionnelles de spectateurs. Ainsi la jeunesse et les catégories populaires à travers les syndicats d'étudiants, les comités d'entreprises, les collèges et lycées techniques, les mouvements d'éducation populaire, les Maisons de la culture, les Centres culturels de la région parisienne forment les cibles que l'ARC souhaite atteindre par ses animations et ses programmations. Françoise et Dominique Dupuy ont été sollicités, par l'intermédiaire de leur amie Monique de Gouvenain¹⁴³¹, auteure d'ouvrages sur l'histoire de l'art et directrice de galerie¹⁴³², pour créer la section danse dès le mois de mai 1967. Ils organisent des soirées au programme axé sur des thématiques transversales qui, si elles s'appuient au tout début sur l'histoire des danses traditionnelles (1^{ère} soirée le 11 mai 67 : De la Perse traditionnelle à l'Iran moderne, musique, poésie, danse), s'orientent peu à peu vers des sujets de recherches contemporains : Danse et Musique concrète (15-16 décembre 1968) ; Intervention du hasard dans la création chorégraphique (22-22 février 1968). Parallèlement, Françoise et Dominique Dupuy ainsi que Lise Brunel - associée aux programmations - organisent des « Cycles d'initiation aux techniques de la danse », sorte de démonstration publique d'un cours de

¹⁴²⁷ 1928-2006. Conservateur, critique d'art et écrivain français.

¹⁴²⁸ *Idem*

¹⁴²⁹ Entretien avec Pierre Gaudibert par Jean Clair in *Chroniques de l'art vivant*, n°24, octobre 1971.

¹⁴³⁰ *Idem*

¹⁴³¹ 1916-2007.

¹⁴³² Tel qu'en fait le récit Dominique Dupuy dans *Une danse à l'œuvre*, CND, 2002, p 240.

danse qui remporte un vif succès. A l'instar des rencontres chorégraphiques conçues comme de véritables programmes de spectacle, les succès des différents cours publics montrent l'intérêt porté au phénomène danse par un public de plus en plus avide de découvrir et de connaître. D'autres manifestations, telles « Rencontre avec un chorégraphe », des projections de film de danse comme *The Dancer's world* de Martha Graham (le 7 février 1968), des expositions ou encore, après mai 68, des « Tribunes libres », figurent parmi les propositions de la section chorégraphique.

1) Action danse : un espace de militantisme et de regroupement pour toutes les danses contemporaines

Si la section chorégraphique de l'ARC est parvenue à se glisser dans les pas des Arts plastiques pour offrir à la danse moderne et contemporaine des espaces de visibilité dans sa réflexion, sa création, sa pratique et attirer ainsi un nouveau public, plus jeune, curieux, le projet de collectivité qu'Action-Danse formule conquiert encore davantage d'autonomie et de combativité. Dans un compte-rendu de réunion de 1978, Action-Danse se présente « historiquement » comme « une manifestation annuelle (1^{ère} en 1974) réunissant un certain nombre de jeunes compagnies de danse pour promouvoir la créativité¹⁴³³ ». La notion de découverte d'une nouvelle forme de danse est centrale et accompagne tout le projet, mais celle-ci est d'emblée associée à une dimension de lutte, ainsi que le note Lise Brunel dans un article de 1974¹⁴³⁴ dont les termes sont repris dans différents documents de communication¹⁴³⁵ :

Le titre est clair, une action POUR et PAR la danse. Aucune subvention : le combat n'est pas sans problèmes, ils sont comme autant d'obstacles à la créativité. L'objectif d'Action Danse est multiple : bousculer la danse, écarter les clivages et privilégier la création et la rencontre avec un public.

¹⁴³³ Compte-rendu de réunion du 13 janvier 1978. Archives Lise Brunel consultées en juillet 2013 en la demeure de la journaliste avec l'aimable concours et autorisation de son fils et ayant-droit Fabrice Dugied.

¹⁴³⁴ BRUNEL Lise, « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.

¹⁴³⁵ Et notamment le dossier qui accompagne la création de l'association en 1978.

L'histoire d'Action-Danse s'est faite en trois temps : sa création en 1974, puis l'expression de sa solidarité entre 1975 et 1977 à la faveur d'une mobilisation contre la fermeture du théâtre qui l'a accueilli et enfin la création de l'association en 1978 dont le fonctionnement perdura jusqu'en 1980.

Le premier acte débute par la rencontre entre le directeur du Théâtre des Deux-Portes, Alain Crabot, qui agit au sein d'une M.J.C située dans le XXème arrondissement de Paris¹⁴³⁶ avec la journaliste Lise Brunel et un groupe de danseurs formé par Christiane de Rougemont, Catherine Atlani, Graziella Martinez¹⁴³⁷. Ils décident de monter un festival de danse pendant trois mois. La direction artistique est confiée à Lise Brunel tandis que le théâtre s'engage à fournir un lieu en état de marche, à assurer la coordination technique et la diffusion. Entre le 9 janvier et le 19 mars 1974, cinq compagnies ou collectifs sont programmés – le Ballet Théâtre de Toulouse, Free Dance Song, la Compagnie Graziella Martinez, les Ballets de la Cité et la Compagnie-Atelier Serge Keuten¹⁴³⁸ - auxquels s'ajoutent encore le 6 et le 17 mars le Ballet Théâtre Kodja et l'ensemble Africain¹⁴³⁹. Par ailleurs, des rencontres autour des jeunes chorégraphes, comme le mentionne le programme¹⁴⁴⁰, sont à l'affiche avec Jean-Marc Torres, Serge Ducher, Jane Honor, Kilina Crémona, Jacques Alberca, Poumi Lescaut, Suzon Holzer, Quentin Rouillier, Renate Pook, Anne-Marie Reynaud, Karine Saporta. L'événement, bien que peu commenté¹⁴⁴¹, est une première et montre qu'une réelle aventure et une ambitieuse entreprise collective semblent voir le jour. Tel que le perçoit Lise Brunel à travers la manière dont les groupes s'investissent, il ne s'agit pas uniquement de se regrouper mais plutôt de porter une attitude avec laquelle le danseur est en mesure de « quitter son égo¹⁴⁴² » et de prendre conscience du groupe : « Ils assistent aux différents spectacles,

¹⁴³⁶ Le Théâtre des Deux-Portes est une salle de spectacle accueillie au sein de la MJC Paris-Charonne située 46, rue Louis Lumière. Elle est alors confiée à la compagnie Ateliers-Théâtre du XXème /Athévains qui souhaite y promouvoir un théâtre d'essai.

¹⁴³⁷ Nous présentons les noms qui se recoupent dans les témoignages et articles. Mais il semble difficile d'établir une liste exhaustive tant les récits divergent. Dans l'article de Vogel (*Pour la danse*, n°47, décembre 1978), il est fait mention également du groupe Kodja et du Ballet théâtre de Toulouse.

¹⁴³⁸ L'appellation précise diverge selon les sources. Ici nous reproduisons le contenu du programme.

¹⁴³⁹ Nous n'avons pas d'information sur ces deux groupes.

¹⁴⁴⁰ La consultation des archives d'Action-Danse a été effectuée en juillet 2013 avec Fabrice Dugied avant la donation au Centre national de la danse.

¹⁴⁴¹ En dehors des articles de Lise Brunel dans *Chroniques de l'art vivant*, il est fait mention, à notre connaissance dans *Les Saisons de la danse*, n°63, avril-mai 1974.

¹⁴⁴² BRUNEL Lise, « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.

découvrent les autres danseurs, élaborent des projets pour des réalisations communes.¹⁴⁴³» Bref « des forces neuves » semblent advenir dans un lieu qui, avec l'investissement des danseurs « ressemble à un de ces lieux new-yorkais où se bousculent différents visages de la danse : une sorte de Cubiculo Theater¹⁴⁴⁴ fertile en création¹⁴⁴⁵ ». Action-Danse ne s'envisage pas pour autant comme une scène expérimentale ; ce qui frappe davantage est la circulation des projets chorégraphiques et des esthétiques qui s'y côtoient. Toutes consacrées par la presse ou les artistes eux-mêmes comme des pièces « contemporaines », cette désignation recouvre pourtant des réalités et des radicalités bien diverses. Nul rapport sur le fond en effet entre la « gorgée de vitriol salubre¹⁴⁴⁶ » de Graziella Martinez et la « rupture libératrice d'avec la mère nourricière¹⁴⁴⁷ », à savoir l'Opéra, de Serge Keuten. Mais ce programme très ouvert est ainsi d'abord le témoin d'un sentiment d'appartenance à la danse contemporaine. Comme le conçoit Lise Brunel en effet, « Le Théâtre des Deux Portes, animé par Action-Danse, est devenu un lieu de rencontre de ceux qui, à travers la danse, libèrent le spectacle chorégraphique de ses entraves esthétiques, de ses rivalités, de sa sophistication, et l'intègrent à la vie de chaque jour¹⁴⁴⁸ ». L'organisation entend offrir une large diversité d'esthétiques à la danse contemporaine par ceux qui s'en revendiquent. Cette revendication agit d'ailleurs autant sur le plan de la pratique que sur le plan du militantisme. Ainsi que l'explique Serge Keuten¹⁴⁴⁹, « chacun se respectait et comme j'étais quelqu'un d'assez militant, je me retrouvais bien avec des personnes comme Catherine Atlani ou des groupes comme le Four solaire, Anne-Marie Reynaud. Cette action s'est inscrite dans la continuité de Mai 68 mais on ne peut pas dire qu'on partageait une pensée commune, je restais pour ma part avec mon bagage classique. »

Le deuxième acte débute l'année suivante, en 1975. Le Théâtre des Deux Portes rencontre alors des difficultés financières du fait d'un budget trop mince, d'une gestion

¹⁴⁴³ *Idem*

¹⁴⁴⁴ Comme le précise Lise Brunel dans son article « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, op. cit. Le Cubiculo Theater ouvre en 1968 au sein du Broadway « off » en tant que théâtre expérimental et point de chute de la National Shakespeare Company.

¹⁴⁴⁵ BRUNEL Lise, « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, op. cit.

¹⁴⁴⁶ DUPUIS Simone. « Graziella Martinez : Silence. Paris, Centre culturel du Marais » in NUSSAC de Sylvie, *L'Année de la danse 1978*, Paris, Calmann-Levy, 1978, p 169.

¹⁴⁴⁷ MAGGIE Dinah, « Jeunes chorégraphes : une lueur d'espoir » in *Le Quotidien de Paris*, 4 juillet 1974.

¹⁴⁴⁸ BRUNEL Lise, « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, art. cité.

¹⁴⁴⁹ « Mai 68 a été une folie » in *Danser en Mai 68*, op cit, p 75.

administrative pesante, et du poids des charges qui ponctionnent la majeure partie des subventions. Malgré des licenciements et l'augmentation des cotisations des adhérents, le théâtre est menacé de fermeture. Cette situation, largement relayée dans la presse¹⁴⁵⁰, fait l'objet d'un grand mouvement de solidarité. Selon le compte rendu de Lucile Rossel¹⁴⁵¹, un Action-Danse a bien lieu en 1975 mais réduit de trois mois à un mois. La programmation comporte un spectacle de mime et percussions (Joël et Christine Guyot), de la danse classique du sud de l'Inde (Maîtreyi), le groupe Kodia qui présente des musiques et des chants d'Afrique ainsi que des jeunes chorégraphes : Lauri Macklin, Jackie Marquès et Jean-François Lefort. Un mouvement de solidarité naît à ce moment-là par la présentation d'une programmation et la présence des artistes sur scène. Cette dimension solidaire devient dès lors partie prenante du rôle et de la fonction d'Action-Danse dans son histoire avec le théâtre. En effet, malgré cette première mobilisation, le théâtre est sur le point de fermer en 1977. A nouveau, pour protester et rendre visible cette situation, les danseurs décident d'organiser bénévolement un événement sous le sigle « Action-Danse 77 ». Trois soirées de soutien sont ainsi préparées les 25, 26 et 27 février 1977. Les listes des groupes et des chorégraphes est impressionnante : Four solaire, Joseph Russillo, Ballet théâtre de Toulouse Michel Lazef, Ici et maintenant, Jean Rochereau, Dominique Bagouet, Françoise Denieau, Free Dance Song, Mat Mattox, Christine Gérard, Alex Witzmann-Anaya, Karine Saporta, Elsa Wolliaston, Jacques Patarozzi, Cécile Louvel, Fabrice Dugied et Marceline Lartigue, Laurette Fouquet, Themoon, Lauri Macklin et Sylvain Richard, Le Cercle, Suzon Holzer, Les Ballets contemporains de Karin Waehner, Serge Keuten, Moebius, GRTOP, Harry Sheppard, Micheline Lelièvre, Marie-Claude Tournier, Patrick Fort et Bernard Lubat ; soit en tout 29 spectacles. En parallèle, est organisée une rencontre-débat avec la presse. La mobilisation ne suffit cependant pas à sauvegarder le théâtre qui ferme ses portes en 1976¹⁴⁵². Une ultime manifestation est organisée les 28 et 29 décembre 1977 en signe de protestation. Elle devait se tenir au Théâtre de l'Est parisien mais celui-ci brûle dans la nuit du 4 au 5 décembre 1977. Baptisée « Action Danse 78 », la manifestation se déroule finalement au Théâtre de

¹⁴⁵⁰ Dans les grands quotidiens nationaux tel que le précise Lucile Rossel dans son article « Le Théâtre des 2 Portes » in *Les Saisons de la danse*, n°76, été 1975.

¹⁴⁵¹ *Idem.*

¹⁴⁵² Le théâtre est alors nomade jusqu'en 1979, accueilli au 20, rue Monte-Cristo dans le XXème, au théâtre Oblique, au théâtre de la Cité internationale, au théâtre de Chaillot, il s'installe au 45bis, rue Richard Lenoir dans un lieu rebaptisé Artistic Athévains jusqu'en 1990.

Ménilmontant avec les spectacles de Jacoby et Martine Eva, Jackie Marques et Pierre Fabbris, Christiane de Rougemont, Moebius, Danse Théâtre Experience¹⁴⁵³, Charles Henri Pirat, Caroline Dudan, Théâtre Ballet de Toulouse, Karin Saporta le corps graphique, Marceline Lartigue, Mâ, Wilfride Piollet et Jean Guizerix, Rosario Luna, Dominique Petit, Jean-Claude Ramseyer, Sarah Rayna, Roue Libre Fabrice Dugied, Four Solaire, Watercress Lauri Macklin, Marie-Christine Gheorghiu et Nicole Lampsin, Graziella Martinez, Dominique Vassard, Atelier Serge Keuten. Là encore, des débats sont préparés en marges des 24 spectacles.

Le troisième acte advient le 3 avril 1978 avec la création de l'association (loi 1901) : « Devant l'ampleur prise par les événements Action-Danse, une rencontre à échéance plus longue est apparue nécessaire. Compatible avec les besoins actuels d'information et de communication, elle établit un lien à l'intérieur de la profession », est-il expliqué dans le dossier de présentation de l'association¹⁴⁵⁴. Lise Brunel est élue présidente ; les Vice-présidents sont Dominique Boivin et Anne-Marie Reynaud ; le secrétariat est assuré par Robert Berthier, Nicole Abad et Geneviève Vincent, tous trois danseurs ; enfin la trésorerie est tenue par Edith Lienard et Nicole Lefèvre, danseuses également. En outre, douze jeunes compagnies parmi les plus reconnues composent le conseil d'administration à savoir : les Ballets contemporains de Karin Waehner, Watercress, Kaleidanse¹⁴⁵⁵, la Compagnie Bagouet, le Four Solaire, Dominique Boivin, les Ballets de la Cité, le groupe Mâ, Moebius, Corps Graphique, Delta Phi et Arcor. De fait, au regard du nombre de collectifs, danseurs, ou compagnies à s'agréger à ce mouvement, Action-Danse semble en mesure de devenir un contre-pouvoir audible et efficace. Dans son article de *L'Humanité* du 5 janvier 1978 intitulé « Lorsque 24 compagnies s'assemblent », Pierre Lartigue remarque bien en effet que si les manifestations ont pour but initial de protester contre la fermeture du Théâtre des Deux-Portes, « le problème dépasse celui de l'existence d'une MJC ». Il s'agissait, avec la création

¹⁴⁵³ Dont Colette Blanchet et Edwige Wood ont repris les rênes en 1974 lorsque Susan Buirge est partie diriger l'ERA, Etudes et rencontres artistiques à Genève en Suisse (elle fonde l'année suivante le Danse Théâtre Susan Buirge). Le DTE est alors accueilli à Courbevoie dans des locaux prêtés par la MJC. D'après leur récit recueilli lors de l'entretien réalisé par Pauline Le Boulba et Mélanie Papin avec Edwige Wood et Colette Blanchet, le 13 septembre 2011, Patrick Bensard et Daniel Dobbels ont pris leurs premiers cours de danse avec elles. Le groupe se produit notamment au Centre américain puis se disperse quand Edwige Wood démarre sa collaboration avec Moebius en 1977.

¹⁴⁵⁴ Fonds Lise Brunel, consulté chez Fabrice Dugied (décédé en 2016) en juillet 2013.

¹⁴⁵⁵ Que composent Nicole Lefèvre et Alain de Raucourt.

de l'association, de prendre son autonomie vis-à-vis de la problématique du théâtre pour se recentrer sur les préoccupations des danseurs. Le but énoncé dans les documents présentant l'association est ainsi de « défendre la création chorégraphique par le développement de l'information et la revendication auprès des Pouvoirs publics, afin de donner à la danse la place qu'elle mérite au sein de l'action culturelle ¹⁴⁵⁶ ». D'un projet de diffusion des créations chorégraphiques contemporaines des jeunes artistes en France, la démarche, qui s'est construite au gré des événements attachés au théâtre d'accueil, prend une tournure plus politique. Cette troisième phase est en effet moins celle de l'opportunité d'organiser des programmations de danse que celle de la réflexion, la concertation, la mise à plat, tel que mai 68 l'avait auparavant favorisée. Dix ans plus tard, si le constat « d'une situation extrêmement confuse quant à la place réelle qu'occupe la danse moderne ¹⁴⁵⁷ » rejoint le souci de reconnaissance exprimé en mai 68, l'espace désormais pris par la danse nord-américaine qui reçoit « un accueil très chaleureux du public » fait désormais craindre que la présence de jeunes compagnies apparaisse « comme une verrue monstrueuse qui viendrait gâcher le beau visage d'un univers créatif en gestation ¹⁴⁵⁸ ». La préoccupation d'Action-Danse consiste à se demander de quelle manière la danse en France pourrait être aussi prise en compte, du point de vue de la création et des conditions de vie des danseurs ? Pour ce faire, trois types d'actions sont proposées ¹⁴⁵⁹ : la participation ou l'organisation de festivals, la mise en commun des moyens techniques dont chaque groupe dispose et la formation d'un mouvement revendicatif auprès des autorités compétentes. Pourtant les deux années qui suivent offrent moins de visibilité : le 17 février 1978 un nouveau gala de soutien au Théâtre des Deux-Portes est organisé à la Mutualité, dans le 5^{ème} arrondissement de Paris, où sont présentés divers artistes comme George Moustaki, Rufus, le Théâtre du Soleil et des chorégraphes – moins nombreuses – de Carolyn Carlson ou du Four Solaire. En 1979, les archives conservées par Lise Brunel font mention d'un « Action-Danse 1979 : Avignon » dont nous ne trouvons cependant pas trace dans les comptes-rendus de la presse

¹⁴⁵⁶ Dossier de présentation Action-Danse 1978. Fonds Lise Brunel, consulté chez Fabrice Dugied en juillet 2013.

¹⁴⁵⁷ *Idem*

¹⁴⁵⁸ *Idem*

¹⁴⁵⁹ D'après le compte-rendu de réunion de l'association du 13 janvier 1978. Fonds Lise Brunel, consulté chez Fabrice Dugied en juillet 2013.

spécialisée¹⁴⁶⁰. D'autres mouvements naissent, à l'instar d'Indépendanse¹⁴⁶¹ ou se développent comme Le Ballet pour Demain¹⁴⁶², porteurs des mêmes désirs et projets. Ainsi donc s'achève Action-Danse qui rejoint en 1980¹⁴⁶³ Un mouvement pour la danse initié par Michel Caserta et Lorina Niclas que nous analyserons plus loin. Soutenue par une politique culturelle municipale communiste, l'action des rassemblements de danseurs va alors connaître une étape supplémentaire dans la défense et la reconnaissance de leur art et de leurs conditions de travail. Mais la dimension de rassemblement et de lutte qu'incarne Action-Danse à Paris fait des émules. Ainsi est née l'ADRA – action danse Rhône Alpes qui réunit à Lyon à partir de 1977 cinq personnalités de la danse : Claude Decaillot, Michel Hallet Eghayan, Lucien Mars, Hugo Verrecchia et Marie Zighéra. Leur revendication à ouvrir en région un lieu spécifiquement dédié à la danse permettra la création de la Maison de la Danse à Lyon, reconnue aujourd'hui comme l'une des institutions les plus importantes du champ chorégraphique.

2) *Indépendanse : une fabrique du chorégraphe*

Action-Danse accompagne, en un sens, l'ensemble du champ chorégraphique contemporain, de la décennie 1970 jusqu'aux portes de la décennie suivante. Il en va de même pour Indépendanse dont la nature collective et solidaire a largement contribué à faire apparaître et reconnaître la danse contemporaine. Tout comme son aînée, les objectifs qu'Indépendanse formule dans les statuts de l'association le 2 janvier 1979 portent sur la diffusion et la promotion de la création chorégraphique afin de « mieux faire connaître au public et aux professionnels les nouvelles formes d'expression se rapportant à cette discipline¹⁴⁶⁴ ». Et dans cette optique, la vocation de l'association est d'organiser « des rencontres et des débats ainsi que toute manifestation artistique se rapportant directement ou indirectement à la chorégraphie et à la danse¹⁴⁶⁵ ». De la même manière qu'Action-Danse

¹⁴⁶⁰ Nous avons consulté Les Saisons de la Danse et Pour la Danse du mois de juin au mois d'octobre de l'année 1979 et de l'année 1980.

¹⁴⁶¹ Voir *infra*.

¹⁴⁶² Dont nous consacrons une sous-partie dans le chapitre suivant.

¹⁴⁶³ Voir l'entretien de Lise Brunel avec Marie Glon in *Repères, cahier de danse*, novembre 2015, p 15-16.

¹⁴⁶⁴ Statuts de l'association Indépendanse, émanant des archives privées de Marie-Christine Gheorghiu.

¹⁴⁶⁵ *Idem*.

s'est attachée à un lieu, le Théâtre 13¹⁴⁶⁶ a constitué sans nul doute le repaire du collectif Indépendanse où la plupart de ses manifestations ont eu lieu : huit programmes y ont été proposés entre décembre 1977 et juillet 1980¹⁴⁶⁷, l'essentiel des dates étant regroupé en 1978. L'année 1979 et l'année 1980 marquent une évolution de la formule d'Indépendanse lorsque la manifestation se déplace vers des lieux comme La Forge à Paris (en mai 1979) et l'Espace Marais (mai 1980) ou des festivals : Front de seine (juin 1979), Arles (en juillet 1979), Trouville (août 1979), et enfin Avignon (juillet 1980). Mais à la différence d'Action-Danse qui présente la danse contemporaine dans une grande diversité des projets et d'esthétiques, Indépendanse se resserre davantage autour d'une voie dont la recherche cohérente, exigeante et aboutie dessine les traits. Les premières manifestations en mars et avril 1978 regroupaient 11 chorégraphes : Sidonie Rochon, François Verret, Karine Saporta, Laura Merat, Annie Rumani, Nicole Lampsin, Marie-Christine Gheorghiu, Lila Green, Susan Aaron, Lorna Sinclair et Christine Gérard. Puis, avec la création de l'association, Indépendanse se structure plus précisément autour de sept chorégraphes : Marie-Christine Gheorghiu, Sidonie Rochon, Lila Green, François Verret, Christine Gérard, Karin Saporta, Nicole Lampsin. Chaque manifestation organisée est alors l'occasion de présenter une nouvelle création ou de convier un chorégraphe qui n'appartient pas au collectif à présenter son travail. Ainsi seront présentés les travaux de Michèle Lelièvre, Maïté Fossen, Suzon Holzer, Ersie Pittas, Colette Massard, Sylvain Richard, Mark Tompkins, Alain de Raucourt, Martine Salmon, Kilina Crémone, Claire Heggen et Charlotte Delaporte. Pour la journaliste Lucile Rossel, il apparaît comme une évidence « que se groupent là des personnalités qui reflètent les tendances les plus nouvelles de la danse, et que leur diversité consiste à traduire un même courant à travers l'originalité de chacun¹⁴⁶⁸ ». Alors qu'Action-Danse active un réseau de compagnies constituées, identifiées voire reconnues, Indépendanse représente, au cours des trois années – entre 1978 et 1980 - de fonctionnement du collectif et les quatorze manifestations enregistrées¹⁴⁶⁹, l'espace d'éclosion d'une poignée de chorégraphes engagés dans une recherche et une écriture chorégraphiques qui rendent compte, en particulier, du

¹⁴⁶⁶ Situé 30, rue du Chevaleret dans le 13^{ème} arrondissement de Paris.

¹⁴⁶⁷ La première manifestation a lieu au théâtre 13 en mars-avril 1978, puis les 10 et 11 mai 1978, en novembre 1978, en janvier, avril puis juin 1979 et enfin en janvier 1980.

¹⁴⁶⁸ « Indépendanse » in *Les Saisons de la danse*, n°109, 10 décembre 1978.

¹⁴⁶⁹ D'après le document qui nous a été confié par Marie-Christine Gheorghiu : « Liste des spectacles organisés par Indépendanse depuis sa création »

tissage qu'opère leur danse entre la pensée et les affects, et qui développe, par ailleurs, un discours sur l'intelligence propre du mouvement et du corps du danseur.

Qu'est-ce qui préside à la naissance d'un tel collectif ? Après avoir traversé l'émulation de la danse dans les studios new yorkais – celui de Nikolaïs en particulier mais aussi de Cunningham – et après s'être engagée dans la recherche chorégraphique de Karin Saporta, « il y a eu un moment, explique Marie-Christine Gheorghiu¹⁴⁷⁰ à l'origine du collectif, où j'ai eu envie de m'exprimer et c'est là que j'ai créé Indépendanse ». Si une certaine urgence individuelle semble être à l'origine du collectif, est-elle le symptôme d'une nécessité partagée ? Il faut envisager, nous semble-t-il, le mouvement d'Indépendanse au travers d'une convergence d'urgences individuelles à exposer ou à déposer son « monde » chorégraphique, en tous cas, à le rendre public au moment où une parole de la danse et une visibilité commencent à se faire jour.

Dès lors, plus que de chercher un studio de travail et de répétition, il est impératif de trouver une scène qui puisse accueillir les programmations de danse contemporaine dont rêve Indépendanse. C'est vers le Théâtre 13, accolé au Centre d'animation Daviel¹⁴⁷¹ où elle enseignait, que Marie-Christine Gheorghiu se tourne, non sans difficultés. Plus préoccupée des tâches administratives que de la dimension artistique, il a fallu convaincre, séduire même, l'équipe du théâtre affiliée à la Ville de Paris : « J'ai obtenu le théâtre le jour de relâche pour mes “beaux yeux” » nous confie Marie-Christine Gheorghiu. L'espace est petit, l'occupation limitée – « il fallait être vigilant à rester dans leur cadre à eux » - et “sous surveillance” tant « ils n'aimaient pas le comportement des gens qui venaient¹⁴⁷² » précise la chorégraphe. Les moyens sont faibles. Dans les statuts de l'association, chacun des sept membres fondateurs verse la même somme, 480 francs, réunissant au total 3360 francs ; le logo est réalisé par l'architecte Yon Gheorghiu, son mari ; parmi les membres du bureau figurent les amis, les parents, les conjoints. Mais malgré un certain dénuement, Indépendanse est perçu comme une « initiative passionnante¹⁴⁷³ » bien qu'elle ait pu apparaître comme « absolument utopique sans argent, sans structure d'organisation ». Indépendanse est bien

¹⁴⁷⁰ Entretien réalisé le 9 novembre 2016.

¹⁴⁷¹ Situé 24, rue Daviel, dans le 13^{ème} à Paris.

¹⁴⁷² Entretiens avec Marie-Christine Gheorghiu les 18 mars et 9 novembre 2016.

¹⁴⁷³ BRUNEL Lise, « Indépendanse » in *Pour la danse*, n°47, décembre 1978. *Idem* pour les citations suivantes.

« significative d'un début de refus des conditions actuelles dans lesquelles travaillent les jeunes chorégraphes », mais le groupe est surtout le signe que malgré toutes les difficultés, il est possible de se réunir et de travailler « collectivement » afin de montrer au public un travail qui, le plus souvent, « s'élabore dans l'indifférence générale ». Alors même que la dimension sociale, comme en attestent les discours mais aussi les statuts de l'association, n'est jamais éloignée des réalisations collectives des danseurs, la recherche chorégraphique demeure la motivation profonde.

En effet, de la même manière que nombre de collectifs sont formés de membres rencontrés dans les studios de danse et de compagnies, Indépendanse est le regroupement en « collectif de travail » de chorégraphes ou de collectifs de création tous désireux de mener des recherches. Au départ Marie-Christine Gheorghiu souhaitant réunir des personnalités dont le travail lui paraissait intéressant¹⁴⁷⁴, elle-même rencontre Karine Saporta, en 1975, deux ans après avoir vécu plusieurs années à New-York. L'expérience nord-américaine qu'a également traversée Karine Saporta¹⁴⁷⁵ soude des liens qui débouchent sur une période de travail exaltante pour la jeune danseuse. Elle rencontre aussi dans la compagnie les danseurs Claire Rousier, Alain de Raucourt et François Verret avec qui elle a la sensation que se « fabrique¹⁴⁷⁶ » un groupe, un mouvement. En fait, résume Marie-Christine Gheorghiu, « les personnalités qu'elle [Karine Saporta] avait rassemblées avaient toutes envie de créer, l'envie de bouger, d'aller partout, et de danser quelles que soient les conditions ». Cet état d'esprit semble avoir foncièrement nourri les désirs chorégraphiques de Marie-Christine Gheorghiu et son investissement dans le collectif : « Avant de créer Indépendanse, il y a le travail de Karine Saporta qui nous emmène dans des “trucs” pas possible, on fait “Bagnolet”, on répète partout. Pour moi, elle était dans la même attitude que le milieu de la danse que j'ai rencontré à New York. Nous étions déjà éloignés d'une logique française, statique, balisée. » Indépendanse porte ainsi une dynamique où créer ses propres chorégraphies et exposer des univers très personnels priment, avant d'être un espace de revendications sociales.

¹⁴⁷⁴ Tel que nos entretiens l'ont laissé apparaître.

¹⁴⁷⁵ Née en 1950, elle se forme à la danse classique et poursuit des études de philosophie et de sociologie à Chicago. Là elle mène un travail sur la danse et l'image (vidéo, photo, cinéma). Ses premières chorégraphies se nomment *Kokakola* (1974) ou *Judith* (1978). Sa compagnie est officiellement fondée en 1982. Elle est directrice du Centre chorégraphique de Caen-Basse-Normandie de 1988 à 2003.

¹⁴⁷⁶ Entretiens avec Marie-Christine Gheorghiu les 18 mars et 9 novembre 2016. *Idem* pour les citations suivantes.

Loin de constituer un paradoxe, cette dimension individuelle dans le désir de faire collectif en fait un « véritable vivier de jeunes espoirs ¹⁴⁷⁷ », préfigurant un nouveau visage de la danse contemporaine au travers duquel le statut de créateur consacre celui de chorégraphe. Les chorégraphes qui se rassemblent ici ont connu, avant 1978 essentiellement, des trajectoires d'interprètes. C'est le cas pour Sidonie Rochon et Lila Green qui dansent pour Hideyuki Yano, Marie-Christine Gheorghiu et François Verret ont dansé pour Karine Saporta, Nicole Lampsin¹⁴⁷⁸ comme Christine Gérard ont travaillé avec Susan Buirge. Cette dernière, même si elle avait déjà plusieurs chorégraphies à son actif, notamment le solo *Marelle*, produit des œuvres d'importance au moment où elle participe à Indépendanse. *Entre les Masques*, en particulier, que le collectif Arcor présente au concours Le Ballet pour demain remporte le prix du public en 1979. Il s'agit donc bien d'éclore donc en tant que créateur, naître au monde de la danse en s'autorisant à passer du statut d'interprète à celui de chorégraphe. Indépendanse incarnerait un champ des possibles, une transition, motivée et appuyée par un dispositif coopératif qui rend efficace la gestion des moyens financiers et multiplie le public par l'offre abondante de spectacles et les réseaux d'amitiés. Marie-Christine Gheorghiu évoque cette évolution dans son parcours en termes de conquête : « J'étais très débutante, mais l'indépendance que j'ai trouvée m'a permis de faire des recherches et d'écouter mon corps qui avait envie d'autre chose que ce que j'avais traversé avec Karine Saporta. Cela m'a conduit à des pièces telles que *Riposte*, plus abouties et plus révoltées aussi.¹⁴⁷⁹ »

Chaque programmation d'Indépendanse est composée de créations et non de reprises. Ici, la dimension de la création est essentielle : danser, montrer ces chorégraphies, mais créer plus encore. Au-delà d'un lieu de présentation de spectacles, Indépendanse devient une « scène » expérimentale en cherchant à réunir les conditions pour qu'une recherche et une exigence personnelles dans la création chorégraphique puissent advenir. Ainsi le perçoit Lucile Rossel à propos de quatre des œuvres qui composent le premier festival au Théâtre 13 en avril 1978, *Mues* de Sidonie Rochon, *Lost Bullet* de Lorna Sinclair, *Sans titre* de François

¹⁴⁷⁷ *Le Monde* du 19 août 1978.

¹⁴⁷⁸ Elle a débuté une formation professionnelle en danse classique à l'E.S.E.C. Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques de Paris en 1972. Durant ces 3 années, elle a découvert la danse contemporaine avec Betty Jones et Fritz Ludin (compagnie José Limon). Elle a fait partie d'un collectif, l'Alphaballet où chacun était chorégraphe et danseur.

¹⁴⁷⁹ Entretiens réalisés avec Marie-Christine Gheorghiu le 18 mars 2016 et le 9 novembre 2016.

Verret et *Mes Propriétés* de Lila Green. Il s'y joue, selon elle, « une tentative de renouvellement dans la relation et la communication ¹⁴⁸⁰ ». Celle-ci donne lieu à des formes « d'une grande austérité, à la limite quelquefois de la négation du mouvement, dans sa variété et ses relations en harmonie, en affinité avec l'espace et la temps ». La journaliste parle alors de « danse-témoignage » dans le sens où « son absence de séduction première est largement compensée par l'exploration des zones obscures de l'aventure humaine ». La dimension anti-spectacle n'empêche pas l'intérêt pour ces travaux. Christine Gérard est consacrée dans la presse comme « une danseuse animée d'une riche vie intérieure, nourrie par son attention au monde qui l'entoure ¹⁴⁸¹ ». François Verret crée sa compagnie 1B en 1979 et dès l'année suivante, il est consacré au concours de Bagnolet avec sa pièce *Tabula rasa* qui remporte le 1^{er} prix. Karine Saporta, Mark Tompkins ou Lila Green vont aussi connaître une reconnaissance significative. Le succès et/ou la reconnaissance arrivent aussi pour Marie-Christine Gheorghiu, dont le duo *Riposte*, désormais dansé dans une version retravaillée avec Alain Buffard, ne cesse d'être sollicité. En novembre 1981, la revue contre-culturelle *Actuel* dirigée par Jean-François Bizot leur consacre un article où Jean Rouzaud, Frédéric Joignot et Thierry Merignac perçoivent l'avènement d'un « corps tronc, plaqué au sol, plein de pulsion dont l'énergie doit donner un contact direct et violent avec le public ¹⁴⁸² ». Une photo recouvrant deux pages pleines du magazine illustre ce propos. Elle est prise au niveau du sol, on y voit les deux danseurs dans leurs pantalons et T-Shirt vinyles rouges et noirs, ils sont cambrés, retenus au sol par le flanc, leurs bassins entrechoqués. On ne voit pas leurs têtes qui semblent très loin de leurs pieds lesquels, au contraire, débordent presque du cadre tellement l'angle de la prise de vue les fait apparaître énormes. Ce sont deux corps sans têtes, mais deux corps « siamois » qui s'offrent au regard, dans un renversement de perspective bouleversant et dans une énergie communicative. Indépendance est donc aussi ce lieu où s'inventent des gestes neufs.

La fin arrive de façon assez naturelle avec la reconnaissance des qualités des danseurs et des chorégraphies : « Cela avait moins de sens car tout le monde commençait à être connu », résume Marie-Christine Gheorghiu. De façon singulière, Indépendance peut se lire

¹⁴⁸⁰ ROSSEL Lucile « InterdepenDANSE » in *Les Saisons de la danse*, n°104, mai 1978, p 14.

¹⁴⁸¹ BONIS Bernadette, « Pierre fugitive » in *Révolution*, 5 juin 1980.

¹⁴⁸² *Actuel* n°25, novembre 1982.

comme un mouvement d'entre deux mondes, celui engagé dans la cause commune du champ chorégraphique des années 1970 et celui de l'avènement d'une génération des chorégraphes créateurs. Mais il reste pris dans le mouvement d'actions collectives qui caractérise pleinement ce moment d'émergence de la danse contemporaine, dès lors que les moyens techniques et financiers mais surtout l'espace sont partagés, mutualisés, et permettent à chacun et donc à tous de créer et de danser devant un public. En juin 1978, dans ce même état d'esprit, le Four Solaire s'associe avec Moebius et les Ballets de la Cité pour investir les Bouffes du Nord¹⁴⁸³, ce lieu de théâtre dirigé par Peter Brook. De même que pour Indépendanse, trois raisons président là encore à leur démarche : mettre en commun l'équipement scénique avec d'autres collectifs, montrer ses créations, et occuper des scènes nouvelles pour la danse contemporaine. Faire collectif, faire cause commune passe donc par les actions militantes, par l'organisation sociale et économique des danseurs, par les démarches chorégraphiques. Mais l'autre dimension essentielle de la collectivité en danse touche au domaine du discours, de la pensée et de la langue.

C – Penser une communauté chorégraphique contemporaine

1) *L'incursion de la danse contemporaine dans la presse et les universités*

Une vie culturelle et intellectuelle se développe assez distinctement au cours des années 1970 à travers l'incursion d'un discours sur la danse dans la presse et à l'université. La croissance de la place de la danse à l'université tout au long des années 1970 peut être en effet considérée comme un marqueur important de l'émergence d'une pensée sur et pour la danse. Comme le rappelle en 2008 Laure Guilbert dans sa « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française¹⁴⁸⁴ », « ce champ artistique et socio-culturel commence à peine à se frayer une légitimité au sein de l'université¹⁴⁸⁵ ». Le premier cours d'histoire est dirigé par Marie-Françoise Christout au sein de l'U.F.R Arts plastiques et Sciences de l'art, en 1973 à la Sorbonne Paris 1. Il s'agit d'un séminaire sur l'histoire du ballet qui accomplit ce que Serge Lifar avait entamé avec ses

¹⁴⁸³ Le Four Solaire y retourne les 3 saisons suivantes.

¹⁴⁸⁴ Article paru une première fois à l'occurrence « danse » du *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine* publié en 2010 aux Presses Universitaires de France sous la direction de Christian Delporte et Jean-Yves Mollier puis dans la revue numérique de l'ACD, n°1, « Être chercheur en danse », 2014 (<http://danse.revues.org/625>).

¹⁴⁸⁵ *Op. cit.*, p 1.

conférences à la Sorbonne – où il dispose, depuis 1955, d'une chaire de « chorégraphie-choréologie » - et qui donnera naissance à une première génération de spécialistes : Nathalie Lecomte, Sylvie Jacq-Mioche et Marie-Françoise Bouchon.

Dès la fin des années 1960, cependant, une autre histoire de la recherche en danse à l'université commence à s'écrire. Simone Clamens et Robert Crang, tous deux professeurs d'Éducation Physique à la faculté des Lettres de Nice, ouvrent le premier chapitre. À la faveur de la Loi Faure du 12 novembre 1968 qui ré-organise notamment l'enseignement à l'université sous des unités de valeurs dominantes ou optionnelles (U.V.), l'interdisciplinarité devient possible. Simone Clamens et Robert Crang décident alors de mettre en place en 1974 des U.V. interdisciplinaires sur le « corps et le mouvement artistique », enseignement, précise Simone Clamens dans sa contribution au premier numéro de la revue de l'Association des chercheurs en danse¹⁴⁸⁶, « dont ils défendent l'aspect inséparable de la théorie et de la pratique ». À l'ENSEP, ils mènent ensuite pendant deux ans un programme d'études et de recherches intitulé « Rythme Mouvement Expression Création » au sein duquel ils croisent Michel Bernard. Philosophe ayant été l'élève de Paul Ricoeur, Michel Bernard fait paraître un ouvrage remarqué en 1972, intitulé *Le Corps*, dans lequel il interroge les mythes autour de la notion de corps, il mène par ailleurs des séminaires sur la philosophie de l'art à l'université de Nanterre, coordonne des « soirées » sur le thème du corps où des danseurs sont invités, tels que Muriel Jaer, Ernst Duplan, Carolyn Carlson, Hydeyuki Yano ou Elsa Wollaston¹⁴⁸⁷. Enfin, il est désigné par le ministère de la Jeunesse et de Sport comme conseiller universitaire. Simone Clamens et Robert Crang poursuivent leur démarche interdisciplinaire au sein de l'université de Nice en croisant sociologie, philosophie, anglais, lettres modernes sous la forme d'un séminaire en troisième cycle, « Le corps en question ». Ces initiatives aboutissent à la création d'une section Danse et Arts du Spectacle au sein du DEUG « Communication et Sciences du langage ». De son côté, Michel Bernard fondera en

¹⁴⁸⁶ « La danse à l'université française : histoire des origines », *revue numérique de l'ACD*, n°1, 2014 (<http://danse.revues.org/642>).

¹⁴⁸⁷ Tel que l'indique un programme de soirées entre le 19 et le 28 avril 1977 à l'Atelier Annick Le Moine (Paris 15^{ème}). Ces soirées animées par Michel Bernard et André Libiouille portent le titre « Du geste ». Elles combinent des interventions artistiques et des prises de parole. Parmi les intervenants citons Julia Kristeva, Michel de Certeau, Lise Brunel, Mireille Arguel. Les thématiques sont : « inscription et reconnaissance du geste », « la bande dessinée », « le geste ailleurs », « le mime », « le geste musical », « la danse », « le geste vocal », « le geste perdu », « rencontre avec l'univers gestuel des sourds ». Ce programme a été consulté dans les archives privées de Françoise et Dominique Dupuy.

1989 le département Danse au sein de l'UFR « Arts et Philosophie » de l'université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes.

En parallèle, en 1978, le professeur d'éducation physique Jean-Claude Serre met en place un Diplôme d'Université (D.U) « Éducation physique mention danse » qui devient en 1981 « Diplôme d'université danse ». Il crée par ailleurs la revue *Recherche en Danse* en 1982. La même année 1978, s'ouvre à l'université Paris Descartes un laboratoire de recherches et d'études sur Corps-Arts-Mouvement dirigé par Mireille Arguel, maître de conférence en éducation physique. Si le terme danse est parfois soigneusement écarté des intitulés, ces initiatives convergent toutes vers une réflexion sur la place du corps dans les arts et la création. Ainsi, tel que cette succincte chronologie l'indique, la danse contemporaine a pu se développer dans la recherche académique à la faveur d'une plus grande transversalité des enseignements universitaires d'une part et d'une réflexion sur le corps davantage présente dans les années 1970, d'autre part.

Au cours de cette décennie, la critique en danse prend, elle aussi, une place plus importante au sein de la presse. L'apparition de nouvelles revues comble le vide qui s'était creusé dans les années 1960 avec la disparition progressive de certains titres : *Danse et rythmes* (1957-1960) n'aura duré que trois ans, *Les Cahiers de la danse* (1956-1958) que deux ans, *Toute la danse* cesse en 1962. Seule la revue *Art et Danse* poursuit mais avec de nombreuses interruptions, jusqu'en 1975. Un intérêt croissant ressurgit pour la presse spécialisée en danse à partir de la fin des années 1960. La première revue à faire revivre la presse spécialisée en danse est *Les Saisons de la danse*, dont le premier numéro paraît en février 1968. Loin d'anticiper l'émergence d'un champ chorégraphique contemporain et les revendications sociales et politiques des danseurs, comme le rappelle Philippe Verrière, « André-Philippe Hersin comme Jean-Claude Diénis n'ont pas créé *Les Saisons* pour des raisons militantes ou politiques, mais pour les mêmes raisons qu'ils se sont rencontrés : par amour du ballet et même, dans un de ces débats qui nous paraissent maintenant si lointains, par fascination pour Yvette Chauviré¹⁴⁸⁸ ». Dans cet esprit académique, paraît au premier trimestre 1970 une petite revue un peu désuète *Chaussons et Petits rats* qui rend compte

¹⁴⁸⁸ « Comment Mai 68 vint aux Saisons » in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume, *Danser en Mai 68*, premiers éléments, *op. cit.*, p 65.

essentiellement des galas d'enfants, de la danse classique et moderne dans les régions. Au fil des numéros cependant, certaines chroniques vont aborder des préoccupations sociales et sanitaires liées à l'encadrement de l'enseignement. La revue donne également une place de plus en plus conséquente au phénomène de la danse contemporaine dont elle se fait particulièrement le relais des stages et des manifestations. Dès le 11^{ème} numéro, à l'été 1972, la revue devient *Pour la danse, chaussons et petits rats*. Elle perd définitivement son sous-titre à l'été 1974. A partir de cette période, des panoramas sur l'actualité de la danse, des portraits, des critiques de spectacle, des évènements, des stages, des entretiens ou des articles de fonds vont accompagner la croissance du mouvement de la danse contemporaine. Le long article de Garance Voguel notamment « Où en est la danse moderne en France ? », réparti sur deux numéros (n°46, novembre 1978 et n°47 décembre janvier 1979), fait un long état des lieux qui dresse un portrait des nouveaux enjeux et des nouvelles tendances à la fin de la décennie.

Ainsi, les revues aux projets éditoriaux tournés vers la danse académique sont amenées à s'adapter et à évoluer, tandis que d'autres revues naissantes se mettent directement en prise avec le phénomène de la danse contemporaine. C'est le cas de *Danse Perspective* fondé en septembre 1975 dont Antoine Livio est le rédacteur en chef et Marcelle Michel, une des journalistes. Le premier éditorial donne le ton de ce que la revue souhaite faire partager : « Pour cet art d'aujourd'hui, journal d'aujourd'hui.¹⁴⁸⁹ » Aux côtés des critiques et d'annonces de spectacles, de focus sur des grandes figures, compagnies ou écoles de danse, l'ambition de la publication est d'interroger « ceux qui, dans l'ombre – sans être danseurs – font de la danse ». Ainsi paraissent ses entretiens avec Rolf Liebermann ou encore Michel Guy notamment. Les rubriques confiées à des médecins ou des avocats sont pensées pour répondre aux interrogations des élèves et des professionnels : « Quelles sont les perspectives qui s'offrent aux jeunes élèves qui entrent pour la première fois dans un cours de danse ? Quelles sont les assurances, les lois qui soutiennent les danseurs ? Quels sont, un fois l'âge venu, les débouchés pour un artiste qui a terminé sa carrière ?¹⁴⁹⁰ » Puis, trois ans plus tard, en décembre 1978, c'est l'arrivée de la revue *Danse* dont Laurence Lavolé est la rédactrice en chef et René Sirvin figure parmi les journalistes. La multiplication des revues,

¹⁴⁸⁹ « Pourquoi ? », éditorial du 1^{er} numéro de *Danse Perspective*, le 28 septembre 1975.

¹⁴⁹⁰ *Idem*

leurs centres d'intérêt autour des conditions de travail, des questions de santé et d'institutions, attentifs aux débats et aux initiatives des danseurs, mais aussi à la recherche des lieux et des formes émergentes, tous ces éléments rendent manifeste la présence d'une communauté d'artistes chorégraphiques en train d'advenir. En outre, la danse contemporaine conquiert d'autres espaces dans la presse : Maurice Fleuret publie de façon régulière de longs articles dans le *Nouvel Observateur* sur la situation de la danse ; à partir de 1974, Marcelle Michel devient la critique chorégraphique du *Monde* ; des parutions exigeantes sur les discours en l'art s'ouvrent à la danse, telles *Chroniques de l'Art vivant*, fondé par Aimé Maeght en 1968 ou *Artpress* qui confie sa rubrique danse à Lise Brunel en 1977.

C'est Lise Brunel qui est également chargée d'écrire des articles sur la danse dans la revue fondée par Aimé Maeght. Le travail journalistique qu'a opéré cette journaliste, ancienne danseuse dans le groupe de Loudolf Child entre 1945 et 1948, a contribué à produire un discours sur la danse contemporaine. Son travail n'a pas seulement consisté à regarder des spectacles de danse, Lise Brunel a aussi véritablement accompagné les danseurs et le mouvement d'émergence de la danse contemporaine par son action et dans son écriture. Tout comme Dinah Maggie s'était investie dans la reconnaissance de la danse moderne dans les années 1950 et 1960 à travers la création de l'AFREC et le Théâtre Essai de la danse, Lise Brunel avec Action-Danse agit en dehors de l'écriture mais dans la parole et la diffusion de la danse pour défendre les intérêts des danseurs. Mais plus encore, au cœur de son travail de critique, ses articles reflètent le désir de comprendre non seulement la danse qui se fabrique sous ses yeux mais aussi les mécanismes intérieurs qui font apparaître une poétique. Bien loin des observations qui jugent et qui sanctionnent, les écrits de Lise Brunel fonctionnent par empathie. Lise Brunel cherche avant tout dans sa manière de travailler, et notamment dans les entretiens préparatoires à ses articles, « l'intelligibilité de la démarche chorégraphique¹⁴⁹¹ ». Dans ses articles des années 1970, il est frappant de constater en effet comment la journaliste s'emploie « à donner des noms et des définitions aux phénomènes qui émergent afin d'en granger autant de compréhension qu'une mise en question des étapes de

¹⁴⁹¹ SEBILLOTTE Laurent, « L'espace-temps d'une compréhension partagée », contribution issue du livret « La collection Lise B. » qui accompagne le projet chorégraphique de Fabrice Dugied autour des archives de sa mère, 2015. L'auteur analyse là les archives sonores faits essentiellement d'entretiens avec danseurs et chorégraphes.

ces recherches¹⁴⁹²». De plus, la dimension militante n'est jamais très loin dans des textes tels que l'enquête sur les conditions de vies des danseurs en 1973 parue sous le titre « Être danseur en 1973 » dans *Les Chroniques de l'art vivant*, n°36¹⁴⁹³ ou le rapport commandé par ATAC et publié dans la même revue en juin 1975, « Danse et création. Aspects artistiques, idéologiques et économiques de la jeune danse ». La production de ces textes constitue sans nul doute un point d'appui indispensable à l'émergence d'une communauté artistique.

Si, tout au long des années 1970, comme nous venons de le voir, les milieux intellectuels et culturels tels que l'université et la presse écrite contribuent à l'émergence d'une réflexion autour des enjeux du corps et de la danse contemporaine, cette pensée est également prise en charge par les danseurs. La génération qui écrit et prend la parole, une parole construite, puissante, est aussi celle qui posa des jalons réflexifs et éducatifs de la danse moderne en France dans les années 1950 et 1960. Les réflexions de Jacqueline Robinson et de Dominique Dupuy, en particulier, émanent de leur pratique et de leurs activités, notamment pédagogiques, qu'ils poursuivent dans les années 1970. Elles tentent de saisir, dans la profondeur mais aussi parfois avec un certain décalage, le mouvement de la danse contemporaine. A leurs côtés, une nouvelle parole alliant politique et poétique se diffuse notamment par le biais d'une revue : *Empreintes*.

2) L'action, le discours, la parole, la pensée des danseurs modernes face et avec l'émergence de la danse contemporaine

Nous déjà avons observé la prise en charge par les danseurs modernes eux-mêmes de la diffusion de l'histoire de la danse moderne, à travers des écrits dans la presse des années 1950 et 1960¹⁴⁹⁴. Il semble que cette démarche – engagée dans la reconnaissance de la danse moderne - ait fait naître un véritable rapport à l'écriture et au discours. Ainsi que l'expose rétrospectivement Dominique Dupuy en 2010, dans un Grand Entretien accordé à l'Ina¹⁴⁹⁵, l'écriture, en effet, a d'abord pris des aspects militants par nécessité :

Dès les premières années de notre travail, et en particulier aussi bien sûr parce qu'en dehors même de nos travaux de création, ou de pédagogie,

¹⁴⁹² *Idem.*

¹⁴⁹³ Février 1973.

¹⁴⁹⁴ Voir à ce sujet la première partie de notre thèse.

¹⁴⁹⁵ Cet entretien vidéo peut être consulté en ligne : <http://entretiens.ina.fr/consulter/Danse>.

nous avons quand même été les initiateurs de projets dans lesquels on entrait, mais on faisait entrer d'autres personnes, et des projets pour la collectivité je dirais. Et donc ils nous ont amenés à écrire pour prendre position. Créer un festival de danse aux Baux, il fallait bien qu'on raconte pourquoi, qu'est-ce que ça pouvait être etc. Donc on a écrit : devenir responsables artistiques sur le plan de la danse dans le mouvement de l'ARC dans les années [19]60, c'était aussi, il fallait là aussi prendre position par rapport à l'entrée de la danse dans un musée etc. Donc une écriture liée, je dirais presque, au quotidien du travail. Après, l'écriture s'est agrandie et s'est tournée du côté de la pédagogie.

Une écriture en lien avec les activités et les actions s'est imposée pour rendre celles-ci intelligibles autant que pour faire résonner une voix et une parole de la danse moderne toujours menacées de recouvrement par l'aura du ballet néo-classique. Cette crainte, vécue dans les années 1950 et 1960, est toujours ressentie, d'une certaine manière, dans les années 1970 par les danseurs et chorégraphes dits contemporains, venant de tous horizons. Le 11 juillet 1975, Dominique Dupuy prononce un discours d'accueil ou d'ouverture¹⁴⁹⁶ dans le cadre d'un séminaire intitulé « Du mouvement par la parole » qui accompagne la période estivale de stages organisée par les Rencontres Internationales de Danse Contemporaine (RIDC) sous le nom Jardin de la danse. Depuis 1971, en effet, chaque été en Avignon sont organisées quatre semaines de stages, de rencontres, de débats, d'animations et de spectacles. Alors que les deux sessions de stages prévues dans l'été accueillent près de 250 stagiaires¹⁴⁹⁷, « [...] de multiples interrogations nous assaillent » explique en préambule Dominique Dupuy et celles-ci « sont la base même et la marque de l'esprit de notre travail, qui est un travail d'investigation ».

La question centrale que le chorégraphe développe alors est « comment nous situons-nous dans la danse ? ». Il s'agit donc de poser les jalons d'une identité au sein du monde de la danse. Le premier postulat qu'il développe est celui selon lequel la danse et le travail que produisent les RIDC, dont les Ballets modernes de Paris sont la cheville ouvrière, constituent

¹⁴⁹⁶ Le document est intitulé « Conférence de presse, la 11 juillet 1975. Avignon 75 ». Archives privées Françoise et Dominique Dupuy. Les citations suivantes sont extraites de ce document.

¹⁴⁹⁷ Tel que l'indique Dominique Dupuy dans son discours.

un « refuge d'une certaine idée de la danse ». Dominique Dupuy met ainsi en tension le projet entrepris par les RIDC et les BMP avec les manifestations contemporaines de la danse qu'il observe.

Il détaille en trois points la tentative de discernement et de démarcation qu'il opère : « refus du classicisme, refus de l'américanisation, refus du professionnalisme à outrance ¹⁴⁹⁸ ». Ces trois forces sont, à ses yeux, susceptibles de s'opposer, de défaire ou de menacer un projet de la danse moderne qui s'est développé en France à partir des années 1950 et dont Dominique Dupuy est lui-même un important contributeur. Le refus du classicisme porte en effet sur des questions de normes, de rapport de force et d'idéologie du corps dansant (mouvement/fixité) : « Comment se dire adepte d'une danse nouvelle et se replier sur des formes figées ? ¹⁴⁹⁹ » ; « Comment supporter éternellement dire de quelqu'un qu'il sait danser parce qu'il connaît les canons de la danse classique ? ¹⁵⁰⁰ » ; « Pourquoi ceux de la danse classique veulent-ils faire de la danse moderne et ceux de la danse moderne de la danse classique ? ¹⁵⁰¹ » interroge en effet Dominique Dupuy. Le refus de l'américanisation porte, quant à lui sur la perception d'un modèle nord-américain éternellement aux avant-postes : « La danse moderne est-elle nécessairement d'origine nord-américaine ? Et si une grande partie l'a été à l'époque, doit-elle le rester éternellement ? », poursuit-il. Enfin, le refus du professionnalisme à outrance tente de dénoncer le « ghetto de la danse », qui clive tant il détermine un rapport entre savants et ignorants. Ainsi, à défaut d'être interrogée et adaptée, la formation professionnelle risque de surdéterminer les vocations à être danseur professionnel à tout prix, en obstruant toutes les autres formes d'accès à la pratique de la danse.

Dès lors, interroge Dominique Dupuy, « comment trouver ce qui ne brimera pas notre désir, notre plaisir de bouger, car si vous êtes ici, c'est pour faire plaisir à ce désir, comment trouver ce qui ne tuera pas en vous vos propres possibilités d'expression ? » Il s'agirait donc de trouver ou de retrouver quelque chose, un mouvement, un geste, une attitude qui émane d'abord de soi. La construction d'un discours où la danse est conçue comme une pratique de

¹⁴⁹⁸ « Conférence de presse, la 11 juillet 1975. Avignon 75 ». Archives privées Françoise et Dominique Dupuy.

¹⁴⁹⁹ *Idem*

¹⁵⁰⁰ *Idem*

¹⁵⁰¹ *Idem*

partage, d'expérimentation et de plaisir semble ici à l'œuvre. Dominique Dupuy met alors à distance les notions d'évaluation, de compétition et même de technique dont il redoute la prolifération du fait même que le champ chorégraphique contemporain est en plein développement et que l'accroissement du nombre de danseurs professionnels se confirme. En pointant ces pouvoirs, le chorégraphe et pédagogue revendique, d'une certaine manière, autant le rôle de la marge que celui de vigie au regard des « valeurs » de la danse moderne. En ce sens, il construit une figure de la force discrète, solidaire, militante, pensante en même temps qu'il affiche une position. De ces réflexions naîtra, au sein des RIDC, une typologie de stages de danse qui croise différentes pratiques corporelles – ateliers d'improvisation, yoga, arts martiaux, etc. - sous l'égide de ce que les RIDC nomme « l'école de danse contemporaine française » dont nous développerons les enjeux dans le deuxième chapitre de cette partie.

Produire une pensée, interroger la danse, la manière dont elle se pratique ou dont les danseurs peuvent s'en saisir, faire de la parole, de l'écrit ou de la pensée d'indissociables partenaires de l'acte de danser, ainsi pourrait être résumé, quant à lui, le projet de Jacqueline Robinson. L'outil que privilégie la chorégraphe, danseuse et pédagogue, qui œuvre depuis le milieu des années 1950 à faire exister son école, L'Atelier de la danse à Paris, se présente, dans les années 1970, sous forme d'un fascicule autoédité : *Les Cahiers de l'Atelier de la danse*. Le n° 4, daté d'octobre 1974 par exemple, est composé de 14 pages agrafées de feuilles ordinaires au format A4. Le texte est tapé à la machine. La couverture se distingue du reste au moyen d'un papier de couleur vert clair. S'y affiche le logo de L'Atelier de la danse – un corps aux traits noirs de profil pris dans un mouvement élané et où la tête en opposition aux bras forme presque une croix – avec en dessous la mention « Jacqueline Robinson ». De facture très modeste donc, cette publication réalisée artisanalement par Jacqueline Robinson, qui paraît pour les adhérents et les amis de l'Atelier de la danse de façon sporadique, est pourtant, par son contenu plus que par sa diffusion, essentielle. On y trouve, de manière presque inédite dans le milieu de la danse du début des années 1970, la recension d'ouvrages philosophiques tels que *Le Corps* de Michel Bernard dont nous avons déjà parlé ; une bibliographie contenant les écrits entre autres d'Edward T. Hall, Jacques

Dropsy ou Moshe Feldenkrais dont l'impact sur l'évolution d'une réflexion sur la danse¹⁵⁰² est manifeste ; de courts poèmes ou des citations de Marie-Noël, de Paul Valéry et d'Antoine de Saint Exupéry ; des extraits de la presse étrangère tels les propos de Robb Baker publiés dans *Dance Magazine* d'avril 1974 qui engagent une réflexion sur la « nouvelle danse » ; la traduction encore par Jacqueline Robinson du *Monde du danseur* de Martha Graham¹⁵⁰³ ; enfin un texte de Dominique Dupuy, là aussi « En quête de ... Réflexions sur la danse » comme l'indique le titre.

Les Cahiers de l'Atelier de la danse proviennent d'une école de danse mais l'information sur son activité ne constitue pas la part la plus importante du contenu, seule une information sur « Les mardis de l'Atelier » est présente à la fin du fascicule. Nulle trace, en revanche d'annonce sur les cours, les stages ou tout autre élément lié à la vie de l'Atelier. Pourtant les Cahiers émanent bien de l'expérience du mouvement, de la pratique de la danse dans un contexte pédagogique. Plus qu'ils ne commentent la vie du studio, ils la prolongent et l'accompagnent en convoquant la philosophie, la littérature mais aussi la production réflexive des danseurs eux-mêmes, français ou étrangers.

Rendre toujours plus âpre et plus sensible ce qui pourrait nourrir et définir les caractéristiques et les valeurs de la danse moderne et contemporaine, en ouvrant au monde du corps de manière générale, constitue l'un des apports novateurs de la publication de Jacqueline Robinson. En s'intéressant à l'ouvrage de Michel Bernard, elle note en effet : « Nous trouvons si lucidement énoncées les questions que nous posons depuis tant d'années.¹⁵⁰⁴ » Le long éditorial qu'elle propose en forme de réflexion sur l'éducation par la danse à travers son expérience et sur le rôle de la danse au sein de la société est ainsi pétri des investigations de Michel Bernard. En faisant le constat général que si le corps est partout, il est aussi une illusion, quelles valeurs, affirmées par la pédagogie sans ambiguïté, doivent

¹⁵⁰² Au sein du département Danse notamment, Edward T. Hall à travers la lecture qu'en a faite Michel Bernard, le fondateur du département, est une référence importante. En outre les séminaires « Textes et gestes somatique » et « Autour de l'image du corps » imaginés par Isabelle Ginot au sein de ce même département convoquent et interrogent largement les travaux de Moshe Feldenkrais. Enfin, Jacques Dropsy est une des références de la chorégraphe Christiane de Rougemont (Free Dance Song) dans ses recherches autour de l'improvisation.

¹⁵⁰³ Il s'agit de la traduction du commentaire de son film éponyme de 1957.

¹⁵⁰⁴ ROBINSON Jacqueline, « Réflexions sur le corps... Matières à réflexions... » in *Les Cahiers de l'Atelier de la danse*, n°4, octobre 1974, p 3.

porter le travail entrepris à l'Atelier de la danse ? Le contexte qu'elle observe fait que « le corps est en voie de "réhabilitation", mode-alibi-médiateur-proposé-érotique-idéalisé-dénudé-déguisé-aseptisé-systématisé-manipulé¹⁵⁰⁵ ». Dès lors, encore plus qu'aux temps où il était objet de méfiance et d'opprobre, il faut craindre les pièges « plus subtils sans doute¹⁵⁰⁶ » et porter un enseignement « ouvert, fluide, ne s'enfermant pas dans une conceptualisation, une méthodologie, ni même une idéologie¹⁵⁰⁷ ». Cet effort de compréhension du contexte, non plus seulement de la danse, mais du corps de manière globale, porte en lui de nouveaux enjeux. Il ne s'agit plus, selon Jacqueline Robinson de défendre – tel que les danseurs modernes pouvaient y être attachés dans les années 1950 et 1960 - une terminologie, un champ d'investigation, une pratique mais « d'éprouver la mouvance du vivant » et de « risquer l'incertitude ou l'inconnu du devenir ». À nouveau, mais dans le mouvement contraire, se pose « avec d'autant plus d'acuité, le problème de classification, de l'étiquette¹⁵⁰⁸ ».

Que ce soit par le rejet des forces dominantes (« l'américanisation », académisme et professionnalisation) ou par le redéploiement d'une pensée face à un contexte et des enjeux nouveaux, Dominique Dupuy et Jacqueline Robinson font, au même moment (1974-1975), tels que les écrits que nous avons sollicités nous le soumettent, la proposition d'un même projet pour la danse contemporaine. Issus de leur histoire, de leurs combats et de leurs réflexions, leurs propos revitalisent ainsi le thème de l'humain cher à la danse moderne à travers l'enseignement, la formation, la pédagogie, la pratique, tout ce qui concerne la transmission : la danse y a pour fonction de partir à la découverte d'un soi profond d'une part, et de contribuer à l'épanouissement de l'individu, d'autre part. Pour Jacqueline Robinson, L'Atelier de la Danse est un lieu où elle cherche à ce que fondamentalement « puisse s'épanouir l'être humain, enfant, adulte, pour un moment libéré de certaines pressions extérieures où il puisse prendre conscience de son potentiel, où il puisse s'élaborer, vivre symboliquement de ses phantasmes, retrouver et découvrir l'unité de sa personne, où l'imaginaire et le corporel ne font qu'un¹⁵⁰⁹ ». La danse apparaît ici plus qu'à n'importe quel

¹⁵⁰⁵ ROBINSON Jacqueline, « Editorial » in *Les Cahiers de l'Atelier de la danse*, n°4, octobre 1974, p1-2.

¹⁵⁰⁶ *Idem.*

¹⁵⁰⁷ *Idem.*

¹⁵⁰⁸ *Idem*

¹⁵⁰⁹ *Idem*

autre moment de son histoire comme un vecteur d'accès psycho-sensible à soi, « c'est dans le faire, poursuit-elle, dans l'acte, dans l'engagement que cela implique, que vous percevrez à la fois la diversité des approches et l'unité fondamentale de votre personne ¹⁵¹⁰ ». Pour Dominique Dupuy, la question est, comme nous l'avons vu, de permettre à chaque individu de trouver, à travers la danse le mouvement qui correspond le mieux à son désir d'expression, dans une perspective d'épanouissement ou de découverte de soi. Tel que l'a observé Georges Vigarello dans sa contribution à *Histoire du corps*¹⁵¹¹, tout le XXème siècle voit croître, à travers la notion d'entraînement dans les pédagogies et les formations physiques, l'intérêt porté à la volonté et à ses effets tel « l'intérêt porté ensuite aux zones plus obscures du corps, aux résistances, aux obstacles cachés ¹⁵¹² ». Cette morale moderne qui « installe la performance comme [un] indice de perfectionnement ¹⁵¹³ » semble trouver une résistance dans la pratique de la danse contemporaine telle qu'elle se formalise dans les textes de Dominique Dupuy et Jacqueline Robinson. La pratique de la danse, tels que la conçoivent ces deux personnalités, qui cherchent à convoquer « l'être profond, à la racine du sensible, aux sources du profond ¹⁵¹⁴ » insuffle, au contraire, un rapport au corps pacifié. On ne saurait oublier à quel point leurs pensées fusionnent avec celles de autres danseurs modernes en France : celle de Jerome Andrews en particulier, comme nous l'avons vu, dont la recherche qualifiée de « Deep Dance » mériterait un long développement¹⁵¹⁵ mais aussi, par certains aspects, celle de Karin Waehner, influencée par Mary Wigman dont elle fut l'élève dans son école de Leipzig de 1946 à 1949.

3) La danse comme pensée : la revue Empreintes ou le mouvement de l'écriture

En ayant contribué à diffuser une représentation autre de la danse contemporaine, la revue *Empreintes, écrits sur la danse*, avec pas plus de six numéros édités de manière

¹⁵¹⁰ *Idem*

¹⁵¹¹ « S'entraîner » in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, tome 3, Seuil, Paris, janvier 2006, p163-195.

¹⁵¹² « S'entraîner », *op. cit.*, p163.

¹⁵¹³ « S'entraîner », *op. cit.*, p167.

¹⁵¹⁴ DUPUY Dominique « Conférence de presse, la 11 juillet 1975. Avignon 75 ». Archives privées Françoise et Dominique Dupuy.

¹⁵¹⁵ Notons que Dominique Dupuy a consacré plusieurs textes à la figure de Jerome Andrews et à l'importance qu'il a eu sur son travail. Nous pensons notamment à celui publié dans un petit fascicule édité par le Théâtre de l'Étoile à Paris : DUPUY Dominique, « La coulée du profond. Jerome Andrews, une danse d'exception » in *Les Cahiers de l'étoile*, n°7bis, « Hommage à Jerome Andrews », 2000, n.p.

irrégulière¹⁵¹⁶ jusqu'en 1984, le premier numéro paraissant le 1^{er} mai 1977, est venue penser, affirmer et soutenir la vitalité intellectuelle du monde chorégraphique. Inventer et exister à travers un discours et identifier une intelligence propre à la danse forment les nouveaux territoires investis par *Empreintes, écrits sur la danse* qui accompagnent - autant d'ailleurs que la revue elle-même le fabrique - le mouvement de la danse contemporaine.

Le titre de la revue s'inspire d'une pièce de Susan Buirge, *Les Empreintes*¹⁵¹⁷ également créée en 1977. L'artiste-plasticien Jean-Luc Poivret¹⁵¹⁸, qui est alors le mari de la chorégraphe nord-américaine et a travaillé dans l'édition, dirige la publication jusqu'au quatrième numéro, puis Daniel Dobbels prend le relais. L'équipe est formée par un groupe de quatre rédacteurs, Patrick Bensard, Bernard Remy, Hervé Gauville et Daniel Dobbels dont aucun, initialement, ne fait partie du milieu de la danse. Maïté Fossen et Geneviève Jouval, Dominique Garnal et Elisabeth Schwarz collaborent également à la revue dans certains numéros.

Patrick Bensard¹⁵¹⁹ a commencé sa carrière en publiant des articles aux Cahiers du Cinéma dans les années 1966 -1967 avant de repartir étudier la philosophie et la psychanalyse freudienne à la Sorbonne et à l'Université de Vincennes. À partir de 1975, il se dirige vers la photographie et devient l'assistant de Marc Riboud, Ian Berry, Leonard Freed, Eric Lessing au sein de l'agence Magnum puis devient lui-même photographe reporter de presse pour l'agence UP Paris. Il réalise également des films sur des artistes (Gérard Courant notamment). Bernard Remy qui a fait des études de philosophie se situe dans des mouvements politiques contestataires. Il rencontre Daniel Dobbels au Lycée Paul Valéry à Paris où tous deux achèvent leurs études secondaires en philosophie. Parmi les enseignements, celui de Michel d'Hermies en philosophie de l'art les marque particulièrement. Bernard Remy poursuit en hypokhâgne et s'initie en parallèle au théâtre et au mime. Il effectue ensuite son service militaire en tant que professeur de Lettres sur la base

¹⁵¹⁶ Le deuxième numéro paraît en octobre 1977, le troisième en juin 1978, la quatrième en janvier 1980, le cinquième en mars 1983, et le sixième en février 1984.

¹⁵¹⁷ Avec Susan Buirge, Suzanne Colbac, Daniel Dobbels, Maïté Fossen, Christine Gérard, Lorna Sinclair, Alexandre Witzmann-Anaya. Musique originale de Steve Kleinmann et toiles peintes de Jean-Luc Poivret.

¹⁵¹⁸ Né en 1950, il fait ses études à l'école Estiennes à Paris et à l'École Normale Supérieure de l'Enseignement Technique (section art) à Cachan. Il travaille comme maquettiste pour la presse et le livre et comme directeur artistique dans la communication.

¹⁵¹⁹ Né en 1947.

aérienne de Rochefort, avant de se déclarer déserteur et de fonder le groupe d'information sur les armées auquel participe notamment Philippe Ivernel¹⁵²⁰, spécialiste de Brecht, du théâtre allemand et du théâtre d'intervention qui enseignait alors à l'université de Louvain. Le groupe est inspiré directement du groupe d'information sur les prisons (GIP) fondé par Michel Foucault, Jean-Marie Domenach et Pierre Vidal-Naquet en 1971 dans le but de permettre la prise de parole des détenus et de mobiliser les professionnels et les intellectuels impliqués dans le milieu carcéral. *L'homme des casernes* édité chez Maspero en 1975 écrit par Bernard Remy est inspiré de cette expérience de l'armée.

Nous avons peu d'information sur Hervé Gauville avant *Empreintes*. Il est né en 1949 à Bayonne et entame des études à l'université de Toulouse où il rencontre Daniel Dobbels¹⁵²¹. Seul, ce dernier, né le 24 décembre 1947, a approché la danse à travers le Danse Théâtre Expérience en 1975. Daniel Dobbels obtient d'abord une maîtrise en Lettres modernes à l'université de Toulouse en 1970 où il rencontre également Hubert Godard, alors danseur classique, étudiant en chimie et fondeur d'or¹⁵²² qui, sans faire partie de l'aventure d'*Empreintes*, aura une influence déterminante. Par cette rencontre nous expliquait, en effet, Daniel Dobbels dans un entretien réalisé en mars 2011, « des glissements s'opéraient, des fixités se déverrouillaient », permettant un jeu de fluidité entre la danse et l'écriture. À Toulouse, il participe pendant une année, en 1969, au travail du théâtre de l'Acte où il s'initie à la méthode de Grotowsky. En 1974, il est comédien dans la version radiophonique (France Culture) d'*India Song*.

Empreintes est ainsi fondé par un groupe d'amis qui discutent, travaillent et échangent et autour duquel toute une pensée de la danse va s'organiser : « On s'est vu naître les uns les autres » explique Daniel Dobbels¹⁵²³ lequel souligne le « besoin de descèlement » qui occupait alors la génération d'après Mai 68 : « Nous avons eu toute de suite des dialogues très inspirés, [...] qui agençaient comme une sorte de double découverte : au fur et à mesure, les problèmes s'ouvraient. » Susan Buirge se souvient de l'amusement qu'elle a ressenti en les entendant parler de la création d'une revue qui « aura la même vie courte,

¹⁵²⁰ 1933-2016.

¹⁵²¹ Né en 1947.

¹⁵²² D'après un entretien réalisé avec Daniel Dobbels le 2 mars 2011.

¹⁵²³ Entretien réalisé avec Daniel Dobbels par Mélanie Papin le 2 mars 2011. *Idem* pour les citations suivantes.

obscur et respectée ¹⁵²⁴» que la revue mythique *Der Blaue Reiter* fondée à Munich par les peintres Wassili Kandinsky et Franz Marc. D'autres modèles de revue d'art inspirent *Empreintes*, à l'instar des *Cahiers du Cinéma*, fondés en 1951 par André Bazin ¹⁵²⁵, notamment (ce sont les cinéastes de la Nouvelle Vague qui y écrivent les premières critiques avant de devenir eux-mêmes cinéastes : Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol). La revue est alors un véritable espace de débat critique. De la même manière, si les rédacteurs d'*Empreintes* ne sont pas danseurs ¹⁵²⁶, qu'ils n'ont pas ou peu de culture chorégraphique, leurs pratiques d'autres disciplines – littérature, philosophie, cinéma, photographie, arts plastiques – vont nourrir avec la danse des circulations susceptibles « d'inventer des nouvelles paroles pour la danse qui puissent accompagner l'invention de nouvelles formes de chorégraphies, et ensemble avancer dans le creux à combler ¹⁵²⁷».

Empreintes aussi veut faire entendre des voix singulières par ce mouvement inversé où la pratique d'un art serait accompagnée, avant même d'envisager ses aspects techniques ou disciplinaires, par une pratique critique et une pratique de regard. En outre, créer une revue qui puisse penser le geste chorégraphique contemporain, c'était d'abord faire le constat d'une absence de littérature et de médias ¹⁵²⁸ abordant la danse par des questions de fond plus que de forme. De ce point de vue, estime Daniel Dobbels, *Empreintes* a déplacé quelque chose :

¹⁵²⁴ BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, Le bois d'Orion, 2012, p 125.

¹⁵²⁵ 1918-1958.

¹⁵²⁶ Le devenir des membres d'*Empreintes* atteste que s'ils ne sont pas tous devenus danseurs ou chorégraphes, ils ont tous poursuivi un travail autour de la danse. Patrick Bensard prend la tête du Festival de Châteaувallon, un lieu transdisciplinaire du théâtre et de l'image qui offre à partir des années 1980 une place importante à la danse. Mais rapidement Costa Gavras, directeur de la Cinémathèque française et Igor Eisner, Directeur de la Danse au ministère de la Culture, lui confient la création de la Cinémathèque de la danse, Bernard Remy poursuit un travail d'écriture sur la et collabore à imaginer des programmations audacieuses et intelligentes à la cinémathèque, Hervé Gauville devient journaliste à Libération, il écrit un ouvrage sur Régine Chopinot. Seul Daniel Dobbels poursuit une carrière importante de chorégraphe tout en continuant à mener un travail d'écriture. Il publie aussi bien sur des peintres comme Nicolas de Staël, que sur Martha Graham, Daniel Larrieu ou fait paraître des essais. On le sollicite autant pour ces écrits, au sein de rencontres, de colloques que pour sa danse.

¹⁵²⁷ BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, op. cit., p 125.

¹⁵²⁸ A cet égard, Daniel Dobbels va animer aux côtés de Lise Brunel et Claude Hudelot une série d'émission sur France Culture, *La Danse contemporaine*, entre le 21 juin et le 11 décembre 1976. Là encore diffusée de façon irrégulière, pouvant être quotidienne dans les premières pour s'espacer de plusieurs semaines par la suite, ces 9 émissions ont donné la parole à Brigitte Lefèvre, Susan Buirge, le collectif L'ARCH, Félix Blaska, Le Cercle, Brigitte Réa du Ballet de Poche, Graziela Martinez, Serge Keuten, Dominique Bagouet, Suzon Holzer ou encore Harry Sheppard.

*On y est arrivé sans l'avoir voulu, notre exigence tenant simplement du constat qu'il n'y avait pas de revue qui soit l'équivalent des Cahiers du Cinéma ou de Théâtre Public. Il y a toujours eu de grandes revues dans les différents champs - Cahiers, Positif ou Artpress - dont aucune n'avait comme objet strict la danse et on ne pouvait pas penser que Les Saisons de la Danse et Danser soient les pendants de ces publications qui fouillaient au cœur de tel film, tel auteur, la politique des auteurs...*¹⁵²⁹

La revue installe un régime de regard et de pensée où il ne s'agit pas de coller à une langue d'emprunt puisée dans les modèles des revues d'art ou des écrits qui forment pourtant le fond référentiel. Il s'agit encore moins de se référer à la critique en danse telle qu'elle s'exerce dans les revues spécialisées en France. A cet égard, *Empreintes* marque une rupture avec les discours habituels au point de susciter de la part des journalistes quelques tensions. Chantal Aubry décrit en effet la revue en terme « d'arbitre des élégances ¹⁵³⁰ », non sans une pointe d'ironie. Beaucoup se sont offusqués, nous expliquait Nathalie Collantes dans un entretien réalisé en 2007, de ne pas être, en tant que spécialiste de danse, conviés à y participer : « Il y eut, dès le début, une mésentente car des gens n'ont pas été sollicités pour écrire dans *Empreintes* qui se permettait de refuser la présence des classieux comme André-Philippe Hersin¹⁵³¹ ou Annie Bozzini¹⁵³².¹⁵³³ » De son côté, se remémore Daniel Dobbels, « il y a eu un choc pour pas mal de monde dans le milieu de la danse, dans le sens parfois du refus, de la colère ¹⁵³⁴ ».

Les rédacteurs établissent ainsi un nouveau rapport aux écrits sur la danse. L'avant-propos du premier numéro précise que, si « le désir d'écrire dans la proximité de la danse ne peut répondre à un projet défini ou même la nécessité d'une définition », les auteurs de la revue se veulent néanmoins « traversés par une attirance sans fond et sans figure limitée, qui laisse transparaître un mouvement qu'aucune forme n'épuise ni ne sature, qui nous accompagne et nous précède ». Il s'agit dès lors de vivre une expérience de la danse à travers

¹⁵²⁹ *Idem*

¹⁵³⁰ In *Yano, un artiste japonais à Paris*, CND, 2008, p 111.

¹⁵³¹ Qui dirige alors *Les Saisons de la danse*.

¹⁵³² Qui reprend les rênes de *Pour la danse* en 1978.

¹⁵³³ Entretien réalisé le mardi 23 octobre 2007 avec Nathalie Collantes dans le cadre de notre master 2.

¹⁵³⁴ Entretien réalisé avec Daniel Dobbels le 2 mars 2011.

l'écriture et non pas de formuler des définitions pour éviter la doxa. Cette expérience est celle du témoin « indirectement lié à l'événement » par le corps :

Ce corps – comment le nommer ? Approché, travaillé, transformé, imaginaire, réel, distant, absent, froid, brûlant ... prend sur lui le risque de s'exposer à ce qui s'est donné comme tout le monde, à ce que le monde constitue un corps ordonné-ordinaire, s'attache à "faire-corps", à articuler un corps, à définir un corps de loi qui récusé et refoule cette possibilité incalculable : ce qui du corps s'expose fait d'un trait un incorporel.

Si le ton n'est pas manifestaire mais poétique, voir impressionniste, dans le sens où il tendrait dans certains textes, et notamment les avant-propos, à saisir un phénomène à travers une pensée mobile et ouverte dans l'esprit de l'association ou du collage, plutôt qu'à stabiliser des concepts, l'apport des arts plastiques, de la pensée performative, où le corps est porteur de subversion, semble établir le sous-texte d'une interrogation sur la danse : le prisme d'un corps « artistique » activiste, impliqué dans l'activité de penser. Les nouveaux modèles théoriques et pratiques viennent également soutenir un discours sur la danse. Ils se nourrissent pour partie des sciences humaines qui prennent une place particulièrement féconde dans la vie intellectuelle post-68 avec des penseurs tels que Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Emmanuel Levinas. Daniel Dobbels explique ce que, à ses yeux, les Sciences Humaines mais aussi la Poésie et la Littérature du XXème « font » à la danse :

La lecture de Blanchot notamment, associée à ce que je percevais un peu schématiquement de la danse, semblait répondre à une question qui n'avait jamais été posée, ni du côté de la littérature, ni du côté de la danse, en tout cas en France. En effet, il n'y avait pas vraiment un penseur, à part peut-être Ernst Bloch, qui attendait ou aurait pu attendre quelque chose de la danse tout aussi essentiel que ce qu'il attendait de la peinture ou de la musique. Même si certains sont allés très loin - Rilke, Hofmannsthal ou pourquoi pas Mallarmé -, aucun des penseurs contemporains tels que Sartre ou Bataille, sous certains aspects, n'ont imaginé que ce qu'ils prônaient

*comme type de déplacement, de différence, au sens Derridien, pouvait être relayé par cet art singulier*¹⁵³⁵.

L'intérêt manifeste pour les théories émergentes mais aussi pour les grandes figures des avant-gardes littéraires et plastiques déplace l'activité chorégraphique dans un espace non plus de figuration à travers les autres arts mais de contagion, d'imprégnation, d'échanges de milieux. Les textes de Maurice Blanchot, comme le soulignent Daniel Dobbels ou Bernard Remy dans une conversation que nous avons eu en mars 2017¹⁵³⁶, mais aussi ceux de Michel Foucault, font parties des lectures essentielles qui leur font prendre conscience que « parler n'est pas voir¹⁵³⁷ ». Dans le 3^{ème} numéro de la revue sont ainsi convoqués les entretiens de Claire Pernet avec Gilles Deleuze, la réflexion sur les ruines de la représentation d'Emmanuel Levinas, Henri Michaux, Tristan Tzara ou Paul Celan. Le premier numéro quant à lui convoque à la fois John Cage, Agnès Varda, dans un entretien, Paul Valéry et Mallarmé pour leurs écrits sur la danse. La danse devient porteuse d'enjeux esthétiques, de réflexions sur l'art et sur la vie aussi puissantes que les arts plastiques ou le cinéma.

Mais le deuxième déplacement qu'opère *Empreintes* est celui d'une reconfiguration de la généalogie des courants, de la déconstruction des enchaînements, des filiations, des héritages au profit de la circulation, l'anachronisme et l'appropriation. Dans le premier numéro une large cosmogonie de la danse est convoquée sous forme d'entretiens, de journal de bord ou d'essai : Loïe Fuller, Betty Jones et Fritz Lüdin, la « Danse à New York », Lucinda Childs, Meredith Monk, Susan Buirge, Carolyn Carlson, Sherryl Sutton, Graziella Martinez, Christine Gérard, ou le « Concours de Bagnolet ». Daniel Dobbels précise :

Pour ma part, j'avais la sensation que ce qui s'était joué dans l'expressionnisme avait été entendu par Cunningham, ne serait-ce que par le biais de Graham, il y a des tas de circulations, de même chez Nikolais. Beaucoup d'évolutions se sont produites par la venue de tel théoricien ou danseur allemand aux États-Unis. Il y a, en tous cas, une extraordinaire

¹⁵³⁵ Entretien avec Daniel Dobbels par Mélanie Papin, *trav. cités*.

¹⁵³⁶ À la médiathèque du Centre nationale de la danse.

¹⁵³⁷ Conversation avec Bernard Remy, mars 2017.

*configuration et complicité de ce double mouvement de la danse et de la pensée entre l'Allemagne et les États-Unis, et même avec le Japon qui passe au-dessus de la France sans l'injecter. Que se passe-t-il dans les années 1970 pour que des gens comme Saporta ou Bagouet prennent en compte cela et aillent jouer leur propre scène chorégraphique en mixant beaucoup de choses ? Bagouet est quand même réellement passionnant. Je me sens tout à fait pris dans cette sorte d'effet de tenaille. D'un côté, je suis éminemment sensible à l'épure Cunninghamienne mais aussi aux états de corps que font surgir les héritiers de Nikolais, moins le Butoh parce que je sens une codification très profonde, hormis chez Hijikata. Mais en tous cas, il y a un double mouvement que je trouve passionnant*¹⁵³⁸.

La présence de courants ou de figures oubliés à la fin des années 1970 et au début des années 1980 travaille ainsi à déjouer non seulement les effets de mode mais aussi les linéarités. Consacrer, dans le tout premier numéro, un dossier à Loïe Fuller, à Mary Wigman dans le second, à Valeska Gert dans le cinquième, à Harald Kreutzberg dans le sixième, c'est contribuer à la redécouverte d'un fonds gestuel en partie enfoui, d'une part, et permettre, d'autre part, d'interroger la construction des discours sur la modernité. Le dossier consacré à Mary Wigman contient plus de 30 pages. Il comprend entre autres une traduction inédite par Jacqueline Robinson du *Langage de la danse*, un entretien avec Jacqueline Robinson mais aussi un texte sur Kandinsky opérant la saisie de la danse expressionniste allemande dans ses dialogues avec les peintres. Ce dossier participe ainsi à faire émerger une part de refoulé de la danse en France autour du geste expressionniste, aux côtés de l'esthétique butô présentée en France pour la première fois en 1978. Dans sa thèse consacrée à la réception du Butô, Sylviane Pagès explique, en effet, dans quelle mesure cette forme venue de la scène d'avant-garde Japonaise des années 1960, « plus qu'une nouvelle forme d'expressionnisme, offrirait en France un retour à un geste dénié, occulté, un geste qui pourrait dès lors se jouer ailleurs que dans le contexte allemand de l'entre-deux guerres ¹⁵³⁹ ». Mais il ne s'agit pas seulement de revitaliser la danse allemande. Merce Cunningham qui ne fait pas encore l'objet d'une idolâtrie est néanmoins au centre des préoccupations esthétiques de la revue avec la

¹⁵³⁸ Entretien réalisé en mars 2011.

¹⁵³⁹ PAGÈS Sylviane, *Le Butô en France, malentendus et fascination*, Pantin, CND, 2015, p 239.

transcription d'une séquence de l'émission de radio « L'invité du lundi : Merce Cunningham », diffusée sur France-Culture le 15 octobre 1977 et qui réunissait pour un débat Gérard Condé, Daniel Dobbels, Christine Gérard, Bernard Remy et Anne-Marie Reynaud. Au-delà de la découverte, les interlocuteurs tentent de saisir « l'expérience de l'opacité ¹⁵⁴⁰ » qui s'est jouée pour certains d'entre eux. Le portrait du chorégraphe en creux, publié dans le même numéro et écrit par Carolyn Brown - l'une de ses danseuses les plus emblématiques, présente à la fondation de la compagnie en 1953 et l'ayant quittée en 1972 – débute en se demandant : « Qui est cet homme ? » Réinventer des formats d'écriture, repenser les catégories et les hiérarchies à travers l'histoire et l'esthétique en danse et avec l'appui de la philosophie et des arts a produit pour effet de donner une valeur intrinsèque à l'activité chorégraphique, quelle qu'elle soit.

De ce point de vue, le troisième déplacement d'importance qu'opère *Empreintes* est la place faite aux compagnies et aux chorégraphes, mais aussi aux danseurs, scénographes de la scène contemporaine émergente en France ainsi que la qualité du regard et du discours portés sur eux : La Main, le Four Solaire, Moebius, Maïté Fossen, Graziella Martinez, Lorna Sinclair, Susan Buirge, Carolyn Carlson, ou encore Bagnolet font l'objet d'articles, d'analyses qui intellectualisent leurs démarches. Dans les entretiens, les intervieweurs creusent les parcours et la nature des expériences traversées, afin de réduire la méconnaissance de la part réflexive, philosophique que détient la danse. En témoigne, l'entretien ¹⁵⁴¹ mené par Daniel Dobbels et Maïté Fossen auprès de la danseuse et chorégraphe Jackie Marques qui, formée en France notamment par Karin Waehner, part quelque temps travailler avec Bella Lewitsky à Los Angeles. Daniel Dobbels lui demande alors ce qu'a représenté ce passage chez la chorégraphe et pédagogue, fondatrice en 1946 avec Lester Horton du Dance Theater of Los Angeles, « dans la mesure où là-bas à Los Angeles, l'appréhension de l'espace devait être tout autre ». Agencer ainsi le dialogue ouvre à de nouvelles manières de parler de la danse et des danseurs. Jackie Marques évoque Bella Lewitsky comme « une immensité dans l'immensité » et décrit la manière dont elle a « rencontré l'espace ». Dans le même temps, l'interview se fait dialogue, Maïté Fossen

¹⁵⁴⁰ Propos de Daniel Dobbels retranscrits dans l'article « France-Culture, 15 octobre 1977 » in *Empreintes, écrits sur la danse*, juin 1978.

¹⁵⁴¹ « Paroles, entretien avec Jackie Marques » in *Empreintes, écrits sur la danse*, n°3, juin 1978, p18-19.

convoquant elle-même son ressenti sur les « spectacles de Bella » où elle entrevoit « entre les corps, des horizons infinis ». Maïté Fossen ne pose pas de questions mais relance un dialogue au travers duquel émergent des imaginaires de la sensation et de la perception de la danse. En effet, il semble se jouer un véritable effort d'intellectualisation et de poétisation de la danse à travers la langue. Mais cet effort, on le voit, ne se joue pas à côté ou contre les danseurs mais bien avec eux dans la parole comme dans le geste. Christine Gérard¹⁵⁴² répond à ce sujet aux critiques selon lesquelles « le mot intellectuel signifie : pas de prise en compte du public, travail de recherche, ennui ». Or ce que défendent une partie des chorégraphes c'est, au contraire le gain « charnel » : « [...] une danse intellectuelle, poursuit Christine Gérard, c'est peut-être au contraire une danse plus sentie ! Car penser son mouvement, le réfléchir ne peut être à mon avis qu'un "plus"... »

Loin de refermer la danse sur elle-même, ce processus intellectuel a permis au contraire d'unir et de faire prendre en considération la danse, de lui trouver des altérités avec les courants artistiques qui fabriquent de la pensée et donc du sens. Le sens porté par la danse dépasse ici l'effet de mode du phénomène danse contemporaine : c'est bien dans ces strates profondes, ces fins « reliements¹⁵⁴³ » et les déplacements que s'ancre alors une certaine force de la pensée chorégraphique dans le monde des arts et le champ culturel. Si les critiques d'un intellectualisme et la posture de la *tabula rasa* forgeront la vitalité de la danse dans les années 1980, la parole, le discours, le textuel trouvant d'autres formes dans les années 1990, il n'est pas exagéré de penser qu'*Empreintes*, en particulier, mais aussi à partir de 1979 la revue *Adage* éditée dans le cadre de la biennale de danse du Val de Marne¹⁵⁴⁴, a ouvert un espace dans lequel une certaine liberté discursive a été rendue possible. Dans une chronologie rapide nous pourrions convoquer les liens qui vont s'établir par la suite entre Laurence Louppe et Daniel Dobbels, qui partagent des publications ou encore l'ouvrage important à nos yeux dans l'apport réflexif sur la communauté en danse qu'il saisit, intitulé *La danse naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*.

¹⁵⁴² Propos reproduit dans l'article d'Isabelle Ginot, « Christine Gérard : faire basculer le monde » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Armand Colin, Paris, 1989, p192.

¹⁵⁴³ Néologisme cher à Dominique Dupuy d'où il tire le titre (depuis 2014) des petits livrets (débutés en 2009 sous le Titre Ode après l'Orage) publiés par son association « Ode après l'Orage » et la fécondité de sa réflexion actuelle.

¹⁵⁴⁴ Dont aujourd'hui la revue *Repères, cahiers de danse* est l'émanation.

Conclusion

Le champ chorégraphique se structure autour d'une pensée sur la danse contemporaine qui tente de se libérer d'une image divertissante en élaborant un discours poétique et philosophique d'une part, et, d'autre part, en développant une parole militante. Cette pensée et cette activité militantes, en partie issues de Mai 68, vont conduire à des prises de position, des discours opérants, actifs, voire décisifs jusqu'en 1981 lorsque les danseurs organisent les États généraux de la danse au sein des États généraux de la culture. Ils exposeront non seulement leurs revendications face aux problèmes de statuts et de reconnaissance mais tenteront aussi de nommer les enjeux profonds de la danse contemporaine. Dans la *Déclaration de la commission Danse* (Marseille – 1^{er} octobre 1981), texte collectif dont les auteurs ne sont pas mentionnés, les danseurs écrivent :

[...] Gilles Deleuze [...] disait « je crois que la pensée philosophique n'a jamais eu autant de rôle qu'aujourd'hui parce que s'installe un régime non seulement politique mais culturel et journalistique qui est une OFFENSE à la pensée... » Pour nous danseur, cette offense nous l'avons vécue, elle nous a atteint dans nos corps et expatrié du mouvement de nos pensées – c'est-à-dire de nos danses. Et nous voudrions qu'elle cesse – d'autant que le régime politique n'est pas installé. La danse – la danse contemporaine en France – ouvre des espaces d'irrigation où des corps, des pensées, des énergies et des rythmes disparates se rencontrent et s'accordent silencieusement, suivant des lois inventées pour la circonstance. En-deçà de l'offense culturelle et journalistique, elle maintient vivante la pensée du présent... Elle résiste en un sens ; elle conjure en tout cas la menace qui voudrait édicter à chacun le compte de son existence. Elle refuse et récuse cette opinion atrocement fixe qui ne voit plus que l'originalité est première et merveilleusement disséminée [...] Cette originalité est discrète. Elle tisse ces liens mystérieux, des affinités de pensées qui font d'une population un peuple. Elle trame des solidarités, des amitiés [...] Avant toute chose la danse se définit comme l'appréhension d'un espace où coexistent des formes, des énergies, des rythmes, ou des inerties, des forces ou des faiblesses parfois étrangers, parfois même inconciliables –

et sans que cela ne devienne un adversaire, sans que la circulation ne soit interrompue, sans irrespect et sans brutalité [...].

Cette émergence d'une langue singulière, qui croise revendications politiques, références philosophiques et formulation poétique rend compte, nous semble-t-il, d'un moment particulier de la danse contemporaine où l'action de la pensée (philosophique, politique, poétique, historique) agit sur la manière de mettre le corps en mouvement, sur la manière de poser le sens dont est porteur un geste chorégraphique. La décennie suivante, marquera une critique de cet intellectualisme, remplacé par des valeurs de vitalité et de jeunesse qui sont alors censées s'opposer à cette articulation corps et pensée¹⁵⁴⁵.

¹⁵⁴⁵ Voir notre conclusion générale.

Chapitre 2

La politique des marges

Tout au long de la décennie 1970, le discours sur la précarité du métier de danseur ne cesse d'agir sur les modes d'actions collectives, qu'elles soient militantes, syndicales ou associatives à des fins solidaires ou économiques. S'assimilant à l'ouvrier au moment de mai 68, un portrait du danseur en travailleur se construit peu à peu. En 1979, des jeunes danseuses sont invitées à raconter leur quotidien sous le titre « Je suis femme et danseuse ¹⁵⁴⁶ » dans les pages de la Revue *Adage* qui accompagne le premier festival de danse du Val-de-Marne. La prénommée Sylviane se raconte ainsi :

Je me lève le matin, je pars au cours, si j'ai de l'argent. A la fin du cours, je grignote quelques trucs et je vais à un autre endroit de Paris pour répéter. J'ai eu de la veine d'être accueillie au Théâtre de Clichy pour répéter et donner des représentations. La répétition terminée, je me rhabille. Je prends le métro et le bus pour me rendre en banlieue y donner des cours à des enfants ou des adultes, des femmes souvent. Je rentre le soir il est tard, minuit peut-être. Le lendemain je recommence.

Une routine un peu désabusée, une forme de « blues » et de fatigue, un corps dépassionné, une mobilité contrainte décrivent alors une précarité qui semble d'autant plus présente dans le métier de danseur qu'elle s'installe comme une banalité. Pour Nicole, une autre des danseuses interrogées, parce que « 90% des danseurs sont au chômage, plus exactement sans travail » et que « la plupart n'ont aucun droit aux prestations-chômage », la danse est loin de se vivre comme « une vocation éclatante pour "L'ART" ». Dans une étude réalisée par Lise Brunel, « Être danseur en 1973 ¹⁵⁴⁷ », une compagnie de danse est prise en exemple : sur une année et une quinzaine de représentations seulement, un danseur ne touche

¹⁵⁴⁶ LEDAIN Nicole, LELIÈVRE Micheline, LEQUERREC Sylviane, RAYNA Sarah, « Je suis Femme et danseuse » in *Adage 10 information sur la danse, Bulletin d'information municipale de la ville de Vitry-sur-Seine, consacrée au Premier festival national de danse du Val de Marne*, 1979. p19.

¹⁵⁴⁷ *Danse Perspective*, février 1973.

que 250 francs¹⁵⁴⁸ par mois en moyenne, une fois déduits de la recette les frais de publicité, de création, les charges sociales. Pour beaucoup donc, « donner des cours pour vivre¹⁵⁴⁹ » se révèle indispensable : « Le garçon ou la jeune fille qui entend assumer pleinement sa vocation », explique Marcelle Michel¹⁵⁵⁰, « va devoir tout au long d'une brève et difficile carrière affronter des problèmes et des conditions de travail que connaissent peu de catégories sociales et à l'issue de laquelle il ne restera pour survivre qu'à se tourner vers l'enseignement de la danse ». La réalité sociale et économique du danseur ainsi décrite apparaît dans une dureté et une âpreté bien éloignées du confort et de la reconnaissance espérés.

Le danseur qui prend conscience de son existence matérielle, ne se réfère plus à la vie de bohème mais à celle du travailleur. Dans quelle mesure l'influence d'un discours communiste, dont la politique culturelle devient au fil de la décennie une alliée de poids pour la diffusion de la danse et pour porter ses revendications (à travers des concours Le Ballet pour demain à Bagnolet et le Festival national de danse du Val-de-Marne), joue-t-elle dans ce portrait du danseur en travailleur ? C'est en tant que « domaine artistique le plus en difficulté, le plus pauvre¹⁵⁵¹ » qu'Alain Germa, président du Conseil régional du Val-de-Marne se représente la danse contemporaine. De ce constat émanent, en partie, les termes d'une collaboration particulièrement féconde entre des élus politiques et des acteurs du champ chorégraphique. Trop peu connue, y compris dans les études théâtrales qui sont pourtant les principaux bénéficiaires, la dynamique artistique qui se joue dans les banlieues des grandes agglomérations où la vie culturelle tente de contribuer au progrès social, où l'urbanisation fait une place à l'art, où l'architecture, en particulier des théâtres fait peau neuve, est également à l'œuvre pour la danse.

Pour l'heure, quelques mesures timides, de la part des pouvoirs publics, tentent de se mettre en place. Autour de l'année 1976, des travaux et des réflexions sont engagés au sein

¹⁵⁴⁸ Soit en termes de pouvoir d'achat à 237 euros et 92 cents aujourd'hui (1 franc de l'année 1972 équivalait à 0,95185 euros en 2016).

¹⁵⁴⁹ BRUNEI Lise, « Être danseur en 1973 », *art. cité*.

¹⁵⁵⁰ MICHEL Marcelle, « L'enseignement ? Tout est à faire » in *Danse Perspective* n°6, mars 1976.

¹⁵⁵¹ « Un livre sur la danse dans une politique culturelle globale ou la biennale : une impulsion pour la danse en France », entretien avec GERMA Alain réalisé par WAHICHE Dominique in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Armand Colin/Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, 1988, p 11.

des ministères des Affaires culturelles et de l'Éducation pour mettre en place un CAP de danseurs¹⁵⁵². A l'initiative d'Yvette Chauviré et de Nicole Chirpaz, la demande d'une création d'un CAP de danse option classique et comédie musicale a été mise à l'étude et est considérée comme la première marche d'une ascension sociale pour une profession, perçue au bas de l'échelle du monde du spectacle, tant il est vrai que le danseur est « le seul artiste dont on abuse impunément¹⁵⁵³ ». En attendant donc, l'encadrement du métier de danseur s'envisage dans les mêmes dispositifs que celui du maçon, du boulanger, du boucher ou du plombier. Dans la revue *Danse Perspective* (n°7, avril 1976), on se demande : « Le danseur est-il un plombier ? » Cette idée de CAP discutée dans la presse, notamment dans deux grands articles publiés en avril et juin 1976 dans *Danse Perspective*¹⁵⁵⁴, accuse un certain rapport au marché du travail : si les métiers de l'artisanat correspondent à un besoin du marché du travail, qu'en est-il pour le métier de danseur ? « Donner un certificat de danseur suppose qu'on ait besoin de danseurs sous peine d'en faire des chômeurs.¹⁵⁵⁵ »

Le spectre du chômage plane encore et toujours. Parmi les réponses, la nécessité de forger « une culture du public à la danse » revient comme un leitmotiv dans les enjeux à relever pour le champ chorégraphique : « Il faut, écrit Marcelle Michel, que l'enseignement en soit organisé dans les écoles et les lycées avec des professeurs spécialisés et compétents et non laissé à des professeurs de gymnastique comme c'est le cas actuellement. » C'est dans ce sens qu'est publiée, dans le *Journal officiel* du 13 mars 1977, l'annonce de la création d'un baccalauréat de technicien musique F11 option danse¹⁵⁵⁶. Six lycées sont concernés, à partir de la classe de première à Grenoble, Lille, Metz, Nice, Strasbourg, Versailles. Au lycée Kleber de Strasbourg par exemple, il est prévu à la rentrée 1977 d'accueillir 15 élèves, l'enseignement de la danse se faisant au conservatoire. Même si elle gagne des espaces, la danse reste perçue comme un art complémentaire à la musique. Au final, l'action la plus fertile et la plus efficace concernant la formation, l'encadrement de la profession de danseur

¹⁵⁵² Certificat d'aptitude professionnelle, il s'agit du premier niveau de qualification permettant rapidement d'entrer dans la vie active en tant qu'ouvrier ou employé.

¹⁵⁵³ « Editorial », *Danse Perspective*, n°7, avril 1976.

¹⁵⁵⁴ MICHEL Marcelle, « L'enseignement 2. Vers la création d'un C.A.P de la danse » in *Danse Perspective* n°7, avril 1976 ; MICHEL Marcelle, « L'enseignement 4. A propos d'un C.A.P de la danse » in *Danse Perspective* n°9, juin 1976.

¹⁵⁵⁵ MICHEL Marcelle, « L'enseignement 4. A propos d'un C.A.P de la danse » in *Danse Perspective* n°9, juin 1976.

¹⁵⁵⁶ Voir SAMSON Charly, « Le Baccalauréat » in *Pour la danse*, n°38, juin-juillet-août 1977, p 30.

et de professeur, et par la démocratisation de la danse, est portée par les fédérations et les associations qui se créent au cours des années 1970.

A - Faire de ruisseaux une grande rivière ou le travail en réseau du fédéralisme en danse et des associations

Selon Marcelle Michel, l'enseignement de la danse est « le nerf de la profession ¹⁵⁵⁷», le domaine par lequel la danse pourra se renforcer et trouver sa place. Or, « tout est à faire ¹⁵⁵⁸», les chantiers imaginés par les actions publiques sont encore timorés et de peu d'effets. Certes la loi sur l'enseignement de la danse est votée mais pas appliquée. Certes la toute première inspectrice de la danse, Léone Mail, est chargée d'une mission sur la formation pédagogique des professeurs et sur l'organisation des études dans les conservatoires mais il s'agit surtout d'observer le terrain et non de faire aboutir des réformes concrètes. La danse classique y constitue l'enseignement principal : 16 heures de cours obligatoires doivent être assurés quand l'enseignement d'autres formes de danse est laissé à la discrétion des directeurs. Il faut attendre 1982, année où Karin Waehner est nommée professeure au conservatoire de La Rochelle, pour que la danse contemporaine prenne une place officielle et équivalente à la danse classique, avec 16 heures d'enseignement obligatoire. En parallèle, alors même qu'elle constituait une revendication forte des comités et des syndicats en mai 1968, la danse à l'école entame au cours des années 1970 un long parcours du combattant. Pourtant comme le rappelle Patrick Germain-Thomas dans son ouvrage *Que fait la danse à l'école ?, enquête au cœur d'une utopie possible*¹⁵⁵⁹, à la fin des années 1960 la réflexion du monde éducatif¹⁵⁶⁰ sur l'importance à accorder à l'éducation artistique comme « levier d'évolution de l'école » et comme « potentiel rénovateur » est très active. Or, même si elle émerge dans les années 1970, ce n'est qu'en 1984, explique Marcelle Bonjour que « les premiers contacts ont été établis entre la Direction des écoles (ministère de l'Éducation Nationale) et la Direction de la musique et de la danse (ministère de la Culture et de la communication) en vue de rechercher des modalités de développement

¹⁵⁵⁷ *Danse Perspective*, n°6 mars 1976.

¹⁵⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁵⁹ Toulouse, Editions de l'Attribut, 2016, 195p.

¹⁵⁶⁰ Le colloque « Pour une école nouvelle » organisé par l'AEERS (Association d'études pour l'expansion de la recherche scientifiques) en mars 1968 inaugure cette dynamique selon Patrick Germain-Thomas.

de la danse à l'école ¹⁵⁶¹». La rencontre entre Marcelle Bonjour, professeure d'EPS et Françoise Dupuy, alors inspectrice de la danse, rendra possible la création cette année-là de l'association Danse au cœur qui « sera d'emblée l'artisan de partenariats entre l'école et la danse : ateliers de pratique artistique en milieu scolaire, rencontres entre les élèves, les artistes et les œuvres, stages de formation à destination des enseignants et des danseurs, événements culturels où élèves et professionnels présentent et échangent leur travail chorégraphique ¹⁵⁶² ». Les blocages autour de la loi de 1965 que se disputaient les trois pôles ministériels - Éducation nationale, Jeunesse et Sport, Affaires Culturelles - dans les années 1970, autour des enjeux de démocratisation de la vie à l'école, des activités de loisirs mais aussi autour de l'affirmation de la danse au sein des arts (supposant que c'est avec le ministère de la Culture et lui seul que la danse doit traiter), s'apaisent la décennie suivante grâce aux réflexions, aux dialogues, à l'exigence de projets qui émanent en partie de l'action collective, associative et fédérale des années 1970. Mais aussi parce que les questions de reconnaissance se font moins vives, l'art chorégraphique ayant pris possession de l'espace culturel.

1) CID et FFDacec : réseaux et modèle démocratiques issus du milieu du sport

Reste qu'en termes de démocratisation des pratiques d'éducation populaire, le pôle Jeunesse et Sport s'affiche le plus volontariste et le mieux doté de réseaux pour faire proliférer la danse. Qualifiée par Guillaume Sintès d' « autre berceau de la danse moderne ¹⁵⁶³ », l'ENSEP, l'École normale supérieure d'éducation physique et sportive, a en effet favorisé pendant plusieurs décennies la pratique associative et amateur, en province ou dans les universités, mais aussi la professionnalisation de la danse contemporaine. De cette formation, une génération de jeunes femmes, devenues professeures d'éducation physique et sportive, vont essaimer à partir de la fin des années en créant des groupes de recherches et

¹⁵⁶¹ « Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France » *Marsyas, hors-série*, décembre 1997

¹⁵⁶² Dossier « La danse à l'école, une chronologie des années 1960 à nos jours » réalisé par Charlotte Leroy et Françoise Davazoglou dans le cadre du Séminaire « Relire les années 1970 en France », département Danse de l'université Paris 8, année 2012-2013.

¹⁵⁶³ Cette formule constitue le titre du chapitre consacré à l'ENSEP dans la thèse de Guillaume Sintès : *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, mémoire de doctorat, Université Paris 8, discipline Esthétique, danse et technologie des arts, spécialité danse, sous la direction d'Isabelle Launay novembre 2015, p 347.

structures de formation ¹⁵⁶⁴. Parmi ces initiatives, deux des structures les plus symptomatiques en termes de croissance de la pratique de la danse contemporaine et en termes d'efficacité dans son accompagnement émanent de ce milieu du sport.

« Un des éléments qui a favorisé la création de la Fédération a été [...] ce mouvement très fort autour de la danse moderne », se souvient, dans un entretien en 1997 pour la revue *Marsyas*¹⁵⁶⁵, Mireille Delsout, l'une des principales instigatrices. Enseignante au CREPS (Centre Régional d'Education Physique et Sportive) mais aussi ancienne danseuse dans la compagnie de Karin Waehner qui l'a formée à la danse contemporaine¹⁵⁶⁶, Mireille Delsout entend, au départ, faire de la danse un contrepoint à la pratique sportive au sein de l'éducation physique, « précisément là où le classique n'entraîne jamais¹⁵⁶⁷ ». Ainsi, dans l'esprit qui préside alors à la danse moderne, « nous voulions que l'art soit à la portée de tous », rappelle-t-elle. Elle favorise donc l'intégration de cette discipline à la marge dans les programmes de formation contrôlés par le ministère de la Jeunesse et des Sports, en soumettant une première proposition de stage à l'inspectrice principale de ce ministère, par ailleurs organisatrice du sport féminin et militante du parti communiste, Marie-Thérèse Eyquem¹⁵⁶⁸, laquelle lui donne son agrément : 60 stagiaires sont alors retenues sur 307 candidatures de professeurs d'éducation physique¹⁵⁶⁹. La forte demande conduit Mireille Delsout à poursuivre dès l'année suivante de manière structurée et pérenne : c'est la naissance du CID, Centre International de la Danse, créé pour « rassembler toutes les forces

¹⁵⁶⁴ Voir SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, *trav.cit.* p 345.

¹⁵⁶⁵ Dans le numéro Hors-Série de décembre 1997 : « 1967-1997 : trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France » cet entretien avec Mireille Delsout et Marie-Jo Desgeorges est réalisé par Laure Guilbert.

¹⁵⁶⁶ Outre Karin Waehner, Mireille Delsout rencontre Jacqueline Robinson, Françoise et Dominique Dupuy, Jerome Andrews. Puis Dorothy Madden, nord-étatsunienne qui a fondé le premier département de danse aux États-Unis. Mireille Delsout, à partir de la fin des années 1950 assistent aux représentations du Théâtre Essai de la danse.

¹⁵⁶⁷ Propos de Marie-Jo Desgeorges dans l'entretien avec Laure Guilbert, Hors-série de la revue *Marsyas*, décembre 1997, *art. cité.*, p 296.

¹⁵⁶⁸ 1913-1978.

¹⁵⁶⁹ L'ENSEP est créé en 1933. Avant 1945, la danse rythmique y est pratiquée par les femmes. En 1958, sous l'impulsion de Mireille Fromantel (1914-1991), professeur de danse rythmique, Karin Waehner dispense les premiers cours de danse contemporaine, en même temps que Monique Bertrand (du duo Pinok et Matho) dispense des cours de mime.

vives dont l'activité s'inscrit dans le cadre de l'art chorégraphique ¹⁵⁷⁰» ; pour « favoriser la pratique de cet art sous toutes ses formes, notamment artistique, ethnique, éducative et culturelle », et pour « aider à sa connaissance grâce à un plan de propagande active [...] susceptible d'atteindre un vaste public [...] ». Tout au long de la décennie 1960 et jusqu'en 1975, un, deux ou trois stages sont organisés chaque année : en 1964, l'association compte 84 participants à la session organisée à la Schola Cantorum et à la Maison des Mines¹⁵⁷¹, et 108 adhérents ; l'année suivante, le nombre de participants est passé respectivement à 156 pour le stage d'avril et 165 pour le stage de septembre, tandis que les adhésions ont été multipliées par 5 ; en 1971 les deux stages organisés ont accueilli 412 puis 326 participants alors que le nombre d'adhésions s'élève à 1403. Le succès ne s'est donc pas démenti. Que ce soit au Centre sportif interuniversitaire Jean Sarrailh¹⁵⁷², au Centre américain ou à la salle omnisport de Vichy, la pratique de la danse s'y est accomplie dans une foisonnante diversité : les courants les plus importants de la danse moderne y ont été accueillis, la danse classique, le jazz, la danse espagnole, les « danse[s] et expression[s] primitive[s] », l'éducation musicale ou encore la labanotation ont composé une offre de stage toujours plus croissante. Ainsi, « devant l'ampleur des activités proposées par le CID et la forte demande du milieu sportif et chorégraphique pour l'organisation de stages de formation, les membres fondateurs de l'association décident de coordonner les initiatives disparates sur l'ensemble du territoire autour d'une fédération dont les missions se distingueraient de celles du CID.¹⁵⁷³»

La Fédération française de danse d'art chorégraphique et d'expression corporelle (FFDacec) est donc fondée en 1969, afin de grouper les associations qui ont pour activité de « développer le goût et la pratique de la danse sous ses formes les plus diverses¹⁵⁷⁴». Bien que créées « à la demande officielle du secrétariat d'Etat à la Jeunesse, aux Sports et aux

¹⁵⁷⁰ Article 2 des statuts de l'association. Voir le document de présentation des années 1970 présenté en annexe de la thèse de Guillaume Sintès, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, trav.cit. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁵⁷¹ Située juste en face de la Schola Cantorum (269, rue Saint Jacques, Paris 5^{ème}).

¹⁵⁷² Avenue Georges Bernanos dans le 5^{ème} à Paris.

¹⁵⁷³ SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, trav. cités. p362.

¹⁵⁷⁴ Présentation de la FFDacec dans les pages de *Pour la Danse*, n°38, juin-juillet-août 1977, p 31.

Loisirs¹⁵⁷⁵ », son champ d'action concerne autant les associations chorégraphiques issues du milieu du sport que celles qui n'y sont pas rattachées. Car se constituer en fédération, c'est désormais tenter de répondre aux problèmes multiples de la danse par des « possibilités innombrables ». Telle qu'elle est présentée par son président Philippe Canet, ancien membre du bureau du CID, en 1977 dans *Pour la danse*¹⁵⁷⁶, la FFDacec, en effet, se veut un lieu « ouvert à toutes les tendances » selon les besoins qui s'expriment dans la mesure où « elle est et elle sera ce que les adhérents voudront qu'elle soit ». C'est à nouveau – comme nous avons pu le constater par exemple dans la pensée éducative de la danse chez Jacqueline Robinson¹⁵⁷⁷ – une visée humaniste et universaliste qui préside au projet de la FFD. La danse « répondant à une aspiration inhérente à l'homme », elle est ici considérée « comme le premier des arts, car elle obéit à une impulsion irrésistible, satisfait tant le sens artistique que l'exaltation nerveuse ou musculaire » tout autant qu'elle apparaît « comme le reflet de la civilisation, des croyances comme de la psychologie de ceux qui l'élaborent ». Cette définition assez large de la danse, teintée de philosophie, a l'avantage de s'adresser au plus grand nombre dans un moment où « l'on assiste à un regain d'intérêt pour la danse ». Mais les missions dont se dote l'association révèlent une volonté très concrète et pratique d'organisation et d'encadrement de la pratique amateur et professionnelle :

- Enseignement, formation : contact avec les professeurs, conseils pour l'organisation de stage fédéraux, diplômes fédéraux ;
- Création, aide aux compagnies : organisation de tournées et animations ;
- Diffusion, information : fichier central utilisable pour information sur les cours, stages, week-ends, spectacles ; publication du bulletin fédéral ; location de films sur la danse ; location d'exposition et de photos ;
- Documentation : publication de documents, informations sur nouvelles parutions de livres de disques sur la danse ;

¹⁵⁷⁵ SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, trav. cités. p362. Par ailleurs, la FFDacec obtient son agrément en 1970 ce qui lui permet de percevoir des subventions de fonctionnement.

¹⁵⁷⁶ n° 38 juin-juillet-août 1977, p 31.

¹⁵⁷⁷ Voir la première partie de notre thèse.

- Administration : renseignements sur tous les problèmes, comptabilités, impôts, sécurité sociale ; publication d'une lettre du mois adressée aux adhérents ;
- Assurances : assurance-accidents comprise dans la licence fédérale couvrant les accidents survenus dans les cours ainsi que sur les trajets ;¹⁵⁷⁸

Articulées autour des missions d'utilité sociale et de solidarité, d'encadrement juridique et économique, de multiplication de l'offre de formation, les réponses qu'apporte la FFD aux besoins du milieu chorégraphique constituent très probablement l'une des premières raisons de son essor et de sa durabilité. De même, la mise en place d'un diplôme fédéral compte parmi les tâches qui ont permis de façon certaine une réflexion sur la pédagogie de la danse, quand bien même l'identification des territoires (institutionnels, disciplinaires, c'est-à-dire les « chapelles ») et l'origine des initiatives (comme les travaux ayant permis la première loi de 1965 sur l'enseignement de la danse) ont été sources de tensions entre la FFDacec et d'autres groupements missionnés pour faire aboutir la mise en place d'un diplôme d'État. Deux diplômes internes à la fédération, celui d'animateur et celui de professeur, sont ainsi élaborés pour les disciplines danse classique, danse moderne, expression corporelle et mime. Ils sont conçus pour permettre « aux organismes affiliés de disposer de cadres qualifiés ¹⁵⁷⁹ ». Les épreuves sont prévues pour permettre de contrôler les connaissances des candidats mais aussi pour les « amener à se perfectionner ¹⁵⁸⁰ ». Dans le bilan de la 4^{ème} session du diplôme fédéral d'animateur de danse qui s'est déroulée entre le 29 octobre et le 2 novembre 1977, il est rappelé l'importance « que les candidats admis ou non en sortent avec une vue plus claire de comment ils devraient orienter leur travail. Non pas un jugement mais un conseil. ¹⁵⁸¹ » Karin Waehner compte parmi les pédagogues qui ont accompagné le diplôme. Les notes de ses sessions que nous avons pu consulter dans ses archives déposées à la Bibliothèque nationale de France ¹⁵⁸² rendent particulièrement compte

¹⁵⁷⁸ Informations contenues dans la présentation déjà citée de *Pour la Danse*, n°38, été 1977.

¹⁵⁷⁹ « Informations : Fédération française de danse » in *Pour la danse*, n°46, novembre 1978.

¹⁵⁸⁰ *Idem*

¹⁵⁸¹ *Bulletin de la FFDacec*, février 1978.

¹⁵⁸² Dans le cadre du projet « Karin Waehner, une artiste migrante » soutenu par le Labex H2H, nous avons pu observer avec attentions les cahiers de notes que la pédagogue utilisait pour préparer ses cours, ses chorégraphies mais aussi pour observer avec attention la danse de ses élèves.

de cette qualité d'attention et d'accompagnement dans la conscience du mouvement et son articulation à la parole.

Car, de ces initiatives, on retient volontiers l'envie de fédérer. Toute une symbolique de l'union comme d'une force est à l'œuvre. Elle bénéficie aux associations qui proposent une activité de danse et qui sont alors souvent isolées et de petite envergure. La mise en commun de méthodologies d'organisation de stages, de conseils administratifs mais aussi l'élaboration d'un diplôme fédéral contribuent sans nul doute à fixer des points d'appui et des points de repères propices à la solidité et à la croissance des associations chorégraphiques de Paris et de Provinces fédérées. L'idée de construire un champ chorégraphique prend d'autant plus de sens qu'elle est sous-tendue par l'action de protéger. Le service des assurances notamment, même s'il est fonctionnel et pragmatique à première vue, va dans ce sens. Globalement, en proposant des conseils administratifs, financiers et juridiques aux professeurs de danse, la FFDacec travaille à « mettre fin au système de règlement des cours par cachet unitaire, source de précarité (ce mode de paiement n'incluant pas alors de cotisation aux différents organismes de paiement) », comme le remarque Guillaume Sintès¹⁵⁸³.

Fédérer, prendre en charge et protéger, le CID et la FFDacec dépassent leurs missions initiales qui consistaient à proposer une offre éducative au service du ministère de la Jeunesse et des Sports, dans le cadre de la formation des professeurs d'Éducation physique et sportive. Les sportifs quittent leurs disciplines pour se tourner vers le milieu chorégraphique. En témoignent les parcours d'Anne-Marie Reynaud ou Jean Rochereau qui sont d'abord gymnaste pour l'une, athlète pour l'autre. Aline Roux a suivi les premiers cours avec Karin Waehner en tant que professeure d'éducation physique puis s'est tournée entièrement vers la danse. Abandonnant sa profession et son statut, elle travaille en tant que danseuse avec Karin Waehner pendant 10 ans, suit assidument les stages avec Yuriko, pratique aussi la danse classique, mène des recherches à la Kansas University¹⁵⁸⁴. Elle participe dans les années 1960 au Théâtre Essai de la Danse, à l'ARC et à Danse et Culture (Jean Dorcy). Puis, en

¹⁵⁸³ In *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, trav. cités. P 363.

¹⁵⁸⁴ Voir l'article consacré à Aline Roux par Jacqueline Robinson dans son ouvrage *L'Aventure de la danse moderne en France*, op. cit, p 316.

1970, elle crée sa compagnie Danse et Structure qui bénéficie d'une reconnaissance. Certains ballets sont primés : *Volutes* remporte le 1er prix au Festival de Cologne en 1968, *Psalmos* remporte le premier prix au concours de Bagnolet en 1970.

L'Atelier chorégraphique universitaire de Paris, primé lui aussi au concours de Bagnolet en 1971, 1972 et 1973¹⁵⁸⁵, émane également de ce réseau sportif. Son formatrice, Mireille Arguel, formée à l'ENSEP, mène de front une carrière de professeure d'éducation physique et de danseuse dans la compagnie de Karin Waehner. Elle a l'opportunité, avec Annick de Maucouvert notamment, de promouvoir la danse moderne au centre interuniversitaire Jean Sarrailh créé en 1962 dans le but de réunir différentes universités sous une même offre sportive. Cette démarche débouche sur la création d'une filière « danse-recherche » qui préfigure le programme¹⁵⁸⁶ mis en place par Mireille Arguel à l'Université Paris 3 à partir de 1975.

Dans le contexte de ce que nous pouvons appeler *la danse éducative* - qui englobe la formation, l'enseignement et la pédagogie de la danse selon des besoins et des objectifs divers, le terme « expression corporelle » prend, tout au long des années 1970, une ampleur considérable, tout autant qu'ambiguë. Il est employé, dans un premier temps, afin de favoriser la pratique d'une activité physique expressive à des fins sportives. Aux prémices de l'introduction de la danse moderne¹⁵⁸⁷ dans les programmes de formation des professeurs d'EPS à la fin des années 1950, l'expression corporelle vient se greffer aux divers besoins définis par les pédagogues du sport : en fonction de son intérêt pour l'éducation de l'enfant, la danse est perçue soit d'un point de vue physique et physiologique, soit d'un point de vue expressif (en tant que mode d'expression apparemment libre et novateur, d'une part, et d'autre part, par souci de développement de la sensation et de l'imaginaire). Or, « cette décomposition de la danse, explique Mireille Arguel, [...] prépare déjà l'éclatement du sens de la danse au sein de l'institution ». En effet, dans le même temps naissait « une éducation

¹⁵⁸⁵ Pour cette histoire, voir ARGUEL Mireille « L'EPS et la danse ou des faits et des femmes » in ARGUEL Mireille (dir), *Danse, le corps enjeu*, PUF, Paris, 1992, p 17-33.

¹⁵⁸⁶ Que nous avons évoqué dans le premier chapitre de cette dernière partie.

¹⁵⁸⁷ A l'initiative de Mireille Fromantel professeure d'éducation physique et sportive qui enseigne la danse rythmique à l'ENSEP à partir de 1945, Karin Waehner est la première professeure à enseigner la danse moderne dès 1958 à l'ENSEP en tant que discipline optionnelle. Néanmoins le terme danse est officiellement inscrit dans les textes officiels en 1966. Voir à ce sujet les travaux de Guillaume Sintès dans sa thèse. P347-357.

motrice » qui s’abreuvait, sous l’impulsion de Monique Bertrand¹⁵⁸⁸, autant du mime tel qu’il a été codifié par Etienne Decroux que des théories de la danse moderne de Delsarte et de Laban : « Baptisée “expression corporelle” poursuit Mireille Arguel, celle-ci se voulait une synthèse d’un ensemble de principes de mouvement à visée expressive et d’efficacité motrice, essentiellement préparatoire à des activités physiques plus spécifiques : le sport et la danse. » Revendiquant ensuite son autonomie « en réaction contre le courant sportif de plus en plus marqué dans le milieu de l’éducation physique¹⁵⁸⁹ », l’expression corporelle est devenue une activité propre et s’est bien souvent amalgamée à la danse moderne, en rejetant toute notion de technicité et en s’insinuant dans une « courant psychologisant [...] relayé par la psychanalyse freudienne ». Ces méandres aboutissent alors à une définition du terme où la dimension technique est absente au profit de la seule défense de l’expressivité du corps : s’y engouffrent toutes les critiques autour de la danse amateur. Il n’est pas étonnant dès lors, qu’elle ait servi de moyen de contestation de l’incursion du sport dans l’art chorégraphique, notamment pour la mise en place du diplôme d’État¹⁵⁹⁰. En outre, George Vigarello a mis en évidence, en étudiant les conditions d’apparition des pratiques sociales qui visent à transformer les corps, les processus de pouvoirs et les effets normalisant de pratiques, mêmes nouvelles, et censées développer une autonomie du sujet¹⁵⁹¹.

Pourtant, à bien des égards, « cette histoire de l’enseignement de la danse et principalement de la danse moderne [qui] a pris naissance en dehors du milieu chorégraphique », comme le rappelle Guillaume Sintès¹⁵⁹², forme la clé de voûte de l’émergence de la danse contemporaine. Christiane de Rougemont, dans un article paru dans le bulletin d’information de la FFDacec en février 1976¹⁵⁹³, soulignait que « les stages de danse organisés à l’origine par le CID puis par la fédération ont contribué à faire pénétrer la

¹⁵⁸⁸ Entrée à L’ENSEP, Monique Bertrand participe à la réflexion sur l’expression corporelle. Elle a étudié le mime avec Etienne et Maximilien Decroux, la danse avec Mireille Fromantel, Karin Waehner, puis Yuriko, Pearl Lang entre autres. Elle forme depuis plus de cinquante ans avec Mathilde Dumont le Duo Pinok et Matho.

¹⁵⁸⁹ ARGUEL Mireille « L’EPS et la danse ou des faits et des femmes » *op. cit.*, p 43

¹⁵⁹⁰ Voir à ce sujet le dernier chapitre de la thèse de Guillaume Sintès « De l’éducation physique et sportive au fédéralisme : les alternatives de l’enseignement de la danse » p 345-368.

¹⁵⁹¹ Voir en particulier les chapitres « Pluralité ou convergence culturelle », « L’essor du sensible » et « La croyance au corps “profond” » de la contribution de George Vigarello, « S’entraîner » à l’ouvrage dirigé par lui-même, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps*, vol 3, « Les mutation du regard, le XXème », siècle, *op. cit.*, p 188-195.

¹⁵⁹² *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984, trav. cités* p 366.

¹⁵⁹³ « A propos des stages » dans *FFDacec informations*, n°20 février 1976.

danse moderne en France de par leur fréquence et de par leur répercussion ». Par le travail de démocratisation auprès d'un public divers, mais surtout par l'offre de formation pointue à destination des danseurs professionnels en devenir, ces réseaux ont-ils dépassé leurs cadres fondateurs pour interagir avec le milieu de la danse ? L'adhésion à la FFDacec de nombreuses associations chorégraphiques d'importance proposant des ateliers ou des cours en est le signe le plus probant : les RIDC, l'Atelier de la Danse, la Schola Cantorum ou encore Free Dance Song¹⁵⁹⁴. D'une certaine manière, la volonté d'éducation par la danse lancée par les danseurs modernes depuis le milieu des années 1950 se voit enfin réalisée.

L'influence de ces stages qui permettent la rencontre avec les principales écoles de l'art chorégraphique repose tout d'abord sur la diversité des publics auxquels ils s'adressent. « Qu'il s'agisse, observe à nouveau Christiane de Rougemont, pour les stagiaires d'une simple information, d'un perfectionnement ou encore d'une possibilité de suivre l'évolution de la danse et de trouver une source de renouvellement dans leur travail, les stages constituent une base importante pour le développement de la danse. » Si la diversité agit sur le niveau d'aptitude requis, elle agit donc également sur les disciplines proposées : « En vérité, confie Mireille Delsout, nous ne voulions ignorer aucune forme de danse dans nos stages.¹⁵⁹⁵ » Aux côtés d'une offre en danse moderne conséquente, ces stages FFD instaurent une mixité : cours de danse classique et de répertoire, de danses traditionnelles françaises, de danses folkloriques israéliennes ou de danse africaine. Une telle démarche affiche alors une symbolique de la solidarité que garde en mémoire Mireille Delsout¹⁵⁹⁶ :

Il régnait, se souvient-elle, une très grande fraternité dans ces stages. On ne regardait pas de haut les petits qui débutaient. Tout le monde allait goûter à tout. Goûter, c'était découvrir [...] la danse africaine faisait l'unanimité. Bref, on se mélangeait.

¹⁵⁹⁴ L'accès aux archives de la FFDacec étant opaque, ces informations émanent des associations citées : leur adhésion à la FFD étant soit mentionné dans leur document, sans plus de précisions sur la date exacte d'adhésion, soit indiquée par les protagonistes au cours d'entretiens dans le cadre de notre thèse ou d'autres travaux.

¹⁵⁹⁵ Entretien avec Laure Guilbert in *Marsyas*, hors-série, décembre 1997, p 296.

¹⁵⁹⁶ *Ibid*, p.297.

Cet esprit est largement en accord avec celui des danseurs contemporains de cette période qui, dans leurs récits, expriment un appétit de découverte¹⁵⁹⁷. Mais cette seule diversité constitue-t-elle le facteur essentiel d'une telle place dans le champ chorégraphique ? Comme nous le rappelait Christine Gérard¹⁵⁹⁸, les danseurs avaient en face d'eux « des maîtres » pour leur enseigner la danse. Parmi les plus emblématiques, on compte, entre 1964 et 1975¹⁵⁹⁹, Jean Cebron¹⁶⁰⁰, Karin Waehner, Yuriko (danseuse et professeur de l'école Martha Graham), Fritz Lüdin (danseur dans la compagnie de José Limon), Dorothy Madden (présidente du département de la danse au collège des arts de l'Université du Maryland), Clotilde Sakharoff, pour la danse moderne, la composition ; Jacqueline Challet-Hass (labanotatrice) ; Valérie Roth (professeur diplômée de l'institut Jaques-Dalcroze) ; pour la danse « primitive » Elsa Wollaston, Ernst Duplan, Christiane de Rougemont (qui fut l'assistante de Katherine Dunham) ; puis pour la danse classique, Nina Vyroubova, René Bon¹⁶⁰¹, Gilbert Canova¹⁶⁰².

Le modèle du stage prend ainsi une ampleur significative dans la vie et la formation des danseurs en France, au risque peut-être de survoler un peu trop rapidement la pensée profonde des différents courants ainsi enseignés. C'est la réserve que formule, après avoir évoqué les aspects positifs de ces stages, Christiane de Rougemont dans la suite de son article de 1975¹⁶⁰³, considérant qu'ils se présentent souvent comme « une devanture, un self-service où des produits sont mis à la disposition des clients¹⁶⁰⁴ ». Comment créer du sens, des rapports entre les différentes propositions mais aussi comment déterminer la pertinence des choix faits par les participants ? En bref, estime Christiane de Rougemont, « quelle

¹⁵⁹⁷ Nous pensons notamment à Christine Gérard ou Anne-Marie Reynaud qui, dans des conversations informelles que nous avons pu avoir avec elles, nous ont indiquées avoir conservé de ces stages un souvenir enthousiaste.

¹⁵⁹⁸ Conversation informelle, 13 janvier 2017.

¹⁵⁹⁹ Selon le document de présentation en annexe de la thèse de Guillaume Sintès, *trav. cités*.

¹⁶⁰⁰ Danseur né à Paris en 1927 au parcours remarquable : il étudie avec Sigurd Leeder et Ram Gopal, puis il est soliste pour le Ballet de Santiago de Chili. Dans les années 1950, il étudie de manière intensive de nouveau avec Sigurd Leeder à Londres puis il part à New York étudier la méthode Cecchetti avec Maragret Craske *Metropolitan Ballet Opéra School*. Dans les années 1960, chorégraphe et soliste, il enseigne également au Folkwang Ballett d'Essen et il danse notamment avec Pina Bausch. Lorsqu'il enseigne pour le CID, il est directeur de la section chorégraphie de l'école d'Etat de Stockholm.

¹⁶⁰¹ Mort en 2015. Il fut soliste au Ballet de l'Opéra de Paris et enseigna au conservatoire de Lyon.

¹⁶⁰² 1929-1997. Né en Suisse, il est formé à Paris auprès de la danseuse russe Olga Preobrajenska, il entre dans les Ballets Janine Charrat en 1953 puis poursuit une carrière de danseurs essentiellement en Italie. En 1963, il devient maître de ballet de l'Opéra de Rome.

¹⁶⁰³ « A propos des stages » dans *FFDacec informations* n°20 février 1976.

¹⁶⁰⁴ *Idem* et pour les citations suivantes.

utilisation en faire si ce n'est collectionner des techniques qu'on a d'ailleurs qu'effleurées, et acquérir une dextérité qui permet d'absorber toujours plus » ? De fait, si la tenue de ces grands stages démocratise la danse en l'inscrivant aussi dans un imaginaire de la culture de masse (par la quantité des participants, dans des lieux dédiés à la culture populaire tels que les gymnases), si la danse devient un produit de consommation – avec pour effet positif une facilité d'accès et pour limite une standardisation –, dans quelle mesure ce développement peut-il couvrir les besoins d'une formation professionnelle, encadrée et pensée autour d'un projet pédagogique ? : « Peut-on imaginer qu'une personne, à force de suivre des stages, parvienne à un niveau professionnel ? » ; « Quelle est, dans les stages, la part faite à une réflexion, à une synthèse, à un développement des qualités créatives des stagiaires qui leur permettraient, une fois le stage terminé, de chercher et d'élaborer les formes d'utilisation de leur acquis techniques ? » s'interroge à nouveau Christiane de Rougemont. Que serait, dans ce contexte, le corps dansant contemporain ? Un instrument de reproductibilité ? « On demande aux stagiaires surtout d'être un corps qui mémorise des gestes, poursuit Christiane de Rougemont, on leur demande moins souvent, cela dépend des professeurs, de chercher en eux où est la danse ? »

Le succès de ces stages met-il à mal la qualité des propositions pédagogiques au profit du quantitatif et de l'exigence de démocratisation ? On peut légitimement le penser quand la chorégraphe évoque ces grandes séances collectives « avec le professeur au micro et deux cents élèves [...], où la rencontre et l'expression existent plus comme une donnée abstraite qu'on brandit que comme une réalité vécue par les stagiaires ». Au sein d'une telle machine, la parole, le regard individualisé sur des corporalités et des mouvements singuliers semble, en effet, plus difficile à faire advenir. Considérer un sens commun entre plusieurs disciplines d'horizons divers, tout en articulant la danse autour d'une philosophie mûrie, constitue en revanche, le projet d'autres espaces de formation de la danse contemporaine dans les années 1970. Nous avons déjà évoqué l'Atelier de la danse, dirigé par Jacqueline Robinson : lieu de pédagogie de la danse pour enfant, du premier cursus de formation professionnelle pour danseurs contemporains, de réflexions, d'accueil d'artistes, etc. Dans ce même dessein, avec une conviction et une vigueur tout aussi manifeste, il faut également mentionner tout le travail mené par Karin Waehner, en particulier dans son lieu de travail le

plus stable, la Schola Cantorum, qu'elle investit en 1961. Mais nous choisissons de nous attarder sur un autre de ces lieux : les RIDC.

2) Les RIDC : essayer la danse

Dans leur ouvrage, *Une danse à l'œuvre*¹⁶⁰⁵, Françoise et Dominique Dupuy débent ainsi l'article qu'ils ont consacré aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine :

Les évènements de Mai 68 déstabilisent la compagnie des BMP. Mais aussi, ils secouent nos convictions. Ils nous obligent à remettre en question nos modes de pensées et de fonctionnement.

*“Portez la danse là où elle ne va pas”, c'est ce que nous faisons avec ces spectacles donnés ici et là, tant bien que mal. Est-ce suffisant ? N'y a-t-il pas d'autres pistes à ouvrir, pour ancrer la danse encore plus profond ? Danser pour qui ? N'y a-t-il pas moyen de rencontrer le public à travers la pratique et la transmission ? Peut-on imaginer créer un public d'amateurs, dans le bon sens du terme ?*¹⁶⁰⁶

Telles sont les questions et les remises en cause que suscite l'effritement du modèle de compagnie - de ballet et de répertoire - et du modèle de diffusion – dans les grands théâtres ou les Maisons de la culture si possible - sur lesquels reposait l'activité de danse moderne de Françoise et Dominique Dupuy. Mai 68 – même s'il est subi au départ - lance Françoise et Dominique Dupuy dans une nouvelle d'existence en tant qu'artistes chorégraphiques. Les Ballets Modernes de Paris ne peuvent plus fonctionner autour de la création chorégraphique et sa diffusion. Les animations dans les Maisons de la culture étoffent déjà l'activité mais comment se réinventer dans ce nouveau contexte social et culturel ? Ainsi, est-ce vers la transmission, donc l'enseignement et la pédagogie que Françoise et Dominique Dupuy vont se recréer un espace de travail. Observant la « mode ¹⁶⁰⁷ » des grands stages internationaux que propose le CID, où l'on « navigue allègrement du classique au contemporain en passant par le jazz » et où l'on « se retrouve,

¹⁶⁰⁵ Pantin, Centre national de la danse, 2001, 311p.

¹⁶⁰⁶ *Ibid*, p 242.

¹⁶⁰⁷ *Idem* et pour les citations suivantes.

selon la notoriété des intervenants, à cinquante ou soixante, voire cent personnes dans le même cours où l'on transpire, où l'on "s'éclate" », Françoise et Dominique Dupuy ont à leur tour imaginé, dès 1969, une structure mais différente pour se « démarquer de cette tendance et expérimenter des formules moins réductrices ». Il s'agissait donc autant de prendre acte du mouvement de démocratisation de la danse que de formuler une contre-proposition.

Cette contre-proposition repose sur des principes pédagogiques clairement énoncés où se forge la volonté de stabiliser les fondamentaux de la danse contemporaine, et d'une certaine manière, d'en bâtir le projet (voire même de l'inscrire dans une tradition). Si la place de la danse dans la société en tant que pratique de bien-être et d'expression fonde l'esprit de la FFDacec et du CID, la place d'un corps « profond » puisé aux sources de la danse moderne mais pleinement actif et épanoui dans le monde contemporain marque celui des RIDC. De manière pragmatique, les RIDC affichent, dès le départ, un désir de s'inscrire sur l'ensemble du territoire, de s'adapter à divers contextes d'apprentissage de la danse et même de les inventer.

La première manifestation est organisée à Vichy en 1969. Elle introduit dans les activités de Françoise et Dominique Dupuy un « stage d'initiation et de formation » aux côtés des spectacles de leur compagnie, de démonstrations de techniques Graham et de Baratha-natyam, de séances de cinéma. Encore minoritaire dans leur activité foisonnante¹⁶⁰⁸, les RIDC vont rapidement devenir une sorte de « maison mère » où se pense, se pratique, se crée et se partage la danse dite « contemporaine ». L'année suivante, le projet semble encore à l'ébauche, les RIDC qui s'installent au Théâtre de l'Ouest Parisien pendant 15 jours, du 23 mars au 5 avril 1970, pour en faire une « véritable Maison de la danse », proposent une formule de stage assez proche de celle des FFDacec et du CID. Se côtoient en effet toute la journée des classes de danse classique, de danse contemporaine et de jazz suivies de séances d'atelier « avec des professeurs de renommée internationale » (Jerome Andrews, Fritz Lüdin, Betty Jones, Françoise Dupuy, Richild Springer ou encore Pauline Oca), une exposition de photographie et des textes de danseurs contemporains, des projections audiovisuelles (diapositives, films) et les spectacles de Betty Jones et Fritz Lüdin, *Dances I Dance*, ainsi

¹⁶⁰⁸ Un document présent dans le fonds privé de Françoise et Dominique Dupuy intitulé « bilan d'une saison, 1968-1969 » présente près de 115 manifestations « allant de la participation à des Festivals internationaux jusqu'à l'animation en milieu rural en passant par des tournées plus classiques en province ou à l'étranger ».

que *Danse en permanence*, programme mêlant des chorégraphies de Jerome Andrews, Michel Nourkil, Pauline Oca, Françoise et Dominique Dupuy avec le mur-image de Jean-Marie Chourgnoz, les projections de Pierre Lemaire, les films d'Alain Lartigue, si on en croit le programme¹⁶⁰⁹.

1969 et 1970 sont ainsi deux années de transition avant que le projet des RIDC ne s'affine. Il ressort néanmoins que le stage va désormais constituer une part essentielle de l'activité et que la formation et la pédagogie forment le cœur du travail. Les stages se déclinent sous forme de manifestations ponctuelles tout au long de l'année, essentiellement le week-end et pendant les petites vacances : au Gymnase du Chenil de Marly-le-Roi (1973-1974), à Meudon ou Corbeil-Essonnes (1977-1978), auprès d'associations et de Maisons des Jeunes et de la Culture comme au Mans et ses communes alentour en 1976, 1977 et 1978 et dans de nombreuses villes encore¹⁶¹⁰. Mais l'autre grande activité est l'organisation chaque année, jusqu'en 1986, de séminaires ouvrant à deux sessions de stage pendant un mois : à Vichy en 1971 ; puis à Avignon lors du festival, dans la partie OFF, de 1972 à 1976 ; à Mâcon les deux années suivantes (1977 et 1978). Suivent Bourg-en-Bresse (1979 et 1980), Bourges (3 étés de 1981 à 1984) et enfin Pont-à-Mousson (1985 et 1986). Sous le titre générique d'« Étés de la danse » qui se décline selon les situations, les RIDC s'inspirent alors explicitement des formes estivales nord-américaines profitant « de la belle saison et du plein air pour créer une synergie entre la pédagogie et la création » : *Connecticut College*

¹⁶⁰⁹ Document « Rencontres internationales de danse contemporaine du 23 mars au 5 avril 1970 », archives privées de Françoise et Dominique Dupuy.

¹⁶¹⁰ Sans prétendre à l'exhaustivité mais selon l'inventaire des archives établi par la médiathèque du Centre national de la danse, au cours des années 1970 se succèdent Week-End et stages : Animations au sein de l'Association vie et danse à Beauvais (1978-1980) ; Animations à Bagnols-sur-Cèze organisées avec l'Association danse et joie (1974-1979) ; Animations au Centre d'animation culturelle de Cergy-Pontoise (1974-1979) ; Animations et week-ends à la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône (1974-1979) ; Animations et stages de danse à Charly-sur-Marne (1977-1979) ; Stage à Créteil (1977-1978) ; Animations organisées avec Envolee de Dax (1977-1979) ; Animations organisées à Dreux - Centre du lièvre d'or (1977-1979) ; Stages et week-end à Allonnes - Centre socio-culturel (1976-1979) ; Stages et week-end au Mans - Avant Garde (1978-1979) ; Stages et week-end au Mans - Centre Jacques Prévert (1978-1979) ; Stages et week-end à Marseille - Maison des jeunes et de la culture - Centre d'enseignement de danse éducative et culturelle (1977-1979) ; Animations à Nantes - Association culturelle et sportive ALIPES (1976-1979) ; Animations à Nice (1978-1979) ; Animations - Société française d'éducation et de rééducation psychomotrice (1976-1979) ; Animations à Roubaix - Centre d'animation du Nord (1975-1977) ; Animations à Reims - Maison de la culture André Malraux (1979) ; Week-end à Poitiers - SFERPM (du 11 au 13 novembre 1977) ; Week-end à Sucy-en-Brie (1973) ; Atelier-stage sur le mouvement à Sucy-en-Brie - Centre culturel (du 6 au 7 octobre 1973).

*Shool of Dance*¹⁶¹¹ ou *Jacob's Pillow*¹⁶¹². Tout type de public est visé sans que soient distingués un cursus dédié aux danseurs professionnels et un autre aux danseurs amateurs.

D'ailleurs ce partage empirique amateur/professionnel n'apparaît pas opérant : au-delà, la danse tente ici de conquérir une place et une fonction au sein même de la société. Lors du séminaire de 1975 en Avignon¹⁶¹³ intitulé le « Jardin de la danse », les RIDC ont souhaité réaliser une étude « à partir d'éléments de réflexion recueillis au cours des nombreuses réunions du séminaire¹⁶¹⁴ ». D'un point de vue factuel, celle-ci fait d'abord ressortir l'importance de l'offre de stages : 180 participants, 13 jours de travail, 18 séances d'1h30 par jour soit 234 séances de travail (351heures), réparties en 78 cours techniques, 91 ateliers, 65 cours de disciplines annexes pour la première session ; 107 participants dont 30 déjà dans la 1^{ère} session, 10 jours de travail, 17 séances par jour, soit 170 séances (255 heures) dont 60 cours techniques, 60 ateliers, 50 cours de disciplines annexes pour la deuxième session. Sur les 257 participants¹⁶¹⁵ aux deux sessions du stage, 40% sont des enseignants dont beaucoup de professeurs d'EPS, 30% des étudiants et 30 % des éducateurs, des animateurs, des rééducateurs, des psychomotriciens ou des psychologues. Le rapport note donc à juste titre que très peu de professionnels de la danse ont bénéficié du stage mais que « le partage se fait entre ceux qui viennent pour leur plaisir, avec l'envie d'un développement personnel, la recherche d'un équilibre physique et moral, les amateurs dans le bon sens du terme, et ceux qui viennent pour leur travail, dans un souci de chercher sinon à résoudre, du moins à améliorer les problèmes qu'ils rencontrent tout au long de l'année au niveau de la relation et de la transmission : les enseignants, les éducateurs, les animateurs¹⁶¹⁶ ». Avignon est d'ailleurs l'occasion de rencontres fécondes avec les milieux du soin et de l'éducation. Dans ce même document, il est relaté en particulier la rencontre « très longue (3

¹⁶¹¹ Fondé en 1948 en Nouvelle Angleterre, au nord-est des États-Unis : 6 semaines de stages et de cours sont organisées tous les ans en été.

¹⁶¹² École et festival d'été, fondés en 1941 par Ted Shawn, installés à Jacob's Pillow dans le Massachusetts aux États-Unis. Les archives privées de Françoise et Dominique Dupuy, dans la partie des RIDC, regorgent de documentation sur ces deux manifestations.

¹⁶¹³ 11-26 juillet 1975 pour la première session, 27 juillet – 7 août 1975 pour la deuxième

¹⁶¹⁴ Document « Jardin de la danse l'An III – Avignon été 75 – Festival OFF », fonds RIDC, médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁶¹⁵ Nous avons compté une seule fois les participants aux deux stages.

¹⁶¹⁶ Document « Jardin de la danse l'An III – Avignon été 75 – Festival OFF », document cité.

heures), mais enthousiaste ! » entre le RIDC et le C.E.M.E.A¹⁶¹⁷ (Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active) d'Avignon où la cinquantaine de personnes présentes, « enseignants, institutrices en vacances », se sont mises d'accord pour « dire la nécessité de l'introduction des disciplines du mouvement et notamment de la danse dans l'éducation de l'enfant ».

Les RIDC misent ainsi sur l'éducation et l'animation qui mettent « en jeu les qualités de communication, d'échanges vers une création collective » pour tenter de répondre aux attentes qui se manifestent. L'écho dont a bénéficié le programme télévisuel diffusé sur FR3 entre 1976 et 1977, « Entrez dans la danse », série d'émission éducative à partir de sept thèmes (« Les couleurs de la danse¹⁶¹⁸ », « Les éléments¹⁶¹⁹ », « Le rythme¹⁶²⁰ », « L'espace¹⁶²¹ », « L'objet, J'ai dansé avec...¹⁶²² », « A la découverte de mon corps¹⁶²³ », « Le cercle magique¹⁶²⁴ ») conçue et produite par Françoise Dupuy, réalisé par Patrick Martin sur le site même d'Avignon avec les enfants des centres aérés et les danseurs des Ballets modernes de Paris, participe d'un mouvement où la danse prend place au cœur de la santé et de l'éducation. Porteuse d'une attention particulière pour la pédagogie à destination de l'enfant d'une part et du déploiement de moyens nouveaux pour élargir un public d'autre part, on y voit s'accomplir des danses, motivées par chacun des thèmes, sous formes de jeux improvisés, dans les espaces extérieurs d'Avignon, par les enfants des centres aérés de la ville.

¹⁶¹⁷ « L'Association dite des "Centres d'Entraînement Aux Méthodes d'Education Actives" (Ceméa) fondée en 1937, [...] et reconnue d'utilité publique en 1966, a pour but la diffusion des idées d'Education Nouvelle dans une dimension nationale et internationale. C'est un mouvement d'Education Nouvelle qui œuvre dans les différents terrains de l'action éducative, sanitaire, sociale et culturelle. Organisme de formation, les CEMEA participent par les Méthodes d'Education Active à la formation des personnels éducatifs des œuvres scolaires, post et périscolaires, de vacances et de loisirs, des œuvres sanitaires, éducatives, sociales et culturelles. Les CEMEA concourent ainsi à la formation initiale et permanente des personnes, à la formation professionnelle des agents de collectivités temporaires ou permanentes. Par l'organisation et l'expérience d'actions éducatives, les CEMEA participent au développement et à la transformation des pratiques culturelles des groupes et des institutions. [...] » (http://www.cemea-pdll.org/IMG/pdf/presentation_synthetique_des_cemea.pdf).

¹⁶¹⁸ Diffusé le 15 mai 1976.

¹⁶¹⁹ Diffusé le 8 mai 1976.

¹⁶²⁰ Diffusé le 24 avril 1976.

¹⁶²¹ Diffusé le 17 décembre 1977.

¹⁶²² Diffusé le 17 avril 1976.

¹⁶²³ Diffusé le 22 mai 1976.

¹⁶²⁴ Diffusé le 10 avril 1976.

Mais le champ chorégraphique n'est cependant pas délaissé. Pour répondre spécifiquement au monde et aux besoins « professionnels », une nouvelle proposition est créée en 1970 : l'Institut de formation permanente dirigé par Françoise Dupuy¹⁶²⁵ avec la collaboration, jusqu'en 1975, de Jacqueline Robinson. Celui-ci « s'inspire des principes qui ont fait d'Hellerau¹⁶²⁶ un incomparable lieu de création et de pédagogie¹⁶²⁷ ». Sur une durée de trois ans, le cursus développe des cours et des ateliers réguliers, des stages ponctuels et des séminaires afin de préparer aux métiers de danseur, de chorégraphe, de professeur de danse et d'animateur. La première année est « préparatoire » dans le sens où « elle consiste, par le biais de cours techniques et d'ateliers, en un travail extrêmement simple et progressif visant avant tout à poser les bases solides à partir desquelles l'élève pourra développer ses capacités personnelles¹⁶²⁸ ». La deuxième année, l'accent est mis sur un développement technique fort et rapide grâce à un travail continu auquel sont associés des ateliers conçus autour de thèmes tels que « semaine avec la danse indienne », « semaine des griots au free jazz », etc.¹⁶²⁹, pouvant conduire à des réalisations personnelles. Des temps de travail personnel sont ainsi aménagés afin de permettre au mieux ces réalisations. La troisième année articule quant à elle, du fait d'un volume horaire allégé par rapport aux deux années précédentes, la consolidation et le développement technique, la recherche personnelle « sous forme d'une création, d'une enquête, d'une conférence, d'une exposition¹⁶³⁰ », la préparation au Certificat d'Aptitude Élémentaire (CAE) de la FFDacec, avec la possibilité de faire ses débuts dans la vie professionnelle en enseignant ou en participant à des spectacles.

La technique repose sur le « sens de la globalité », la respiration, la prise de conscience du « sens de l'espace, du temps, des qualités de mouvement des autres ».

¹⁶²⁵ Jusqu'en 1987.

¹⁶²⁶ Entre 1909 et 1914 Hellerau situé au nord de la ville de Dresde est une cité-jardin conçue comme un lieu d'expérimentation artistique qui s'est inscrit dans le mouvement des « anti-conservatoires » d'avant la 1^{ère} Guerre mondiale. L'activité vise à renouveler les pratiques scéniques dans une pensée moderne de la mise en scène qui conjugue les travaux du rythmicien Émile Jaques-Dalcroze, du scénographe Adolphe Appia, de l'éclairagiste Alexandre von Salzmann. Le départ d'Émile Jaques-Dalcroze en Suisse, son pays de naissance, à cause de l'entrée en guerre, provoque la création de la Neue Schule Hellerau en 1915 qui puise ses principes sur le rythme, la musique et la culture corporelle. En 1925, l'école est transférée en Autriche, dans le château de Laxenburg près de Vienne.

¹⁶²⁷ DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, op. cit. p 242.

¹⁶²⁸ Livret de l'Institut privé de formation pour l'enseignement de la danse contemporaine, début des années 1980. Fonds privé Françoise et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁶²⁹ DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, op. cit. p 242.

¹⁶³⁰ Livret de l'Institut privé de formation pour l'enseignement de la danse contemporaine, début des années 1980. Fonds privé Françoise et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

Françoise Dupuy, formée à la danse dans les années 1930 à Lyon par Hélène Carlut, l'une des premières françaises à avoir suivi les enseignements de l'Institut d'Hellerau-Laxembourg¹⁶³¹, se réfère aux grands principes de ce mouvement où la danse et la musique se conjuguent dans un apport physique et spirituel indispensable, à leurs yeux, à toute éducation. L'Institut se forge ainsi une tradition « moderne » héritée de l'histoire des avant-gardes artistiques du début du XXème siècle et ses spécificités. Parmi celles-ci, on retrouve la rencontre des différents champs artistiques musique, théâtre, arts plastique et architecture avec la danse ; l'intégration de pratiques artistiques au travers de la pédagogie, la création et l'animation dans les activités sociales - animateur dans les écoles ou les Maisons des jeunes et de la culture - tel que l'envisage l'Institut¹⁶³² ; mais surtout l'étude du rythme comme dénominateur commun à toute expression artistique. Ainsi, le projet est pensé de manière à réancrer l'enseignement et la formation en danse dans des modèles propres aux origines de la danse moderne. En puisant dans le fonds mondial de la pensée pédagogique en danse, les RIDC tentent alors de poser les fondements de la danse contemporaine en tissant des liens pédagogiques et artistiques d'une histoire longue avec le présent.

Dans le projet pédagogique global des RIDC, « la danse contemporaine [en] est le ressort majeur ¹⁶³³ », associé au désir « d'ouverture sur le monde, d'échange ». Cependant des enseignements d'horizons divers sont présents, pensés en termes d'« interdisciplinarité », qui n'est « pas juxtaposition de techniques mais confrontation et questionnement réciproque ». L'idée directrice consiste alors à développer un travail technique « en profondeur sur les fondements plus que sur les formes et les styles » en y associant un travail d'atelier qui favorise « la création dès l'entrée en danse ». Dès 1972, sous l'égide de « L'École française de danse contemporaine » ces principes guident désormais toutes les activités de Françoise et Dominique Dupuy. Trois notions s'entrechoquent : la notion d'école et donc de structuration des savoirs ; un désir d'appartenance territorial ; et la « danse contemporaine » qui se substitue désormais à la « danse moderne ». Le besoin de définition contraste avec ce

¹⁶³¹ Héritée en grande partie des principes d'Emile Jaques-Dalcroze lors de son passage à la cité-jardin d'Hellerau, l'école Hellerau-Laxembourg s'installe dans le château de Laxenburg près de Vienne en 1925. La direction est confiée à Baer Fussel puis Maïan Pontan, Valérie Kratina, Rosalia Chladek.

¹⁶³² Livret de l'Institut privé de formation pour l'enseignement de la danse contemporaine, début des années 1980. Fonds privé Françoise et Dominique Dupuy.

¹⁶³³ DUPUY Françoise et Dominique, « Rencontres Internationales de Danse Contemporaine », *Une Danse à l'œuvre, op cit.* , p 242. *Idem* pour les citations suivantes.

moment des années 1970 où précisément émergent, d'un côté, nombre de formes contemporaines fragiles ou fugaces, et de l'autre s'affirme un pouvoir de la représentation de la danse dite « américaine ». Il résulte bien pour les RIDC d'un besoin de tracer un horizon et de se projeter dans un avenir. Tel que l'explique une plaquette de présentation en 1975¹⁶³⁴, ce nom « désigne un groupe de danseurs, chorégraphes, pédagogues de danse contemporaine travaillant en France depuis quelques années dans une direction commune ». Selon Françoise et Dominique Dupuy, c'est Jerome Andrews qui, tentant de nommer le travail des danseurs modernes en France dans les années 1950 et 1960 a proposé celui d'École de Paris. Dans son prolongement, « le qualificatif “française” a été choisi pour montrer la volonté de création, au contraire d'autres écoles en France, d'une école qui ne s'appuie pas sur les principes des écoles nord-américaines de *modern dance* mais cherche sa propre voie dans une recherche faite sur le sol de France et suivant le tempérament français¹⁶³⁵ ». Mais c'est surtout de sa vision que cette « école » entend être imprégnée. C'est en France¹⁶³⁶ que Jerome Andrews – nord-américain de naissance - mène une recherche très personnelle - résolument ouverte, inventive et, tournée vers l'instant et le présent - mêlant les apports des écoles nord-américaines¹⁶³⁷ à celles de Mary Wigman, son dernier maître¹⁶³⁸ et des « danses ethniques¹⁶³⁹ » qui passionnèrent tant ses partenaires, en premier lieu, Olga Stens, Jacqueline Robinson, Françoise et Dominique Dupuy. Une volonté d'essaimer dans le champ chorégraphique cette approche - qui a la particularité de ne se référer à aucune école et de chercher son identité dans la diversité - a présidé à ce retournement « identitaire » (qui

¹⁶³⁴ Document « École française de danse contemporaine », fonds RIDC, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁶³⁵ Document « École française de danse contemporaine », fonds RIDC, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁶³⁶ Il s'installe à Paris à partir de 1953.

¹⁶³⁷ Une biographie détaillée établie par Dimitris Kraniotis figure dans le recueil de conférences de Jerome Andrews, *La Danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, CND, 2016, p 197-203. Autres travaux de référence, le mémoire de Carole Catelain *Quand Jérôme Andrews danse...*, mémoire de Master 2 Recherche en Danse, UFR Arts mention musique spécialité danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2010, 293P. Parmi les enseignements reçus par Jerome Andrews citons : Margaret Manning, Denischawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm.

¹⁶³⁸ Voir KRANIOTIS Dimitris, « Jerome Andrews, un poète de la danse » in ANDREWS Jerome, *La Danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, CND, 2016, 203p : « Jerome Andrews a toujours vécu en danseur. Il a reçu l'enseignement et l'influence d'innombrables maîtres dont le dernier fut Mary Wigman. »

¹⁶³⁹ Selon l'expression de Dominique Dupuy dans le document de présentation « École française de danse contemporaine » (vers 1976 – fonds RIDC, Médiathèque du CND) qui fait probablement référence aux enseignements de Micho Ito (danses japonaises) et de Lester Horton (danse des Navajos) reçus par Jerome Andrews dans les années 1920 aux États-Unis.

consiste à défendre, nommer, affirmer) et à sa mise en œuvre dans les programmes établis d'une école.

D'Hellerau-Laxemburg à Jerome Andrews, en passant par Isadora Duncan ou les arts martiaux, tel est le programme dont se dotent les RIDC et « l'École française de danse contemporaine » composée par plusieurs générations de danseurs : Delphine Rybinsky, Marie-France Delieuvin, Brigitte Hyon, Danièle Talbot ou encore Marie-France Meunier entre autres, forment, aux côtés de Jerome Andrews, Jacqueline Robinson, Françoise et Dominique Dupuy, Roger Ribes, le noyau principal. La réactualisation des savoirs issus de la danse moderne prolonge et offre une nouvelle possibilité de déploiement des travaux et des réflexions développés par les danseurs et pédagogues modernes en France dans les décennies précédentes. C'est par la pédagogie que cette génération trouve « sa place » au sein de la décennie. À certains égards, la création chorégraphique continue de vivre à travers les activités d'enseignement et de formation : la chorégraphie expose la pédagogie, la pédagogie nourrit la chorégraphie ainsi que le révèle la pièce *Éclats*, créée en 1975 au Jardin de la Danse en Avignon. Aux yeux d'Isabelle Dufau, danseuse et chercheuse ayant suivi la formation « Rythme du corps » proposée par Françoise Dupuy dans les années 2000 et instigatrice en 2015 du projet de recherche « *Éclats (1975)* de Françoise Dupuy – carnet pédagogique, sources pour une danse à venir ¹⁶⁴⁰ », la pièce met en lumière les pratiques fondamentales du cours de Françoise Dupuy. La pratique chorégraphique et la pratique pédagogique semblent, non seulement imbriquées, mais elles coconstruisent le langage chorégraphique de Françoise Dupuy. Élaborée à partir d'improvisations des neuf danseurs (Michel Begny, Marie-France Delieuvin, Bernard Delattre, Agnès Dravet, Brigitte Hyon, Christian Talbot et Danielle Talbot, Françoise et Dominique Dupuy), la chorégraphie se présente comme les « éclats d'un miroir ¹⁶⁴¹ » dans lesquels « chacun des cinq morceaux du ballet reflète l'une des pensées de Duncan sur les rapports danse-musique ». La figure d'Isadora Duncan, ainsi convoquée pour la qualité « émotionnelle et spirituelle » de sa danse, s'inscrit dans ce lien que les RIDC et leur « École française de danse contemporaine »

¹⁶⁴⁰ Projet en collaboration avec Laurence Saboye qui a bénéficié du programme d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse (Centre national de la danse) en 2015. Un exposé de la recherche a eu lieu au Centre national de la danse le 26 janvier 2017.

¹⁶⁴¹ Note d'intention présentée dans le programme *Éclats (1975)*, fonds privé François et Dominique Dupuy. *Idem* pour les citations suivantes.

tentent de créer avec la modernité chorégraphique du début du XXème siècle. Ainsi, le premier tableau évoque le mouvement naturel des vagues comme pour convoquer l'imaginaire duncanien de la nature et de l'eau. Ainsi que le perçoit Elisabeth Schwarz¹⁶⁴², c'est d'ailleurs cet imaginaire qui construit le rapport à Duncan plus que le mouvement lui-même, « s'effilochant » dans son ascension chez la chorégraphe nord-américaine tandis que chez Françoise Dupuy l'affirmation dans la danse des directions et le travail sur les extrémités des membres renvoient davantage aux courants moderne et expressionniste allemands. De grandes traversées mettent en jeu le poids et le contrepoids, dans une sorte de tumulte soutenu par le souffle qui « entraîne les danseurs dans un tourbillons d'ondes et de mouvements : "Cette extase dionysiaque qui emporte tout" dont parle Duncan elle-même à la recherche des sources du mouvement¹⁶⁴³», sur une musique électro-acoustique de Jean Shwarz. Le second tableau est un solo de Françoise Dupuy en silence permettant la transition avec le 3^{ème} tableau pour lequel l'« on revient aux sources brutes du son », par le jeu d'un danseur qui vient « frapper de son corps une immense plaque de cuivre suspendue comme un gong ». C'est en effet un travail sur le frappé, le cogné et le jeu de la résonance de la matière métallique dans le corps du danseur et avec les danseurs autour. La 4^{ème} séquence intitulée « La danse des tambourins » instaure « le rythme mesuré, celui des peaux frappées en cadences par les danseurs eux-mêmes » qui constitue la pierre angulaire de l'enseignement de Françoise Dupuy tel que nous l'avons exposé dans les pages ci-dessus, puisé dans les principes d'Emile Jaques-Dalcroze. Particulièrement dans cette séquence donc, la pratique pédagogique est à l'œuvre, en premier lieu parce que le tambourin tient une place importante dans les cours de Françoise Dupuy. Il crée en effet une relation dynamique entre le son et le corps, permet de travailler le mouvement hors de l'axe du corps ainsi que les qualités du geste. Le son ne fait pas bouger le corps mais le corps entre en résonance avec le son, développe des qualités de mouvement par la frappe sur le tambourin dans toutes les nuances de frappe, d'effleurement ou de caresse. Ainsi que l'explique Isabelle Dufau, « l'idée n'est pas de faire musique mais de construire quelque chose dans le haut du

¹⁶⁴² Danseuse, spécialiste d'Isadora Duncan, elle est intervenue lors de la présentation de l'exposé de recherche d'Isabelle Dufau et Laurence Saboye, *trav. cités*.

¹⁶⁴³ Document « Comment se construisent ces cinq rapports musique/danse ? » (1975), partie du programme *Éclats* (1975), fonds RIDC, Médiathèque du Centre national de la danse. *Idem* pour les citations suivantes.

corps ¹⁶⁴⁴ » : le travail de délié du poignet et du coude, le rebond et la suspension agissant sur l'ouverture de la ceinture scapulaire, les liens entre la paume du tambour et celles de la main et du pied. Une fois cette architecture élaborée, les déplacements constituent le deuxième élément emblématique du travail pédagogique de Françoise Dupuy que l'on retrouve dans cette séquence. Spirales ou dessinant le cercle mais aussi marquant le pas et la traversée, ils ne s'effectuent ni par les talons, ni par la pointe mais par les coussinets comme autant de manière de pénétrer dans l'espace sans plonger dedans ni se mettre en retrait. La chorégraphie s'achève sur un solo de Dominique Dupuy avec deux bambous « qui illustre les premières danses inspirées des rites orientaux découverts par Ted Shawn et Ruth Saint-Denis ¹⁶⁴⁵ », auquel répond une danse de groupe où « le martellement des pieds, les vibrations » font allusion au « frénétiques danses primitives africaines » mais aussi au *Sacre du printemps* de Nijinsky.

Ainsi, *Éclats* s'offre dans toute une gamme de mouvements et d'états qui fondent le langage chorégraphique de Françoise Dupuy tout en constituant la base de son enseignement pédagogique, dont la respiration, le pas, la frappe, la pulsation, la tension et la détente, le cercle, la diagonale, la spirale ¹⁶⁴⁶ forment les principaux éléments. La chorégraphie expose également le projet éthique, philosophique, culturel global des RIDC tournées vers toutes les cultures extra-européennes (l'Afrique) ou les courants modernes qui ramènent la danse à des sources et des fondements. Déployé dans des contextes sociaux et culturels divers, tels que l'activité des RIDC les fait apparaître – associations à Paris et en Province, théâtres, écoles – ce projet développe, à sa manière, une véritable politique de la danse sur le territoire, en dehors de tout soutien institutionnel probant.

Cette détermination à vouloir faire entrer la danse dans le tissu social, à former des danseurs pas seulement professionnels mais aussi des amateurs susceptibles de former un public pour la danse ou de mettre la danse au service du travail social, de la santé, cette volonté trouve encore d'autres formes de réalisation. En 1965-1966, Michel Caserta pédagogue, danseur et chorégraphe, a bénéficié de l'appui de la municipalité communiste de

¹⁶⁴⁴ Lors de son exposé de recherche le 26 janvier 2017.

¹⁶⁴⁵ Document « Comment se construisent ces cinq rapports musique/danse ? » (1975), partie du programme *Éclats* (1975), fonds RIDC, Médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁶⁴⁶ Éléments cités dans le programme de présentation de l'exposé de recherche « *Éclats* (1975) de Françoise Dupuy – carnet pédagogique, sources pour une danse à venir », Centre national de la danse, 17 janvier 2017.

Vitry pour mettre sur pied ce qui est considéré comme l'un des premiers centres chorégraphiques autonomes jamais créés en France. Auprès de la municipalité, Michel Caserta réclame en effet d'abord une totale indépendance de sa structure : non associée avec un conservatoire, pas même avec le centre culturel. Le projet est autonome et voué à la danse elle-même. Pas de scission non plus entre une formation professionnelle et une formation amateur : le centre chorégraphique de Vitry ne délivre pas de formation professionnelle, il est tourné exclusivement vers la danse amateur mais avec une exigence. Dans un entretien accordé à Isabelle Ginot en 1998, Michel Caserta explique en effet qu'il « considère que les amateurs ont droit à un enseignement solide justement adapté au fait qu'ils soient amateurs¹⁶⁴⁷ ». Le centre fonctionne sur deux niveaux : des cours ouverts sans prérequis, sans examen, ouverts à tous quelle que soit son expérience où « tout le folklore de la danse, danses bretonnes, etc., était présent », souligne Michel Caserta, et des cours ordonnés par niveau, sanctionnés par des examens, comprenant des classes de composition et de kinésiologie. Si la diversité s'impose, elle se complète plus qu'elle ne s'annule. Le chorégraphe considère, en outre, que le centre doit se préoccuper des « points contemporains de l'art en question ». Il ouvre ainsi des espaces pour la création et met en place un dispositif de diffusion de la culture en danse au moyen d'animations. Michel Caserta sillonne tout le département avec des conférences sur la danse dans lesquelles, se souvient-il, Dominique Dupuy a été invité à évoquer son travail. Michel Caserta semble alors aussi favoriser la venue d'un public dans les salles de spectacles. La création du Festival de danse du Val-de-Marne en 1978 concrétise cet aspect.

Bien que peu relevé dans les histoires de la danse en France¹⁶⁴⁸, l'écho que rencontre les actions des danseurs dans les politiques culturelles des villes communistes de ce que l'on appelle la « banlieue rouge », car située à la périphérie de Paris, va s'avérer déterminant.

¹⁶⁴⁷ Entretien avec Michel Caserta par Isabelle Ginot réalisé le 19 novembre 1998. L'enregistrement sonore est consultable à la Médiathèque du Centre national de la danse, fonds Isabelle Ginot. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁶⁴⁸ GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXème Siècle*, Paris, Larousse, 1998, 272p ; FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique la danse de la danse en France 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001, 332p ; GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004, 321p.

B - Conjurer les violences ou l'invention du projet chorégraphique dans les « banlieues rouges »

Dès les années 1920, Paris est ceinturée par des communes composées d'ouvriers travaillant dans les grandes usines de production automobile, aéronautique, métallurgique et autres. Dans les urnes, cette composition sociale se traduit par une forte présence du parti communiste¹⁶⁴⁹. Entre les années 1950 et 1970, la présence du PCF qui progresse à chaque élection accompagne l'extension de la banlieue parisienne. À la naissance de la Vème République et le passage du scrutin proportionnel au scrutin majoritaire, le PCF, peu représenté dans les instances parlementaires, fait de ces villes conquises à la périphérie de Paris de véritables laboratoires du programme du parti. Vitrine de son projet de société, ces « petites démocraties populaires¹⁶⁵⁰ » permettent de développer des politiques sociales ambitieuses notamment autour de la santé, de la jeunesse et du logement social. La banlieue rouge connaît son apogée en 1977 : « Au terme des élections municipales de 1977, le PCF dirige 72 villes de plus de 30000 habitants sur 221 (soit 22 de plus qu'en 1971). En région parisienne, il conquiert 15 villes de plus de 20000 habitants et domine la petite couronne de manière écrasante en Seine-Saint-Denis.¹⁶⁵¹ » C'est une réserve de voix et une terre d'élection pour les cadres du parti dont Maurice Thorez, dans les années 1930 et George Marchais à Villejuif, ou encore plus tard, Robert Hue à Montigny-lès-Cormeilles.

La politique culturelle contemporaine du parti communiste prend forme de manière décisive lors du Comité central d'Argenteuil en 1966. Celui-ci consacre en effet « la rupture avec le passé proche d'un art au service du Parti¹⁶⁵² », par la fin de « la tutelle idéologique dans les débats artistiques et littéraires¹⁶⁵³ ». Autrement dit, le parti cesse de considérer l'art comme étant au service de la cause et de la glorification communistes pour reconnaître, sous l'impulsion de Louis Aragon, l'autonomie de la création : « L'on ne saurait limiter à aucun moment le droit qu'ont les créateurs à la recherche [...]. La création artistique ne se conçoit

¹⁶⁴⁹ Fondé en décembre 1920 lors de la scission Congrès de Tours après l'adhésion d'une majorité des membres de la SFIO à l'Internationale communiste.

¹⁶⁵⁰ FOURCAUT Annie, « Banlieue rouge » in SIRINELLI Jean-François (dir), Dictionnaire historique de la vie politique française au XXème siècle, Paris, PUF, 1995, p79.

¹⁶⁵¹ « Que reste-t-il de la banlieue rouge ? » : <http://politique-pcf.over-blog.com>. Consulté entre février et mai 2017.

¹⁶⁵² BURGER-ROUSSENAC Annie, « Argenteuil, de nouvelles noces entre les intellectuels et le mouvement communiste français ? » in *La Revue du Projet*, n°20, octobre 2012, sp.

¹⁶⁵³ *Idem*.

pas [...] sans recherche, sans courants, sans écoles diverses et sans confrontation entre elles. Le parti apprécie et soutient les diverses formes de contribution des créateurs aux progrès humains dans le libre déploiement de toute imagination, leur liberté et leur originalité », déclarait l'écrivain dans la résolution adoptée par le PCF¹⁶⁵⁴. Ainsi est actée la ligne d'une nouvelle politique culturelle : « une conception globale de la culture qui doit être portée dans le combat politique¹⁶⁵⁵ », notamment dans la lutte contre les inégalités. Il ne s'agit pas de « fabriquer un ersatz de culture à la portée de la classe ouvrière, mais de faire disparaître les obstacles sociaux qui freinent l'accès de la classe ouvrière à la culture contemporaine ». Dans les municipalités communistes de la banlieue rouge, l'art contemporain ajoute de la cohérence au projet politique qui se veut ancré dans une modernité sociale et urbaine¹⁶⁵⁶. Reste que, portés par un long compagnonnage ou leur adhésion au parti, ce sont les intellectuels, les écrivains et les hommes de théâtre qui bénéficient en premier lieu de la considération des élus à l'égard des artistes. Jacques Lassalle¹⁶⁵⁷ à la demande de Marcel Rosette¹⁶⁵⁸, maire emblématique de Vitry-sur-Seine de 1965 à 1977, fonde le Théâtre-Studio en 1967. Antoine Vitez¹⁶⁵⁹, militant communiste jusqu'en 1979, fonde le Théâtre des Quartier d'Ivry en 1971 adossé à une école de comédiens L'Atelier Théâtre d'Ivry. Il monte des pièces d'avant-garde, faites de matériaux hybrides et polymorphes comme en 1979 avec *La Rencontre*, mise en scène d'une entrevue entre Georges Pompidou et Mao Zedong.

Bien avant la réévaluation de la culture dans le budget de l'État sous la gouvernance socialiste, bien avant la valorisation de la culture chorégraphique dans le discours politique, la danse a elle aussi trouvé au sein de cette banlieue rouge un appel d'air. Deux des plus

¹⁶⁵⁴ Il apparaît dans ce moment du PCF un autre intellectuel et philosophe, Roger Garaudy (1913-2012), philosophe et écrivain qui dirige alors depuis 1956 le Centre d'études et de recherche marxiste et dont les travaux ont impulsé la nouvelle ligne culturelle du comité central d'Argenteuil. Mais il est aussi l'auteur de *La Danser sa vie*, en 1973 où il prône notamment l'homme total dans la danse à travers la figure de Maurice Béjart. C'est un personnage prototypique : il est exclu du parti communiste en 1970 pour son ralliement aux thèses de l'extrême gauche au moment de Mai 68, il se convertit à l'Islam en 1982, puis devient une figure du négationnisme quand en 1995 il publie *Les mythes fondateurs de la politique israélienne* dans lequel il nie le génocide commis par les nazis pendant la seconde guerre mondiale. Il est condamné en 1998 pour contestation de crimes contre l'humanité et diffamation raciale.

¹⁶⁵⁵ BURGER-ROUSSENAU Annie, « Argenteuil, de nouvelles noces entre les intellectuels et le mouvement communiste français ? », *art. cité. Idem* pour la citation suivante.

¹⁶⁵⁶ Voir à ce sujet FOURCAUT Annie, (dir.), *Revue Autrement*, n°18, « Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités », coll. Mémoire, février 2008.

¹⁶⁵⁷ Dramaturge, metteur en scène, acteur et écrivain français né en 1936.

¹⁶⁵⁸ 1925-2005.

¹⁶⁵⁹ 1930-1990, acteur, metteur en scène et pédagogue français.

importantes manifestations de la décennie 1970 sont nées d'une écoute et d'une collaboration de municipalités communistes soucieuses de proposer à leur population une nouvelle offre culturelle. Elles ont aussi porté attention aux problèmes des danseurs et allié leur voix politique à la leur. Le Ballet pour demain est fondé en 1969 et le Festival national de danse du Val-de-Marne organisé en 1979 préfigure la Biennale créée deux ans plus tard en 1981, aux côtés d'une offre de cours et de stages dans les Maisons des Jeunes et de la Culture, comme celle de Colombes¹⁶⁶⁰, dans les Hauts-de-Seine, fait preuve d'un dynamisme remarquable. L'implantation nette de la danse à la périphérie de Paris nous rappelle ainsi que l'histoire de l'émergence de la danse contemporaine n'est pas exclusivement parisienne. Chantal Aubry le note par exemple au sujet des espaces de travail occupés par Yano : « En fait, les lieux où l'on peut voir cette danse discrète mais chargée d'énergie [...] sont tous situés dans les arrondissements périphériques ou en banlieue (Vitry, Chatenay-Malabry, Bagneux, Villepreux, etc.¹⁶⁶¹ ». Elle souligne par ailleurs que le Théâtre Jean Vilar à Vitry fait partie des premiers lieux à accueillir *Rivière Sumida*. De la même manière, Pierre Lartigue, dans son article « Quand 24 compagnies s'assemblent¹⁶⁶² » au sujet d'Action danse, remarque que les seuls efforts pour allouer des espaces de travail aux danseurs « sont le fait de municipalités ouvrières ». Ainsi « pour voir les jeunes compagnies, il faut aller à Bagnolet, Sartrouville, Colombes, Corbeil, Saint-Denis, Vitry, etc. ». La danse, qui à Paris est « la cinquième roue du carrosse¹⁶⁶³ », se développe en grande partie en banlieue.

C'est dans cette périphérie que les appuis politiques désirés au niveau national se concrétisent dans une politique de la ville. Cette articulation entre danse et politique, liée au parti communiste, fervent critique du « pouvoir central », alimente ainsi d'autant plus l'esprit de lutte, de débat et de revendication au sein du champ chorégraphique.

Mais par ailleurs, vouloir « être utile » aux danseurs en continuant à promouvoir la défense et la reconnaissance de la danse à travers des rencontres et débats où la circulation des idées et de la parole se mêle à l'évènement chorégraphique, s'adresser à de nouveaux

¹⁶⁶⁰ Sous la gestion communiste pendant plus de 35 ans de 1965 à 2001.

¹⁶⁶¹ AUBRY Chantal, *Yano, un artiste japonais à Paris*, op. cit, p105.

¹⁶⁶² In *L'Humanité*, 5 janvier 1978.

¹⁶⁶³ *Idem*

publics, leur faire partager l'esprit et la vitalité de la danse contemporaine sont les motivations qui président à l'action des protagonistes de ces manifestations.

1) *Le Ballet pour demain : un concours du peuple*

Si l'importance du concours de Bagnolet n'est plus à démontrer, son historiographie doit cependant être interrogée. Considéré comme la manifestation qui a permis l'avènement de la Nouvelle Danse Française, quelle danse s'y est inscrite ? Qu'est-ce qui en est exclu ? Se situant en dehors de tout compagnonnage politique, Jaque Chaurand, son fondateur, estime que sa « seule politique a toujours été la danse ¹⁶⁶⁴ ». Pourtant, le concours s'inscrit pleinement dans la dynamique des banlieues rouges à l'égard de la culture contemporaine. Dès lors, quels sont les ressorts de cette relation danse contemporaine et politique culturelle communiste ?

Mais d'abord, « Qu'est-ce qu'un concours ? », interroge Laurence Louppe dans sa contribution à l'ouvrage-programme du XIX^{ème} concours international de Bagnolet en 1988 : « C'est d'abord un rassemblement. Ce qu'on appelle un "concours du peuple". » Sans doute trouve-t-on dans cette lecture populaire, la raison première d'une relation si féconde entre une manifestation et son public, entre un concours et ses participants, et enfin entre un concours de danse et une poignée d'élus municipaux communistes dans les années 1970.

Pour le public d'abord, c'est l'euphorie, l'excitation de la découverte puis le verdict. Mille fois entendus sont les souvenirs d'une foule toujours compacte, bruyante ¹⁶⁶⁵ aussi, et ceux de l'énergie déployée par les organisateurs, habitants de la ville désireux de participer à son animation, les problèmes techniques à résoudre, les imprévus auxquels il faut faire face sans être un spécialiste de la chose ¹⁶⁶⁶. Ambiance survoltée, public harangueur et bénévoles

¹⁶⁶⁴ Entretien réalisé en novembre 2011.

¹⁶⁶⁵ L'ambiance est bien résumée notamment dans le documentaire radiophonique « Enfin une scène pour la danse contemporaine, le Concours chorégraphique de Bagnolet » de Perrin Kervran et Anne Fleury, La Fabrique de l'histoire, France Culture – diffusé le 16 juillet 2013.

¹⁶⁶⁶ Extraits de "Politique Culturelle en Banlieue : Un concours de chorégraphie à Bagnolet" Mémoire de Maîtrise en Histoire de Mylène Fonitcheff - 1998 : « Deux jours pour le montage, le démontage, les répétitions et deux spectacles, la tâche était difficile ! Mais l'équipe des bénévoles du Centre Chorégraphique relève le défi, dresse les tentures prêtées par les Pompes Funèbres, crée un lieu scénique assez modeste mais propre, attache une dizaine de projecteurs dans les poutrelles du toit, se bat avec une sonorisation qui résonne dans la structure métallique ... et tout est prêt à temps pour le premier concours. » [...] « Officiellement, c'est le service culturel de Bagnolet qui est chargé de l'organisation mais comme ce service se résume, alors, à deux personnes : Madame Dumeix et sa secrétaire, ce sont les bénévoles du Centre Chorégraphique (sous la houlette de Madame

investis caractérisent en premier lieu la nature du concours : une fête populaire dont se sont saisis les Bagnoletais. C'est le résultat de l'ancrage de la danse dans la ville de Bagnolet que Jaque Chaurand, lassé du milieu parisien et désireux de former ses propres danseurs, a instauré à partir de 1961 en créant un « Centre chorégraphique », en référence au Centre dramatique. Le projet a été envoyé à toutes les municipalités autour de Paris et seule la ville de Bagnolet a répondu. « Paris foisonnait de professeurs de renom ou non ¹⁶⁶⁷ », il s'agissait alors d'aller en banlieue fonder un lieu de formation amateur et professionnel ouvert à tout public et où, « pour ne pas trop effrayer les éventuels partenaires ¹⁶⁶⁸ », l'enseignement serait basé sur la technique classique utilisée non comme un but mais comme « un moyen de maîtriser [s]on corps afin de répondre à toutes les exigences éventuelles d'un chorégraphe ¹⁶⁶⁹ », précise Jaque Chaurand. À ces yeux, la danse classique constitue la base de la danse, tel que le courant néo-classique – à l'instar de Maurice Béjart - puis une frange du courant contemporain – à l'instar du Théâtre du silence – le développent et le conçoivent. Le centre de Jaque Chaurand est néanmoins ouvert à d'autres formes de danse. Ainsi, entre le répertoire, de *Coppélia* et de *Giselle*, et la création des Ballets de la Jeunesse, issus du regroupement des meilleurs élèves, Jaque Chaurand fait peu à peu appel à des professeurs de danse contemporaine : Trudy Kressel, Jean Pomarès mais surtout Karin Waehner qui y défend une pratique de la danse contemporaine non hiérarchisée vis-à-vis d'un enseignement de la danse classique dominant.

Dans le parcours de Jaque Chaurand, donc, les désirs de modernité sont toujours restés fixés à la technique classique. En revanche, l'esprit d'entreprendre et le regard critique sur l'inertie du système caractérisent sa personnalité indépendante. Formé à la danse classique dans un cours privé de Cannes ¹⁶⁷⁰ puis auprès de Madame Egorova à Paris, il est engagé en 1947 dans l'Original Ballet Russe du Colonel de Basil. Si cette expérience des débuts a été « une chance » et que le répertoire des Ballets russes était « fabuleux », Jaque Chaurand raconte aussi que « nous savions que notre paye dépendait du succès de la

Jacqueline Mourocq, sa secrétaire) qui prennent pratiquement tout en main pendant près de 10 ans: organisation administrative, préparation du gymnase pour le convertir en salle de théâtre, mise en place technique des rideaux, des lumières, du son, organisation de toute la vie dans le gymnase... jusqu'aux très copieux sandwiches vendus à prix coûtant... »

¹⁶⁶⁷ Entretien réalisé dans le cadre de notre recherche en novembre 2011.

¹⁶⁶⁸ *Idem*

¹⁶⁶⁹ *Idem*

¹⁶⁷⁰ Il est né en 1928.

Compagnie aussi, c'était : danse ou crève... et l'on dansait de 9h du matin à minuit [...].» Engagé ensuite à l'Opéra-Comique où il danse de nombreux rôles, notamment des ballets de Léonide Massine¹⁶⁷¹ (*La Boutique fantasque*, *Le Beau Danube*), il y a « souvent traité les danseurs de fonctionnaires », fustigeant leur « sentiment de supériorité » en ignorant la danse qui se faisait en dehors. Le plan de carrière à l'Opéra tourne donc court, et Jaque Chaurand s'essaie à la chorégraphie, remportant avec *La Tentation* un premier prix dans une compétition de jeune chorégraphe organisée au Théâtre des Champs-Élysées. Il prend conscience de ses sensations de danseur ancré dans le sol : « Pour moi, explique-t-il, la danse est quelque chose de “sensoriel”, de réel, de tangible, de vivant. On a les pieds sur la terre, on est lourd. Nous ne sommes pas des elfes.» Il acte ainsi encore davantage son émancipation avec l'Opéra, même s'il se rend vite compte, qu'en dehors, « on ne ferait pas confiance à un débutant ¹⁶⁷² ». Il décide alors de partir travailler au Brésil où il devient premier danseur de l'Opéra de Rio de Janeiro, monte des numéros pour la télévision et dirige une école de danse. Il y retrouve également Léonide Massine qui lui confie son propre rôle dans *Le Tricorne*. L'aventure dure trois ans. L'accueil à son retour à Paris en 1956 étant « décevant et froid », Jaque Chaurand songe alors à arrêter la danse lorsqu'il a l'opportunité de partir pour le Japon enseigner, pendant un an, aux Ballets modernes de Tokyo. A partir de 1958, il redémarre une activité à Paris comme professeur de danse classique au Studio Constant. Mais il souhaite mettre en œuvre un projet pédagogique plus large autour de la danse.

Le Centre chorégraphique s'intègre dans les activités culturelles de la ville de Bagnolet avec succès, fédérant, selon Jaque Chaurand, « [l]es fils de médecins, [l]es gens de droite, de gauche, [l]es fils d'ouvriers », réunissant nombre de bénévoles « prêts à faire des décors, des costumes », à aider, à « défendre » le centre. A tel point, que plus tard, en 1969, « quand on a commencé le Ballet pour Demain, c'est devenu “leur” concours et c'est grâce à eux que cette manifestation a connu un tel succès ».

C'est en « lutteur » que Jaque Chaurand, « fatigué d'entendre qu'en France il n'y avait pas de chorégraphes ¹⁶⁷³ », décide de s'attaquer aux problèmes de représentation et de

¹⁶⁷¹ 1895-1979. Danseur, chorégraphe, maître de ballet, pédagogue nord-américain d'origine russe.

¹⁶⁷² LIDOVA Irène, « Pleins feux sur Jaque Chaurand » in *Les Saisons de la danse*, n°42, mars 1972. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁶⁷³ Entretien avec Jaque Chaurand, novembre 2011.

visibilité de la jeune chorégraphie en France¹⁶⁷⁴. L'idée d'un concours avait déjà germé en 1966 et une première tentative avait été abandonnée dans le 13^{ème} arrondissement de Paris faute de candidats, quand, à la faveur de la réactivation de « La fête de Bagnole », manifestation festive et populaire, Jaque Chaurand la relance. La référence qu'il pose en contre-modèle est le Théâtre Essai de la Danse instauré par Dinah Maggie dans les années 1950 et 1960¹⁶⁷⁵. Très intéressant par la nature et la variété des propositions chorégraphiques qu'il a pu y voir, il regrette cependant « la sélection préalable¹⁶⁷⁶ » de Dinah Maggie, « non pas uniquement sur la qualité mais selon ses goûts ». Pour Jaque Chaurand, ce n'est pas la bonne formule : au lieu de former un milieu comme l'a tenté la critique de *Combat*, il souhaite « créer un lieu ouvert à tous les jeunes chorégraphes » en évitant toutefois de présenter des recherches non abouties, tel qu'il pouvait le constater dans la manifestation de Dinah Maggie, considérant que la recherche se passe en laboratoire¹⁶⁷⁷. Dès lors prend forme la nature du projet : celle de donner à voir des jeunes compagnies certes, mais dans le registre de la danse de spectacle. Dès lors aussi persiste un impensé quant à sa propre subjectivité. Là où Dinah Maggie assumait rechercher et défendre une danse moderne, Jaque Chaurand oublie d'interroger les présupposés qui entourent son regard : une attente de la performance, une certaine idée de l'émotion en danse et enfin, une technicité issue du modèle classique.

La première édition du concours a donc lieu le 27 juin 1969 au gymnase Maurice Baquet au milieu du Festival de la danse où se produisent les Ballets de la jeunesse de Jaque Chaurand et les Ballets contemporains de Karin Waehner. Le Centre chorégraphique de Bagnole y présente une chorégraphie de Jaque Chaurand, *Roméo et Juliette*, et une chorégraphie de Tom Leabahrt, *Rencontre danse l'espace*, le groupe Le Zodiaque issu des

¹⁶⁷⁴ Telle que racontée à maintes reprises : dans le Documentaire « Enfin une scène pour la danse contemporaine, le Concours chorégraphique de Bagnole » de Perrin Kervran et Anne Fleury, *La Fabrique de l'histoire*, France Culture – diffusé le 16 juillet 2013, sur le blog Le Ballet pour demain (<http://leballetpourdemain.centerblog.net/>) ou lors de l'entretien que nous avons réalisé avec lui en novembre 2010 : « *Le déclic a été provoqué par une longue discussion avec un présentateur de Télévision qui voulait que je fasse à la va-vite « quelque chose dans le genre Jérôme Robbins ».* Je tentais de lui expliquer que *West Side Story* ne s'était pas créé en 10 min comme il souhaitait que je le fasse pour son projet. Comme, à la fin de la conversation, je lui disais que, contrairement à ce qu'il pensait, il y avait un grand nombre de chorégraphes de talent, en France, il m'a répondu : « montre-les moi ! ». L'idée, peu à peu, a fait son chemin... ».

¹⁶⁷⁵ Voir le Chapitre I de notre partie I.

¹⁶⁷⁶ Entretien réalisé dans le cadre de notre recherche en novembre 2011. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁶⁷⁷ Voir notre entretien avec Jaque Chaurand complet présent en annexes.

Ateliers de la danse de Jacqueline Robinson qui présente une création collective, *La vie est une chanson paillardes*, le conservatoire de La Rochelle sous la houlette de Colette Milner avec *On marie Mademoiselle*, le groupe Nucléus de la MJC de Meaux proposant *Synthèse*, chorégraphie de C. Beauchard, et enfin le Quartet Ballet Terspichore qui présente deux chorégraphies : *Humanisme* et *Phantasme* d'Edith Lamery Delboas. Cette première année d'existence est donc placée sous le signe des écoles de danse et Jaque Chaurand sort vainqueur avec un premier prix. Le jury est alors composé de Michel Descombey et Claire Motte¹⁶⁷⁸, tous deux provenant de l'Opéra de Paris, du journaliste André Philippe Hersin et du critique et écrivain Jacques Baril ainsi que de trois artistes peintres et sculpteurs, Gaston Watkin¹⁶⁷⁹, Joigneaux¹⁶⁸⁰ et Jean Target¹⁶⁸¹, ce dernier étant un amateur de danse et signant, par ailleurs, le visuel du programme : une esquisse de deux danseurs un pied au sol, l'autre tendu et pointé vers le ciel, l'homme soutenant la cambrure de la femme qui a renversé son dos vers l'arrière. La dynamique des courbes est plus forte que celle de la ligne mais l'on distingue clairement notamment une qualité de mains caractéristique des danseurs classiques.

Si ce premier jury fait une place particulièrement importante aux artistes peintres en signe d'ouverture aux arts, le reste de la composition met en lumière deux aspects de l'esprit du concours qui vont perdurer ensuite : la danse classique règne en tant qu'institution - Violette Verdy, directrice de la danse à l'Opéra de Paris est la présidente du jury en 1978 - mais son côté progressiste est d'emblée privilégié par la présence de Michel Descombey, de même que le rôle de la presse comme relais de la manifestation au-delà de la ville de Bagnolet est sollicité. L'année suivante, le jury s'étoffe, non pas en nombre puisque six membres encore sont conviés, mais par l'introduction de la danse moderne en la présence de Karin Waehner. L'ouverture aux autres arts est représentée par René Sylviano¹⁶⁸² et la danse classique par Janine Charrat, Liane Dyadé¹⁶⁸³, Claire Motte, Ludmilla Tcherina¹⁶⁸⁴. Bernard Hebette, adjoint à la culture à la mairie de Bagnolet, en tant que président du jury, introduit,

¹⁶⁷⁸ 1937-1986. Première danseuse de l'Opéra de Paris.

¹⁶⁷⁹ 1916-2011.

¹⁶⁸⁰ Nous n'avons pas trouvé d'informations.

¹⁶⁸¹ 1910-1997.

¹⁶⁸² 1903 – 1993. Compositeur français de musique de films.

¹⁶⁸³ Née en 1932. Danseuse étoile du Ballet de l'Opéra de Paris, danseuse dans le Ballet international du Marquis de Cuevas.

¹⁶⁸⁴ 1924-2004.

cette année-là, la composante municipale et – nous le verrons – la dimension politique de la manifestation.

La participation avec *Psalmos* d'Aline Roux (primée en 1968 - prix d'excellence - pour *Volutes* au Colloque International de danse de Cologne) a contribué selon Jaque Chaurand à donner son élan au concours en incitant les années suivantes d'autres jeunes compagnies à participer : « D'une manière générale, les chorégraphes étaient très méfiants dans les premiers temps du concours. Il a été très difficile, les deux premières années, de les convaincre que le concours pouvait leur rendre service.¹⁶⁸⁵ » Aline Roux remporte le 1^{er} prix de chorégraphie tandis que le cubain Ricardo Nuñez, formé à la danse classique, remporte le deuxième prix de la chorégraphie et le 1^{er} prix de la compagnie avec *Six* sur une musique de Belà Bartok. Parmi les 12 participants, cette 2^{ème} édition accueille aussi déjà une jeune génération, comprenant par exemple Jean Pomarès avec *Pengipoek*¹⁶⁸⁶ ou Caroline Marcadé avec *Mise en condition*¹⁶⁸⁷, aux côtés d'autres artistes à la longue carrière comme Rose-Marie Paillet¹⁶⁸⁸, figure des récitals de danse moderne dans les années 1950 qui présente *Le Feu Nouveau* sur une musique de Maurice Ohana, ou Alberte Raynaud¹⁶⁸⁹ avec *Incantation* sur une musique de Ivon Butterfly.

On peut ainsi faire un premier constat : le concours n'a pas vocation à faire émerger une recherche d'avant-garde, ni à forger une certaine idée de la modernité. Il s'agit bien des créateurs, des groupes, des chorégraphes aux projets très divers. Dans ces conditions, le concours est ainsi d'abord une scène où se côtoient plusieurs générations et nationalités, plusieurs strates de l'histoire de la danse moderne en France et à l'étranger avant d'être celui d'une scène contemporaine émergente. C'est aussi, avec la présence d'écoles de danse venues de toutes les régions, un lieu de visibilité du tissu chorégraphique et pédagogique présent en France. Dans ce sens d'exposition d'une diversité, nombreux aussi sont les

¹⁶⁸⁵ Entretien avec Jaque Chaurand réalisé dans le cadre de notre recherche en novembre 2011.

¹⁶⁸⁶ Sur des musiques de Folklore et de Wes Montgomery. L'argument est le suivant : « Un univers masculin troublé par un élément féminin... Provocation... Confusion... Panique. L'ordre des choses sera rétabli aux dépens des rapports humains. »

¹⁶⁸⁷ Sur des percussions de Philippe Marcadé.

¹⁶⁸⁸ Née en 1922. Elève de Jaque-Dalcroze à Genève puis de Lisa Duncan à Paris. En 1947 elle entre dans la Maîtrise de Janine Solane et fonde son école en 1950.

¹⁶⁸⁹ Née en 1938, elle travaille à partir de 1961 essentiellement avec Karin Waehner. Elle réalise en parallèle des décors pour Karin Waehner, Annick de Maucouvert, travaille comme régisseuse pour Graziella Martinez.

chorégraphes étrangers à être primés à Bagnolet : 1^{er} prix de la chorégraphie (catégorie « Professionnels ») pour Cynthia Briggs (Angleterre) en 1973, David Fielden (Angleterre) en 1974 et Roystom Maldom (Angleterre) en 1975 ; 3^{ème} prix de la chorégraphie pour Susanne Linke en 1974 ; mention Spéciale pour Guillermo Palomares et son ballet *SOS Vietnam* en 1975. De même que la présence des danseurs modernes en France est manifeste : outre Jacqueline Robinson (qui revient en 1977 et obtient une mention dans la catégorie « Non professionnels ») et Rose-Marie Paillet, signalons Titane Saint-Hubert¹⁶⁹⁰, titulaire de la Maîtrise Solane et pédagogue à Clermond-Ferrand qui reçoit les 1^{er} prix de chorégraphie et de la compagnie (catégories « Amateurs ») *ex-aequo* en 1975.

Les premières années, analyse Marcelle Michel, « témoigne[nt] d'un bouillonnement confus, encore maladroit dont on ne sait pas bien ce qui va en sortir¹⁶⁹¹ », tandis que Françoise Dupuy, dans le documentaire radiophonique réalisé en 2013, évoque « une foire ». Cette hétérogénéité et cette diversité constituent sans nul doute les premiers éléments d'un succès croissant : « Enfin de la danse vivante » se réjouissait Lucile Rossel¹⁶⁹² pour la deuxième édition, dont les participants « prouvent, s'il en était encore besoin, la place privilégiée de la danse dans les activités de jeunesse ». À partir de 1971, deux catégories distinguent les concurrents : professionnels et amateurs – catégorie rebaptisée « Non professionnels » en 1977, puis abandonnée en 1980 - avec des prix de chorégraphie et de compagnie à la clé. En 1975 et 1976, une formule intermédiaire est mise en place qui comprend 3 groupes : Groupe A : Danseurs amateurs, c'est-à-dire des personnes qui exercent un métier autre que la danse et ne pratiquent celle-ci que quelques heures par semaine ; Groupe B : Elèves-danseurs, c'est-à-dire des personnes qui pratiquent la danse dans des écoles, plusieurs jours par semaine, en vue de devenir danseurs professionnels, quelle que soit leur occupation principale du moment (étudiant ou travailleur) ; Groupe C : Danseurs professionnels, soit des personnes dont le métier principal est la danse, même si provisoirement pour des raisons sociales ou économiques, elles pratiquent un autre métier. Trois prix de chorégraphie sont désormais décernés et un prix de recherche. Dans cette première période, parmi les lauréats, on remarque Jean Pomarès, prix du décor en 1971 puis

¹⁶⁹⁰ Née en 1933.

¹⁶⁹¹ MICHEL Marcelle « Historique du concours de Bagnolet 1968-1988 », *op. cit.*, p10.

¹⁶⁹² « Le Ballet pour demain » in *Les Saisons de la danse*, n°25, juin 1970.

1^{er} prix de la compagnie, catégorie « amateurs » en 1971 et « professionnels » en 1973 ; Catherine Atlani, 1^{er} prix de la compagnie en 1971, Claudine Allegra 1^{er} prix de chorégraphie la même année ; Gigi Caciuleanu 1^{er} prix de la compagnie en 1974 ; 2^{ème} prix de la chorégraphie pour Pat'O Bine en 1974.

Pour les danseurs, il semble donc que ce concours soit d'abord, comme le souligne Laurence Louppe, une promesse de rassemblement. Tout comme « les Fêtes de Delphes, d'Olympie ou de Délos étaient d'abord des carrefours de rencontres¹⁶⁹³ », la compétition qui surgit à Bagnolet ne constitue au fond « ni la définition, ni la cause » de la manifestation mais « une conséquence à la fois logique et accessoire : un espace de paix ludique, de métamorphoses des violences ». Dans cet acte de concourir, il s'agit de faire « coïncider dans le temps¹⁶⁹⁴ » des « corps libres [...] qui ne sont pas ici pour démontrer leur supériorité, mais pour agir et créer¹⁶⁹⁵ », mais aussi pour résister à leur invisibilité sur d'autres scènes. Tout un panorama de la danse en France et en Europe, comme nous l'avons vu, se mélange mais avec un noyau de très jeunes chorégraphes encore inexpérimentés qui réalisent pour certains - à l'instar de Jean-Claude Gallotta en 1976 ou de Fabrice Dugied qui n'a que 16 ans en 1979 - leurs premières prestations.

En 1976, le concours prend un tournant décisif. Outre le fait que plus de quarante candidats se présentent aux éliminatoires, montrant l'intérêt de la manifestation pour les danseurs, un tournant esthétique s'opère avec le 1er prix de chorégraphie - mention « Recherche » - décerné (*ex-aequo* avec Mandafounis) à Dominique Bagouet pour sa pièce *Chanson de nuit*. Le sens de cette mention « Recherche », mise en place en 1975, est de rendre compte de la valeur « d'essai chorégraphique, sortant résolument des conceptions actuelles et tentant une expérience nouvelle... peut-être folle et extravagante¹⁶⁹⁶ ». Offre-t-elle, en effet, la possibilité de toucher une réalité plus tangible de ce que peut être une danse

¹⁶⁹³ LOUPPE Laurence « Cosmopolite, le Concours est un espace libre pour des corps libres » in *XIXème concours chorégraphique de Bagnolet* (Programme), p15. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁶⁹⁴ REY Alain (dir), *Dictionnaire culturel en langue française*, vol 1, p1753, Paris, Larousse, 2005.

¹⁶⁹⁵ LOUPPE Laurence « Cosmopolite, le Concours est un espace libre pour des corps libres », *art. cité*. p15.

¹⁶⁹⁶ CHAURAND Jaque, « Le Ballet pour demain » in *Les Saisons de la danse*, n°68, novembre 1974.

contemporaine émergente ? Oui, si on en croit Lucile Rossel qui note dans son compte-rendu paru dans les *Saisons de la danse*¹⁶⁹⁷ :

Cette distinction est parfaitement méritée : Chanson de nuit, de tous les ballets présentés, est le seul à être parfaitement intéressant et original. Infiniment subtil, il ne cesse d'évoluer dans une totale ambiguïté, créée par le décalage constant des éléments qui le constituent. Sur le lyrisme d'une œuvre musicale due à Tchaïkovsky, Dominique Bagouet a superposé des gestes courts, furtifs, heurtés, ni tout à fait sur la musique, ni tout à fait en dehors d'elle, et si, de loin en loin il y a rencontre, c'est pour provoquer une brève surprise. C'est étrange, insolite, séduisant. On note également le perpétuel refus de l'effet : pas de satire, pas la moindre impertinence (ce serait un effet), alors que la ligne de conduite réside dans un apparent dilettantisme inspiré et désinvolte. L'interprétation est capitale ; en dehors de ces trois danseurs dont les différences de style et de morphologie ajoutent à l'insolite, le ballet peut n'être plus ou tout à fait autre chose.

Déjà, certains traits de l'écriture chorégraphique en devenir de Dominique Bagouet sont posés comme le jeu des morphologies des interprètes, le non alignement de la musicalité du geste sur la partition musicale, les gestes courts et furtifs, l'impression de désinvolture, autant de principes qui le mettent à distance de l'effet classique. La proposition « infiniment subtil[e] » mais aussi « étrange », « insolite » sans jamais se couvrir des signes (trop) visibles de « l'impertinence » et de la « satire » qui, à l'inverse, auraient tendance à faire (trop) contemporain, place *Chanson de nuit* dans la brèche où advient une danse autant singulière qu'opaque : cette opacité propre au geste radical qui fait que rien n'est jamais donné à voir comme tel, rien n'est livré clé en main, le récit reste secret. Hormis la fine perception de Lucile Rossel, il n'y a pourtant pas de réception élogieuse, encore moins de choc esthétique autour de Dominique Bagouet en 1976 dans la presse spécialisée. Pierre Lartigue juge encore trois ans après, et alors que le chorégraphe est sur le point de s'installer à Montpellier, « la trame encore fraîche et distendue¹⁶⁹⁸ » de ses dernières créations¹⁶⁹⁹. Il n'empêche qu'en se

¹⁶⁹⁷ « Le Ballet pour demain », *Les Saisons de la danse*, n°83, avril 1976.

¹⁶⁹⁸ LARTIGUE Pierre, Dominique Bagouet à Montpellier in *L'Humanité*, 2 février 1979.

saisissant du concours comme d'un tremplin, comme l'analyse Maguy Marin¹⁷⁰⁰, lauréate en 1978, Dominique Bagouet a enclenché une dynamique auprès des autres jeunes chorégraphes qui ont alors perçu l'opportunité à se présenter. Le jeune chorégraphe parle quant à lui de « débouchés inespérés ¹⁷⁰¹ », en évoquant les conséquences de sa participation au concours : une tournée avec les Jeunesses musicales de France (JMF) et le Festival d'Avignon.

De ces rencontres naissent des projets, des perspectives. Se voir proposer des contrats constitue incontestablement l'un des enjeux du concours pour les lauréats. Derrière la manifestation visible et populaire, il s'agissait surtout pour Jaque Chaurand de permettre aux chorégraphes de présenter leur travail et de bénéficier de temps et de moyens de création, afin de conjurer, d'une certaine manière, la violence qui leur est faite en leur refusant ou déniaient l'accès aux scènes. Ainsi noue-t-il des partenariats avec les Jeunesses musicales de France autour d'un « Podium Jeunes Chorégraphes ¹⁷⁰² », avec la MJC de Colombes qui organise notamment une Rencontre nationale de danse en février 1977, le Festival d'Angers, le Festival d'Automne à Paris, le Festival d'Avignon. Dans cet esprit, il instaure en 1975, un dispositif post-concours de *Rencontres chorégraphiques internationales* au Centre culturel de Pont-à-Mousson. Au cœur de l'ancienne abbaye des Prémontrés, les lauréats sont invités aux vacances de Pâques à y retrouver d'autres danseurs, comme les finalistes du prix de Lausanne en 1975, afin de participer aux processus de création des uns et des autres ou d'envisager une création collective. Telle une « plate-forme à l'usage des chorégraphes en herbe ¹⁷⁰³ », les groupes prennent des cours quotidiens avec Karin Waehner et Colette Milner et s'attèlent à leur propre travail de création, chacun pouvant bénéficier de la présence de danseurs en nombre pour imaginer des chorégraphies ambitieuses, quoique dans la mesure d'un temps assez limité. Des programmes de spectacles sont ainsi élaborés et une petite revue est même créée par Lise Brunel, *ABCDE*, qui recense des impressions, des paroles, des réactions au moment de ces sessions. Ce dispositif unique qui perdure jusqu'en 1979 articule la consécration individuelle dans l'instant au devenir en marche et en groupe.

¹⁶⁹⁹ *Conférence*. Pour *Tartines*, il note « Ce ballet qui décevait par son disparate [...] Si les moments qui se rapprochent de la pantomime déçoivent [...] ».

¹⁷⁰⁰ Dans le documentaire diffusé dans La Fabrique de l'histoire en juillet 2013.

¹⁷⁰¹ Émission radiophonique « La danse contemporaine » du 20 décembre 1976 présentée par Claude Hudelot, Daniel Dobbels et Lise Brunel. Archive Ina consultée en décembre 2016.

¹⁷⁰² ROBIN Sylvie, « Le concours de Bagnolet 77 » in *Pour la Danse*, n°36 mars-février 1977, p18.

¹⁷⁰³ KÆGLER Horst, « À Pont-à-Mousson, Les Rencontres chorégraphiques internationales » in *Les Saisons de la danse*, mai 1976.

En 1979, justement, 60 candidats sur les 120 inscrits ont été retenus ; l'importance et la crédibilité du concours ne cessent de croître. En témoigne la création d'un « Prix du ministère de la Culture » qui octroie 50 000 francs à son lauréat contre 1000 francs au premier prix du jury du concours. Remis la première année à Agnès Denis, François Verret et Katia Cavagnac arrivés *ex-aequo* bénéficient de ce prix l'année suivante, puis Joëlle Bouvier et Régis Obadia en 1981¹⁷⁰⁴, Daniel Larrieu en 1982, à nouveau François Verret en 1983¹⁷⁰⁵, Catherine Diverrès et Bernardo Montet en 1984, Mathilde Monnier et Angelin Preljocaj en 1985, profilant la génération montante des années 1980 et surtout celle qui va bénéficier des Centres chorégraphiques nationaux.

Mais cette catharsis opérée par le concours de Bagnolet fait-elle de lui le passeur absolu de la mémoire de la danse contemporaine dans les années 1970 ? Il anime et active des débats, mais il faut rappeler que toute la danse contemporaine n'a pas « fait » Bagnolet. Parmi les collectifs que nous avons observés dans le premier chapitre de cette troisième partie, les chorégraphes du Cercle et d'Arcor ont présenté des chorégraphies¹⁷⁰⁶ en leur nom individuel – la notion de groupe s'étant effacée du palmarès au fil des années - mais les autres collectifs - Danse Théâtre Expérience, Le Four Solaire, Moebius - ou des chorégraphes aux projets radicaux tels que Graziella Martinez n'ont pas exposé leurs esthétiques et leurs gestes dans cet univers de compétition. D'autres espaces de visibilité - nous l'avons vu - existaient au même moment, portés par une dynamique autogestionnaire des danseurs eux-mêmes (Indépendanse, Les manifestations aux Bouffes du Nord à la fin de la décennie). En outre, l'idée même d'un concours n'entraîne-t-elle pas en contradiction avec un esprit moins formel – voire libertaire - qui se répandait parmi les collectifs ? Edwige Wood du Danse Théâtre Expérience¹⁷⁰⁷ explique : « Faire des concours pour des choses artistiques nous paraissait ridicule. » En ce sens, Bagnolet ne représente pas LA jeune danse des années 1970 et 1980, elle reste une manifestation d'importance où une partie – mais une partie seulement – des jeunes compagnies de danse ont accepté les règles du jeu, à savoir une chorégraphie n'excédant pas 10 min, dans une économie de décors et de lumière, interprétée

¹⁷⁰⁴ *Ex-aequo* avec Elinor Ambash.

¹⁷⁰⁵ *Ex-aequo* avec Patrick Roger.

¹⁷⁰⁶ Pour Arcor : Christine Gérard en 1979, Alexandre Witzmann-Anaya en 1978 ; pour Le cercle : Sylvain Richard, Jean-Claude Ramseyer en 1977.

¹⁷⁰⁷ Entretien avec Colette Blanchet et Edwige Wood réalisé en septembre 2011 par Pauline Le Boulba et Mélanie Papin.

par 3 danseurs minimum (25 maximum). Ils ont choisi de se présenter dans l'espoir d'être repéré.

L'autre rassemblement de Bagnolet est donc politique. Par la médiation communiste, Bagnolet réalise plus qu'ailleurs peut-être, à partir de 1976, la jonction entre le champ chorégraphique et les instances publiques d'État, amenant à ce que la danse contemporaine bénéficie d'une politique à échelle nationale.

C'est à l'occasion d'un « casse-croûte-débat¹⁷⁰⁸ » organisé au milieu du concours, le samedi 28 février 1976 à 18h, que 500 danseurs, chorégraphes et personnalités du milieu chorégraphique se sont d'abord réunis en Conseil national de la danse. Ils ont rédigé et signé, après un débat sur la situation de la danse en France, une motion visant à interpeller le secrétariat d'État aux Affaires culturelles et le ministère de l'Éducation nationale. Jacques Ralite, député communiste de la Seine-Saint-Denis, et par ailleurs membre de la commission des Affaires Sociales et Culturelles à l'Assemblée nationale, se fait le porte-voix en présentant la motion dans l'hémicycle lors de la session du 4 juin 1976. Le député « attire vivement l'attention de M. le secrétaire d'État à la culture sur les conclusions qui cette année ont accompagné le concours international de chorégraphie par le centre de chorégraphie de Bagnolet que dirige Jacques Chaurand¹⁷⁰⁹ », avant de reprendre les revendications énoncées par les danseurs qui demandent que soient créées « les conditions pour qu'enfin soit reconnu le rôle irremplaçable de la danse, c'est-à-dire obtenir en premier [lieu] le statut social du danseur et du chorégraphe (statut indispensable comme travailleur intellectuel)¹⁷¹⁰ ». Derrière la question du statut, la profession entend :

- Obtenir la sécurité sociale, la formation professionnelle, le droit à la retraite comme n'importe quel travailleur ;

¹⁷⁰⁸ Programme du 8^{ème} concours de chorégraphie de Bagnolet, consultable sur :

<http://leballetpourdemain.centerblog.net/>.

¹⁷⁰⁹ Journal Officiel des débats parlementaires à l'Assemblée nationale, n°67, Année 1976, vendredi 9 juillet 1976, paragraphe 29587.

¹⁷¹⁰ Motion de Bagnolet reproduite dans *Les Saisons de la danse*, avril 1976. *Idem* pour les citations suivantes.

- La formation des enseignants et le soutien des stages, sorte de prototype de l'entraînement du danseur actuel, « qui permettent l'enrichissement réciproque et la découverte des recherches actuelles » ;
- La création d'un véritable budget pour la danse afin de permettre aux infrastructures et aux compagnies de se développer ;
- Le développement de l'enseignement de la danse dans les écoles primaires et secondaires.

A travers cet appel aux pouvoirs publics, le champ chorégraphique revendique une liberté de création car celle-ci « passe par l'obtention de moyens pour tous, en reconnaissant la diversité de toutes les formes de recherches ». Cette motion montre donc, à nouveau, un acte de solidarité : « Nous décidons de nous unir et d'agir pour que l'État français puisse s'honorer en reconnaissant le rôle indispensable des artistes français ». Mais elle constitue surtout une tribune politique qui va résonner dans les rangs de l'Assemblée nationale. L'engagement de l'élus communiste marque incontestablement une étape dans les relations de la danse avec le ministère de Affaires culturelles.

La municipalité communiste semble avoir été un rôle dans cet horizon démocratique. Malgré la volonté de mise à distance du politique que manifeste au fil des ans Jaque Chaurand, déclarant par exemples aux élus : « Vous faites de la politique, moi de la danse ¹⁷¹¹ », malgré les réticences du début sur l'intérêt pour les Bagnoletais d'un concours de danse ¹⁷¹², les préfaces de l'adjoint au maire chargé de la culture de la ville, Bernard Hébert, aux programmes du concours ¹⁷¹³ témoignent du soutien et de la considération qu'il accorde à la danse. Elles inscrivent, année après année, la nécessité de réponses publiques et politiques face aux préoccupations de la danse. En 1970, l'élus souligne ainsi d'abord son rôle de veille, dans le sens où si « rien ne pouvait augurer que la ville de Bagnolet, une des plus pauvres de

¹⁷¹¹ Propos recueillis lors de notre entretien de novembre 2011.

¹⁷¹² « Tout le monde l'attend, oui, sauf les Élus de Bagnolet qui, ayant estimé que la manifestation avait bien marché, veulent faire autre chose » explique Mylène Fonitcheff à l'occasion du 2^{ème} concours en 1970 dans son mémoire *Politique Culturelle en Banlieue : Un concours de chorégraphie à Bagnolet*, Mémoire de Maîtrise, 1998.

¹⁷¹³ Les programmes sont consultables sur le blog créé par Jaque Chaurand.

<http://leballotpourdemain.centerblog.net/>. Nous les avons consultés entre 2010 et 2014. L'ensemble de ses archives sur le concours ont été déposées à la Bibliothèque nationale de France en 2013.

France, devrait un jour assurer, la première, la responsabilité d'un concours national de chorégraphie et de jeunes compagnies¹⁷¹⁴ ». Il espère « alerter les pouvoirs publics » sur la nécessité de porter « pour un premier temps à 1% le budget des affaires culturelles de l'État » au lieu des 0,37 %, afin de doter d'un avenir « les jeunes créateurs de notre pays ». Dans ce contexte, la relégation de la danse, « parent pauvre du pauvre budget » est entrée en résonance avec la politique culturelle de Bagnolet. En 1971, il intitule son texte « Qui les aide ?¹⁷¹⁵ », expliquant que « des jeunes, y compris ceux de l'Opéra veulent, eux aussi, écrire, s'exprimer [...] ». La préface de 1972 insiste, à nouveau, sur les responsabilités de l'État face aux revendications, notamment celle d'élever le budget de la culture à 1%. Mais Bernard Hebette y présente aussi la politique culturelle de la ville comme visant « à faire connaître et aimer la danse par le plus grand nombre¹⁷¹⁶ », en développant sa pratique (à travers le Centre chorégraphique), en « confrontant les recherches » et enfin en « aidant les jeunes chorégraphes » à se faire reconnaître. En 1973, les élus municipaux se disent « heureux et fiers d'avoir répondu (conscients des insuffisances et des erreurs) à des besoins auxquels on n'a pas pu répondre au niveau où, de toute évidence, ils devaient être résolus¹⁷¹⁷ », à savoir dans le cadre d'une politique culturelle nationale. Un peu plus tard, en 1976, l'enseignement rejoint la création dans les préoccupations formulées par l'adjoint au maire : « Tant qu'il n'y aura pas de reconnaissance de l'enseignement de la danse, de toutes les formes actuelles de la recherche contemporaine ; tant que celles-ci ne seront pas enseignées dans les écoles primaires et secondaires, comment agrandir le cercle du public ?¹⁷¹⁸ » Sans doute peut-on y lire la confrontation toute politique et toute partisane d'un courant dans l'opposition mais celle-ci se construit sur les revendications des danseurs eux-mêmes, notamment pour ce qui concerne l'octroi de crédits de l'État. En 1978, à l'occasion du 10^{ème} concours, le nouveau maire-adjoint chargé des Affaires culturelles, Daniel Mongeau, constate le succès de la manifestation par « le nombre de plus en plus important de participants¹⁷¹⁹ » qui prouve que « la création chorégraphique est vivante, bien vivante ». Argument supplémentaire pour interpellier inlassablement les pouvoirs publics : « Encore

¹⁷¹⁴ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1970. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷¹⁵ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1971. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷¹⁶ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1972. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷¹⁷ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1973.

¹⁷¹⁸ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1976.

¹⁷¹⁹ Préface au programme du concours Le Ballet pour demain, 1978. *Idem* pour les citations suivantes.

faut-il donner les moyens à ces troupes, à ces jeunes créateurs de poursuivre ; encore faut-il des lieux d'accueil, des troupes permanentes avec lesquelles les chorégraphes puissent travailler... cela, il est clair, n'est pas du ressort de notre ville.» Cette année-là, le ministère s'est engagé à financer 1/10^{ème} de la salle polyvalente rebaptisée « Maison de la danse » visant à accueillir davantage de publics autour de la danse à Bagnolet. Avec sa culture de l'opposition, la voix de la municipalité communiste se fait coûte que coûte le relais d'une critique puis d'une demande de soutien de l'État. Malgré sa posture apolitique, Jaque Chaurand reconnaît le rôle capital de la politique culturelle joué par la ville qui a accueilli son concours : « C'est vrai que c'était une ville communiste (ce qui n'était pas très bien vu dans les milieux officiels) mais je n'en avais rien à faire, d'autant plus qu'elle avait un véritable désir de politique culturelle », convenait-il dans un entretien en 2011¹⁷²⁰.

La deuxième grande manifestation à articuler une politique culturelle communiste et des avancées notables dans les revendications des danseurs est le Festival national de danse du Val-de-Marne, dont la première édition date de 1979, renommé Biennale en 1981. Dirigé par Michel Caserta, le projet rejoint l'action de Jaque Chaurand mais la qualité du dialogue avec les élus communistes notamment, en fait l'une des manifestations chorégraphiques en France les plus pérennes, quand Jaque Chaurand est contraint de quitter ses fonctions de directeur du Concours de Bagnolet, sur fond de dissension avec la mairie, en 1984.

2) Conjoindre le politique et le chorégraphique : Un Mouvement pour la danse et le 1^{er} festival de danse du Val-de-Marne

*[...] Aider l'autre sans le trahir... C'est peut-être cela que l'art rêve comme rapport communautaire.*¹⁷²¹

En mars 1979, un nouveau festival dédié à la danse contemporaine voit le jour en région parisienne : le Festival national de danse du Val-de-Marne. Présidée par le Maire de Vitry-sur-Seine, Paul Mercieca¹⁷²², et le Président du Conseil général du Val-de-Marne,

¹⁷²⁰ Entretien avec Jaques Chaurand par Mélanie Papin, novembre 2011, *trav. cités*.

¹⁷²¹ DOBBELS Daniel, « Je danse pour danser demain » in *Adage 94, bulletin d'information du Val-de-Marne consacré à la Biennale nationale de la danse du Val-de-Marne*, mai 1981, p 8.

¹⁷²² Né en 1932. Maire de Vitry-sur-Seine de 1977 à 1996. Il a succédé à Louis Marcel Rosette.

Alain Germa, la manifestation¹⁷²³ est conçue par L'ensemble chorégraphique de Vitry dirigé par Michel Caserta et administré par Lorrina Niclas, seule compagnie alors implantée dans le département. Durant 3 jours, entre le 30 mars et le 1^{er} avril 1979, au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, 12 jeunes compagnies, collectifs et chorégraphes sont sollicités en continu de 14h à 22h¹⁷²⁴ : François Verret, Moebius, Watercress, Kilina Crémone, L'Ensemble chorégraphique de Vitry, Le Four solaire, la Compagnie Dominique Bagouet, le ballet de Jean Golovine, Caroline Dudan, le Ballet Théâtre de Toulouse, l'Atelier chorégraphique de Serge Keuten, le Théâtre du silence. Une imposante et ambitieuse exposition coproduite et co-réalisée par la Fédération nationale Travail et Culture est installée sous un chapiteau. Elle contribue aux différents débats qui ont lieu durant les trois jours de la manifestation. Sous le titre de « La danse délaissée », l'exposition¹⁷²⁵ cherche, en effet, à retracer les grandes problématiques sociales et esthétiques qui traversent la danse contemporaine. Une sorte de portrait prend donc place sous forme d'un récit en sept volets : les deux premiers volets (« Un jour le roi délaissa la danse » précède celui intitulé « Et pourtant tous désiraient danser ») exposent l'état de la danse contemporaine à la fin des années 1970, son développement croissant et les besoins qui vont avec, alors que l'État, le pouvoir (le Roi) la délaissent. Le troisième volet (« On travaillait beaucoup, on dansait peu ») se déploie sous quatre angles : « La danse populaire : du tango au disco », « Le corps dans le mouvement du travail », « Quand la danse rejoint le travail dans la fête : les moissons » et « Bien danser : une image normative de la danse ». Il semble montrer la diversité de la danse. Le quatrième volet (« Le roi dit en ricanant : Eh bien dansez maintenant !... ») aborde plus spécifiquement les conditions de possibilité du métier de danseur. 9 thèmes y sont proposés : « Savoir danser : le métier », « Danser : une carrière », « Où danser ? », « Une création », « La vie d'une compagnie », « Un marché », « La danse : une question publique », « L'état de la danse », « La danse et les collectivités locales ». Le cinquième volet intitulé « Mais on avait oublié comment faire... » s'intéresse au « rapport aux autres dans la danse », à la question de « Danser pour soi : produire et consommer », mais aussi à celle de « Danser pour les autres ».

¹⁷²³ Voir la documentation (programme, courrier, revue) sur le Premier festival national de danse du Val-de-Marne consultable dans le fonds Jean-Marie Gourreau, médiathèque du Centre national de la danse, cote1276.

¹⁷²⁴ Le vendredi 30 mars 1979, la manifestation est plus courte. Elle débute par le vernissage de l'exposition en guise d'ouverture officielle, puis à 20h45 par le discours d'Alain Germa, à 21h par le programme de François Verret *L'Oubli* et *Flux-Sape II*, suivi à 22h par celui de Moebius *Quand tu commences à voir les Cigognes*.

¹⁷²⁵ Voir le programme dans Adage 10, bulletin d'information municipale de la ville de Vitry-sur-Seine, consacrée au 1er festival national de danse en Val-de-Marne, p 29.

(division sociale du travail) ». Cette partie traite également de la question des modèles : « modèle des autres (les découvertes ethnologiques) » et influences extérieures - « Le temps et l'espace relatifs (influence des sciences) ». Elle aborde enfin les carcans avec ce thème : « Vers un autre carcan ? : la danse nord-américaine ». Le sixième et avant-dernier volet de l'exposition s'intitule « Quelqu'un dit "Rassemblons-nous !"... » et interroge la « Liberté et diversité pour la danse », le « Vouloir la danse : les associations », « Une profession responsable : le syndicalisme chez les danseurs ». Enfin le septième volet de cette exposition politique et programmatique conclut par : « Alors tous dansèrent et le roi fut dépité », en proposant de revenir à l'essentiel, la « Création chorégraphique ».

La construction de la catégorie danse contemporaine est ici présentée à travers sa relation aux différents domaines qu'elle côtoie : vis-à-vis d'un « haut » pouvoir que les comités d'action des danseurs à partir de Mai 1968 tentent d'interpeller ; vis-à-vis du mouvement du travail, de la classe laborieuse, des pratiques culturelles dont nous avons vu les rapprochements s'opérer depuis Mai 68 ; vis-à-vis de la norme, du modèle mais aussi du rapport à l'autre, de la liberté du créateur, vis-à-vis des sciences ; vis-à-vis du droit social, de l'économie et de la notion de profession. Tous ces rapports aboutissent *in fine* à une seule préoccupation : la création chorégraphique. Cet ensemble de perceptions historiques, sociales, économiques mais aussi esthétiques et culturelles viennent cerner la catégorie danse contemporaine et la positionnent dans la société de son temps. Il s'agit alors de construire une catégorie artistique qui affirme comme le ressort absolu des modalités d'être du danseur son pouvoir de création, et donc d'invention, mais qui s'organise aussi avec la pleine conscience que cette liberté de création n'est rendue possible que par des liens de solidarité et des formes de collectivité.

Parmi ces formes collectives qui rendent compte de la dialectique lutte et création, on trouve celle des groupes de travail, comme dans le Comité d'Action de la danse en Mai 1968 ou celles des groupes de parole et des rassemblements qui aboutissent souvent à la rédaction de textes ou de motions comme au sein d'Action Danse, d'Indépendanse ou lors du Concours le Ballet pour demain. Le premier festival de danse du Val-de-Marne cherche à son tour à inscrire au cœur d'une manifestation dédiée à la création chorégraphique contemporaine des temps pour l'expression des revendications. Ainsi, à l'issue de chaque représentation, sont

exposés des travaux de commissions qui se sont réunis peu avant le festival sous le nom de Mouvement pour la danse. Tout au long de l'année 1978, des danseurs, des chorégraphes, des artistes syndicalistes, des journalistes et des élus se sont retrouvés lors de réunions quasi-clandestines, itinérantes, migrant de bars en cafés pour mener une réflexion sur les besoins du champ chorégraphique et les solutions à apporter. Cinq groupes de travail se sont réparti les thèmes¹⁷²⁶ porteurs des préoccupations des danseurs. Chacun de ces groupes est piloté par un chorégraphe : Serge Keuten pour « la création fondamentale », Michel Caserta pour « la création/diffusion », Jean Golovine pour « la régionalisation », François Deletraz pour « les statuts de la profession » et enfin Patrice Sciortino¹⁷²⁷ pour « relations musique/danse ». Une partie des sujets abordés découle d'une réalité économique et matérielle que résume ainsi Michel Caserta : « Nous avons du mal comme toutes les compagnies à l'époque à trouver des espaces pour nous produire, c'est aussi simple que cela.¹⁷²⁸ » Les théâtres disponibles sont souvent « occupés » par les gens de théâtre qui peinent à faire une place à la danse. Le festival est ainsi né d'abord parce que L'Ensemble chorégraphique de Vitry rencontrait, comme toutes les compagnies de danse contemporaine, de grandes difficultés à diffuser son travail. La réflexion, l'organisation voire la riposte succèdent à ce « coup de colère » contre « la mainmise des théâtres ou des arts dits plus majeurs » sur les espaces de diffusion. En effet, explique Michel Caserta dans un entretien antérieur, si par ailleurs, et tels que les autres thèmes des commissions l'indiquent, « des chorégraphes expriment si fort le besoin de réfléchir sur la création fondamentale, c'est que les compagnies ont des problèmes de survie à résoudre qui les en empêchent¹⁷²⁹ ». C'est donc une demande forte qui s'exprime à nouveau : obtenir, à l'image d'autres arts, une véritable politique de soutien pour que les chorégraphes ne soient plus « acculés à sacrifier leur création pour faire vivre un embryon de compagnie le plus longtemps possible » mais pour qu'au contraire, ils puissent assouvir pleinement leurs désirs de création.

¹⁷²⁶ Voir le document intitulé « 1er congrès », fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse, cote 1276.

¹⁷²⁷ Né en 1922, Patrice Sciortino est un compositeur de musique classique français. Il a créé quatre partitions pour les Ballets Joseph Russillo.

¹⁷²⁸ Entretien avec Michel Caserta par Isabelle Ginot, 19 novembre 1998, Fonds Isabelle Ginot, Médiathèque du Centre national de la danse. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷²⁹ « Mon métier c'est d'abord mon métier », entretien avec Michel Caserta in Adage 10, bulletin d'information de la ville de Vitry-sur-Seine, 1979. *Idem* pour les citations suivantes.

Ici plus qu'ailleurs, l'expression de ces besoins et de ces revendications rencontre un écho auprès du pouvoir politique local. Dans une tribune consacrée aux vingt ans de la Biennale de danse du Val-de-Marne¹⁷³⁰, Isabelle Ginot remarquait :

La Biennale est l'une des rares – la seule ? – institutions de la danse française à avoir été dès son origine non seulement pensée comme la réponse à un problème professionnel – la diffusion des œuvres chorégraphiques – mais aussi comme la mise en acte d'un projet politique précis, positionnant la création contemporaine dans une pensée de la société, lui attribuant une fonction, et considérant que la danse avait un rôle à jouer, au même titre que les autres arts.

Dès le départ, en effet, les élus communistes qui administrent la ville de Vitry et le département sont partis prenantes de l'organisation du festival, conçu comme un outil de réflexion sur la situation des danseurs et comme un outil de promotion auprès de la population en majorité ouvrière de l'art chorégraphique. En participant aux groupes de travail d'un Mouvement pour la danse, ils sont aussi acteurs de cette réflexion. En particulier Jean Collet, chargé des Affaires culturelles de la ville de Vitry-sur-Seine que Lorrina Niclas considère comme « une personnalité d'avant-garde sur ces questions d'art et de culture¹⁷³¹ » et Alain Germa, président du conseil général du Val-de-Marne et président de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, persuadé qu'il faut « réunir les chorégraphes, mieux connaître leurs problèmes, rompre l'isolement et leur permettre de prendre en main leur propre défense¹⁷³² ». Suivant les orientations définies lors du Comité central d'Argenteuil en 1966, Alain Germa estime également qu'il faut donner sa place à la création contemporaine et favoriser sa rencontre avec la population afin de lutter « contre la ségrégation culturelle¹⁷³³ ». À partir de ce constat, il se met en place un dispositif unique qui propose des créations chorégraphiques contemporaines aux habitants du Val-de-Marne au

¹⁷³⁰ « Vingt ans... À venir ? », in *20 Ans*, publication de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, 1999. Version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.

¹⁷³¹ Voir la présentation de Lorrina Niclas sur son site : <http://www.lorrina-barrientos.com/presentation/>

¹⁷³² GERMA Alain, entretien avec WAHICHE Dominique « Un livre sur la danse dans une politique culturelle globale ou la biennale : une impulsion pour la danse en France » in COLLECTIF, *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Conseil Général du Val-de-Marne / Armand Colin, 1989, p 11-13.

¹⁷³³ *Idem*

moyen d'une « action éclatée », c'est-à-dire décentralisée sur l'ensemble du territoire. C'est donc le développement d'un « réseau interurbain » composé d'une vingtaine de villes disposant d'infrastructures artistiques qui prend forme au bénéfice d'un public qui n'était pas touché par la danse et d'un champ chorégraphique en mal de programmation.

L'action du département du Val-de-Marne et de la ville de Vitry-sur-Seine envers la danse contemporaine semble trouver, par ailleurs, une justification dans le parallèle que les responsables opèrent entre les classes populaires et ouvrières et la condition des danseurs dans la société. Ce volontarisme de la part d'élus communistes envers la danse ne semble pas motivé par une politique du visible et de l'efficacité, visant à récolter au plus vite les retombées financières ou électorales d'une telle opération. C'est sur la base d'un humanisme et d'un intérêt réel pour ces formes chorégraphiques émergentes que se développe cette collaboration entre artistes et politiques, faite de patience, de discrétion et de dialogue. Recouverte par les efforts spectaculaires déployés par le ministère de la Culture et de la Communication pour une politique nationale de développement de la danse en France dans les années 1980, cette synergie entre un champ artistique et une politique communiste a été reléguée à un plan mineur de l'histoire alors même qu'elle semble avoir pressenti et acté les conditions d'une relation féconde, pérenne et équilibrée.

Dans l'entretien qu'il accorde à Isabelle Ginot en 1998, Michel Caserta¹⁷³⁴ insiste bien, en effet, non seulement sur la co-responsabilité de la création de la biennale entre l'Ensemble chorégraphique de Vitry et le Conseil Régional du Val-de-Marne dirigé par Alain Germa, mais aussi sur l'intelligence et la fécondité de la relation. La Biennale n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu « un parti communiste très fort derrière¹⁷³⁵ » désireux de promouvoir la culture à l'échelle sociale des communes : centres culturels, services municipaux, bâtiments, développement du lien avec la population. L'ancrage préalable de l'Ensemble chorégraphique de Vitry et du Centre chorégraphique, le travail de sensibilisation auprès des élus, les cours, les animations pour les danseurs amateurs qui ont forgé des pratiques et des savoirs en danse, ont sans nul doute favorisé la création du festival puis son développement et l'attention portée aux danseurs et aux compagnies professionnels. Par ce

¹⁷³⁴ Ecouter l'entretien avec Isabelle Ginot, 19 novembre 1998, fonds Isabelle Ginot, médiathèque du Centre national de la danse.

¹⁷³⁵ Entretien avec Isabelle Ginot, 19 novembre 1998, document cité.

travail en effet, les élus se « sont mis à découvrir la danse¹⁷³⁶ » et se sont laissés convaincre de sa place et de son utilité. Sans être adhérent, ni même en affinité avec le parti communiste, Michel Caserta - lecteur néanmoins des résolutions du congrès d'Argenteuil, discutant avec les responsables du parti lors de réunions dans des cercles parfois très fermés¹⁷³⁷ - s'est investi dans une relation de construction avec des élus dont il a découvert au fur et à mesure le potentiel d'action et de dialogue : « J'avoue que ça a été passionnant¹⁷³⁸ » confie-il, évoquant « un moment exceptionnel des élus envers la culture » où le sentiment « qu'on allait pouvoir tout faire » était fort. Ainsi, poursuit-il « le dialogue nous a amené la Biennale » et à des modalités très concrètes de promotion et de diffusion de la danse.

Tel que le formule, à son tour, Lorrina Niclas, ce dialogue a rendu possible « une réponse politique à des problèmes artistiques¹⁷³⁹ ». Comment travailler ? Comment faire pour que les directeurs de théâtre voient le travail et acceptent de recevoir la danse ? Mais aussi « comment mettre en valeur une image culturelle dans laquelle la population se reconnaîtrait ? » L'édition zéro de 1979 qui a accueilli réflexions, travaux et revendications a servi de plateforme sur laquelle s'est construit un projet pérenne, attractif auprès du public et efficace du point de vue de la survie des jeunes compagnies. Afin d'envisager un modèle de production qui respecte le temps de création, c'est-à-dire en évitant la cadence « qui stressait trop ces groupes encore jeunes et structurellement fragiles », d'une part, et d'autre part, pour permettre aux villes de s'adapter à cette collaboration nouvelle avec la danse, le rythme biennal est donc privilégié. Les directeurs de théâtres s'étaient jusqu'alors montrés peu enclins à programmer de la danse. Pour les convaincre, la biennale choisit de « détourner » le problème en rendant la danse attractive financièrement, prenant en charge 50% du coût des représentations. Pour répondre aux besoins de création, de promotion et de diffusion des œuvres chorégraphiques, elle instaure deux principes concrets : 50% du budget est dédié à des créations via des commandes et chacune de ces créations est diffusée 5 fois lors de la

¹⁷³⁶ *Idem.*

¹⁷³⁷ Entretien avec Michel Caserta par Isabelle Ginot, 19 novembre 1998, document cité.

¹⁷³⁸ Entretien avec Michel Caserta par Isabelle Ginot, 19 novembre 1998, document cité. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷³⁹ NICLAS Lorrina, « Un territoire, un festival ? » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p18. *Idem* pour les citations suivantes.

biennale. Dix ans plus tard, le bilan est réjouissant : un réseau d'une vingtaine de structures, membres de l'association de la biennale, s'est mis en place ; la danse est programmée toute l'année dans le département ; des résidences courtes de trois mois sont proposées aux artistes selon le principe « d'échange de services réciproques : un lieu de travail contre une production », mais aussi des résidences longues qui font l'objet d'un protocole d'accord entre artiste et lieu d'accueil. A Chevilly-Larue, Villejuif, Orly, Fontenay-sous-Bois, Rungis, Ivry, Choisy-le-Roi, Champigny, des artistes chorégraphiques tels que Sidonie Rochon, Paco Decina, Elisabeth Schwartz, Peter Goss, Angelin Preljocaj créent et se produisent, multipliant par sept le public de danse dans cette banlieue.

Mais « le vrai pari de la Biennale ¹⁷⁴⁰ » estime Lorrina Niclas « c'est d'avoir eu le courage d'une programmation parfaitement conforme aux enjeux démocratiques sur lesquels elle s'est fondée : la reconnaissance de la différence comme force de développement et son intégration dans un travail collectif ¹⁷⁴¹ ». Cette image de la danse contemporaine comme un espace de solidarité fonde l'éthique des danseurs en cette fin des années 1970.

Conclusion (de la partie)

Le Comité d'action de la danse, Action-Danse, Indépendanse et les collectifs de danseurs ont rendu tangible l'existence d'un champ chorégraphique contemporain pluriel, créateur, engagé ? Le Ballet pour demain et Le 1^{er} festival de danse du Val-de-Marne précédé d'un Mouvement pour la danse ont été décisifs pour attirer l'attention de l'État sur la situation de la danse et impulser une dynamique d'aide à la création contemporaine ? Les Fédérations et les associations ont joué un rôle décisif dans le développement et l'encadrement de l'enseignement de la danse. Ainsi nous pouvons dire que le développement du champ chorégraphique contemporain en France a été rendu possible d'abord grâce aux efforts déployés à la périphérie des pouvoirs et des espaces centraux qui amèneront, dans un second temps, les pouvoirs publics à s'intéresser à la danse.

La danse, d'une certaine manière, s'est « chargée » de politique, face à l'urgence d'une situation trop inégalitaire au regard des conditions de travail des artistes des autres

¹⁷⁴⁰ NICLAS Lorrina, « Un territoire, un festival ? » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p21.

¹⁷⁴¹ *Idem.*

champs et de celles des danseurs. Avec ces luttes, un nouveau visage de la danse se fait jour. La figure de la ballerine romantique est moins présente dans les imaginaires, y compris ceux de la danse classique. Cet « être surréel, idéal [...] dédié corps et âme à son sacerdoce ¹⁷⁴²» qui, apparu en plein siècle de l'industrialisation, lui conférait un statut à part, au-delà des contingences matérielles et d'une réalité sociale, est remplacé par un danseur conscient du rôle qu'il a à jouer dans la société.

Dans cet ordre d'idées, l'image du danseur comme individu apolitique tombe. L'imaginaire wagnérien de l'artiste démiurge confinant l'espace d'action de la danse dans « l'art pour l'art » perd de sa force et de sa stature : Maurice Béjart en plein Mai 68 est rangé du côté du pouvoir. Les danseurs se sont frottés au réel, le champ chorégraphique s'est mobilisé, il s'est emparé de son devenir faisant des tribunes, des débats, des réunions, des travaux et des commissions, des espaces pour une parole politique en danse. Pour autant, l'engagement politique s'est essentiellement manifesté pour l'amélioration des conditions de vie et de travail des danseurs eux-mêmes, pour donner chair à l'existence de la danse auprès des institutions et pour y prendre part.

L'engagement des corps et l'engagement esthétique s'est aussi manifesté à travers l'appréhension d'une liberté où se mouvoir, inventer et chercher apparaissent comme des urgences mais qui, selon la tradition à laquelle les danseurs se réfèrent, sont perçues dans des réalités différentes. A cet égard, et quand bien même l'expérience de la liberté émancipatrice est commune aux danseurs des années 1970, elle n'est pas sans s'accommoder au désir de certains d'un maintien de leur tradition dans les projets contemporains. Dès lors, la tension classique/moderne perdure dans les années 1970.

¹⁷⁴² GUILBERT Laure, GERMAIN-THOMAS Patrick, « Editorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux, in Recherches en danse » [en ligne], n°4, 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 7 décembre 2015. URL : <http://danse.revues.org/1197>.

CONCLUSION

Tout au long de cette recherche nous avons tenté de mettre en évidence les mécanismes d'émergence de la danse contemporaine sur un temps long et dans les marges, par l'action collective et militante des danseurs. Ce travail a consisté à sédimer les « actes entrelacés ¹⁷⁴³ » (esthétique, politique, social, discursif) qui ont construit le champ chorégraphique contemporain en France dans les années 1970. Il nous est apparu que les danseurs, animés par un désir émancipateur de vivre et de danser particulièrement intense dans l'après Mai-68, ont produit des micropolitiques au travers desquelles ils ont acquis « cette liberté de vivre leur processus ¹⁷⁴⁴ » leur permettant de « lire leur propre situation et ce qui se passe autour ».

Cette histoire « profonde », pourrions-nous dire, a été largement recouverte par ce qui a constitué à partir de 1981 « l'explosion de la nouvelle danse française ». Certains des acteurs importants de cette période cependant ont poursuivi par la suite des carrières institutionnelles importantes. Après avoir dirigé le Centre chorégraphique national de Caen de 1984 à 1987, Quentin Rouillier prend la direction des Études chorégraphiques du Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris. Brigitte Lefèvre devient inspectrice de la danse en 1985, puis, deux ans plus tard, déléguée à la Danse au ministère de la Culture et de la Communication. En 1995, elle est nommée directrice du Ballet de l'Opéra de Paris. Françoise Dupuy est nommée inspectrice de la danse en 1987 et travaille à la mise en place du diplôme d'enseignement de la danse au sein du ministère de la Culture et de la Communication. En 1990, elle devient directrice de la danse à l'IFEDEM (Institut de formation des enseignants de la danse et de la musique) qui deviendra en 1996 le département Pédagogique de Paris de l'Association de préfiguration au Centre national de la danse. Dominique Dupuy assure les fonctions d'inspecteur de la danse de 1989 à 1991. De 1990 à 1995, il est également responsable de la danse à l'IPMC (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique). Enfin, Anne-Marie Reynaud dirige de 1985 à 1994 le Centre chorégraphique régional puis national de Nevers, qui n'existe plus aujourd'hui. En 1998, elle est nommée directrice de l'Institut de pédagogie et de Recherche chorégraphique du Centre

¹⁷⁴³ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique éditions, 200, p 66.

¹⁷⁴⁴ GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p 66.

national de la danse. La revendication à exister, qui s'est jouée dans les marges, les collectifs et associations, les regroupements divers tout au long des années 1970, aura donc, pour certains, trouvé une continuité dans des responsabilités institutionnelles qui sont désormais proposées en plus grand nombre aux artistes chorégraphiques contemporains.

La bascule a été, en revanche plus difficile pour d'autres chorégraphes qui se sont accrochés à leur fonctionnement de compagnie et à la création chorégraphique. Brigitte Asselineau, alors jeune interprète pour Christine Gérard et Alexandre Witzmann-Anaya se souvient du passage au début des années 1980 « de quelque chose de complètement hybride à quelque chose qui se structure¹⁷⁴⁵ ». Or, au sein de la compagnie Arcor, par exemple, il n'y avait pas de bureaux, pas d'administrateurs et pas de chargés de diffusion, « Christine [Gérard] faisait tout¹⁷⁴⁶ ». La charge de travail administratif que l'institutionnalisation rapide de la danse a engendrée aura fait aussi que certains chorégraphes qui fonctionnaient à l'envie plus qu'à la commande « ont été mis de côté » : « ils n'ont pas pris le train en route, ils ont un peu loupé la locomotive [...]. Il aurait fallu constituer une équipe plus solide où chacun aurait eu une fonction précise » explique Brigitte Asselineau qui poursuit « c'était trop neuf, maintenant je peux le dire. En 1982, c'était encore trop tôt, tout se faisait au ministère qui était naissant. Les informations n'étaient pas encore bien diffusées. Pour la compagnie de Christine, il aurait été tout à fait possible de se restructurer. Avec le recul, elle pouvait totalement y aspirer ». Pendant 18 ans, la compagnie de Christine Gérard survie jusqu'à l'arrêt total des quelques subventions qui lui étaient attribuées. En 1989, elle devient professeur d'improvisation et de composition au sein du cursus de Danse contemporaine (puis celui de Danse classique) au CNSMDP, faisant de la pédagogie un vecteur de partage et de transmission de sa vision de la danse.

Du côté de Marie-Christine Gheorghiu, le constat est le même. Après le succès du duo *Riposte* avec Alain Buffard puis de *Pôle à Pôle*, le ministère pousse la chorégraphe vers

¹⁷⁴⁵ Entretien avec Mélanie Papin réalisé en 2007 dans le cadre de notre Master 2. Entretien présenté en annexe. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷⁴⁶ Au-delà des tâches administratives, il y avait aussi un esprit particulier, tel que Brigitte Asselineau le décrit dans cet entretien : « En y repensant aujourd'hui, j'avais vraiment la sensation d'un sens de groupe, nous étions là toute la journée ensemble parce qu'on aimait ça, viscéralement c'était important. Je ne dis pas qu'aujourd'hui c'est différent, mais vu les conditions financières, matérielles et le travail que ça représentait, c'était vraiment des choix importants en terme d'engagement dans un travail et avec une équipe... Symboliquement c'était fort. »

une amplification de son projet chorégraphique. « J'étais perdue¹⁷⁴⁷ », explique-t-elle *a posteriori*, « il fallait avoir plus de danseurs, on me faisait faire des dépenses invraisemblables avec les affiches. J'avais des gens très simples et très efficaces au niveau de la communication mais cela restait très artisanal. Du coup, j'ai perdu mon organisation artisanale, j'ai essayé d'assumer le côté grosse compagnie qui ne me correspondait pas ». Ainsi, dans la volonté nouvelle de faire briller les compagnies de danse contemporaine, certaines, ne sont pas parvenues à s'adapter à la vitesse de structuration qui était requis.

A cela s'ajoute une vitesse de reconnaissance qui tranche avec la décennie précédente et accentuant encore les écarts entre la dynamique des années 1970 et celle des années 1980. Le cas de Jean-Claude Gallotta est, à cet égard, exemplaire : Quatre ans seulement après la création du Groupe Émile Dubois, il reçoit la légion d'honneur, la même année où il est investi du CCN de Grenoble. Deux ans plus tard, en 1986, il est le premier chorégraphe à la tête d'une Maison de la culture, celle de Grenoble qu'il renomme le Cargo pour l'occasion. En 1988, il remporte la Victoire la musique classique dans la catégorie « chorégraphie » dans laquelle concourraient également Angelin Preljocaj et Philippe Découflé. Cette catégorie éphémère dans l'histoire de la récompense musicale marque alors le fort engouement pour la danse contemporaine.

Confier, en 1992, les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques d'hiver à Albertville au jeune chorégraphe Philippe Découflé qui, conçues pour la télévision davantage encore que pour le public de la manifestation¹⁷⁴⁸, allaient aussi dans ce sens d'une reconnaissance massive de la danse contemporaine dans le champ culturel. Dans son ouvrage *Presse écrite et danse contemporaine*¹⁷⁴⁹, Claudine Guerrier souligne le rôle positif que produit le spectacle pour l'image de la France : « Philippe Découflé illustre avec éclats le génie français.¹⁷⁵⁰ ». Le succès de la danse contemporaine¹⁷⁵¹ offre, au même titre que le vin

¹⁷⁴⁷ Entretien réalisé avec Marie-Christine Gheorghiu par Mélanie Papin en mars 2017. *Idem* pour les citations suivantes.

¹⁷⁴⁸ Voir GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*. Paris, Chiron, 1997, p 59.

¹⁷⁴⁹ *Ibid* p 64.

¹⁷⁵⁰ *Ibid* p 59.

¹⁷⁵¹ Claudine Guerrier rappelle que le spectacle a fait l'unanimité dans la presse et auprès du public. Par ailleurs, 20 ans après, à l'occasion de l'anniversaire des Jeux Olympiques d'Albertville, le spectacle des cérémonies est toujours célébré comme « Les deux heures qui ont fait rêver le monde entier » ainsi que le titrait Jacques Leleu dans un article du Dauphiné Libéré du 8 février 2012 « Il y a vingt ans, poursuivait-il, Philippe Decouflé et ses

par exemple, une véritable vitrine culturelle pour la France, voire « un élément de prestige¹⁷⁵² » et « une image de marque pour l'État français¹⁷⁵³ » : « La danse contemporaine est de qualité, comme le cinéma d'Eric Rohmer, les parfums, la haute couture.¹⁷⁵⁴»

Il est certain qu'avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, la prise en compte de la danse dans le paysage culturel prend un tournant politique majeur. Si la politique mise en place répond aux besoins réels de la profession tels qu'ils ont été énoncés et revendiqués au cours de la décennie précédente¹⁷⁵⁵, elle indique aussi la captation, par le pouvoir politique, d'une force culturelle en pleine expansion. En 1989, lors d'une conférence de presse, Jack Lang prononce un discours intitulé « La danse, un mouvement irréversible ». Il y compare les valeurs ascétiques, intellectuelles sous-tendues par la culture des mots en opposition à une culture du corps vecteur « d'abondance, de dynamisme et d'émotion¹⁷⁵⁶ ». Cette vision de la danse n'est pas sans arrière-pensées politiques. Elle entre, en effet, en adéquation avec l'image que le gouvernement de gauche tente d'insuffler à travers son action politique. Ce faisant, la danse contemporaine résonnerait avec les idées de renouveau et de moralisation politiques, de changement, d'audace et de vérité qui accompagnent l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir : « Les valeurs de légitimation auxquelles il est constamment fait référence, souligne Muriel Guigou, sont la véracité, la sincérité, la justesse, le naturel et la spontanéité. La danse est assimilée à la représentation de l'authenticité, puisqu'elle met en jeu le corps auquel on attribue facilement de telles valeurs¹⁷⁵⁷ ». Une politique *pour* la danse se révèle donc être aussi une politique *par* la danse, tant l'image construite est finement articulée au message politique global.

3000 artistes professionnels et amateurs offraient la cérémonie d'ouverture la plus féerique de l'histoire des Jeux olympiques.».

¹⁷⁵² *Idem*

¹⁷⁵³ *Idem*

¹⁷⁵⁴ *Idem*

¹⁷⁵⁵ Dès février 1982, Jack Lang annonce en conférence de presse « les orientations de la musique et de la danse » où sont fixés les engagements et les objectifs à atteindre : créations de postes d'enseignant en danse contemporaine dans les conservatoires, nouvelle école nationale à Marseille, ouverture du département Danse au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, accroissement des aides à la création en faveur des compagnies indépendantes et des compagnies permanentes, implantation de nouvelles compagnies dans les régions (CCN). Dans la foulée, le Ministère Lang instaure la direction de la musique ET de la danse, signalant une indépendance progressive de la danse vis à vis des autres arts.

¹⁷⁵⁶ Cité par Muriel GUIGOU in *La nouvelle danse française*. Paris : L'Harmattan, 2004, p 53.

¹⁷⁵⁷ *Ibid* p 54.

Ce n'est donc pas un hasard si l'appellation « Nouvelle Danse française » est actée¹⁷⁵⁸ dans ce moment de mise en valeur de la création chorégraphique. La connotation identitaire vient soutenir une spécificité culturelle. Or, cette appellation porteuse de malentendus historiographiques et discursifs particulièrement forts a, en effet, largement contribué à mettre le voile sur les processus plus discrets qui ont œuvrés dans la décennie 1970.

Le premier effet de cette désignation est de « dater » la nouveauté au début des années 1980. Or, les années 1980 sont surtout le moment de la mise en place d'une politique d'État en faveur de la danse et d'une forte médiatisation de celle-ci.

Le deuxième effet est, comme nous l'avons déjà remarqué, celui de nationaliser un phénomène esthétique et culturel en oubliant les réseaux d'influence, particulièrement en France, venus d'ailleurs, l'imbrication, l'assimilation, la contagion, la dissémination des pratiques et des esthétiques. Cette nationalisation a tendance, en outre, à occulter les processus chorégraphiques similaires et tout aussi importants émanant de Belgique (Anne-Teresa de Keersmaeker, la Compagnie Mossoux-Bonté), en Allemagne (Pina Bausch), en Angleterre (Lloyd Newson), ou au Canada (Edouard Lock et sa compagnie La La Human Steps).

Enfin, le dernier effet a été de créer une césure par l'emploi du terme « explosion¹⁷⁵⁹ ». Ce terme qui renvoie au choc, au big-bang induit par-delà l'événement, les notions de révélation et de rupture. Il masque une réalité plus complexe, un tramage plus souterrain et ne permet pas de penser les continuités et les discontinuités, l'interpénétration des esthétiques mais aussi les facteurs de renouvellements. Si ce mythe historiographique de la rupture est courant en histoire de l'art, il s'est durablement installé en danse, dans les pratiques discursives, charriant nombre d'impensés.

¹⁷⁵⁸ A ce propos l'ouvrage de Lise BRUNEL *Nouvelle danse française* publié en 1980 s'attachait à présenter les principaux groupes chorégraphiques de la décennie des années 1970. Elle signifiait l'émergence d'une jeune génération. Mais le terme employé consacra finalement les successeurs.

¹⁷⁵⁹ Ce terme est présent, entre autres dans l'ouvrage d'Agnès Izrine *La danse dans tous ses états*, le documentaire de Geneviève Vincent *L'explosion de la danse contemporaine* dans la série *Un siècle de danse*. Claudine Guerrier explique « L'explosion de la danse contemporaine, qui de pauvre, vertueuse, endettée, est devenue branchée, médiatisée, présente sur de multiples scènes de théâtre, a été permise par des relais multiples, les concours, les structures financières et juridiques de la sphère culturelle » (*Presse écrite et danse contemporaine, op. cit.*, p 36).

On ne saurait nier la soudaine visibilité qu'une partie de la danse contemporaine acquiert au cours des années 1980, mais dont les critères de succès sont, par certains égards, fondés sur un partenariat politique qui est loin d'aller de soi dans la création artistique. Au-delà donc des effets du système « français », Laurence Louppe fait part cependant de l'extraordinaire renouvellement des formes et des intensités que la danse apporte dans le champ du théâtre au cours de cette période en Europe. Selon elle, « quelque chose est en train de naître à vocation scénique qui se rapprocherait du théâtre¹⁷⁶⁰ ». Les spectacles signés Pina Bausch, François Verret ou encore Jean-Claude Gallotta poursuit-elle, « nous indiquent ce que pourrait être la pointe la plus avancée d'un théâtre¹⁷⁶¹ ». La danse, en produisant et en gérant « sa propre textualité, et son propre support », en revendiquant l'invention d'un langage propre, poserait « enfin de façon claire le problème des formes, l'emploi des technologies ». Non seulement ces chorégraphes « sont les seuls à proposer une interprétation vivante et lucide du monde contemporain » mais aussi « [...] les danseurs balayent les catégories obsolètes du théâtre ». Autrement dit, conclut Laurence Louppe, « ils assument un héritage tragique, la tâche d'articuler dans les réseaux du visible la transposition mythique du réel. Tâche qu'on croyait, depuis Eschyle, dévolue au discours théâtral ».

Si donc l'expression « explosion de la nouvelle danse française » trouve par endroits ses justifications, elle laisse des trous de mémoires, des béances dans l'histoire de la danse. Restaurer une dynamique de l'action des danseurs eux-mêmes qui puisse faire sentir le lien qui traverse plusieurs générations de danseurs n'a cessé de motiver notre travail. Retisser ce lien en prenant la danse contemporaine des années 1980 comme objet d'études, serait non seulement une manière d'inverser les perspectives mais aussi de défaire les stéréotypes qui pèsent, là aussi, lourdement sur l'historiographie en danse de cette décennie. Il y aurait, par exemple, dans le sillage de Laurence Louppe en particulier, à mener des recherches approfondies sur les projets chorégraphiques, les corporéités, les soubassements discursifs et politiques des œuvres mais aussi à étudier avec profondeur l'impact des politiques culturelles sur la création chorégraphique.

¹⁷⁶⁰ LOUPPE Laurence, « Le théâtre c'est-à-dire la danse » in *Art Press*, avril 1984.

¹⁷⁶¹ *Idem* et pour les citations suivantes.

1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions.

Cette recherche tente de mettre en évidence les mécanismes d'émergence de la danse contemporaine en France entre 1968 et 1981. Animés par un désir émancipateur de vivre et de danser particulièrement intense dans l'après Mai-68, les danseurs mais aussi les journalistes, les administrateurs ont produit des micropolitiques au travers desquelles leurs actions collectives et militantes, leurs désirs de pratiques et de danse ont permis de sédimenter, sans pour autant défaire les tensions et la contradictions, visibles dès les années 1950, le champ chorégraphique contemporain.

Avant d'aborder Mai 68 dans notre première partie, nous dressons un état des lieux du champ chorégraphique dans les années 1950 et 1960 afin de comprendre les conditions d'apparition de cette communauté encore fragile, confrontée à une bataille autour de la notion de modernité entre les tenants d'un héritage « classique » et ceux d'un héritage « moderne ». Si Mai 68 est ensuite envisagé comme un moment politique pour la danse, ses effets « culturels » s'inscrivent tout au long des années 1970. D'abord, ils rendent possible l'accueil des modernités venues des Etats-Unis. Puis, ils favorisent l'installation de modes de production et d'organisation autogérés et collectifs ainsi que des modes de militance en faveur de l'amélioration des conditions de vie et de création. À bien des égards, cette organisation du champ chorégraphique, par les marges et les « forces discrètes », a contribué à ce que l'on a appelé « l'explosion de la Nouvelle danse française » des années 1980.

1968-1981 : Construction and identities of the contemporary choreographic field in France. Desires, tensions and contradictions.

This research attempts to highlight the mechanisms of emergence of contemporary dance in France from 1968 to 1981. In the aftermath of May 68, fueled by an emancipative – and particularly intense – desire to live and dance, dancers as well as critics and administrators have produced micropolitics through which collective activism and urges for practice and dance succeeded in sedimenting the contemporary choreographic field, although without resolving the tensions and contradictions that were obvious since the 1950s.

Before addressing May 68 in our first part, we draw up a survey of the choreographic field in the 1950s and 1960s in order to understand the conditions of emergence of this still fragile community, faced with a quarrel over the notion of modernity that divided the advocates of a classic heritage and the partisans of a modern heritage. May 68 is then analysed as a political moment for dance, however its “cultural” effects are consistent throughout the 1970s. First, they allow the reception of modernities that came from the United States. Then they enable new modes of production and organisation – self-managed and collective – to set up, as well as modes of activism concerned with improving life and creation conditions. In many ways, this organisation of the choreographic field, through its margins and “discrete forces”, contributed to what was coined as “the explosion of French new dance” in the 1980s.

UNIVERSITÉ PARIS - VINCENNES- SAINT-DENIS

THESE pour obtenir la grade de Docteur de l'Université Paris 8

Dicipline : Esthétique, Sciences et Technologies des Arts spécialité Danse

1968-1981 :

Construction et identité du champ chorégraphique
contemporain en France

Désirs, tensions et contradictions

Volume 2

ANNEXES

Sommaire

I Bibliographies et sources.....	4
II Textes manifestes et déclarations.....	39
III Oeuvres et collectifs.....	87
IV Ateliers	135
V Témoignages et entretiens.....	145

I Bibliographies et sources

BIBLIOGRAPHIE

1. ÉTUDES EN DANSE

HISTOIRE DE LA DANSE EN FRANCE XXÈME SIECLE

Ouvrages

- ANDUS-L'HOTELLIER Sanja, *Les Archives internationales de la danse un projet inachevé : 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012, 369p.
- AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe (dir.), *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles de suprématie*, Paris, Albin Michel / Opéra national de Paris / BnF, 2013, 359p.
- BAXMAN Inge, ROUSIER Claire, VEROLI Patrizia, *Les archives internationales de la danse, lieux ressources pour la danse*, Belfort, ACCN, 2006, 165p.
- BRUNEL Lise, *Nouvelle danse française*, Paris, Albin Michel, 1980. 95p.
- LE HORS Alain (photographe), *Danse, l'expérience de La Rochelle*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1982, n.p.
- CHAVANNE Blandine (dir.), *Les Créations du Ballet Théâtre contemporain 1968-1988*, Lyon, Fage, 2003, 143p.
- CHOPLIN Antoine, KUYPERS Patricia, *Ellipses. Regards sur 10 chorégraphes contemporains et témoignages sur une décennie de Danse*, Lille, Danse à Lille, 1993, 95p.
- COLLECTIF, *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Conseil Général du Val-de-Marne / Armand Colin, 1989, 259p.
- DECORET Anne, *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, 317p.
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, coll. « logiques sociales », L'Harmattan, 2001, 332p.
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La politique de la danse, l'exemple de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur 1970-1990*, Paris, coll. « logiques sociales », L'Harmattan, 2001, 290p.
- HUESCA Roland, *Triomphe et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, 185p.
- IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, 190p.
- JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux guerres. Lieux, pratiques et imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013, 418p.

- KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, Paris, Fayard, 1980, 243p.
- LAMBERT Elisabeth (dir.), *Fous de danse*, Autrement, série Mutations, n°51, juin 1983, 263p.
- LAUNAY Isabelle (dir.) *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, 350p.
- GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L'harmattan, 2004, 318p.
- GUILCHER Jean-Michel, *La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles / Pantin, Complexe / Centre national de la danse, 2003, 236p.
- GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Paris/ Parthenay, Librairie de la danse / FAMDT Editions, 1998, 276p.
- GUY Jean-Michel, *Les publics de la danse*, Paris, La Documentation française, 1991, 477p.
- NUSSAC de Sylvie, *L'année de l'Opéra et de la danse 1978*, Paris, Calmann-Levy, 1978, 256p.
- NUSSAC de Sylvie, *L'année de l'Opéra et de la danse 1979*, Paris, Calmann-Levy, 1979, 224p.
- MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, 381p
- PAGÈS Sylviane, *Le butô en France, malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, 303p.
- POUDRU Florence, *Dans le sillage des Ballets russes 1929-1959*, Pantin, coll. « Expositions », Centre national de la danse, 2009, 125p.
- POUDRU Florence, *Un siècle de danse à Lyon*, Lyon, Editions Stéphane Bachès, 2008, 142p.
- *Programme du XIXème Concours chorégraphique international de Bagnolet*, 1988, 70p.
- RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, 2006, 463p.
- ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, Paris, Bougé, 1990, 383 p.
- SCHNEIDER Marcel, MICHEL Marcelle, *Danse à Paris : Ballets des Champs-Élysées*, Festival Internationale de Danse de Paris, Dell'arte, 1983, 136p.
- VERRIÈLE Philippe et GRAND, Amélie (dir.), *Où va la danse ?* Paris, Seuil/ Archimbaud, 2005, 279p.

Monographies, autobiographies, écrits d'artistes, entretiens

- ANDREWS Jerome, *La Danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, 203p.
- AUBRY Chantal, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Pantin, Centre national de la danse, 2008.
- BEJART Maurice, « La tradition dynamique » in KIRSTEIN Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, p 100-104.
- BÉJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui, Mémoires 1*, Paris, Flammarion, novembre 1998, 289p.
- BEJART Maurice, *La vie de qui ? Mémoires 2*, Paris, Flammarion, novembre 1996, 279p.
- BESSY Claude, *La danse pour passion*, Paris, JC Lattès, 2004, 253p.
- BRUNEL Lise, MANGOLTE Babette, DELAHAYE Guy, *L'atelier des chorégraphes : Trisha Brown*, Paris, Bougé, 1987, 98p.
- CHATEL Claude, *Cette gymnastique qui est aussi de la danse : Irène Popard aujourd'hui*, Paris, coll. « La Recherche en danse », Chiron/ Danse en Sorbonne, 1987, 120p.
- CHRISTOUT Marie-Françoise (dir.), *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, La Martinière / Opéra national de Paris, 2006, 127p.
- CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse : entretien avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1980, 230p.
- « Entretien avec Jacques Garnier », *Revue EP.S*, n°222 Mars-Avril 1990.
- KLOSTY James, *Merce Cunningham*, New York, Limelight, 1986, 217p.
- DE CONINCK Francis, *Françoise Adret, soixante années de danse*, Pantin, CND, 2006, 123p.
- DE GUBERNATIS Raphaël, *Cunningham*, Arles, Bernard Coutaz, 1990, 204p.
- DELAHAYE Guy, LÊ-ANH Claude (photographes), *Carolyn Carlson*, Paris, Albin Michel collection « Visions de la danse », 1978, 98p.
- DUPUY Dominique, « La coulée du profond. Jerome Andrews, une danse d'exception » in *Les Cahiers de l'étoile*, n°7bis, « Hommage à Jerome Andrews », 2000, n.p.
- DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Coll. Parcours d'artistes, Centre National de la Danse, 2001, 311p.
- DUPUY Dominique, *La sagesse du Danseur*, Paris, JC Béhar, 2011, 97p.
- GUERRIER Claudine, Michaël Denard, *L'interprète et la création*, Paris, Chiron, 1992, 303p.
- GUIZERIX Jean, PIOLLET Wilfride, *Parallèle*, Paris, Bordas, 1986, 87p.

- HOMANN Rostislav, *Serge Lifar et son ballet*, Paris, Journal Musical Français, 1953, 45p.
- *Hommage à Serge Lifar*, Programme du Théâtre national de l'opéra de Paris, janvier-février 1988, 92p.
- HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, traduction de Jacqueline Robinson, Paris, L'harmattan, 1998 (1^{ère} édition française : 1990, Bertrand Coutaz ; 1^{ère} édition anglaise : *The art of making dance*, 1958, Rinehart and Company), 211p.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre National de la Danse, mars 2000, 303p.
- GITELMAN Claudia, RANDY Martin, *The returns of Alwin Nikolais : bodies, boundaries ans the dance canon*, Middeltown, Wesleyan University Press, 2007, 296p.
- LAWTON Marc, « Alwin Nikolaïs : réinventer la danse, tout le temps » in *Marsyas* n°30, juin 1994, p 46-51.
- LIFAR Serge, *Du temps que j'avais faim* suivi de *Le manifeste du chorégraphe*, Plan de la tour, Les éditions d'aujourd'hui, 1981, 244-38p.
- NIKOLAIS Alwin, *Geste unique* (extraits traduits par Marc Lawton) in « Nikolaïs et la composition », *Nouvelles de danse*, « La composition », n°36-37, Bruxelles, Contredanse, hiver 1998, p 65-74.
- POUDRU Florence, *Serge Lifar la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007, 255p.
- RITTAUD-HUTINET Jacques, *Les quatre corps de la danse, la compagnie Hallet-Eghayan*, Editions lyonnaises d'art et d'histoire, Lyon, 2002, 141p.
- ROBERT Michel, *Ainsi parlait Zarathoustra. Entretien avec Maurice Béjart*, Arles, Actes Sud, 2006, 203p.
- ROBINSON Jacqueline, *L'Atelier de la danse 1955-1995, souvenirs*, auto-édition. 1995.
- ROBINSON Jacqueline, *Une certaine idée de la danse*, Chiron, Paris, 1997, 213p.
- ROCHEREAU Jean, « Un parcours de danseur dans les années 1960 et 70 » in *Repères, cahier de danse*, n°21, Biennale nationale de danse du Val de Marne, avril 2008, p 3.
- SCHAÏKEVITCH A., *Serge Lifar et le Ballet Contemporain*, Paris, Corrèa, 1950, 196p.
- SERRY Jean, *Par le mouvement*, Pro Musica, Fribourg (Suisse), 1978 (2^{ème} édition)
- SUQUET Annie, *Chopinot*, Le Mans, Éditions Cénomane, 2010, 128 p.

Articles, contributions, actes de colloque

- « La danse », in *La nouvelle critique, politique, marxisme, culture*, hors série juillet 1974.
- « Comment regarder un ballet », in *Le spectacle du monde* n° 67, p88, octobre 1967.

- ALLAIRE Luc, « La loi sur la danse, préhistoire » in *Marsyas*, Hors-Série, Paris, IPMC, Décembre 1997, p272-285.
- BERNARD Michel, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes 2004/2*, n°44, p21-29.
- BLOT Bernard (rapporteur du colloque), *Regard sur le corps, la perception, le langage et la mise en scène du corps*, Acte de colloque Danse émoi, centre culturel municipal de Limoges, 1989.
- BONIS Bernadette, « Susan Buirge : une trajectoire » in *L'Avant-Scène Ballet*, 1980, p 165-172.
- CLAMENS Simone, « La danse à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse*, n°1, 2014 (<http://danse.revues.org/642>).
- DOBBELS Daniel, [sans titre], in *A Propos n°4*, revue du Théâtre du Val de Gally et du Centre d'Action Culturelle de Villepreux, mai – juin 1984, auto édition.
- DUFAU Isabelle, SABOYE Laurence, « Éclats (1975) de Françoise Dupuy – carnet pédagogique, sources pour une danse à venir », ressource Aide à la recherche et au patrimoine en danse (Centre national de la danse), 2015.
- DUPUY Dominique, « Zéro en histoire » in POPELARD Marie-Hélène (dir.), *Les arts face à l'histoire. Peinture-littérature-danse. Rencontres sur la correspondance des arts*, colloque du 23 et 34 mars 2003 au Théâtre d'Angoulême, Angoulême, L'Atelier des Brisants, 2003, p. 258.
- DUPUY Dominique, « La danse contemporaine, entre hérésie et tradition » in *Raison présente*, n°107, « Y a-t-il un art contemporaine ? », 3^{ème} trimestre 1994, p 41- 48.
- GÉRARD Christine (entretien avec Daniel Dobbels), « Réflexions à Bagnolet (mars 1980) », in *Ballet Danse n°2*, avril-juillet 1980, l'Avant scène, Paris.
- GINOT Isabelle, « Christine Gérard : faire basculer le monde » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin, 1989, p192.
- GLON Marie, « La voie du concept, la voie du sensible » in *Repères, Cahiers de danse*, n°23, avril 2009, p22-25.
- GUILBERT Laure, GERMAIN-THOMAS Patrick, « Editorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », in *Recherches en danse* [en ligne], n°4, 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 7 décembre 2015. URL : <http://danse.revues.org/1197>.
- GINOT Isabelle, « Vingt ans... À venir ? », in *20 Ans*, publication de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, 1999. Version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception » in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Larousse, 2005 (1^{ère} édition : 1995), p. 236-241.
- LAWTON Marc, « Alwin Nikolais : le creuset » in *Nouvelles de danse*, n°22, Contredanse, Bruxelles, 1995.
- LOUPPE Laurence « Cosmopolite, le Concours est un espace libre pour des corps libres » in *XIX^{ème}*

concours chorégraphique de Bagnolet (Programme), 1988.

- NUSSAC Sylvie de, « Danse : sacre d'un nouveau printemps » in *Réalités*, n°329, juin 1973.
- PAGÈS Sylviane, « Le “moment Cunningham”, l'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... » in *Repères, Cahier de danse*, n°23, avril 2009, p 3-6.
- PAPIN Mélanie, « Free Dance Song : un espace des possibles » in *Repères, cahier de danse* n°31, 2013, p10-13.
- REYNAUD Anne-Marie, « La danse en partage : les collectifs dans les années 70 en France » in *Danse et utopie*, Mobiles n°1, Paris, L'Harmattan, coll. Arts 8, 1999, p. 159-169.
- SEBILLOTTE Laurent, « L'espace-temps d'une compréhension partagée », contribution issue du livret « La collection Lise B. » (exposition et spectacle chorégraphique conçus par Fabrice Dugied), s.p., 2014.
- VEROLI Patrizia « La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1419> ; DOI : 10.4000/danse.1419.
- WALLON Emmanuel, « Du danseur-interprète à l'interprète-auteur. L'autonomie de l'interprète sur la scène chorégraphique » in *Théâtre / Public*, n°217, Editions Théâtrales, 2015, p100-102.
- WYNANTS Jean-Marie, « Retour sur cinquante ans de danse à la RTBF » in AUBENAS Jacqueline, *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2006, p 244.

Travaux universitaires, mémoires, ressources

- BAECHELEN Agathe, , *La Grève des artistes de la danse à l'Opéra de Paris en 1912*, mémoire de master 2 recherche, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, directrice de mémoire : Isabelle Launay, 2012
- BÉRANGER Eliane, *Influents, méconnus, bourgeois nos éclos, panorama de la danse contemporaine en France 1970-1995*, mémoire de DEA en danse, université Paris 8. Sous la co-direction d'Hubert Godard et Jean-Marie Pradier. 216p.
- BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse de Doctorat, sous la direction de Christine Bard, école doctorale ED SCE, Université d'Angers, 2015, 580p.
- BUIRGE Susan, « La composition, un long voyage vers l'inconnu » in *Nouvelles de danse*, n°36-37, « La composition », Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p 75-83.
- BRAGA Paola, *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps et de la danse*, mémoire de doctorat, EDESTA, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2013.
- CATELAIN Carole, *Quand Jérôme Andrews danse...*, mémoire de Master 2 Recherche en Danse, UFR Arts mention musique spécialité danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2010, 293P.

- CHEBBAH Mary-Anne, *Le système de reconnaissance de l'art chorégraphique contemporain en France : genèse, institutionnalisation et pérennisation*, mémoire de DESS, Arsec/Lyon 2, sous la direction de Jacques Bonniel, 1997.
- CLISSON-DE MACEDO Amélie, *Repères pour une histoire des « fêtes musicales de la Sainte Baume » du côté de la danse de 1976 à 1980*, mémoire de maîtrise en danse, université Paris 8, 2005, 156p.
- Collectif, *La place de la danse dans la recherche à l'université* (actes du colloque international en Sorbonne 9, 10, 11 octobre 1985, salle Guizot), Paris, coll. « La Recherche en danse », Danse en Sorbonne / Chiron, 1985, 296p.
- COTTIAS Jacques, *La venue de la modern dance américaine en France. 1960-1970*, mémoire de maîtrise en histoire, Université Paris 7, 1983, 147p.
- ELIAS DA SILVA Barbara, *De la « technique de danse » à la « poétique du geste » : la pratique pédagogique de Peter Goss*, mémoire de Master 2 Recherche en danse, université Paris 8, sous la direction de Christine Roquet, 2012, 144p.
- FONITCHEFF, Mylène, *Politique culturelle en banlieue : un concours chorégraphique à Bagnolet*, Mémoire de maîtrise en Histoire, université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), 1997.
- GHIELMETTI Marine, *Vers une réception de Martha Graham en France dans les années 1950*, Mémoire de Master 1 Recherche en danse, département Danse, université Paris 8, sous la direction de Sylviane Pagès, 2016.
- GREAU Gisèle, MATHIEU Laurent, *L'Album d'une enquête*, film documentaire, 2006.
- LAIGNEL Aline, *La danse jazz en France de 1948 aux années 1970 : de Katherine Dunham à Matt Mattox*, mémoire de Master 2 recherche en Danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay, 2011, 97p.
- LAWTON Marc, *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, mémoire de doctorat, Université Charles-de-Gaulle – Lille III Ecole doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société », 2012, 448p.
- PAGÈS Sylviane, *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs*, mémoire de doctorat en danse, Université Paris 8, mai 2009, 461p.
- PARAGE-LEFEIVRE Dominique, *Théâtralité et nouvelle danse française*, mémoire pour la maîtrise en danse, université Paris-Sorbonne, année 1990-1991
- PSOMATAKI Marianthi, *L'héritage de Mary Wigman en France : Karin Waehner et Jacqueline Robinson*, mémoire de DEA en danse, Université Paris 8, 1996, 125p.
- REBAUD Dominique, *Le décentrement nikolaïen, définitions, transmissions, évolutions*, ressource documentaire, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la Danse, 2012
- REBAUD Dominique, *Le décentrement à l'œuvre dans la création collective en France des années 1970/1980*, ressource documentaire, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la Danse, 2014
- SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France,*

1957-1984), mémoire de doctorat, Université Paris 8, discipline Esthétique, danse et technologie des arts, spécialité danse, sous la direction d'Isabelle Launay novembre 2015, 512p.

- SOLOMON Noémie, *Nouvelles formes françaises et Post Modern Dance américaine : traductions chorégraphiques*, mémoire de DEA en danse, Université Paris 8, 2005, 63p.
- SORIN Claude, *La parole du danseur dans les archives radiophoniques*, mémoire sous la direction de Laurence Louppe, dans le cadre de la formation de formateurs à la culture chorégraphique, Cefedem Sud, Aubagne, 2005, 123p.

ESTHETIQUE, PHILOSOPHIE ET HISTOIRE DE LA DANSE

Ouvrages

- ARGUEL Mireille (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, 305p.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris / Pantin, Chiron / CND, 2002, 310p.
- BERNARD Michel (dir.), *Danse et utopie*, Mobiles n°1, L'Harmattan, coll. Arts 8, Paris, 1999, 239p.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin, 2001, 271p.
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, coll. « La Recherche en danse », Chiron, 1986, 417p.
- BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine, *Approche philosophique du geste dansé*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006. 206p.
- CLIDIÈRE Sylvie, De MORANT Alix, *Extérieurs danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretiens, 2009, 192 p.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet occidental*, Paris, Desjonquères, 1995, 252p.
- DELOUCHE Dominique, *Corps Glorieux*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, 111p.
- FAURE Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000. 279p.
- FEBVRE Michèle (dir.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, 191p.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, 162p.
- FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, s.l., De L'Incidence Éditeur, 2008, 195p.
- FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indianapolis, Indiana University Press, 1995
- FRANKO Mark, *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, 191p.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Paris/Toulouse, L'Attribut / Arcadi, 2012, 193p.

- GIOFFREDI, Paule (dir.), *À l'Encontre de la Danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, 302p.
- GLON Marie, LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes sud, 2012, 231p.
- GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, 287p.
- GUERRIER Claudine, *Chorégraphes et société*, Paris, Chiron, 1991, 290p.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le IIIème Reich, les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, André Versaille Editeur, 2011, 491p.
- HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007, 217p.
- HOFMANN André et Vladimir, *Le ballet*, Paris, Bordas, 1981, 254p.
- HUESCA Roland, *Danse, art et modernité au mépris des usages*, Paris, Lignes d'art, PUF, 2012, 263p.
- FRANKO Mark, *The Work of Dance : Labor, Movement and Identity in the 1930'S*, Wesleyan University Press, Middletown, USA, 2002, 213 p.
- LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, 275 p.
- LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, 138p.
- LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n°2, L'Harmattan, collection « arts 8 », Paris, janvier 2011, 454p.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 2000 (1^{ère} édition : 1997), 392p.
- LOUPPE Laurence (dir.), *Danses tracées*, Paris, Dis Voir, 1991, 158p.
- MARTIN John, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991, 127p.
- OSTER Louis, *Les Ballets du répertoire courant*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1980, 313p.
- ORVOINE Dominique (dir.), *L'art en présence. Les Centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse*, n.l., ACCN, 2006, 168p.
- PIDOUX Jean-Yves (dir.), *La Danse, un art du XXème siècle ?*, Lausanne, Payot / université de Lausanne, 1990, 404p.
- PERRIN Julie, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, 323 p.
- ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, 192p.
- ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, Pan-

tin, Centre national de la danse, 2003, 383.

- SEGUIN Eliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2003, 281p.
- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, 959p.
- SUQUET Annie, DAVIER Anne, *La danse contemporaine en Suisse. 1960-2010, les débuts d'une histoire*, Genève, Zoé, 2016, 365p.
- WIERRE GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2006, 313p.

Revue

- *Ballet Danse, L'Avant scène* :
 - « Post-modern dance », avril-juillet 1980.
 - « Auguste Bournonville », Mai-septembre 1981.
 - « L'Après-midi d'un Faune », octobre 1981-janvier 1982.
 - « Martha Graham », juin-août 1982.
 - « Merce Cunningham John Cage », septembre-novembre 1982.
- *Cahiers du renard*, Paris, Anfiac :
 - n°1, « L'espace de liberté de l'artiste », juillet 1989.
 - n°7 « Territoires de la danse juillet », 1991.
 - n°10, « penser l'intime », juillet 1992.
 - n°11, « Interprètes inventeurs », novembre-décembre 1991.
 - n°14, « L'art d'hériter », juillet 1993.
 - n°15, « Le temps de l'artiste, le temps du politique », décembre 1993.
- *Jazz Pulsion, le magazine des danses jazz* :
 - n°1, « Être ou ne pas être jazz en 2017 », octobre 2007.
 - n°7, « Convoquer la mémoire jazz », avril 2009.

- *Quant à la danse*, Marseille / Fontvieille, Images en Manœuvres / Le Mas de la danse : du n°1 (octobre 2004) au n°5 (juin 2007).
- *Marsyas, revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris, IPMC :
 - n°16, « Le corps qui pense », décembre 1990/
 - n°25, « Les répertoires », mars 1993.
 - numéro Hors-série « 1967-1997 : trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France », décembre 1997.
- *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse :
 - n°18, « Dossier : Danse et théâtre », janvier 1994.
 - n°22, « Dossier : De l'improvisation à la composition », Hiver 1995.
 - n°29, « Dossier : l'intelligence du corps », automne 1996.
 - n°30, « Dossier : Danse et politique », hiver 1997.
 - N°36-37, « La composition », hiver 1998.
 - n°44-45, « Simone Forti, manuel en mouvement », hiver-automne 2000.
- *La Recherche en danse* (dir. SERRE Jean-Claude), département de danse de l'université Paris- Sorbonne (Paris 4) et l'association Danse en Sorbonne, du n°1 (1982) au n°4 (1988)
- *Repères, cahier de danse*, Centre de développement chorégraphique, Biennale de danse du Val-de-Marne :
 - Mars 2003
 - Novembre 2005
 - n°19, « Le danseur et l'émotion », mars 2007
 - n°21, « Le travail des danseurs », avril 2008.
 - n°22, « Quelles cultures en danse ? », novembre 2008.
 - n°23, « Merce Cunningham et la danse en France », avril 2009.
 - n°24, « corps de danseurs. Normes et inventions », novembre 2009.
 - n°25, « mettre en commun. Se rassembler, se ressembler ? », avril 2010.
 - n°26, « La danse en coulisse », novembre 2010.

- n°28, « se souvenir de la danse », novembre 2011.
- n°29, « Prendre des risques », avril 2012.
- n°30, « Sorcières », novembre 2012.
- n°31, « En studio. La danse entre lieux et non-lieux », avril 2013..
- n°32, « De la douceur », novembre 2013.
- n°35, « Répétitions », avril 2015.
- n°34, « Entre. Danses de l'écart et de la traversée », novembre 2014.
- n°37, « Quelle revue pour la danse en 2016 ? », mai 2016.
- *Rue Descartes n°44* : « Penser la danse contemporaine », PUF, 2004.

PEDAGOGIE, FORMATION, ENSEIGNEMENT DE LA DANSE, ECOLES

- « 1967-1997 : trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France » cet entretien avec Mireille Delsout et Marie-Jo Desgeorges par Laure Guilbert in *Marsyas*, hors-série, décembre 1997, p 295-300.
- CHARLON-GRUSON Mylène, MULLIEZ-LEMAIRE Annie, NOTTEGHEM-MOUSSU Véronique, VAN-CAUWENBERGHE Dominique, VERLEY Cécile, *Anne-Marie Debatte, le mouvement et l'être. Projet d'une existence, les Cantarelles racontent...*, Marcq-en-Baroeul, Association « Les Cantarelles », 2014, 241p.
- GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 rue Bara, l'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Bruxelles, Contre-danse, 2016, 440p.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *Que fait la danse à l'école, enquête au cœur d'une utopie possible*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2016, 195p.
- GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle « L'école, une fabrique d'anticorps ? » in *Art Press*, «médium : danse », numéro 23, 2002, p 106-111.
- JOUARET Jean-Marie, *Petite histoire partielle et partielle de la Fédération Sportive et Culturelle de France (1948-1978)*, Paris, FSCF, 2009, 1189p.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Danse et narcissisme en éducation*, Paris, Les éditions ESF, 1976, 143p.
- ROBINSON Jacqueline, *L'Atelier de la danse, 1955 – 1995 : souvenirs...*, Paris, auto-édité, 1995, 90p.
- ROBINSON Jacqueline, *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1997, 129p.
- WAEHNER Karin, *Outillage chorégraphique : manuel de composition*, Paris, Vigot, 1993, 70p.
- OWEN Norton, *A Certain Place, The Jacob's Pillow Story*, Becket, Jacob's Pillow Dance Festival, 2002, 60p.

- PIOLLET Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'Une et L'Autre, 2014, 172p .

Généralités

- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse, t.1 et 2*, Paris, Seuil/Solfèges, 1994 (1^{ère} édition : 1978), 115 et 187p.
- GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Larousse, 2005 (1^{ère} édition : 1995), 263p.
- LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 841p.

2. HISTOIRE

Mai 68

- BRUNEL Lise, « L'après 68, 20 ans de danse contemporaine » in *4 siècles de danse en France*, programme de la Biennale de danse à Lyon, 1988.
- COMBES Patrick, *Mai 68, les écrivains et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2008, 352p.
- DJIAN Jean-Michel, *Vincennes, une aventure de la pensée critique*, Paris, Flammarion, 2009, 190p.
- FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire), *Rapport contre la normalité*, Symptôme 3, éditions Champ Libre, 1971.
- HAMMER Jean-Pierre et LEBLANCE Monique « Mai 68 : l'avenir d'un passé » in *Où en sommes-nous avec Mai 68 ?*, Nouvelle Revue Socialiste, Paris, Les Nouvelles Editions de l'an 2000, 1985, p75-81.
- JOFFRIN Laurent, *Mai 68, une histoire du mouvement*, Paris, Points, coll. Document, 2008, 435p.
- LANUQUE Jean-Guillaume, UBBIALI Georges, *Mai 68 : monde de la culture et acteurs sociaux dans la contestation*, Dissidences vol 4, Le bord de l'eau, avril 2008, 160p.
- LEBEL Jean-Jacques, *Du festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Pierre Belfond, 1968, 190p
- LOYER Emmanuelle, *Mai 68 dans le texte*, Bruxelles, Editions Complexe, 2008, 343p
- LEFORT Claude, COUDRAY Jean-Marc, MORIN Edgar, *Mai 68 : la Brèche. Premières réflexions sur les événements*, Paris, Fayard, 1968 [2008], 142p.
- ORY Pascal, « Introduction à l'histoire culturelle de l'après Mai », in ABIRACHED Robert *La décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant 3*. Arles : Actes Sud, 2005 [1994], p. 167-175.
- PUAUX Paul, « Avignon 68 » in ABIRACHED Robert *La décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant 3*. Arles : Actes Sud, 2005 [1994], p93-107.
- ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, 375p.

- ROTMAN Patrick, *Mai 68 raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu*, Paris, Seuil, 2008, 158p.
- SANDREY Robert, « Les acteurs : notes d'un syndicaliste » in ABIRACHED Robert *La décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant 3*. Arles : Actes Sud, 2005 [1994], p117-129.
- SIRINELLI Jean-François, *Mai 68 – l'événement Janus*, Paris, Fayard,, 2008, 350p.
- VLASSIKOFF, Michel, *Mai 68, l'affiche en héritage*, Paris, Editions Alternatives, 2008. 144p.
- *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n°98, dossier « L'ombre portée de mai 68 », Presses de Sciences-Po, avril-juin 2008, 278p.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Les luttes et les rêves, une histoire populaire de la France de 1865 à nos jours*, Paris, coll. « Zones », La Découverte, 994p.

HISTOIRE CULTURELLE

- ANDRIEU, Bernard, *Le corps dispersé, une histoire du corps au XX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993, 451p.
- BURGER-ROUSSENAC Annie, « Argenteuil, de nouvelles noces entre les intellectuels et le mouvement communiste français ? » in *La Revue du Projet*, n°20, octobre 2012, sp.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard au 20^{ème} siècle*, Seuil, Paris, janvier 2006, 519p.
- FOURCAUT Annie, « Banlieue rouge » in SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^{ème} siècle*, Paris, PUF, 1995.
- FOURCAUT Annie, (dir.), *Revue Autrement*, n°18, « Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités », coll. Mémoire, février 2008.
- GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuel, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au 20^{ème} siècle*, Armand Colin, Paris, 2001 [1995], 194p.
- KERVAN Perrine, KIEN Anaïs, *Les années Actuel. Contestations rigolardes et aventures modernes*, Marseille, Le Mot et Le Reste, 2010, 272p.
- ORY Pascal, *L'entre deux-mai. Une histoire culturelle de la France (Mai 1968 – Mai 1981)*, Paris, Seuil, 1983, 287p.
- ORY Pascal, « Vingt ans pour devenir respectable » in *Territoires de la danse, les cahiers du renard n°7*, 1991,
- ORY Pascal, « Qu'est-ce que l'histoire culturelle ? » in MICHAUD Yves (dir.) *Universités de tous les savoirs, t.3, qu'est-ce que la société ?* Paris, Odile Jacob, 2000, p 255-265.
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455p.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, vol 4, « Le temps des

masses », Paris, Seuil, Folio, 1998, 505p.

- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 447p.
- SAUVAGE Monique, VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde poche, 2012, 430p.
- SIRINELLI Jean-François, *Les vingt décisives, 1965-1985*, Paris, Fayard, coll Pluriel, 2007 (2^{ème} édition 2010), 323p.
- THIEYRE Philippe : *Psychédéisme : des USA à l'Europe*, Castets et Castillon, édition des Accords, 2007, 159p.
- WARESQUIEL (de) Emmanuel, *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXème siècle*, op. cit, 1038 p.

HISTORIOGRAPHIE, ARCHIVES, TEMOINS

- BARBERIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants : Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le spectaculaire », 2015, 213p.
- BOUCHERON Patrick, *Ce que peut l'histoire*, Paris, coll. « Leçons inaugurales au Collège de France », Fayard, 2016, 71p.
- COLLECTIF, *La danse et ses sources*, acte du colloque Toulouse 31 octobre 1992, Isatis, cahier d'ethnomusicologie régionale, n°2, 91p.
- *Culture et Recherche*, ministère de la Culture et de la Communication :
 - n°120, « Enseignement supérieur et recherche », été 2009.
 - n°121, « Recherche, créativité, innovation », automne-hiver 2009.
 - n°122-123, « 1959-2010. La recherche au ministère de la Culture », printemps-été 2010.
 - n°129, « Archives et enjeux de société », hiver 2013-2014.
 - n°130, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », hiver 2014-2015.
 - n°133, « Patrimoines, enjeux contemporains de la recherche », été 2016.
- DELACROIX Christian, DOSSE Françoise, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Historiographies I et II, concepts et débats*, Paris, coll. « Folio Histoire », Gallimard, 2010, 1325p.
- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, coll. « Points Histoire », Seuil, 1997, 176p.
- FARGE Arlette, « Penser et définir l'évènement en histoire », in *Terrain*, n°38, mars 2002.

- FILLOUX-VIGREUX Marianne, GOETSCHER Pascale, HUTHWOHL Joël, ROSEMBERG Julien, *Spectacles en France, archives et recherche*, Paris, coll. « Histoires contemporaine », Publibook, 2014, 169p.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010, 376p.
- LAUNAY Isabelle, « Transmettre : stabiliser et disséminer une transmission orale sans filiation » in LAUNAY Isabelle (dir.), *Les Carnets Bagouet. Besançon, Les Solitaires intempestifs*, 2007, p73-84.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 [1977], 416p.
- NOIRIEL Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, coll. « Folio histoire », Gallimard, [1996] 2005, 475p.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t.1, Paris, Quarto / Gallimard, 1997, 1652p.
- ORY Pascal, *La culture comme aventure*, Bruxelles, Editions complexe, 2008, 298p.
- *Passerelles, revue d'études interculturelles*, « Dossier : mémoires collectives », février 1991.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, 4 tomes, Paris, Le Robert, 2005.
- RICOEUR Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil/Points, 1997, 411p.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil/Points, 2003, 720p.
- SEBILLOTTE Laurent, « L'archive en danse ou l'autre représentation » in *Culture et recherche*, n°129, « Archives et enjeux de société », hiver 2013-1014, p28-29.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 59p.
- VEYNE Paul, *L'inventaire des différences. Leçon inaugurale au collège de France*, Paris, Seuil, 1976, 62p.
- VOLDMAN Danièle (dir.), *Cahier de l'IHTP*, n°21, « La bouche de la vérité La recherche historique et les sources orales », novembre 1992, [ressource en ligne www.ihtp.cnrs.fr] s.p.

3. ARTS ET ESTHETIQUE

- *Abécédaire Gilles Deleuze* (entretiens avec Claire Parnet), film réalisé par Michel Pamart entre 1988 et 1989.
- ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 1. Le Premier Age (1945-1958)*, Arles : Actes Sud, 2005 [1992], 174p
- ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 2. Les Années Malraux (1959-1968)*, Arles : Actes Sud Papiers, 2005 [1993], 227p.
- ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*, Arles : Actes Sud, 2005 [1994], 242p.

- ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 4. Le Temps des incertitudes (1969-1981)*, Arles : Actes Sud, 2005 [1995], 231p.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Rivages/ Petite bibliothèque, 2008, 43p.
- ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1972, 380p.
- ASLAN Odette, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 2001, 421p.
- AUCLAIR Mathias, GHRISTI Christophe (dir.), *L'ère Liebermann à l'Opéra de Paris*, Paris, Gourcuff Gradenigo / Opéra national de Paris / BnF, 2010 310p.
- ARDENNE Paul, *L'image du corps, figures de l'humain dans l'art du 20^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 507p.
- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer ensemble : points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^{ème} – XX^{ème} siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, 467p
- «Howard S. Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ», *Sociologie de l'Art*, 2006/1 opus 8, p. 163-180 (DOI : 10.3917/soart.008.0163).
- BERNARD Michel, *Le corps*, Seuil/Points, Paris, 1995 (1^{ère} édition : 1976), 163p.
- BERNARD Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001.
- BIET Christian, NEVEUX Olivier, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, 460p.
- BLANCHET Valérie, *Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans L'Usage du monde de Nicolas Bouvier*, Maîtrise d'études littéraires, Université du Québec, Montréal, novembre 2010.
- BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs » in *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, coll. Libre examen, 1984, 113-120.
- BRÉE Germaine, MOROT-SIR Edouard, *Histoire de la littérature française, du surréalisme à l'empire critique*, Paris, GF-Flammarion, 1997, 597p.
- [catalogue d'exposition] *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*, Paris, La Découverte / La Maison rouge, 2017, 319p.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANDT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1992, 1060p.
- DARDY-CRETIN Michèle, *Michel Guy Secrétaire d'Etat à la culture, 1974-1976. Un innovateur méconnu*, Comité d'histoire, Paris, La Documentation française, 2007, 319 p.
- DELANOË Nelcya, *Le Raspail vert. L'American Center à Paris, 1934-1994. Une histoire des avant-gardes franco-américaines*, Paris, Seghers, 1994. 222 p.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes, essais sur la disparition*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998, 242p.
- DOYON Raphaëlle, FREIXE Guy, *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », Lavérune, 2014, 319p
- DRACH Marcel, « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss » in *Figures de la psychanalyse*, n°17, Paris, Erès, 2009, p. 74-85.
- DUMUR Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, NRF, 1965.
- EBSTEIN Jonny, IVERNEL Philippe, *Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, 186p.
- FARAMOND Julie (de), *Pour un théâtre de tous les possibles : la revue Travail théâtral (1970-1979)*, Paris, L'Entretemps, 2010, 289p.
- FERRIER Jean-Louis (dir.), *Histoire de l'art au XXème siècle*, Vanves, Editions du chêne, 1988.
- GIBOUX Audrey, « Tradition, modernité, un éternel retour ? (préface) », *Comparatismes*, n° 1, février 2010, n.p.
- GOMBRICH Ernst-Hans, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, octobre 2006, 545p.
- GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2007, 489p.
- LÉONARDINI Jean-Pierre, COLLIN, Marie, MARKOVITS Joséphine, *Festival d'automne à Paris 1972-1982*. Paris, Messidor/Temps actuels, 1982.
- LIEBERMANN Rolf, *Actes et Entractes*, Paris, Stock, 1976, 306p.
- LOYER Emmanuelle, BAECQUE (de) Antoine, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, 647p.
- LUSSAC Olivier, *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2004, 296p.
- PEYRAT Serge, *41 ans au Théâtre de la Ville, le temps de la mémoire 1967-2008*, Paris, Editions de l'Amandier, 2014, 453p.
- PRADIER Jean-Marie, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in *Théâtre public*, n°116, mars-avril 1994.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 150p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, 74p.
- SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF collection « Lignes d'art », mars 2006, 275p
- SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1967, 128p.

- SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris, Allia, 2015, 63p.
- THERIEN Gilles (dir.), « Littérature et altérité. Prolégomènes » *Texte*, n°23-24, « L'Altérité », 1998, 440p.
- WALLON Emmanuel (dir.), *Scènes de la critique*, Arles, collection « Apprendre », Actes Sud-Papiers, 189p.

Reuves

- *Agôn, revue des arts de la scène*, n°3 « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », 2010 [Revue en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=254>].
- *Art press*, n°40, « Biennale de Paris, question de fonds sur l'avant-garde », septembre 1980.
- *Cahiers du Cinéma*, Hors série « Cinéma 68 », mai 1998.
- *Rock'n'Folk*, « Punk in France 1976/2016. Les survivants racontent », n°591, novembre 2016.

SOURCES

1. SOURCES ECRITES

Ouvrages

- DORCY Jean (dir.), *Danse*, Paris, Travail et Culture, 1946, 47p.
- MICHAUT Pierre, *Le ballet contemporain 1920-1950*, Paris, Plon, 1950, 378p.
- SCHAÏKEVITCH André, *Serge Lifar et le Ballet Contemporain*, Paris, Corr ea, 1950, 196p.
- REISS Françoise, *Sur la pointe des pieds*, Paris, Lieutier, 1953, 187p.
- REISS Françoise, *Sur la pointe des pieds*, Paris, Lieutier, 1954, 187p.
- LOBET Marcel, *Panorama du ballet d'aujourd'hui*, Paris, Dutilleul, 1956, 147p.
- COLLECTIF, *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, Hazan, 1957, 360p.
- LOBET Marcel, *Le ballet français d'aujourd'hui : de Lifar   Béjart*, Paris, Librairie Th atrale, 1958, 226p.
- LOBET Marcel, *Serge Lifar et le ballet moderne*, Extrait de la Revue générale belge (février 1958), Bruxelles, Goemaere, 1958, 68p.
- LOBET Marcel, *Dix années de ballets à la télévision belge*, Bruxelles, Les cahiers de la RTB, 1963, 78 p.
- DESCOMBEY Michel, *La danse, tous les secrets de l'art chorégraphique*, Paris, Marabout scope, 1965, 139p.
- GARAUDY Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, 200p.
- KIRSTEIN Lincoln, *Ballet et danse moderne*, Paris, Nathan, 1976, 144p
- BARIL Jacques, *La danse moderne d'Isadora Duncan   Twyla Tharp*, Paris, Vigot, 1977, 448p.
- LIDO Serge, *30 ans de ballet français*, Paris, Vilo, 1969, 86p.
- LIFAR Serge, « Pour la danse pure. Manifeste d'un chorégraphe » in *Comœdia* 6, 7 et 9 avril 1935.
- LIFAR Serge, évolution du Ballet au XXème siècle du ballet impérial au ballet soviétique (1906-1956), Bulletin n 1, Edition de l'Institut Chorégraphique, Paris, 1956, 53p.
- LIFAR Serge, *Traité de la danse académique*, Paris, L'Amicale, 1962, 232p.
- LIFAR Serge, *La Danse*, Genève, Gonthier, 1965, 190p.
- LIFAR Serge, *Les mémoires d'Icare*, Paris, Filipacchi, 1989, 261p.

- BOURGAT Marcelle, *Technique de danse*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1993 (1^{ère} édition 1945), 127p.

REVUES

- *Adage 94*, information sur la danse, Bulletin d'information municipale de la ville de Vitry-sur-Seine, consacrée au Premier festival national de danse du Val de Marne, n°1 (1979) au n°6 (1983).
- *Chroniques de l'art vivant*, consulté entre 1968-1975.
- *Danse et Rythmes*, consulté entre 1957-1960.
- *Danse Perspective*, consulté entre 1975 et 1977.
- *Empreintes, écrits sur la danse* : du 1^{er} numéro en mai 1977 au 6^{ème} et dernier numéro en février 1984.
- *Les Cahiers de la danse*, consulté entre 1956 et 1958.
- *Les Saisons de la Danse*, consulté entre 1968 et 1981.
- *Pour la danse, Chaussons et petits rats*, consulté entre 1970 et 1981.
- *Toute la danse*, consulté entre 1952 et 1962.

ARTICLES DE PRESSE (par ordre chronologique)

Années 1950-1960

- s.a, « Ballets de Madrid, Marine de Berg, Marguerite Bougai, Françoise Michaud et Dominique Dupuy, Olga Stens, Georgina de Uriarte » in *Toute la danse*, n°3, juillet 1952.
- DARVENNE Jean, « L'avenir de la danse » in *Toute la Danse*, juillet 1953.
- MAGGIE Dinah, « La rentrée des Ballets de Roland Petit » in *Toute la danse*, pâques 1953.
- SILVANT Jean, « La danse en province : Hélène Carlut à Lyon » in *Toute la danse*, n°12, juin 1953.
- COQUELLE Jean, « Chorégraphes d'aujourd'hui » in *Toute la danse*, n°14, août 1953.
- ROBINSON Jacqueline, « Les méthodes d'enseignements de la danse d'expression » in *Toute la danse*, n°14, août 1953.
- BARIL Jacques, « Plaidoyer pour l'intelligence du geste » in *Toute la danse*, n°17, décembre 1953.
- ANTONETTI Charles, « À propos des origines de la danse moderne » in *Toute la danse*, n°18 janvier 1954.
- PV, « Au théâtre Artel, une expérience intéressante de Geneviève Mallarmé » in *Toute la danse*, n°19, février 1954.

- « Le premier spectacle de Martha Graham a produit son choc salutaire » in *Combat*, 5 mai 1954
- MAGGIE Dinah, « Martha Graham » in *La Danse*, n°1, juillet 1954.
- LAMBERT Jean-Clarence, LIFAR Serge, SILVANT Jean (dir.), *L'Age nouveau*, n°89, « Rayonnement de la danse », octobre 1954.
- STENS Olga, « A la découverte de la danse : Mary Wigman » in *Toute la danse*, décembre 1954.
- SILVANT Jean, « Pour un théâtre d'essai du ballet » in *Toute la danse*, numéro spécial, janvier 1955.
- STENS Olga, « Connaissance de la danse : Kurt Jooss » in *Toute la danse*, avril 1955.
- SILBERMANN Alphons « Le rideau se lève sur le situation sociale du danseur » in *Toute la danse*, avril 1955.
- BARIL Jacques, « Du concret à l'ellipse » in *Art et Danse*, n°12, septembre-octobre 1955.
- DORCY Jean, « Chez les danseurs populistes » in *Toute la danse*, septembre-octobre 1955.
- GOLEA Antoine, « Le nouveau Ballet d'Allan Carter » in *La Danse*, n°12, juillet 1955.
- TUGAL Pierre, « Maintenant et autrefois » in *Toute la danse*, novembre 1955.
- « Cocktail à l'école technique de danse moderne » in *Art et Danse*, n°15, mars-avril 1956.
- SCHAIKEVITCH André, « Jean Dorcy présente les jeunes chorégraphes » in *Art et Danse* n°16, mai-juin 1956.
- BARIL Jacques, « Réflexions¹ sur la danse » in *Art et Danse* n°18, septembre-octobre 1956.
- BARIL Jacques, « Aspects du langage chorégraphique » in *Art et Danse* n°21, mars-avril 1957.
- FARAGO, J « A Nantes, sur la terrasse de la cité radieuse, un festival d'Avant-garde » in *Art et Danse*, n°24, octobre novembre 1957.
- BOLL André, « De l'esthétique du décor de ballet » in *Cahiers de la danse*, n°5, janvier 1958.
- HAHOUTOFF Nil, « Pour un certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse », in *Cahiers de la danse*, n°5, janvier 1958.
- COQUELLE Jean, « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France », in *Cahiers de la danse*, n°6, février 1958.
- BARIL Jacques, « Musique moderne et chorégraphie » in *Art et Danse* n°26, février-mars 1958.
- ARDOINO Jacques, « Eléments pour une réforme de l'enseignement chorégraphique » in *Cahiers de la danse*, mars-avril 1958.

○ 1 Orthographié ainsi dans l'article

- COQUELLE Jean, « Tendances de la chorégraphie contemporaine en France : George Skibine », in *Cahiers de la danse*, n°7, mars-avril 1958.
- BOUSQUET Youra, « La rentrée de Roland-Le-Grand », in *Cahiers de la danse*, mars-avril 1958.
- LINVAL Egmond, « Vanitas Vanitatum » (Editorial) in *Les Cahiers de la danse*, mai-Juin 1958.
- BRUNEL Lise, « Danse moderne à Paris » in *Danse et Rythmes*, n°53, juillet-août 1959.
- LOBET Marcel, « Janine Charrat et l'évolution du ballet moderne » in *Art et Danse* n°28, juin-juillet 1958.
- MAGGIE Dinah « Rudolf Laban » in *Art et Danse*, n°29, octobre 1958
- BARIL Jacques, « Charrat : Plénitude et maturité d'une œuvre » in *Art et Danse* n°30, novembre 1958.
- LEGRAND Lucien, « Musique concrète ... ballets abstraits ? » in *Art et Danse* n°31 décembre 1958.
- ROBINSON Jacqueline, « Doris Humphrey, son apport à la danse » in *Danse et Rythmes*, n°50, avril 1959.
- MAGGIE Dinah, « La vraie danse » in *Combat* du 11 juin 1959.
- SCHAÏKEVITCH André, « Soirée au Théâtre Récamier » in *Art et Danse*, n°4, juin-juillet 1959.
- PERALTA Delfor, « La jeunesse et la danse moderne » in *Danse et Rythmes*, n°53, juillet-août 1959.
- « Karin Waehner nous parle des cours de danse moderne aux USA », propos recueillis par Lise Brunel, in *Danse et Rythmes*, n°55, novembre 1959.
- ROBINSON Jacqueline, « Réflexions à propos de Mary Wigman » in *Danse et Rythmes* n°55, novembre 1959.
- SILVANT Jean « La danse en Allemagne » in *Toute la danse et La Musique*, n°89, janvier 1960.
- MICHEL Marcelle J., « La danse à l'Alliance française », in *Toute la danse et la musique*, n°90, février 1960.
- BERGMANN Robert, « Le jazz est-il de musique contemporaine ? » in *Toute la danse et La Musique*, n°93 mai 1960.
- MAGGIE Dinah, « Les ballets de Françoise et Dominique » in *Combat*, 4 mai 1960.
- « Pantomime, danse et théâtre d'avant-garde » in *Danse et rythmes*, n°63, juillet-août 1960.
- GEVEL Michel, « Syndicat des artistes chorégraphiques, bulletin n°1, juillet 1960) in *Toute la danse et la musique*, juillet-août 1960.
- ROBINSON Jacqueline, « La danse moderne » in *Accords*, revue régionale des Jeunesses Musicales de France, 1961.

- SILVANT Jean « Tribune libre à l'attention de Monsieur le Ministre d'État, chargé des affaires culturelles » in *Toute la danse et la musique*, n°106, mars-avril 1962.
- BLOCH Gilberte « Sous les étoiles de Provence, Françoise et Dominique retrouvent l'inspiration panthéiste » in *L'Humanité*, 27 juillet 1964.
- CHABETAY Ginette, « Cunningham et ses tests chorégraphiques », *Art et Danse*, n°42, septembre 1964.
- LOBET Marcel, Dix années de ballets à la télévision belge : ballets chorégraphiques présentés de 1953 à 1963, Bruxelles, Les cahiers de la RTB, 1964.
- A.L., « Plus de ballet à la télévision » in *Art et Danse*, octobre 1964.
- COURNAND Gilberte, « Au Théâtre des Champs-Élysées, tumulte et ovation pour 6 ballets américains » in *Le Parisien libéré*, 12 novembre 1966.
- GIRAUDET M.E « À propos du diplôme » in *Art et Danse*, n°56, décembre 1965.
- BARIL Jacques, « Merce Cunningham en toute proximité », *Art et Danse*, n°67, décembre 1966.
- FLEURET Maurice, « Eh bien, dansez maintenant ! » in *Le Nouvel Observateur*, 12 août 1968.
- « Rencontre... de Michel Caserta... à Villejuif » in *Art et Danse*, n°74, juillet 1967.
- MAGGIE Dinah, « La danse dans le mouvement » in *Combat* 20-21 juillet 1968.
- LIVIO Antoine, « Du rêve à la satire, Alwin Nikolaïs » in *Art et Danse*, n°89, novembre 1968.

Années 1970

- GORDON Lysiane, « Lazzini rencontré à Paris », in *Les Saisons de la danse*, n°17, octobre 1969.
- « Table ronde avec deux parisiens aux États-Unis, entretien de Jacques Garnier et Claude Ariel avec André-Philippe Hersin et Jean-Claude Diénis », in *Les Saisons de la Danse*, n°18, novembre 1969.
- BARIL Jacques, « La danse aux États-Unis : 2 américains à Paris », *Les Saisons de la Danse*, n°18, novembre 1969.
- « Un nouveau Maître » in *Le Figaro Littéraire*, 4 juin 1970.
- COURNAND Gilberte, « Deuxième programme Merce Cunningham », *Le Parisien Libéré*, 8 juin 1970.
- CARTIER Jacqueline, « Cunningham règle ses ballets au rythme de son hoquet » in *France Soir*, 9 juin 1970.
- ROSSEL Lucile, « Le Ballet pour demain » in *Les Saisons de la danse*, n°25, juin 1970.
- DIÉNIS Jean-Claude, « Théâtre de la Ville : le Ballet-Théâtre Contemporain » in *Les Saisons de la danse*,

n°26, été 1970.

- HERSIN André-Philippe, « Odéon, Merce Cunningham » in *Les Saisons de la Danse*, n°26, été 1970.
- ROSSEL Lucile « Lucile Rossel a vu : Avignon » in *Saisons de la Danse*, n°27, octobre 1970.
- BARIL Jacques, « Présence de Cunningham » in *Les Saisons de la danse*, n°28, novembre 1970.
- BOURCIER Paul, « Le ballet sur la place » in *Les Nouvelles Littéraires*, 14 janvier 1971.
- COURNAND Gilberte « La Compagnie Anne Béranger au TEP » in *Le Parisien*, 25 janvier 1971.
- MAGGIE Dinah, « Alwin Nikolais, une fête perpétuelle » in *Combat*, 6 mai 1971.
- FLEURET Maurice, « L'illusionniste de la danse » in *Le Nouvel Observateur*, n°339, 10-16 mai 1971.
- NUSSAC de Patrick, « Les ballets l'Alwin Nikolaïs : le rêve, le merveilleux et le fantastique » in *France Soir*, jeudi 6 mai 1971.
- GORDON Lysiane, « Raymond Franchetti, sauver l'Opéra » in *Les Saisons de la Danse*, n°34, mai 1971.
- MERLIN Olivier, « Alwin Nikolaïs au Théâtre de la Ville » in *Le Monde*, 9-10 mai 1971.
- COURNAND Gilberte, « The dance theatre of Alwin Nikolais », in *Le Parisien Libéré*, 5 mai 1971.
- DIÉNIS Jean-Claude, « Nikolaïs » in *Les Saisons de la danse*, n°35, juin 1971.
- PAUL-BONCOUR Françoise, « À Montparnasse "l'underground" sort dans la rue » in *Le Nouvel Observateur*, 21 juin 1971.
- BOURCIER Paul, « Faut-il brûler le répertoire ? » in *Les Saisons de la Danse*, n°38, novembre 1971.
- LIDOVA Irène, « Pleins feux sur Jaque Chaurand » in *Les Saisons de la danse*, n°42, mars 1972.
- « Pourquoi l'Amérique : un entretien de Suzon Holzer avec Lise Brunel » in *Les Saisons de la Danse*, n°46, été 1972
- BOURCIER Paul, « Anne Béranger, mutation accélérée » in *Les Nouvelles littéraires*, 14-20 août 1972.
- BOST Bernadette, « Micha Van Hœcke et Carolyn Carlson : deux jeunes chorégraphes au Palais de Papes » in *Le Dauphiné libéré*, 4 août 1972.
- « Petites choses... TOP... Danse, Théâtre, Expérience, Ecole » in *Chroniques de l'art vivant*, n° 32, août-septembre 1972.
- BARIL Jacques, « Où en sommes-nous avec Cunningham ? », in *Les Saisons de la Danse*, n°50, janvier 1973.
- MARTINOTY Jean-Louis, « Le Théâtre du silence, à la recherche d'un style » in *L'humanité*, 22 janvier 1973.

- SOURDEL Nathalie, « Merce Cunningham and Dance Company à Paris », *Chaussons et Petits Rats*, janvier 1973.
- BRUNEL Lise, « Être danseur en 1973 » in *Danse Perspective*, février 1973.
- MAGGIE Dinah, « Le Théâtre du silence, une métamorphose totale » in *Combat*, 11 mai 1973.
- FLEURET Maurice, « Les étincelles du hasard » in *Le Nouvel Observateur*, n°470, 12-18 novembre 1973.
- HERSIN André-Philippe, « À l'Opéra "Un jour ou deux" », in *Les Saisons de la danse*, n°59, décembre 1973.
- NUSSAC de Sylvie « Théâtre du silence » in *Atac informations*, n°54, décembre 1973.
- BRUNEL Lise, « À la lueur de la lampe » in *Chroniques de l'art vivant*, n°45, décembre 1973.
- BRUNEL Lise, « Compagnie de L'Atelier » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.
- BRUNEL Lise, « Théâtre Ballet de Toulouse » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.
- BRUNEL Lise, « Action-Danse 74 » in *Chroniques de l'art vivant*, n°47, mars 1974.
- BRUNEL Lise, « Décoder l'Opéra » in *Chroniques de l'art vivant*, n°50, juin 1974.
- MAGGIE Dinah, « Jeunes chorégraphes : une lueur d'espoir » in *Le Quotidien de Paris*, 4 juillet 1974
- L.R, « Andy de Groat » in *Les Saisons de la danse*, n°68, novembre 1974.
- CHAURAND Jaque, « Le Ballet pour demain » in *Les Saisons de la danse*, n°68, novembre 1974.
- BARIL Jacques, « Il ne suffit pas de créer... », in *Les Saisons de la Danse*, n°70, janvier 1975.
- ROSSEL Lucile, « Le Théâtre des 2 Portes » in *Les Saisons de la danse*, n°76, été 1975.
- « Pourquoi ? », éditorial du 1^{er} numéro de *Danse Perspective*, le 28 septembre 1975.
- « dp interroge Rolf Liebermann » in *Danse Perspective*, n°1, septembre 1975.
- MICHEL Marcelle, « Avignon » in *Danse Perspective*, n°1, septembre 1975
- BRUNEL Lise, article « L'Arch au pays des merveilles » in *Voir, tout est spectacle*, n°1, 1976.
- MICHEL Marcelle, « Le Théâtre du silence à Villejuif in *Le Monde* du 6 février 1976.
- MICHEL Marcelle, « L'enseignement ? Tout est à faire » in *Danse Perspective* n°6, mars 1976.
- MICHEL Marcelle, « L'enseignement 4. A propos d'un C.A.P de la danse » in *Danse Perspective* n°9, juin 1976

- ROSSEL Lucile, « Le Ballet pour demain », *Les Saisons de la danse*, n°83, avril 1976.
- MICHEL Marcelle, « L'enseignement 2. Vers la création d'un C.A.P de la danse » in *Danse Perspective* n°7, avril 1976.
- KCEGLER Horst, « À Pont-à-Mousson, Les Rencontres chorégraphiques internationales » in *Les Saisons de la danse*, mai 1976.
- MICHEL Marcelle, « Rencontre avec Le Cercle » in *Danse Perspective*, n°10, juin 1976.
- ROBIN Sylvie, « Une américaine à Paris : Jane Honor » in *Pour la danse*, n°35, décembre 1976.
- MICHEL Marcelle, « Petite introduction à la post modern dance » in *Danse Perspective*, n° 15, février 1977.
- ROBIN Sylvie, « Le concours de Bagnolet 77 » in *Pour la Danse*, n°36 mars-février 1977
- SAMSON Charly, « Le Baccalauréat » in *Pour la danse*, n°38, juin-juillet-août 1977
- BRUNEL Lise, « Le temps d'un dialogue », *Le Quotidien de Paris*, 11 mai 1978.
- ROSSEL Lucile « InterdependDANSE » in *Les Saisons de la danse*, n°104, mai 1978.
- BRUNEL Lise, « Petits cadeaux ensoleillés », *Le matin de Paris*, 17 juin 1978.
- « Informations : Fédération française de danse » in *Pour la danse*, n°46, novembre 1978.
- VOGUEL Garance, « Où en est la danse moderne en France ? 2^{ème} partie », *Pour la danse*, n°47, décembre 1978.
- ROSSEL Lucile, « Independanse » in *Les Saisons de la danse*, n°109, 10 décembre 1978.
- LEDAIN Nicole, LELIÈVRE Micheline, LEQUERREC Sylviane, RAYNA Sarah, « Je suis Femme et danseuse » in *Adage 10* information sur la danse, Bulletin d'information municipale de la ville de Vitry-sur-Seine, consacrée au Premier festival national de danse du Val de Marne, 1979.
- LARTIGUE Pierre, « Dominique Bagouet à Montpellier » in *L'Humanité*, 2 février 1979.
- ROSSEL Lucile, « Le Cercle -Espace Cardin, Paris » in *Les Saisons de la danse*, n°113, avril 1979.
- FLEURET Maurice, « Danse : la France en transe » in *Le Nouvel observateur* du 28 mai 1979.
- BONIS Bernadette, « Pierre fugitive » in *Révolution*, 5 juin 1980.
- « Le Four solaire... de l'énergie à revendre » entretien avec Geneviève Jouval in *Pour la danse*, n°62, juillet-août 1980.
- RODES Christine, « M. C. Gheorghiu et Alain Buffard ("Riposte") » in *Pour la danse*, février 1982.

Postérieurs à la période étudiée

- AUBRY Chantal, « Danse 1990 : retour en avant » in *La Croix*, mars 1990.
- « Hommage à Cunningham », *Danser*, spécial n°290, septembre 2009.
- « Béjart », *Télérama*, Hors-série, décembre 2007.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, « Béjart » in *Théâtre de tous les temps*, n°18, Paris, Seghers, 1972,

2. SOURCES AUDIO ET VISUELLES

Films de Danse

- BROCKWAY Merrill, *Nijinsky by Béjart* (production Artuim Summa), 1971.
- DELOUCHE Dominique, *Serge Lifar Musagète*, collection « Etoiles pour l'exemple », Les Films du Prieuré / Doriane Films, 2005
- DELOUCHE Dominique, *Yvette Chauviré*, Lieurac / DMD, 1988.
- LARTIGUE Pierre, *Terre d'exil* de Jacqueline Robinson, 1968.
- LOUIS Murray, *The World of Alwin Nikolais*, 4 volumes, « Time », « Space », « Shape », « Motion », (production Nikolais-Louis Foundation for dance), [s.d.].
- RIBOWSKI Nicolas, *Mlle Bessy, la force d'un destin*, Mezzo / DMD, 2002

Archives Ina de la télévision (par ordre chronologique)

- « Maurice Béjart dit au revoir » interview de Micheline Sandrel, archive télévisuelle INA, 13 septembre 1958 (.ina.fr).
- « 16 millions de jeunes, l'avant-garde », diffusé le 4 janvier 1968 (.ina.fr).
- « Maurice Béjart au festival d'Avignon », *Les Actualités françaises*, 7 août 1968, (.ina.fr) .
- Reportage télévisuel sur Merce Cunningham, 13 janvier 1970, (.ina.fr).
- « L'invité du Dimanche, La Danse » produit par Anne Béranger et diffusée le 28 juin 1970, (.ina.fr).
- « La danse des tee-shirts, Michel Descombey », émission *Dim Dam Dom*, 29 juin 1970 (inathèque)
- « Portes ouvertes à l'Opéra de Paris », reportage ORTF pour le JT de 20h, 6 novembre 1973 (.ina.fr).
- Reportage « Alwin Nikolais et son œuvre » par Dirk Sander, A2, 1977, (.ina.fr).

- *Le Monde de la Danse*, proposée par Odette Joyeux, réalisation : Pierre Agostini (inathèque) :
 - Émission du 28 février 1978 : Opéra de Paris, Pontois, Bédart, Franchetti, Piletta, Jude, Motte, Guizerix, Debard, Thibon, Atanassoff, Legree, Lifar
 - Émission du 7 mars 1978 : Théâtre de la Ville – Jean Mercure / Théâtre du Silence Lefèvre Garnier (Tristan et Iseult, Cordon infernal)
 - Émission du 6 juin 1978 : Four Solaire, Jacques Baril
 - Émission du 20 juin 1978 : Roland Petit, Norbert Schmucki (chor ; Quartet, Petit Pan, Escamillo, Lotus d'or, Adage et soli)
 - Émission du 2 février 1979 : Petit, Baryschnikov, Jean Robin
 - Émission du 2 mars 1979 : Noureev, Murray Louis,
 - Émission du 6 avril 1979 : Moebius (danse sous voile)
 - Émission du 22 juin 1979 : Lise Brunel, Moebius
 - Émission du 5 janvier 1980 : Opéra de Paris, Bessy, Motte, bozzoni ; Piletta, Thesmar
 - Émission du 20 mai 1981 : Moebius, « Quand tu commences à voir les cigognes »

Archives Ina de la radio (par ordre chronologique) :

- Entretien avec Maurice Bédart par Jean Duvignaud, France Culture, 31 octobre au 17 novembre 1967
- « La Danse Contemporaine » présentée par Claude Hudelot, Daniel Dobbels et Lise Brunel, France Culture (inathèque) :
 - Émission du 21-06-1976 / Brigitte Lefèvre
 - Émission du 22-06-1976 / Susan Buirge
 - Émission du 25-06-1976 / Graziella Martinez et Felix Blaska
 - Émission du 29-06-1976 / Le Danse Théâtre Experience
 - Émission du 01-07-1976 / ARCH
 - Émission du 26-11-1976 / Suzon Holzer et Harry Sheppard
 - Émission du 20 décembre 1976 / Dominique Bagouet et la Compagnie Le Cercle
 - Émission du 21 décembre -1976 / Serge Keuten et Catherine Morelle
 - Émission du 22-decembre-1976 / Brigitte Réal et Jean-Marie Morel

- Documentaire « Enfin une scène pour la danse contemporaine, le Concours chorégraphique de Bagnolet » de Perrin Kervran et Anne Fleury, *La Fabrique de l'histoire*, France Culture – diffusé le 16 juillet 2013.

3. RESSOURCES et FONDS d'ARCHIVES DES DANSEURS et DES CRITIQUES de DANSE

Fonds d'archives (Médiathèque du Centre national de la danse)

- Lise BRUNEL : Entretiens d'artistes, enregistrements de débats, de rencontres sur la période 1970 – 1980.
- FOUR SOLAIRE : Notes de travail, programmes, presse, documents de présentation, photographies sur la période 1976 - 1985
- Marie-Christine GHEORGHIU : Notes de spectacles, entretiens, programmes, articles de presse sur la période 1971 - 1983.
- Isabelle GINOT : Enregistrement sonore d'entretiens sur la Biennale de danse du Val-de-Marne, 1998.
- Jean-Marie GOURREAU : Presse, photos, programmes, compte-rendus, informations des collectifs et structures consultés sur la période 1968-1981.
- RIDC (Les Rencontres internationales de danse contemporaines) : Programmes, affiches, plaquette de présentation, textes et compte-rendus concernant les « Étés de la danse » et les stages de 1969 à 1983.
- THEATRE DU SILENCE : Bilans, documents de communication, documents de présentations, photos, articles de presse, programmes sur la période 1972 - 1983.

Dossiers d'artistes (Médiathèque du Centre national de la danse)

Ces dossiers contiennent dans leur majorité des programmes, des articles de presse, des dossiers de présentation, des photos.

- Françoise ADRET
- Pat'O BINE
- Merce CUNNINGHAM
- Michel DESCOMBEY
- Christine GERARD
- Joseph LAZZINI
- Brigitte LEFEVRE
- Graziella MARTINEZ
- Alwin NIKOLAIS

- Roland PETIT
- François RAFFINOT
- Anne-Marie REYNAUD
- Quentin ROUILLIER

Fonds d'archives (Bibliothèque nationale de France)

- Jerome ANDREWS : carnets, photos.
- Carolyn CARLSON : carnets de notes, photos, programmes concernant le GRTOP.
- Françoise et Dominique DUPUY : photos, programmes, documents et plaquettes de présentation, , textes, affiches, matériel de conférence, articles de presse, documents syndicaux concernant l'activité de Ballets modernes de Paris et de Rencontres internationales de danse contemporaine.
- Jacqueline ROBINSON : Correspondance, documents de présentation, éditions concernant L'Atelier de la danse.
- Karin WAEHNER : photos, programmes, correspondances, articles de presse, documents de communication, cahiers de notes, textes, entretiens concernant les Ballets contemporains Karin Waehner et les activités pédagogiques (FFDacec, Schola Cantorum, Centre chorégraphique de Bagnolet)

Fonds privés :

- Colette BLANCHET: programmes, photos, articles de presse concernant le Danse Théâtre Experience
- Fabrice DUGIED : Programmes, communiqués, compte-rendus, statuts, articles de presse concernant Action-Danse.
- Christine GERARD : Articles de presse, communiqués, déclarations concernant Indépendanse et un Mouvement pour la danse ; photos, articles de presse, dossiers de présentation concernant ARCOR ; photos concernant l'Atelier de la danse.
- Françoise et Dominique DUPUY : photos, dossiers de présentation, communiqués, programmes, articles de presse concernant les Ballets modernes de Paris, le Festival des Baux-de-Provence et les Rencontres internationales de danse contemporaine.
- Christiane DE ROUGEMONT : Programmes, photos concernant Free Dance Song.
- Marie-Christine GHEORGHIU : Programmes, documents de communication, articles de presse, statuts concernant Indépendanse et Artdanse.
- Anne-Marie REYNAUD : dossier de présentation, articles de presse, entretiens et articles de presse concernant Le Four Solaire ; Dossier de préparation concernant Le Prisme Nikolaïs.
- Edwige WOOD : Photos, articles de presse concernant le Danse Théâtre Expérience, le Four Solaire et Moebius

AUTRES FONDS D'ARCHIVES

- Centre national de danse contemporaine d'Angers. Documents concernant la direction d'Alwin Nikolaïs entre 1978 et 1980. Articles de presse régionaux et nationaux, courriers internes, programmes, règlements.
- Concours de Bagnolet, fonds Jaque Chaurand disponible consultable sur <http://leballetpourdemain.centerblog.net/> : programmes, correspondances, photos, témoignages.

Fonds « Journées de Mai-juin 1968. Tracts. » (BnF)

- Les tracts émanant du Comité d'action de la danse portent les numéros 2819 à 2828, et se trouvent sur la microfiche n° 122 :
- Tract non daté « Le comité d'action de la danse se rallie au C.P.R.E.A, adhérent à l'esprit de son mouvement » ;
- Communiqué du Comité d'action de la danse du 22 mai ;
- Compte rendu du Comité d'action de la danse du 28 mai au Petit-Odéon ;
- Tract du Comité d'action de la danse 2 juin ;
- Communiqué du Comité d'action de la danse du 11 juin ;
- Activités du comité d'action de la danse, non daté.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Entretiens réalisés en 2012 dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 en danse en France » animé par Mélanie Papin et Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2012 :

- Entretien avec Anne Carrié par Lautaro Prado.
- Entretien avec Françoise Denieau par Marc Barret.
- Entretien avec Lila Greene par Xavière Jarty.
- Entretien avec Marc Tompkins par Bahar Tamiz.

Chronologies réalisées en 2012 dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 en danse en France » animé par Mélanie Papin et Sylviane Pagès, département Danse, université Paris 8, 2012

- LEROY Charlotte et DAVAZOGLU Françoise, « La danse à l'école, une chronologie des années 1960 à nos jours »
- BOILLET Caroline, « le contact improvisation en France »

ENTRETIENS REALISES PAR L'INA (Création Web : www.ina.fr)

- Françoise DUPUY, Grands Entretiens, collection « Mémoire de la danse », par Sonia Soulas, 2011.
- Dominique DUPUY, Grands Entretiens, collection « Mémoire de la danse », par Isabelle Launay et Philippe Ivernel, 2011
- Jean-Claude GALLOTTA, Grand entretien, collection « en scènes », par Rosita Boisseau, 2011.
- Brigitte LEFEVRE, Grand entretien par Hervé Pons, 2011.

II Textes, manifestes et déclarations

ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE DE LA MUSIQUE
mardi 18.

Pendant l'assemblée générale des musiciens le
30 mai à l'Olympia des irresponsables ont entamé
des négociations en coulisse avec le pouvoir
gaulliste sans aucun mandat ni programme soumis
aux musiciens.

Ces entrevues hâtives n'ont évidemment rien
apporté de positif.

Sous la pression d'une "branche spécialisée"
le Comité de Grève de la Musique a décidé de la
reprise du travail sans consultation de la base.

La conséquence immédiate de cette décision
a été le licenciement de nombreux musiciens
("Dolce Vita", "Crescendo", "Folies Pigalle", etc.)

DES TRAVAILLEURS SONT EN GREVE. (Automobile,
Métallurgie, O.R.T.F, etc...)

Le Pouvoir MATRAQUE et TUE des manifestants
et des grevistes, EXPULSE les étrangers, RAPELLE
les fascistes condamnés, INCARCERE les démocrates
et libère les généraux? DISSOUT les groupes d'
extrême-gauche et LAISSE en activité les paras
d'Occident, AGITE enfin les barbouzes des comités
d'Action Civique et de défense de la république.

SOYEZ PRETS A UNE NOUVELLE ACTION DE GREVE.

ACTION MUSIQUE.

après l'2 me

Après réunion du secrétariat du Comité d'Action du CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE, il a été décidé que le Conservatoire n'accueillerait pas, pour l'instant, d'Assemblée Générale permanente des Musiciens en son sein comme il avait été proposé le Jeudi 23 Mai 1968 à l'Assemblée Générale de la Sorbonne, mais la 1^o Commission de synthèse sera appelée à décider le plus rapidement possible de la rencontre éventuelle en assemblée générale.

Par contre, nous demandons que :

1^o) Pour les travaux propres au Conservatoire, les musiciens extérieurs au Conservatoire et les personnes très directement concernés par nos travaux viennent nous aider au travail des commissions par délégations. (2 ou 3 membres par exemple).

2^o) Pour une commission de synthèse, le Conservatoire offre aux délégations de toutes les corporations qui travaillent à leur restructuration la possibilité de se réunir dans une salle que nous leur offrons et cela tous les jours ou tous les deux jours et cela à partir du samedi 25 Mai de 10 heures à 13 heures, le Conservatoire participant au même titre que ces délégations.

LE BUREAU DU COMITE D'ACTION DU C.N.S.M.

N.B. Le Conservatoire serait très heureux, pour les corporations des musiciens qui ne possèdent pas de lieu de travail, de mettre à leur disposition le gymnase.

D A N S E U R

Il faut que tu sois informé

que: des camarades artistes de la danse et tous ceux que la danse passionne se sont réunis depuis le 18 Mai tous les jours pour explorer leurs idées en toute liberté.

que pour la première fois toutes les disciplines (classiques, contemporaines, etc...) se sont rassemblées dans le but de construire l'avenir de la danse.

que les discussions même orageuses ont entraîné une compréhension unanime de la nécessité d'une refonte totale et d'un regroupement de l'enseignement au delà des organismes syndicaux et politiques pour briser l'isolement qui règne entre les différentes disciplines artistiques pour faire reconnaître en un front commun les bases nouvelles de notre action.

Pour cela

Nous pensons qu'il faut prendre conscience de l'importance décisive de chacun de nous, oser s'exprimer devant tous, le faire sans crainte, analyser l'objectivité de notre pensée, de nos actes, parler dans une optique générale et non individuelle, écouter vraiment tous et tout et contester dans un but constructif.

Nous parviendrons ainsi tous ensemble à vivre mieux notre art, entre nous, et avec notre public.

A créer des instruments de travail, plus cohérents, plus adaptés à nos aspirations.

A écarter tout ce qui tente de nous monopoliser, de nous utiliser en prétendant nous servir.

LE COMITE D'ACTION DE LA DANSE TE PROPOSE de venir discuter et voter Mardi 11, à 20 h à l'Institut d'art 3 rue Michelet la plateforme des nouvelles structures sorties de ces 15 jours d'échange

POUR POUVOIR AGIR DANS L'UNITÉ

VENEZ TOUS

RUE MICHELET MARDI 20H

comité d'action de la danse
permanence: 3, rue Michelet
tel 326.94.14 poste 23

LE COMITÉ D'ACTION DE LA DANSE SE RALLIE AU C.P.R.E.A., ADHÉRANT
A L'ESPRIT DE SON MOUVEMENT.

Le C.A.D. est issu du C.R.A.C. de la Sorbonne, cherche sa voie dans le mouvement de contestation étudiante.

La réunion du 19 Mai à la Sorbonne a regroupé pour la 1^{ère} fois des danseurs de toute discipline et tendances, et depuis le contact s'est multiplié à l'aide de diverses assemblées.

Il était important d'informer le danseur sur la nécessité de s'insérer dans le contexte des événements actuels. Ce fut le rôle de ces réunions. Les deux dernières: celle du 31-5 au Petit Odéon, et celle du 2 Juin à la Sorbonne ont été plus précisément orientées vers la contestation des moyens d'enseignement.

1) A l'Odéon: les exposés sur diverses écoles (Etats-Unis, Russie, Allemagne, Chine...) ont montré la pénurie de l'enseignement en France. Il s'en est suivi:

- l'introduction de la danse dans les écoles primaires et secondaires.
- la formation d'une section danse dans le cadre d'un département de l'art. Cependant un cadre souple de ce département permettrait de se diriger soit vers une école de technique poussée, formant des professionnels.

- vers un système valable pour une continuité de diffusion dans la société.

2) La réunion de la Sorbonne du 2 juin mit en présence plus de 200 danseurs dont un grand nombre de l'Opéra. L'ordre du jour répondait à la contestation de l'enseignement des techniques classiques. Différents points ont été abordés:

- un enseignement classique figé dont les techniques, si elles ne sont pas mises en cause, peuvent ne plus évoluer.

- la nécessité d'une parfaite sélection physique au début de l'enseignement.

- un contrôle médical constant et très sérieux tout au long de l'enseignement.

La prochaine réunion qui aura lieu le 3 juin à l'Institut de Musicologie traitera: 1) de l'analyse critique de l'enseignement des techniques modernes.

LE COMITÉ D'ACTION DE LA DANSE SE RALLIE AU C.P.R.E.A., ADHERANT
A L'ESPRIT DE SON MOUVEMENT.

Le C.A.D. est issu du C.R.A.C. de la Sorbonne, cherche sa voie dans le mouvement de contestation étudiante.

La réunion du 18 Mai à la Sorbonne a regroupé pour la 1^é fois des danseurs de toute discipline et tendances, et depuis le contact s'est multiplié à l'aide de diverses assemblées.

Il était important d'informer le danseur sur la nécessité de s'insérer dans le contexte des événements actuels. Ce fut le rôle de ces réunions. Les deux dernières: celle du 31-5 au Petit Odéon, et celle du 2 Juin à la Sorbonne ont été plus précisément orientées vers la contestation des moyens d'enseignement.

1) A l'Odéon: les exposés sur diverses écoles (Etats-Unis, Russie, Allemagne, Chine...) ont montré la pénurie de l'enseignement en France. Il s'en est suivi:

- l'introduction de la danse dans les écoles primaires et secondaires.
- la formation d'une section danse dans le cadre d'un département de l'art. Cependant un cadre souple de ce département permettrait de se diriger soit vers une école de technique poussée, formant des professionnels.
- vers un système valable pour une continuité de diffusion dans la société.

2) La réunion de la Sorbonne du 2 juin mit en présence plus de 200 danseurs dont un grand nombre de l'Opéra. L'ordre du jour répondait à la contestation de l'enseignement des techniques classiques. Différents points ont été abordés:

- un enseignement classique figé dont les techniques, si elles ne sont pas mises en cause, peuvent ne plus évoluer.
- la nécessité d'une parfaite sélection physique au début de l'enseignement.
- un contrôle médical constant et très sérieux tout au long de l'enseignement.

La prochaine réunion qui aura lieu le 3 juin à l'Institut de Musicologie traitera: 1) de l'analyse critique de l'enseignement des techniques modernes.

2) de l'enseignement dans les écoles.

De longues discussions, commissions, assemblées, sont indispensables pour préciser les réformes de l'enseignement de la danse.

Il est par contre indispensable que tous les danseurs soient réunis au sein de ce comité d'action de la danse pour agir bien et vite dans la liberté d'esprit et d'action hors de tout corporatisme, en liaison avec tous les autres arts et pour un épanouissement artistique plus vrai.

Le C.A.D.

DANSE

Petit Odéon-Réunion du 28 mai 1968 *

OBJET DE LA REUNION:

1) -Nécessité d'une prise de conscience des problèmes actuels et de la place de la danse dans la société actuelle.

2) - La contestation des structures actuelles.

3) -détermination de la prochaine réunion au même endroit le VENDREDI

31 MAI: Sujet: -Information sur l'enseignement

- Solution intermédiaire d'attente

CETTE ASSEMBLEE A NOTE CERTAINES ERREURS A NE PAS COMMETTRE:

-se hâter de construire risque d'aboutir au corporatisme.

-enfermer la danse dans un monde isolé.

-compartimenter la danse en disciplines, qui ont le même objectif.

CONTESTATIONS:

1)- Retard de la Danse dans la société, où elle n'est ressentie que comme un divertissement superficiel.

2)-Coupée de la société, elle n'apporte rien au public, et généralement se trouve à la traîne des autres arts, dont elle suit les modes.

3)- Prise de conscience du danseur dans la société actuelle:

La danse doit-elle répondre aux aspirations du public?

En fait:

-on ne connaît pas ces aspirations.

-on croit les connaître, alors qu'elles sont déterminées abusivement par la société bourgeoise dominante. (Nécessité d'ouverture de dialogues avec les ouvriers, lestravailleurs...)

-nécessité d'une formation du public , conjointement à celle du danseur (information, inter-pénétration, enseignement...)

4) méconnaissance totale de l'harmonie des gestes dans les pays occidentaux.(Rôle de la danse)

5) le danseur manque de culture générale et ne peut s'exprimer.

6) Impossibilité d'expression dans la société actuelle, également par insuffisance matérielle.

7) Place du danseur dans la dynamique révolutionnaire actuelle. Il y participe en contestant l'état actuel de sa discipline, (gestion, structures, enseignement technique...) et en cherchant de nouvelles structures, lui permettant de s'exprimer.

PROPOSITIONS

- Cours gratuits au Conservatoire de la Danse, ouvert à tous danseurs, professeurs, etc...
- Permanence du Comité d'action de la Danse au Conservatoire.
- Critique systématique de chaque système actuellement existant de la Danse (Salle avec estrade, micro. Nécessité d'une large audience de technicien de la danse de toutes disciplines)
- Une assemblée d'information des travaux des différentes disciplines artistiques.

- Réunion MENDREDI 31 MAI à 14h au Petit Odéon.
- information générale sur l'Enseignement
- Solution intermédiaire durant la grève.

Le Comité d'Action de la Danse

CRAC

ACTIVITES DU COMITE D'ACTION DE LA DANSE

Permanence:
Institut d'art
3, rue Michelet 6e
tel D.N-94-14
poste 23

I) A COURT TERME

MOBILISATION DES DANSEURS: Prise de conscience
LUTTE CONTRE LE MENTALITE CORPORATIVE

FORMATION DE COMMISSIONS RESTREINTES: Echanges entre danseurs d'horizon différents sur sujets précis

REDACTION DES RAPPORTS SUR LES SUJETS TRAITES

COORDINATION DES INITIATIVES VENANT DES DANSEURS PROFESSEURS CHORE-GRAPHERS
cours, échanges sur les techniques, spectacles improvisés ou organisés.

LIAISON AVEC LA PRESSE (critique) et ORTF

** AVEC LES AUTRES DISCIPLINES ARTISTIQUES

** AVEC L'OPERA, *conservatoire, etc...*

** AVEC LES DIRECTEURS DE THEATRES ET STUDIOS: informations, prise de conscience

COMMUNICATION ET MOYENS DE DIALOGUE AVEC LE PUBLIC

2) A LONG TERME

RESRUCTION DE L'ENSEIGNEMENT

MOYEN DE CONTESTATION CONSTANTE DES DIFFERENTES TECHNIQUES

FORMATION DE CENTRES DE RECHERCHE ARTISTIQUE, PROFESSIONNELLE
(création, pédagogie, etc...)

INTRODUCTION DE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE DANS LES LYCEES

FORMATION D'UNE SECTION DANSE DANS LE CADRE DE L'UNIVERSITE

REMISE EN QUESTION PERMANENTE DE L'ENSEIGNEMENT

Le programme rédigé par le comité d'action de la danse n'est pas structuré par l'opinion et l'option, de quelques personnes, mais de tous ceux, qui depuis le 18 Mai se réunissent en assemblées et comités.

Le comité d'action de la danse n'est pas créé pour vous représenter mais au sein de ce comité représentez vous, vous même. Agissant ainsi vous tous, danseurs: interprètes, professeurs, chorégraphes et sympathisants de la danse, vous pouvez mieux vous comprendre et vous faire comprendre.

Une boîte à suggestion est à votre disposition dans le hall de l'Institut d'art 3, rue Michelet 6eme

LE COMITE D'ACTION DE LA DANSE
EXPRIME SON ENTIERE SOLIDARITE AVEC TOUT LE
PERSONNEL DE L'OETF. EN GREVE POUR L'OBTENTION
D'UN NOUVEAU STATUT GARANTISSANT L'OBJECTIVITE
DE L'INFORMATION.

LE COMITE D'ACTION DE LA DANSE.
EXPRIME SON ENTIERE SOLIDARITE AVEC TOUT
LE PERSONNEL DE L'O.R.T.F. EN GREVE,
POUR L'OBTENTION D'UN NOUVEAU STATUT
GARANTISSANT L'OBJECTIVITE DE L'INFORMATION.

CPREA Danse

LE COMITE D'ACTION DE LA DANSE SE RALLIE AU C.P.R.E.A., ADHERANT
A L'ESPRIT DE SON MOUVEMENT.

Le C.A.D. est issu du C.R.A.C. de la Sorbonne, cherche sa voie dans le mouvement de contestation étudiante.

La réunion du 18 Mai à la Sorbonne a regroupé pour la 1^é fois des danseurs de toute discipline et tendances, et depuis le contact s'est multiplié à l'aide de diverses assemblées.

Il était important d'informer le danseur sur la nécessité de s'insérer dans le contexte des événements actuels. Ce fut le rôle de ces réunions. Les deux dernières: celle du 31-5 au Petit Odéon, et celle du 2 Juin à la Sorbonne ont été plus précisément orientées vers la contestation des moyens d'enseignement.

1) A l'Odéon: les exposés sur diverses écoles (Etats-Unis, Russie, Allemagne, Chine...) ont montré la pénurie de l'enseignement en France. Il s'en est suivi:

- l'introduction de la danse dans les écoles primaires et secondaires.
- la formation d'une section danse dans le cadre d'un département de d'art. Cependant un cadre souple de ce département permettrait de se diriger soit -vers une école de technique poussée, formant des professionnels.

- vers un système valable pour une continuité de diffusion dans la société.

2) La réunion de la Sorbonne du 2 juin mit en présence plus de 200 danseurs dont un grand nombre de l'Opéra. L'ordre du jour répondait à la contestation de l'enseignement des techniques classiques. Différents points ont été abordés:

- un enseignement classique figé dont les techniques, si elles ne sont pas mises en cause, peuvent ne plus évoluer.

- la nécessité d'une parfaite sélection physique au début de l'enseignement.

- un contrôle médical constant et très sérieux tout au long de l'enseignement.

La prochaine réunion qui aura lieu le 3 juin à l'Institut de Musicologie traitera: 1) de l'analyse critique de l'enseignement des techniques modernes.

2) de l'enseignement dans les écoles.

De longues discussions, commissions, assemblées, sont indispensables pour préciser les réformes de l'enseignement de la danse.

Il est par contre indispensable que tous les danseurs soient réunis au sein de ce comité d'action de la danse pour agir bien et vite dans la liberté d'esprit et d'action hors de tout corporatisme, en liaison avec tous les autres arts et pour un épanouissement artistique plus vrai.

Le C.A.D.

Comité d'Action de la danse

DANSEUR pour le 11 juin 1968

Il faut que tu sois informé

que : des camarades artistes de la danse et tous ceux que la danse passionne se sont réunis depuis le 18 Mai tous les jours pour explorer leurs idées en toute liberté.

que : pour la première fois toutes les disciplines (classiques, contemporaines, etc...) se sont rassemblées dans le but de construire l'avenir de la danse.

que : les discussions même orageuses ont entraîné une compréhension unanime de la nécessité

- d'une refonte totale de l'enseignement.
- d'un regroupement au delà des organismes syndicaux et politiques

o pour briser l'isolement qui règne artistiques.

o pour faire reconnaître en un front commun les bases nouvelles de notre action.

Pour cela :

Nous pensons qu'il faut prendre conscience de l'importance décisive de chacun de nous, oser s'exprimer devant tous, le faire sans crainte, analyser l'objectivité de notre pensée, de nos actes, parler dans une optique générale et non individuelle, écouter vraiment tous et tout, et contester dans un but constructif.

Nous parviendrons ainsi tous ensemble à vivre mieux notre art, entre nous, et avec notre public.

A créer des instruments de travail, plus cohérents, plus adaptés à nos aspirations.

A écarter tout ce qui tente de nous monopoliser, de nous utiliser en prétendant nous servir.

LE COMITE D'ACTION DE LA DANSE TE PROPOSE de venir discuter et voter Mardi 11, à 22 h à l'Institut d'art 3 rue Michelet la plateforme des nouvelles structures sorties de ces 15 jours d'échange.

POUR POUVOIR AGIR DANS L'UNITE

VENEZ TOUS RUE MICHELET MARDI 22H

comité d'action de la danse, permanence : 3, rue nichelet tel 326.94/14
poste 23.

AVANT-PROJET DE REFORME
DE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE

PREAMBULE

Ce rapport est un essai de synthèse entre les travaux effectués par des commissions d'études, les résultats des différentes assemblées qui eurent lieu à la Sorbonne, au petit Odéon et à l'Institut d'Art et d'Archéologie, et les études faites dans différentes facultés.

Cet avant-projet de réforme de la danse peut prêter à de nombreuses critiques. Il n'est nullement définitif, ni exhaustif.

PLAN

- I - Idées générales
- II - Structures
- III - Enseignement de la Danse
- IV - Critique

23 juin 1958

I - Idées générales

- a) Bilan de l'enseignement actuel
- b) Principes de base de réforme
- c) Principes d'enseignement
- d) Buts du Département de la Danse

a) BILAN DE L'ENSEIGNEMENT ACTUEL

1) Dans les organismes d'état, tels que l'Opéra et le Conservatoire

- Insuffisance des cours dans les écoles
Au nombre égal ou inférieur à 1 cours de 1 heure $\frac{1}{2}$ par jour, les danseurs sont amenés à en suivre à l'extérieur, ce qui nécessite un certain budget.
- Insuffisance ou inexistence d'un enseignement adapté et général. Pas d'histoire de la danse, de culture musicale, d'anatomo-physiologie, etc.
- Impossibilité de recyclage (très important).
- Pas de formation de professeurs, de cohésion dans l'enseignement. Absence de cours de pédagogie. Le professeur est souvent un danseur en fin de carrière.
- Pas de recherches, tant pédagogique qu'artistique.
- Manque de relations artistiques avec l'extérieur.
Le danseur reste cloisonné dans le milieu de la danse. Ses rapports, tant avec les autres groupes artistiques qu'avec la société qui l'environne, demeurent très superficiels.

2) Dans les cours privés

- Coût des études : entre 8 et 12 francs le cours.
- Qualification très inégale des professeurs.
- Parasitisme trop fréquent, exploitation des élèves par la commercialisation de l'enseignement (loueurs de studios, professeurs).
- Le recyclage, la formation des professeurs, la recherche, les cours généraux ne sont même pas envisagés.

A noter que les danseurs tant des organismes d'état que des cours privés n'ont pas le statut d'étudiant.

b) PRINCIPES DE BASE DE REFORME

1) Ce bilan permet de constater l'isolement et l'anachronisme de la danse en France. La situation fait apparaître la nécessité d'une refonte complète de l'enseignement.

2) L'enseignement de la danse et son intégration dans l'enseignement primaire, secondaire et universitaire au niveau national est vital.

Elle assure à la fois :

- un libre choix et l'accès de tous à la danse
- la sensibilisation et la formation d'un futur public
- l'élargissement du rôle de la génération actuelle en matière d'enseignement, s'exprimant immédiatement par la création de nombreux postes.

3) A un niveau plus spécialisé, création en vue d'une formation professionnelle avec possibilité de recyclage :

- de lycées d'art dans les métropoles régionales
- de Départements Nationaux de la Danse, auto-gérés, autonomes, parties intégrantes des Universités
- d'un Centre International de la Danse chargé de la recherche en liaison avec d'autres centres de recherche artistiques et techniques.

4) Débouchés :

Création d'un circuit auto-géré d'organisation de spectacles.

c) PRINCIPES D'ENSEIGNEMENT

1) Participation active de l'enseigné à l'enseignement donné à tous les niveaux.

2) Développement de l'esprit critique.

3) Nécessité d'échanges d'idées constants entre danseurs, professeurs, chorégraphes, techniciens à tous les stades de l'enseignement, dans le cadre d'un système fondé sur le dialogue.

4) Rapport constant de la société et de l'étudiant.

d) BUTS DU DEPARTEMENT DE LA DANSE

- 1) Formation d'enseignants et de danseurs à tous les niveaux: possibilité à différents stades de devenir professeur de degrés différents au moyen d'une formation complémentaire adaptée à ce degré.
- 2) Développement de la notion de responsabilité du danseur par la participation active, la co-gestion, etc.
- 3) Possibilité à différents degrés de se recycler.
 - à la fin du secondaire dans les différentes facultés
 - au sein de la Faculté d'Art dans d'autres disciplines artistiques ou techniques.
- 4) Possibilité de retour constant dans le Département de la Danse pour le remaniement, l'actualisation des différentes connaissances et techniques de la danse.
- 5) Influences par cascade sur la formation individuelle des membres de la société au moyen de l'enseignement de la danse à tous les niveaux, primaire secondaire et universitaire.
- 6) Connaissance réelle par le danseur de la société qui l'environne.

Le Département de la Danse se doit d'être intégré à la vie économique et sociale, de s'adapter à l'évolution artistique, scientifique, technique et sociale.

Cet objectif qui nécessite un remaniement constant du Département permettra la formation du danseur en tant qu'être social, lié à la société qui l'environne, et non en tant qu'être inspiré.

II. STRUCTURES

II-1)

a) Organigramme.

- A. Le Département de la Danse fait partie de l'Université des Arts.
- B. Le Département de la Danse détermine son propre programme d'activités; recherches, enseignement, administration. C'est une unité de gestion au sein de l'Université.
- C. Le Département de la Danse est constitué par un comité paritaire d'étudiants en danse, de professeurs, de techniciens, de chorégraphes et d'administrateurs.
- D. Le comité paritaire est élu en Assemblée Générale des différents groupes. (à déterminer)
- E. Le Comité Paritaire (conseil de gestion et d'enseignement) a un rapport constant avec les commissions créées spontanément ou demandées par lui pour des études de problèmes plus particuliers. La contestation des commissions doit déboucher sur une solution concrète; elle se doit de donner de nouvelles solutions à une situation qu'elle refuse.

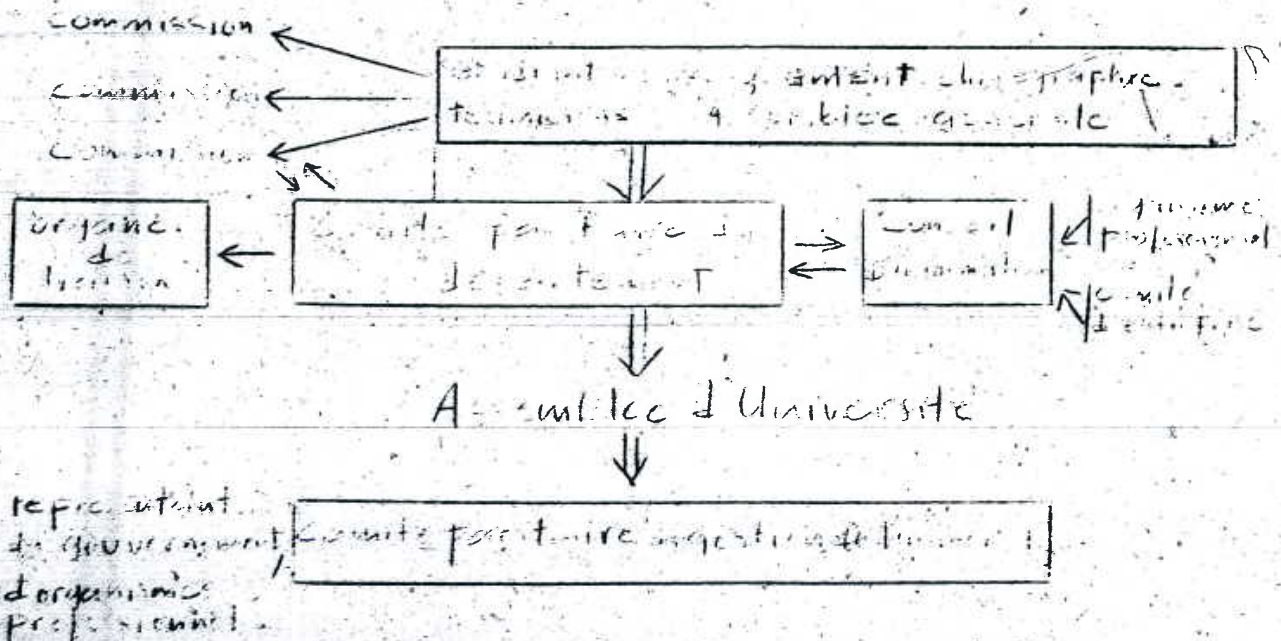
Le Comité Paritaire décidera donc:

- des cours, contenu des cours, création ou suppression des cours, équilibre des programmes, horaires, méthodes pédagogiques, etc..
- des postes à créer
- des stages, etc..
- de la gestion du budget en rapport avec l'enseignement.

En cas d'égalité des voix, l'avis des étudiants sera prépondérant.

F. Création d'organismes de liaison entre les Départements

- organisation du fonctionnement des groupes de recherche des différents Départements d'une même Université. (danse, théâtre, technique, cinéma, etc.)
- organisation des enseignements communs à des Départements distincts.
- organisation des enseignements complémentaires.
- organisation des liaisons avec les Départements similaires et complémentaires en France et à l'étranger.



G. Création d'un conseil d'information des débouchés.

II_2)

Il détermine les besoins de la société. Il est constitué de danseurs, de représentants de la classe ouvrière, de responsables des théâtres, de chorégraphes, de professeurs, d'organismes professionnels extérieurs, du Comité Paritaire, et d'enseignants d'orientation professionnelle chargée de l'orientation à tous les niveaux.

b) Principes fondamentaux.

A. Contestation

Son rôle est de remettre en cause tout savoir pour le renouveler. L'Université se constitue en un centre de réflexion permanente sur elle-même et sur la société. Cette contestation doit accroître en tout individu la prise de responsabilité, détruire l'aspect paternaliste des professeurs et permettre une pédagogie de participation à tous les niveaux.

B. Autogestion.

Cette conscience de responsabilité, d'ouverture aux problèmes de l'Université et de la société serait partielle si elle ne constituait qu'une participation consultative. C'est aux étudiants que doit revenir le pouvoir de conception et de décision.

C. Autonomie.

De même, ce pouvoir de conception et de décision serait illusoire si les Universités ne pouvaient déterminer, seules, l'orientation de leurs propres disciplines. L'autorité centrale émanant du pouvoir politique est à exclure. Elle doit faire place au pouvoir étudiant-professeur, supposant une organisation allant de la base au sommet. Au sein de l'Université, chaque Département garde son autonomie mais fait partie de cette fédération.

c) Rapport de la société et de l'étudiant.

-Département de la Danse ouvert à tous.

-présentation de travaux d'équipe, ballet, travail de recherche, et

-Résultat de travaux d'étude présentés et discutés sur les lieux de travail: usine, campagne, etc..

-La Cité Universitaire doit être un lieu de rencontre, de travail et de recherche entre les étudiants de différentes disciplines et les autres travailleurs (restaurant universitaire ouvert à tous, salles de discussion de problèmes communs, théâtre, cinéma...)

d) Conceptions générales de l'enseignement.

I. Exigences fondamentales.

-Le travail de l'étudiant doit le faire rentrer en contact avec le plus de personnes compétentes.

-Formation de professionnels à tous les stades.

-Recyclage des personnes extérieures.

-Passerelles d'un département à l'autre.

-Information à tous les niveaux sur la carrière et les débouchés.

-L'étudiant recevra un pré-salaire sur la base du smig.

II. Caractère de l'enseignement

- L'enseignement théorique se réduit à l'essentiel. Il diminue alors que l'enseignement pratique augmente.
- Le travail se fait par équipes de quatre à six étudiants. L'animateur est un étudiant plus avancé.
- Le groupement est fait de quatre à six équipes, dont l'enseignant est le responsable.
- Les cours théoriques vont utiliser le système de plusieurs groupes de T.P. ou de discussion.

III. Rôle du corps enseignant.

- Il détermine les sujets d'étude en liaison avec les désirs de l'équipe d'étudiants.
- Il dirige ces sujets (travail sur un ballet, etc..)
- Les animateurs font partie du corps enseignant et seront payés.
- L'activité d'enseignant fait partie de la formation de tout danseur.

III - L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE DANS L'EDUCATION

- a) Dans l'Education nationale
- b) Le lycée d'art
- c) La Faculté d'art

a) DANS L'EDUCATION NATIONALE

1) Niveau Primaire

Buts:

- Introduire la danse dans le cadre de l'éducation artistique, cette éducation devra permettre à l'enfant d'atteindre son maximum d'expression. Encourager la collaboration entre les différents moyens d'expression artistique et faire sentir aux élèves les corrélations.
- Enseignement général du mouvement et éducation sensorielle,
- Encouragement de l'expression personnelle, de la créativité.
- Encouragement de la collaboration entre les élèves dans un contexte artistique. Faire sentir les possibilités d'une expression collective.

Principes de travail : autonomie des écoles à l'intérieur de ce schéma, initiation à la responsabilité et à la participation active.

2) Niveau Secondaire

- Buts : continuation des buts de l'enseignement primaire avec un approfondissement des études techniques et des aspects créateurs de la danse et des autres arts.
- Formes d'enseignement (selon le Colloque d'Amiens, mars 1968)
Tiers temps pédagogique : l'élève partage son temps entre des études intellectuelles, artistiques, et expression corporelle et techniques d'éveil.
La danse est à cheval entre les études artistiques et l'expression corporelle et figure comme option dans les deux domaines.
- Des ateliers de danse avec animateurs spécialisés compléteront les études de danse dans le cadre scolaire.

III - L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE DANS L'EDUCATION

- a) Dans l'Education nationale
- b) Le lycée d'art
- c) La Faculté d'art

a) DANS L'EDUCATION NATIONALE

1) Niveau Primaire

Buts:

- Introduire la danse dans le cadre de l'éducation artistique, cette éducation devra permettre à l'enfant d'atteindre son maximum d'expression. Encourager la collaboration entre les différents moyens d'expression artistique et faire sentir aux élèves les corrélations.
- Enseignement général du mouvement et éducation sensorielle.
- Encouragement de l'expression personnelle, de la créativité.
- Encouragement de la collaboration entre les élèves dans un contexte artistique. Faire sentir les possibilités d'une expression collective.

Principes de travail : autonomie des écoles à l'intérieur de ce schéma, initiation à la responsabilité et à la participation active.

2) Niveau Secondaire

- Buts : continuation des buts de l'enseignement primaire avec un approfondissement des études techniques et des aspects créateurs de la danse et des autres arts.

-- Formes d'enseignement (selon le Colloque d'Amiens, mars 1968)

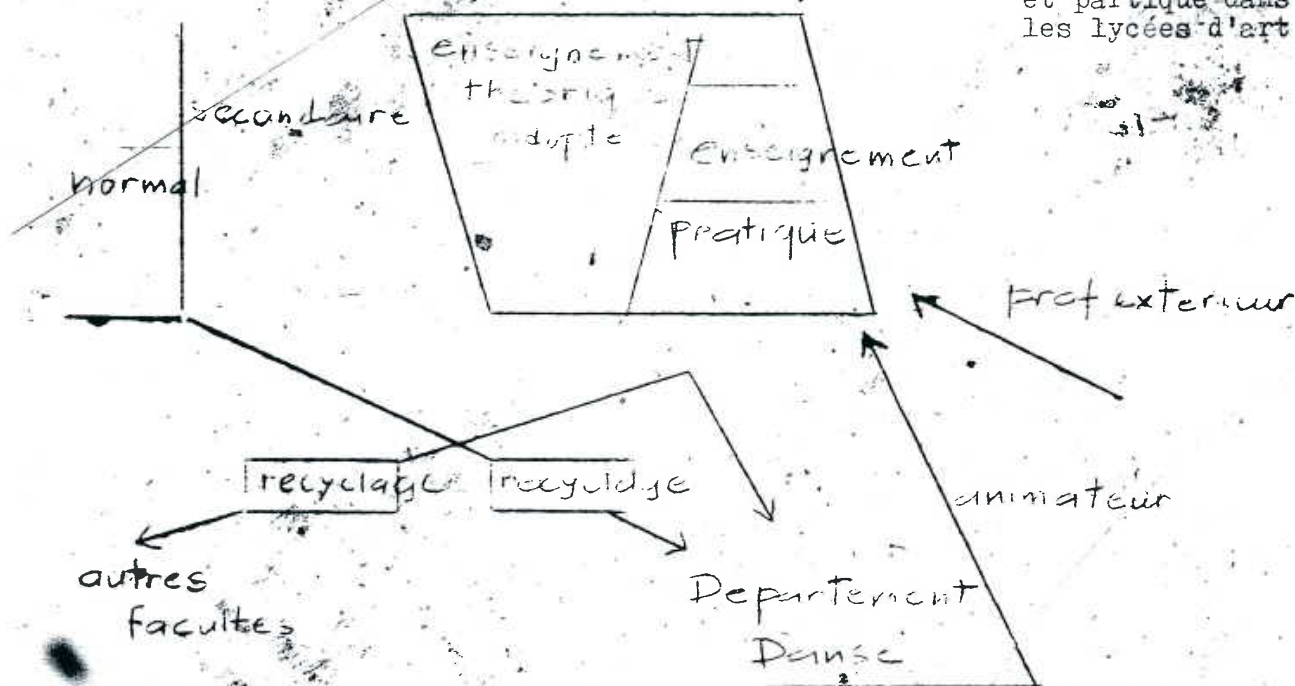
Tiers temps pédagogique : l'élève partage son temps entre des études intellectuelles, artistiques, et expression corporelle et techniques d'éveil.

La danse est à cheval entre les études artistiques et l'expression corporelle et figure comme option dans les deux domaines.

- Des ateliers de danse avec animateurs spécialisés compléteront les études de danse dans le cadre scolaire.

b) LE LYCÉE D'ART

Enseignement théorique et pratique dans les lycées d'art



1) Buts principaux :

- donner la maîtrise d'une technique de danse à un niveau professionnel
- initier aux techniques d'expression qui ne constituent pas la spécialité choisie
- donner une culture générale tant par une formation intellectuelle que par une saisie de la réalité sociale.

2) Cet enseignement se fera par trois paliers successifs qui donneront de plus en plus de place à la danse, tout en gardant les disciplines intellectuelles. Celles-ci doivent être enseignées de manière à donner la possibilité maximale de participation à l'élève (séminaires, discussions, travaux-pratiques dirigés) tandis que les heures de travail en dehors de l'école se réduisent pour permettre le plein développement de la spécialisation choisie.

-- 1er palier :

La formation technique débutera par une étude générale du mouvement, et l'aspect créatif de la danse se fera par l'improvisation et la composition.

L'élève pourra choisir une option dans une technique de la danse (classique, moderne, folklore, etc.)

-- 2ème palier :

Option d'une technique (1 cours par jour) et choix d'une autre technique de danse associées à des travaux d'improvisation, composition ...

-- 3ème palier :

Une classe minimum par jour dans l'option choisie, plus l'étude d'une autre technique de danse. D'autre part des cours d'adage, de caractère, étude de ballet, essais, recherches avec les animateurs du Département de la Danse.

- 3) Ce programme qui vise à la formation professionnelle de l'élève dans la discipline de la danse sera complété par le maximum de contacts avec l'extérieur : professeurs de l'extérieur, la Faculté des arts, spectacles, etc...

c) DEPARTEMENT DE LA DANSE

Le Département de la Danse est ouvert à tous, sans examen d'entrée : tant aux jeunes ayant terminé leurs études secondaires qu'à toute personne décidée à se consacrer aux activités auxquelles ce Département prépare.

Pour tous ceux qui n'ont pas suivi le cycle d'études du lycée d'art un temps de recyclage sera prévu leur permettant d'atteindre rapidement le niveau commun.

Le Comité Paritaire étudiera les critères de contrôle d'étude en cours en se basant sur les principes d'auto-sélection.

La constitution d'équipes et de groupes de travail permettra la formation d'unités pédagogiques adaptées aux individus.

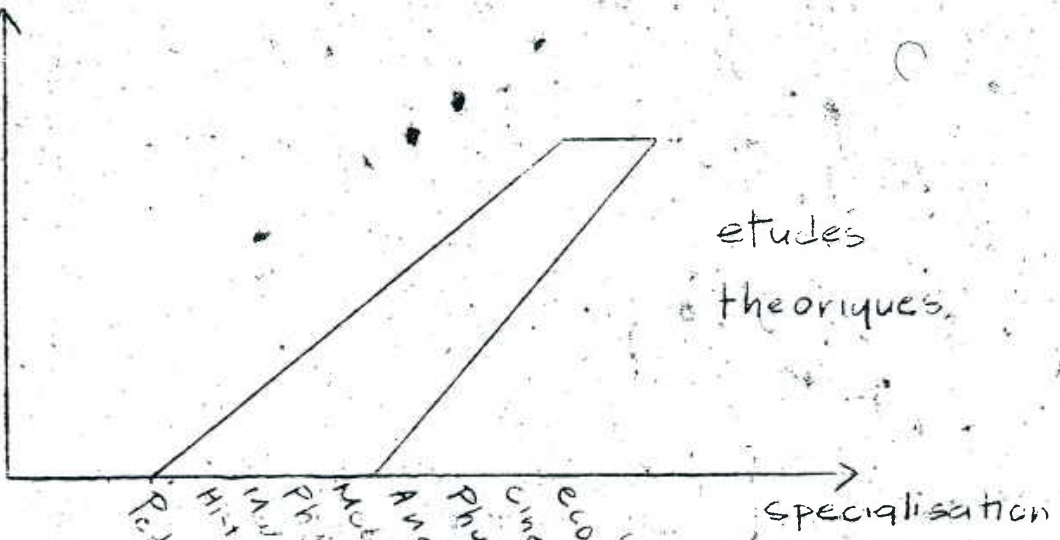
L'enseignement comprendra 3 cycles :

1er cycle :

Durée : 1 ou 2 années (à déterminer)

Objet : formation universitaire de base, connaissance plus approfondie des autres matières artistiques (informations)

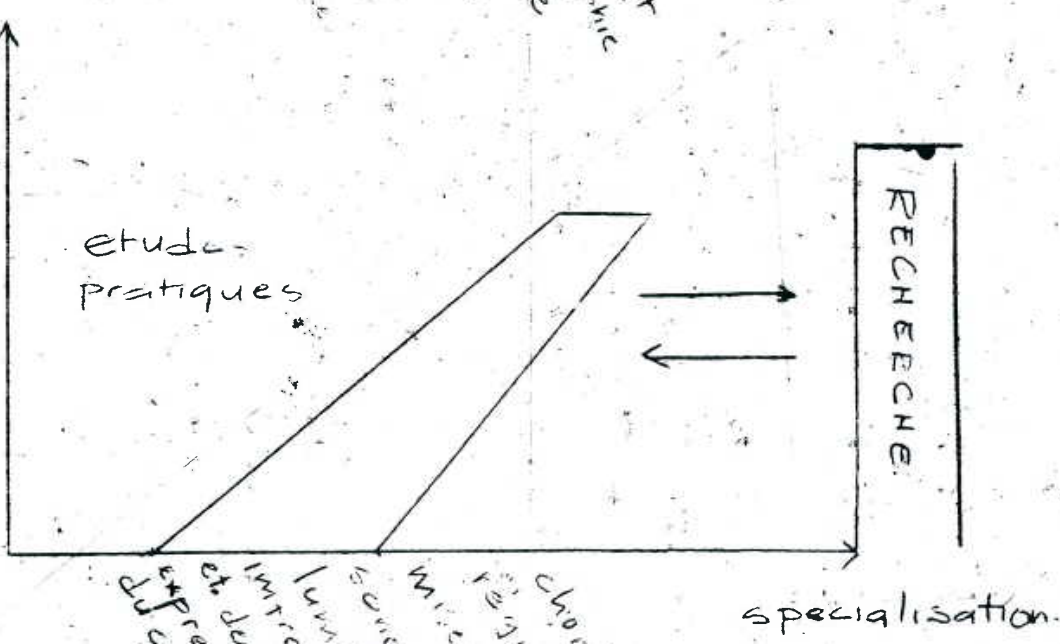
temp. d'études



études théoriques

- Psychologie
- Histoire de l'art
- Musique
- Physique
- Mécanique
- Anatomie
- Physiologie
- Cinématographie
- écrit et écrit

temp. d'études



études pratiques

RECHERCHE

- son
- lumière
- introuvable
- et de différents
- expression du
- du corps
- mise en scène
- féerie
- choregraphie

Moyens :

-- Option mère

- a) information et application des techniques de cette option.
- b) Information d'autres techniques
- c) Information sur les différents débouchés possibles: chorégraphie, professorat, recherches ... permettant de mieux déterminer l'orientation de l'étudiant

-- Des cours interdisciplinaires (sous forme de stages) leur permettront une étude plus poussée d'autres disciplines artistiques (théâtre, mime, techniques du spectacle) en fonction d'une autre orientation éventuelle.

-- Une culture générale développée, ou complétée dans ses données de base s'il est nécessaire.

Le programme de pédagogie sera assez important dès le début afin de permettre à ceux qui le désireraient de quitter l'université à la fin du premier cycle pour exercer le métier d'enseignant.

2ème cycle :

Il permettra l'étude approfondie de métier de danseurs, chorégraphes ou professeurs.

L'établissement des programmes devra tenir compte de ces spécialisations et offrir à ceux qui le voudraient la possibilité d'exercer leur métier au dehors tout en poursuivant leurs études.

* Tous les étudiants animeront les équipes de travail du premier cycle.

Durant ces deux cycles les étudiants seront appelés à faire des stages dans d'autres départements de l'université des arts.

Les étudiants, équipes, professeurs auront des rapports constants et nécessaires avec le centre de recherche.

Dès le début des études l'enseignement reçu trouvera une application pratique sous forme de spectacles.

Qu'ils soient simple aboutissement d'un travail scolaire ou, pour les années terminales, réelle création artistique englobant diverses disciplines, ces spectacles seront soumis à la discussion du public dans le théâtre de la Faculté. Certains pourront également être donnés à l'extérieur et montés sur place par tous les participants.

En vue de rendre plus vivants les contacts avec le public la conception même de certains spectacles pourra être fonction

d'un cadre déterminé choisi en accord avec ceux que l'on veut rencontrer (salle d'usine, théâtre de plein air, maison de jeunes ...)

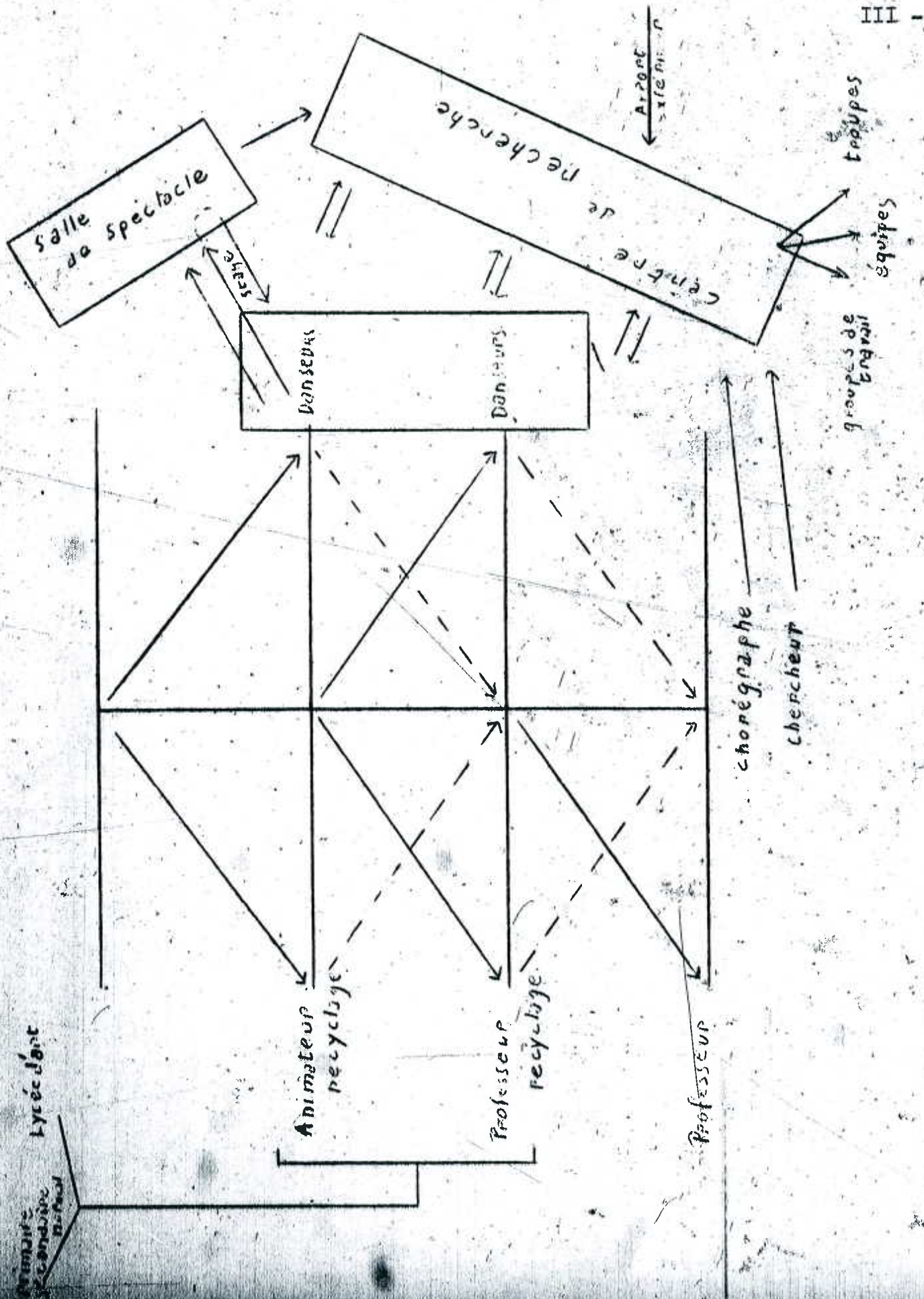
3ème cycle :

Il sera plus particulièrement réservé aux chorégraphes et aux professeurs. En dehors de leur travail personnel (thèse, recherche) ceux-ci se chargeront de la liaison entre le laboratoire de recherche et les étudiants des 1er et 2ème cycles avec qui ils seront en rapport constant, les aidant dans leurs spectacles.

Ces contacts pourraient favoriser la constitution de compagnies auxquelles on donnerait la possibilité, avec une subvention calculée en rapport avec la mission choisie, d'aller en pionniers dans une collectivité particulièrement défavorisée afin d'y faire revivre la danse. Ces groupes pourraient faire appel à d'autres professionnels désirant s'y incorporer.

Un théâtre d'essai susceptible de s'adapter aux créations nouvelles sera mis à la disposition des chorégraphes, scénographes, metteurs en scène ...

Des foyers favoriseront, à tous les niveaux, les rencontres et les échanges entre gens de disciplines et d'âges différents. Ainsi sera parfait le champ de l'activité pensée, seront confrontés les actes en foisonnement.



IV. CRITIQUE

Cet avant-projet de réforme, nullement définitif, suppose de nombreuses critiques.

- 1) Les idées générales et les structures y ont été plus particulièrement développées. En effet, les danseurs n'ont pas l'expérience des études et des problèmes posés par la faculté.
En une fois ils doivent rattrapper ce retard mais également concevoir la faculté dans sa dynamique de réforme actuelle.
Il est donc nécessaire de bien expliquer, de bien comprendre les principes fondamentaux d'autogestion, d'autonomie, de responsabilité, etc...
Le danseur n'est pas habitué aux responsabilités qu'il aura dans l'exercice de son métier. Un travail de propagande doit être fait dans ce sens pour obtenir leur changement de mentalité.
- 2) Des problèmes ont été plus ou moins abordés:
 - cours du soir
 - sélection et auto-sélection des étudiants et des enseignants-chercheurs; recyclage des chercheurs manquant d'efficacité
 - Les débouchés et le problème du circuit autogéré du spectacle font l'objet de commissions. Cependant, des rapports constants et étroits avec les commissions similaires d'autres disciplines des arts du spectacle sont nécessaires pour obtenir une solution commune.
 - des solutions immédiates, avec ou sans crédit, seront exposées ultérieurement.

2 | 8 | 2 | 7

DANSEURS

Les principes de base du projet de réforme de l'enseignement de la danse a été exposé et voté le jeudi 13 juin en Assemblée Générale à l'Institut d'Art, 3 rue Michelet. Ce projet résulte du travail de diverses commissions de réforme et assemblées ; il est constitué de trois points essentiels basés sur la reconnaissance d'une situation anachronique dans l'enseignement de la danse :

- 1) Intégration de l'enseignement de la danse dans le Primaire, dans le Secondaire et à l'Université.
- 2) Formation de ... par des études spécialisées de Danse dans le Secondaire - d'une Fac de danse.
- 3) Circuits autogérés de diffusion.

D'autre part, deux cours par jours suivis de débats qui ont lieu depuis trois semaines, ont permis de poser les bases d'une Université critique de la danse qui pourrait se constituer dès le mois d'Octobre prochain.

Pour l'obtention de cette réforme, le C.A.D. envisage d'être représenté aux réunions :

- U.N.E.F. du 5 au 7 juillet à Grenoble .-
- Assises de l'Université à partir du 10 à Toulouse.
- Forum d'Avignon

Vous êtes donc invités à l'Assemblée Générale qui aura lieu Lundi 1er juillet à 20 h 30 précises à l'Institut d'Art et d'Archéologie 3 rue Michelet, ou seront développés plus amplement les modes d'action et où sera élue une équipe représentative.

o o o o o o o o o o o

N.B. : en cas d'impossibilité d'assister à l'Assemblée, envoyer votre bulletin

COMITE D'ACTION DE LA DANSE

Permanence: 3 Rue MICHELET

Correspondance: 35 Place MAUBERT

29 Juillet 1968

naux affectés au logement des instituteurs, il indiquait : « Les locaux appartiennent aux collectivités locales et réservés au logement du personnel de l'éducation ne peuvent être considérés comme affectés à un service public, au sens de l'article 1382 du C. G. I., que si des nécessités absolues de service imposent que les agents intéressés résident, de manière permanente, à l'intérieur des bâtiments où ils exercent leurs fonctions... tel n'est pas le cas des logements affectés au personnel enseignant, surtout lorsqu'ils sont situés en dehors des bâtiments scolaires. » M. Juquin relève une divergence d'appréciation de la situation des instituteurs logés entre les termes de cette réponse et ceux de l'instruction du 4 avril 1975, publiée au B. O. D. G. I. 5P-1475, relative à l'estimation des avantages en nature concédés sous forme de logement aux personnels de l'Etat, et des collectivités locales. Le paragraphe 15 de cette instruction précise, en effet : Lorsque le montant de la rémunération en espèces de ces fonctionnaires (instituteurs) dépasse le plafond de sécurité sociale, il y aura lieu, sur le plan fiscal, d'estimer l'avantage suivant les modalités exposées aux paragraphes 9 et suivants pour les logements concédés pour nécessité absolue de service. Il lui demande en conséquence : 1° quelles sont les raisons qui l'ont conduit à donner deux appréciations totalement opposées d'une même situation ; 2° dans le cas où ces logements avaient été antérieurement considérés comme des propriétés publiques exonérées de façon permanente en vertu des dispositions de l'article 1382 du C. G. I., et pour ceux d'entre eux qui se trouvent pouvoir encore bénéficier de l'exemption temporaire de 25 ans, quelles mesures il entend prendre pour faire bénéficier rétroactivement les communes de la subvention compensatrice des exonérations d'impôt foncier là où celle-ci trouve à s'appliquer puisqu'il apparaît que cette perte de recettes provient d'une inexacte appréciation du service local des impôts.

Education physique et sportive (effectifs insuffisants de professeurs au C. E. S. de Mennecy (Essonne)).

29581. — 4 juin 1976. — M. Juquin appelle l'attention de M. le ministre de la qualité de la vie (Jeunesse et sports) sur la situation de l'enseignement de l'éducation physique et sportive au C. E. S. de Mennecy (Essonne). Le nombre de professeurs est insuffisant. La suppression de l'enseignement du sport est envisagée pour les élèves de 6^e et 5^e afin de permettre aux élèves de 4^e et 3^e de bénéficier de deux heures hebdomadaires. Ces deux heures consécutives sont un minimum pour qu'un enseignement efficace puisse être commencé mais il serait inacceptable que les élèves plus jeunes en soient privés. Il lui demande en conséquence quelles mesures il compte prendre afin de permettre l'augmentation du nombre d'heures d'enseignement de l'éducation physique et sportive au C. E. S. de Mennecy.

Domaine public (estimation des terrains situés entre le quai Branly, l'avenue Rapp, l'avenue de La Bourdonnais et la rue de l'Université).

29583. — 4 juin 1976. — M. Villa attire l'attention de M. le ministre de l'équipement sur la destination des terrains publics, sis entre le quai Branly, l'avenue Rapp, l'avenue de La Bourdonnais et la rue de l'Université. Il lui rappelle qu'un projet déjà ancien ; qui n'a jamais été clairement confirmé, tend à édifier sur cet emplacement des tours à usage de bureaux. Il lui signale que le conseil de Paris a pris au cours de l'élaboration du plan d'occupation des sols des dispositions pour que le secteur environnant ne connaisse pas une densification à outrance de bureaux ; c'est ainsi que les deux zones dans lesquelles se trouvent les terrains publics concernés limitent le coefficient bureau à 1, en conséquence, il lui demande de lui indiquer l'utilisation de ces terrains publics.

Crimes de guerre (extradition hors de Bolivie de Klaus Barbie).

29584. — 4 juin 1976. — M. Bareil expose à M. le ministre des affaires étrangères que le récent attentat commis contre l'ambassadeur de Bolivie à Paris a placé au premier plan de l'actualité les contradictions politiques et sociales qui agitent ce pays. Indirectement elle pose à nouveau le problème de l'attitude du gouvernement bolivien à l'égard de la demande d'extradition de Klaus Barbie présentée par la France. Rappelant qu'à la dernière réunion de la commission des affaires étrangères, à la suite du refus de la cour suprême de Bolivie, le ministre avait annoncé que la demande d'extradition était remplacée par une demande d'expulsion, il lui prie de lui faire connaître si le gouvernement français, pour que l'Etat bolivien se soumette aux règles de droit international concernant les criminels de guerre auxquelles il a souscrit dans le cadre des Nations unies, n'envisage pas de reprendre la procédure de l'extradition.

Education spécialisée (création d'une S. E. S. au lycée Duplex de Landrecies (Nord)).

29585. — 4 juin 1976. — M. Eloy attire l'attention de M. le ministre de l'éducation sur la demande de création d'une section d'éducation spécialisée au lycée Duplex de Landrecies (Nord) qui lui a été adressée dans le cadre des travaux de révision annuelle de la carte scolaire. Il tient à lui préciser que ledit lycée Duplex dispose d'un premier cycle en forme pédagogique de collège d'enseignement secondaire et, alors qu'une bonne quarantaine d'élèves habitant le secteur scolaire de Landrecies relèvent des S. E. S., il n'en existe aucune dans le secteur. En conséquence, il lui demande s'il compte faire ouvrir une telle section dès la rentrée scolaire 1976, c'est-à-dire d'en prévoir le fonctionnement normal une année avant l'échéance prévue et annoncée par le recteur de l'académie de Lille. Enfin, considérant les besoins réels du secteur scolaire de Landrecies, il lui demande expressément de prévoir une seconde S. E. S. au lycée de Landrecies pour l'année scolaire 1977-1978.

Artistes (publication des décrets d'application de la loi du 4 janvier 1976 relative à la sécurité sociale).

29586. — 4 juin 1976. — M. Ralite s'étonne vivement auprès de M. le secrétaire d'Etat à la culture de ce que les décrets d'application de la loi du 4 janvier 1976 relative à la sécurité sociale des artistes ne soient pas encore publiés et proteste contre le fait que les poursuites de la Cava et de la Cavar continuent comme avant le vote de la loi. Il lui demande donc : 1° de prendre toutes dispositions pour que paraissent les décrets d'application de la loi du 4 janvier 1976 avant l'été 1976 ; 2° de prendre une mesure suspensive de toutes les poursuites engagées par la Cava et la Cavar à l'encontre des artistes ; 3° de lui faire connaître l'état d'avancement de l'étude qui devait être faite auprès des artistes quant à l'avenir de la Cava et de la Cavar.

Danses (revendications des danseurs et chorégraphes).

29587. — 4 juin 1976. — M. Ralite attire vivement l'attention de M. le secrétaire d'Etat à la culture sur les conclusions qui cette année ont accompagné le concours international de chorégraphie organisé par le centre de chorégraphie de Bagnolet que dirige Jacques Chaurand. A cette occasion, en effet, 500 danseurs et chorégraphes professionnels, personnels et amis de la danse ont rédigé et signé une motion à la suite d'un débat sur la situation de l'art chorégraphique en France. Cette motion demande que soient créées les conditions de la reconnaissance du rôle irremplaçable de la danse ce qui implique la définition d'un statut social du danseur et du chorégraphe avec ses conséquences immédiates (sécurité sociale, formation professionnelle, droit à la retraite). Par ailleurs, le texte revendique un véritable budget de la danse (il est actuellement dérisoire) permettant : le développement des équipements et en premier lieu la construction de nombreux studios ; un subventionnement convenable des compagnies chorégraphiques, grandes et petites, encourageant ainsi toutes les formes de création chorégraphiques ; la tenue de stages multiples favorisant l'enrichissement réciproque des professionnels comme la découverte de nouveaux talents. Il lui demande quelles mesures il compte prendre pour que dans le budget 1977 ces revendications si légitimes des danseurs et chorégraphes soient prises réellement en considération.

Anciens combattants (satisfaction de leurs revendications).

29589. — 4 juin 1976. — M. Gilbert Schwartz rappelle à M. le secrétaire d'Etat aux anciens combattants que chaque année les effectifs du monde anciens combattants diminuent ; que la situation des survivants est de plus en plus difficile ; que les différents points du contentieux anciens combattants et en particulier le rapport constant ne sont pas satisfaisants. Il lui demande quelles mesures il compte prendre lors de l'établissement du budget 1977 pour donner satisfaction aux justes demandes des survivants du monde anciens combattants.

Anciens combattants (personnel employé par les services du secrétariat d'Etat).

29590. — 4 juin 1976. — M. Gilbert Schwartz rappelle à M. le secrétaire d'Etat aux anciens combattants que de nombreux dossiers de demandes de cartes, de pensions sont en instance dans les services départementaux et nationaux du ministère des anciens

LE MOUVEMENT POUR LA DANSE

*ensemble
chorégraphique
de viry*

Il semble généralement qu'il y ait une tache aveugle dans ce que l'on appelle communément la culture, tache que remplit la danse, exemplairement.

Les danseurs, chorégraphes, élèves et professeurs de danse peuvent aujourd'hui se le formuler clairement : ce qui fait la raison de leur existence leur est refusé et dénié. Vérité flagrante qui les frappe de plein fouet et leur retire toute possibilité de se leurrer. Ils sont, pour ainsi dire, le dos au mur.

Quand on en est là, on se voit forcé de faire face ; la tache aveugle se fait lumière, regard et lucidité. Le danseur n'a plus comme recours que de penser cet état de chose à partir du vide où on le renvoie .

- Ce qu'il dit ?

1) Le vide où l'on me renvoie est peuplé, réel, matériel.

a) peuplé de toutes ces vies, de tous ces visages, de tous ces gestes que je perçois autour de moi, en moi, de la rue au studio.

b) il est réel de cette réalité que me dicte mon corps. Qui oserait mettre en doute la réalité d'un corps ?

c) il est matériel par les objets, les forces, les structures, les poids et les légèretés que je déplace, transforme, que je modifie suivant le sens de mes projets, et par l'argent que je dois "inventer" pour les réaliser.

2) Donc, c'est mon existence même, dans ce qu'elle a de premier, d'irremplaçable, qui est dénié, et par contre coup, comment pourrais-je l'oublier !, toutes les existances, solidairement.

- Comment s'interroge-t-il ?

Pourquoi et comment une pratique qui se reconnaît comme profession et comme travail se sent-elle amenée nécessairement à stigmatiser la dureté et la brutalité avant toute autre chose, là où elle pensait son action, sa nature, sa fonction et son destin comme un art, comme communication, comme civilisation.

*courrier à adresser : C.C.V. 36 rue Audigeois 94400 Viry
téléphone : 680.85.20 poste 322.*

Quelques exemples :

- en ce qui concerne le professeur de danse : depuis le 15 décembre 1977, il se trouve en ballottage entre différentes administrations : pour certaines, il est profession libérale, pour d'autres, il est salarié.

- en ce qui concerne le chorégraphe : dans certaines conventions collectives, le terme de chorégraphe n'est jamais mentionné, celui-ci étant considéré comme metteur en scène. Quant aux droits d'auteur, malgré un pas en avant (la reconnaissance du chorégraphe en tant qu'auteur-créateur remonte à quelques années), le chorégraphe est toujours obligé de se dédoubler, c'est-à-dire d'écrire un livret, puis de faire sa chorégraphie et de partager ses droits entre auteur dramatique et auteur chorégraphique.

- en ce qui concerne le danseur : il n'est reconnu comme professionnel qu'à partir de 24 cachets par an. Or, quand on sait les difficultés que rencontre une compagnie à présenter son travail, tout en étant rémunérée, ne fût-ce que 10 fois par an, comment ne pas s'étonner que statistiquement la profession soit en voie de disparition. D'autre part, comme tous les artistes interprètes, le danseur souffre du différend traditionnel entre divers organismes au sujet du cumul des 25% d'abattement pour frais professionnels d'une part et de défraiement lors de déplacement, d'autre part. Or, pour ne parler que de la leçon quotidienne (qui coûte entre 25 et 35 F) qu'il doit prendre pour continuer à assurer son métier, le danseur, plus que tout autre justifie des frais professionnels : le seul texte où il y ait accord sur ce point porte la mention : "gens du spectacle", et l'on trouve des agents administratifs qui n'incluent pas le danseur parmi les "gens du spectacle".

Aux yeux de l'Administration et des Pouvoirs Publics, ces exemples le prouvent, le danseur est insituable. Ils ne lui reconnaissent pas, comme à n'importe quel autre travailleur, le droit aux garanties minimales (Sécurité Sociale, chômage, retraite) exigible dans toute société démocratique. Ce silence et cette dénégation extrême et subie est perverse. Les exemples cités ci-dessus nous l'enseignent. Le fait de ne pas être reconnu, socialement comme "gens du spectacle" par exemple, n'entraîne-t-il pas chez le danseur une sorte de désaffection.

Il intériorise cette non-légitimation de son existence comme une illégitimité : il finit par douter de la nécessité de sa passion et des forces auxquelles il sent qu'il doit donner forme. D'autre part, cette non-légitimité entretient une sorte de non-solidarité à l'intérieur de la profession elle-même. Double effet d'anesthésie. Là où, dans sa vie d'artiste, ses efforts visent à intensifier le mouvement de et dans sa vie, il se voit contraint de minimiser et amoindrir la valeur de sa recherche.

Le Mouvement Pour la Danse dénoncera (calmement) ce genre de renversement. Il est conscient à l'extrême de l'urgence de ce travail critique, en ayant à l'esprit toutes les contradictions qui traversent chacun des membres et groupes qui le composent. Conscient de l'urgence mais sûr de son avancée, il sait aussi que le temps ne lui manque pas !, et qu'en un sens sa décision de ne compter que sur ses forces représente le point de sa lucidité.

Le Mouvement Pour la Danse demande :

- 1) Une Direction de la Danse au Ministère de la Culture et de la Communication, accompagnée d'un budget autonome suffisant pour répondre à ses besoins.
- 2) Que cette Direction de la Danse travaille en concertation avec les autres Ministères intéressés et des commissions de représentants de la profession, élus par leurs pairs et renouvelable périodiquement, pour étudier et résoudre les problèmes
 - a) liés à la création chorégraphique (subventions, aides à la création, aides aux jeunes chorégraphes, problèmes liés aux professions annexes : scénographes, éclairagistes, etc...)
 - b) liés à la diffusion des oeuvres chorégraphiques (aides aux structures d'accueil pour faciliter leur mission, création de Maisons de la Danse dont la vocation principale serait l'accueil de spectacles, création d'un Centre de renseignements administratifs sur la danse, création d'un Centre d'archives sur la danse, etc...)
 - c) liés à la formation des danseurs, chorégraphes et professeurs de danse (écoles de formation pour toutes les branches de la profession et des professions annexes).

- 3) Qu'une commission de représentants de la profession soit établie pour étudier et résoudre les problèmes qui se posent sur les statuts imprécis et parfois contradictoires des danseurs, chorégraphes et professeurs de danse.

Déclaration de la commission Danse - Etats Généraux de la culture - 1er octobre 1981

DECLARATION DE LA COMMISSION-DANSE

ETATS GENERAUX DE LA CULTURE

MARSEILLE - 1 OCTOBRE 1981

Finis le temps du cynisme et du mépris...

Jack Lang déclarait récemment à Jean-Pierre Faye : " Chaque fois que des groupes et des personnes s'allient pour prendre une initiative de réflexion et d'agitation... c'est un pas en avant... "

Les danseurs et chorégraphes prennent acte : ils se sont alliés. La Commission-Danse pour les Etats Généraux de la Culture rassemble environ 300 personnes (danseurs, chorégraphes, danseurs français travaillant aux U.S.A, techniciens, administrateurs, musiciens, journalistes... ainsi que des amis mimes qui ont manifesté leur solidarité, leur partage de vue et de condition avec la nôtre, tout en marquant leur singularité).

Ces 300 personnes recouvrent des situations et des modes de travail économiques et artistiques différents (cela va du danseur isolé à la compagnie implantée dans un centre chorégraphique régional) - soulignant l'extrême et complexe diversité de la danse contemporaine en France à l'heure actuelle, circonscrivant une zone très large et méconnue oscillant entre les compagnies attachées à des théâtres et la danse attachée au monde du show-business. Ces deux pôles ne sont pas représentés ici : les lois qui président à leur fonctionnement ne sont pas tout à fait les nôtres (même si les frontières tendent à s'effacer dans certaines circonstances).

Donc nous avons fait un pas en avant : toute la question maintenant, pour nous, c'est que ce pas ne soit pas suivi de deux (sinon de plusieurs) pas en arrière. La réponse ? Elle tient à nous; elle tient évidemment à la politique culturelle de notre nouveau gouvernement elle tient aussi aux rapports qui pourront se créer à l'intérieur des Etats Généraux de la Culture. Les temps de réponse ne sont pas identiques et nous ne confondons pas. Que ceux qui nous écoutent ne confondent pas non plus.

Gilles Deleuze dans un entretien qu'il accordait à Libération le 23 octobre 1980, disait : " Je crois que la pensée philosophique n'a jamais eu autant de rôle qu'aujourd'hui, parce que s'installe un régime non seulement politique mais culturel et journalistique qui est une OFFENSE à la pensée... "

Pour nous danseurs, cette offense nous l'avons vécue, elle nous a atteint dans nos corps et expatrié du mouvement de nos pensées - c'est-à-dire de nos danses. Et nous voudrions qu'elle cesse - d'autant que le régime politique ne s'est pas installé.

La danse - la danse contemporaine en France - ouvre des espaces d'irrigation où des corps, des pensées, des énergies et des rythmes disparates se rencontrent et s'accordent silencieusement, suivant des lois inventées pour la circonstance. En-deçà de l'offense culturelle et journalistique, elle maintient vivante la pensée du présent... Elle résiste en un sens; elle conjure en tout cas la menace qui voudrait édicter à chacun le compte de son existence. Elle refuse et récuse cette opinion atrocement fixe qui ne voit plus que l'originalité est première et merveilleusement disséminée. " Chacun est un centre " disait le chorégraphe américain Cunningham. On voit comment la danse contemporaine a pu aussi renverser les perspectives, ne cédant pas aux valeurs régnautes : parce qu'un tel renversement des points de vue entraîne des conséquences... les danseurs sentent très vite l'abus et l'oppressif.

Or cette originalité est discrète. Elle tisse ces liens mystérieux, ces affinités de corps et pensées qui font d'une population un peuple. Elle trame des solidarités, des amitiés : entre gens d'un même groupe, entre populations limitrophes ou lointaines. Avant toute chose la danse se définit comme l'appréhension d'un espace où coexistent des formes, des énergies, des rythmes ou des inerties, des forces ou des faiblesses parfois étrangères, parfois même inconciliables - et cela sans que l'autre ne devienne un adversaire, sans que la circulation ne soit interrompue, sans irrespect et sans brutalité.

Notre sens du présent n'est pas sommaire. Nos danses ne sont pas des sommations... Il faut les voir, les voir et les revoir; pour sentir que ce qu'elles montrent la plupart du temps c'est que l'espace est habité, peuplé (même quand il semble vide). C'est leur première mesure : on ne se déplace pas n'importe comment quand on a cette sensibilité (on ne donne pas de coups, on n'écrase pas son voisin). On cohabite avec l'espace. Savoir cela, pour un danseur, un chorégraphe, signifie que danser c'est nécessairement aller à la rencontre d'un peuple (d'une peuplade) visible, peu visible ou même invisible mais proche, sans cesse présent, vertigineusement plastique.

Danser, chorégrapheur n'est-ce pas montrer qu'un espace-temps - même le plus nu, même le plus âpre et le plus dénué (nos sociétés regorgent de zones sèches) - peut toujours se voir entaillé, hanté, mystérieusement animé par un mouvement humain ?

C'est là, dans cet exact rapport que la danse entretient avec un espace et un temps, qu'elle témoigne du temps qui est le nôtre. Art du plus attentif, elle demande aussi toute notre attention.

Evidemment l'ensemble de la politique culturelle (du moins telle qu'elle a été menée jusqu'à maintenant) tend à invalider (le mot résonne d'une manière un peu sinistre pour les danseurs) le sens de ce que nous venons de dire. D'ailleurs, en cette affaire, les pouvoirs publics y voient si peu clair qu'ils n'ont pas encore réussi à faire la différence entre la musique et la danse : le budget de la danse ne représente toujours que 10% du budget de la musique - soit à peine un soupir. Beaucoup de bruit pour rien !

Lorsque la Commission Danse, à l'unanimité, exige une direction autonome de la danse au Ministère de la Culture, ce n'est pas seulement par esprit corporatiste (les musiciens sont si souvent nos partenaires), c'est surtout pour que la politique culturelle soit réelle, qu'elle ne mélange pas tout, qu'elle devienne dynamique, bref qu'elle fasse preuve d'intelligence et de justice.

L'une de nos huit sous-commissions : Création et Institution, l'énonçait clairement : Jusqu'à présent la politique du pouvoir a été de faire en sorte que ce soient les compagnies qui subventionnent le Ministère, par la quantité de travail bénévole incluse dans leurs réalisations.

Nos dépenses excèdent largement nos revenus. Comme nos revenus sont nuls, nos dépenses sont vraiment considérables. Une telle disproportion - une si répétitive et compulsive INEGALITE nous force donc à penser ceci : puisque la force de travail et de création d'un corps peut se voir aussi généralement EXPLOITEE puis DENIEE, c'est que cette force suscite encore de l'aversion (la fascination pour le corps glorieux de l'étoile n'en serait elle-même que l'envers).

Or il n'est pas pensable qu'à un moment où la loi d'internement de 1838 soit sur le point d'être abrogée, où la peine de mort a été abolie, la liberté de mouvement (nous parlons ici du mouvement qui s'invente lui-même, ne cesse pas de s'inventer dans nos corps autour de nos corps, entre nos corps) ne soit pas en même temps affirmée et tenue pour irréductible.

Autrement dit, fondamentalement respectée.

La danse n'est pas seulement cette robe de deuil blanche ou noire que peut revêtir notre culture quand tous les autres acteurs se sont effacés. Elle est vivante, présente et chamarrée.

Si un art et une pratique qui passe par essence par le corps n'existe pas aux yeux de ceux qui ont le pouvoir d'orienter et d'infléchir une politique culturelle, nous sommes en droit de déduire que leur politique sociale et économique ne variera guère des politiques patronales antérieures.

Il y a des solidarités de fait, de parole. Il existe aussi des solidarités sensibles où l'attention portée aux corps d'autrui n'est pas seulement thérapeutique ou orthopédique - ni non plus esthétique, mais est jouée (chance sérieuse) dans l'espace. L'enseignement de la danse libère l'espace d'une seule norme, elle transforme littéralement les perspectives : on peut être et avoir plusieurs dos, plusieurs nuques, différentes hauteurs, se sentir traversé par des légèretés, des pesanteurs, des vitesses ou des lenteurs incoupçonnées.

Alors cessons d'attribuer à la danse une seule figure stéréotypée.

Entrons dans le détail - partons de lui. La vie s'intensifie étrangement dès qu'on s'en approche.

Le travail de notre Commission a fait un pas... c'est pour sortir de la GENE.

Cette est trop répandue; elle se manifeste symptomatiquement dans la relation sans cesse contrariée que les pouvoirs, les médias et l'intelligentsia entretiennent (ou non) avec la danse.

Notre sous-commission " Compagnies Implantées " l'a nettement mise à jour. Elle réunissait les représentants de 4 compagnies implantées en province (Montpellier, Caen, La Rochelle et Rennes), elle a fait l'inventaire de leurs conditions de travail (contexte local, historique de l'implantation, structure d'accueil, statut et convention avec la ville et la région, organigrammes, locaux...) et défini leur démarche (création, animation, formation, diffusion...). Deux points essentiels en ressortent :

1) Une politique culturelle régionale peut AUBSI s'articuler autour de la danse comme force motrice d'animation et de création à la condition que les crédits alloués soient proportionnés réellement aux besoins et non pas limités de telle sorte (et c'est le cas) que des impasses viennent très vite murer la voie ouverte.

2) Les temps d'activité ne peuvent et ne doivent pas être confondus. Il faut un temps pour créer, un temps pour chercher et trouver, un temps pour former et animer. Si ces temps s'entrechoquent, les fins deviennent vite mortelles.

Tout se passe comme si le temps n'était jamais accordé aux danseurs. Et si on leur offre un espace, on leur retire dès qu'on le juge nécessaire sans se soucier de ce qu'ils pourront en penser. Même en admettant que la danse soit éphémère (ce qui n'est pas le cas), ça ne signifie pas pour autant que nos conditions de vie doivent l'être (ce qui est le cas). L'une des rares tentatives où les temps propres à la danse aient été respectés et pensés comme sources réelles d'une programmation s'est déroulée à la Biennale du Val de Marne en mai dernier. Elle tirait sa force d'une sorte d'autonomie départementale qui libérait les groupes et les participants du "chantage" centraliste qui pèse sur toute manifestation culturelle de nos jours. Cette manifestation trouvait sa force dans les liens qu'un département peut créer entre les gens qui y vivent... cette expérience se poursuivra. Déjà, elle rencontre des échos dans d'autres départements.

A noter ici, que la décentralisation en danse est balbutiante - personne n'a encore essayé de la mettre en place sérieusement.

Nous pourrions longuement analyser et relever les obstacles que les danseurs et tous ceux qui travaillent auprès d'eux rencontrent sur leur chemin.

L'un des plus notables et des plus noirs est le silence que la presse et les médias laisse tomber sur la danse contemporaine. Voués au spectaculaire, ils sont dans l'incapacité de VOIR et de faire Voir ce qui se passe sous leurs yeux. Nous sommes amenés à penser qu'ils connaissent les plus grandes difficultés (c'est malheureux) à filmer la vie et non la mort. Certes Cocteau a dit qu'un film c'était la mort au travail et le cinéaste allemand Murnau que tout cadrage était l'histoire d'un meurtre... mais reste quelque chose qui ne cadre pas qui appelle une autre écriture filmique et télévisuelle : il y aurait certainement beaucoup à voir, en ce sens, en filmant de la danse (c'est pour cela que des cinéastes comme Godard, Duras, Rivette ou Welles ou certains autres, représentent aux yeux des danseurs une chance parce que chez eux ce qui en est du mouvement, de la lumière, de l'espace et du temps n'est pas brouillé) la question nous semble critique : elle ne peut être abordée que si des liens se font et des expériences se tentent entre danseurs et cinéastes (vidéo, cinéma)

Demême pour nos relations avec des peintres, écrivains, musiciens, techniciens et chercheurs.

Quant à la presse écrite et l'édition : là l'ignorance atteint son comble.

La politique éditoriale en France n'existe simplement pas. Donc nous ne pouvons pas en parler. Dans la grande presse quotidienne et hebdomadaire (indépendamment des journalistes qui essaient tant bien que mal de faire passer quelques articles), là c'est d'une vision de sous-produit qu'il s'agit. Comme si les photos de presse empêchaient de voir que les corps qui y sont plaqués (mis en aplat) ont un volume, une épaisseur et bougent encore. Le siel n'a pas sa place dans les salles de rédaction : l'offense est absolue.

Mais peut-être pouvons nous arrêter là et écouter l'histoire (celle que nous rapport C. Clément) :

" Il arrive que les groupes Indiens, par les hasards des nomadisations ou des catastrophes se rejoignent sans l'avoir voulu. Cela arriva aux Indiens Mandans d'Amérique du Nord. Un groupe d'Indiens d'une culture voisine vint les rejoindre et apprit à leur côté la culture du maïs. Mais les Mandans leur demandèrent bientôt de repartir...

" Il serait préférable que vous partiez au-delà du fleuve, et que vous construisiez votre propre village, car nos coutumes sont par trop différentes des vôtres... N'allez pas trop loin, car les peuples qui vivent trop éloignés sont comme des étrangers et la guerre peut éclater entre eux. Voyagez vers le Nord, jusqu'à ce que vous ne puissiez plus voir la fumée de nos maisons et là, bâtissez votre village. AINSI, NOUS SOMMES ASSEZ PRES POUR ETRE AMIS ET PAS ASSEZ LOIN POUR ETRE ENNEMIS... "

C'est ce qui s'appelle : LA BONNE DISTANCE

Elle qui est désirée - qui n'interdit ni le séjour ni l'errance, ouvre justice.

Il faudrait voir les danseurs comme ces Mandans : tribu, indiens, voisins, ni trop près ni trop loin.

Et si un jour la catastrophe avait lieu, resterait cette énigme que rien ne limite ni ne détruit et qui réserve la chance (cette énigme que Walter Benjamin, mort à la front reconnaissait dans l'oeuvre de Kafka :

" SES GESTES D'ÉPOUVANTE BÉNÉFICIENT DE CETTE MARGE SUPERBE INACCESSIBLE A LA CATASTROPHE "

il y a dans les gestes de nos danses, parfois,
le pressentiment de cette marge...

Que l'on ne réduise pas la possibilité d'en bénéficier.

III Oeuvres et collectifs

Ressource De Dominique Rebaud « Le décentrement à l'œuvre dans le création collective des années 1970/1980 en France

Dans ce document, nous avons complété la liste établie par Dominique Rebaud, élaborée dans le cadre du dispositif « Recherche et patrimoine en danse » (ministère de la Culture, Centre national de la danse) . La liste est non exhaustive, cet état des lieux est à compléter, affiner, corriger.

Ouverture / 1968 – [n.i.] (Paris)

Renate Pook, Suzon Holzer, Kilina Crémona, Linda Mitchell [Agnès Denis et Georges Tudgual]

Les Ballets de la Cité / 1969 1985 (Paris puis Darnétal)

Autour de Catherine Atlani : Dominique Boivin, Gisèle Gréau, Odila Azagury, Anne-Marie Reynaud, Geneviève Sorin, Claude Brumachon, Mic Guillaume, Yann Le Gac, Jean-Claude Ramseyer, Véronique Simmottel, Alain Courtaux, **Daniel Nicollet, Quentin Rouillier, François Raffinot...**

Danse Théâtre Expérience / 1971-1974 (Paris) puis de 1975 à 1978

Autour de Susan Buirge puis de Colette Blanchet, Edwige Wood et Françoise Ferly: Josiane Rivoire, Colette Blanchet, Christine Gérard, Alexandre Witzmann-Anaya, Michala Marcus, Pierre Chaumont, Martine Coroller, Françoise Ferly, Joanne Foresta, Edwige Wood...

Delta Phi / 1971 – 1988 (Dijon)

Autour de Pat'O Bine, Jean-Jacques Cluzeau et Martine Mignotte

Le Théâtre du Silence 1971/72 – 1985 (Paris puis La Rochelle)

Fondé en coopérative ouvrière par Brigitte Lefèvre, Jacques Garnier, Richard Duquesnoy, Jean-Marc Torrès, Françoise Denieau, Martine Clary.

André Lafonta, Lari Léong, Michaël Denard, Wilfride Piollet, Jean Guizerix, Serge Bonnafoux, Olivier Marmin, Dragan Movic, Catherine Morelle, Nicole Chouret, Annette Mulard, Françoise Vaussenat, Martine Vuillermoz, Patrick Marty, Jacques Namont, Didier Schirpaz, Georges Teplitsky, Katia Grey, Josyane Conso-li, Cooky Chiapalone, Elisabeth Nicolas, Michel Bouche, Muriel Boulay, Christine Burgos, Sophie Delizée, Sylvie Guy, Noëlle Simonet, Higo Camargo Rocha, Thierry Sirou, Luc Toulotte, Sacha Kochanowski...

Free Dance Song / 1972 – actif (Paris)

Elsa Wollaston, Hideyuki Yano, Viviane Serry, Harry Sheppard, Erns Duplan, Alain de Raucourt, Didier Silhol, Annick Nozati...

Le Cercle / 1973 – [n.i.] (Paris)

Jane Honor, Jean-Claude Ramseyer, Sheela Raj, Quentin Rouillier, Earnest Morgan, Sylvie Clavel, Richard Koob, Rosemary Jeanes, Françoise Denieau, Richard Duquesnoy, Caroline Marcadé...

Watercress / 1975 – [n.i.] (Paris)

Lauri Macklin, Sylvain Richard, Marie Lou Mango, Viviane Serry, François Raffinot, Paul Kristof...

Mâ Danse Rituel Théâtre / 1975-1980 (Paris)

Hideyuki Yano, Elsa Wollaston, Lila Greene, Sidonie Rochon, François Verret, Marc Tompkins...

Corps Graphique / 1976 – [n.i.] (Paris)

Autour de Karin Saporta : François Verret, Claire Rousier, Marie-Christine Gheorghiu...

(Karine Saporta ouvre d'abord un atelier de recherche « corps graphique » en 1976 qui devient la Cie Corps graphique en 1981)

Le Four Solaire / 1976-1984 (Paris puis Nevers)

Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury, Fritz Reinhart, Jean-Christophe Bleton, Bernadette Doneux, Picov Arthur, Daniel Larrieu, Gisèle Gréau, Catherine Richet, Chantal Doudeau, Jean-Louis Clivade, Jean-Luc Ducourt, Yvan Mérat, Alain Buffard ; Toméo Vergès, Alejandro Stadler, Caroline Marcadé, Peter Morin, Dominique Petit, Sarah Charrier, Patrick Fort, Andréa Sitter, Didier Viltard, Dominique Champs...

Le Plateau-Bascule / 1976 – [n.i.] (Lyon)

Autour de Marie Zighéra : Didier Deschamps, Jean-Noël Bachès, Régine Chopinot, Jacqueline Salanon, Roland Bouilly, Laurence Renard, Danièle Perez, Nicole Hugon, Raphaël Fernandez, Jean-Claude Zizin...

Théâtre Pied-Nu / 1976 – actif (Lyon)

Claude Decaillot, Annie Legros, Lila Nett

La Main / 1976 – 1982 (Paris)

Jacques Patarozzi, Malou Airaudo, Dominique Mercy, Helena Pikon, Dana Sapiro...

Moebius / 1977 -1984 (Paris)

Quentin Rouillier, Marie Fourcaut, Edwidge Wood, Marc Vincent, Julien Le Hoagan...

Compagnie Arcor / 1978 - 1998 (Paris)

Christine Gérard, Daniel Dobbels, Alexandre Witzmann-Anaya, Jacqueline Salles, Maïté Fossen...

L'Atelier Contact / 1978 – 1982 (Paris)

Mark Tompkins, Suzanne Cotto, Didier Silhol, Martine Muffat-Joly...

Le Groupe Dunes / 1979 (Marseille)

Autour de Madeleine Chiche et Bernard Misrachi : Odile Duboc, Zeline Zonzon...

Groupe Emile Dubois / 1979 – actif (Grenoble)

Autour de Jean-Claude Gallotta et Mathilde Altaraz : Pascal Gravat, Louis Ziegler, Viviane Serry...

Crownest Trio / 1979-1983 (Paris-New York)

Félix Blaska, Martha Clarke, Robert Barnett, Marie Fourcaut, Jamey Hampton..

La Salamandre / 1979-1980 (Paris)

Dominique Brun, Pascale Paoli, Chantal Bertrand, Alix Mazuet

(Une seule chorégraphie collective en 1979 puis en 1980 D. Brun crée sa compagnie La Salamandre)

Terrain Vague 1980-1989 (Paris)

Jean-Christophe Bleton, Christine Morquin, Sylvie Seidman, Marie-Annik Bocquillon...

Association 1B / 1980 – 1994 (Paris)

Autour de François Verret, Ghédalia Tazartes, Goury Strelnikof : Remi Nicolas, Alain Rigout, Alain de Raucourt, Anne Koren, Mathilde Monnier, Frédéric Leidgens, Toméo Vergès, Dominique Frot, Xavier Lot, Christophe Haleb, Robert Bouvier...

Théâtre Iséon / 1980 – 1987 (Montpellier)

Sylvie Deluz...

Le Groupe Lolita Danse / 1981-1989 (Paris)

Marcia Barcellos, Alain Michon, Daria Elies, Santiago Sempere, Arnaud Sauer, Thierry Azam, Eric Wurtz, Dominique Rebaud, Catherine Langlade, Philippe Chevalier...

Beau Geste / 1981-1991 (Rouen)

Dominique Boivin, Philippe Priasso, Christine Erbé, Christine Graz, Marc Lawton, Agnès David, Isabelle Job...(en 1991 la compagnie se restructure et la direction est confiée à Dominique Boivin)

Motus / 1981 – 1984 (Paris)

Autour de Manuel Robert : Sophie Mathey, Catherine Renouf, Myriam Hervé Gil, Cathy Vesque...

Ecchymose / 1981 – [n.i.] (Paris)

Autour de Patrick Roger : Véronique Bauern Agnès David, Cathy Vesque, Catherine Renouf, Michel Lestréhan...

RamDam / 1982 – 1983 (Paris)

Agnès David, Marc Lawton, Yves Le Guen, Vincent Kuentz, Bruni Voldoire.

Rue Matabiau /1982 - [n.i.] (Toulouse)

Claudine Trémeaux, Marie-Pierre Génard...

Ribouldanse / 1983 - [n.i.] (Toulouse)

Gérard Laffuste, Edith Méric...

Le Grand Jeu – Théâtre du marché aux Grains / 1983 – actif (Bouxwiller)

Louis Ziegler, Claude Sorin, Yves Le Guen

Les Abbesses / 1984 - [n.i.] (Paris)

Denis Detournay, Santha Leng, Dominique Noël, Dominique Dupont...

La Petite Compagnie / 1985 – 1991 (Paris)

Autour de Myriam Hervé Gil

Chloé Ban, Catherine Lenne...

Kaleïdanse / [n.i.] (Paris)

Nicole Lefèvre, Alain de Raucourt, Bernadette Meulien

**AD
74**

Graziella MARTINEZ

et

Jacob LE LEVREUR

GISELLE TOMORROW

Giselle rêve, et Graziella qui l'incarne pour nous, nous entraîne dans un fantastique voyage où la danse, la musique, tout un monde d'objets concourent à faire revivre l'héroïne : bébé, enfant, adolescente, femme ; cover girl, star hollywoodienne, elle naît, meurt, renaît. De résurrection en réincarnation, elle rencontre des personnages de fable, de rêve, de phantasme, des animaux, des phantômes, tous interprétés par **Jacob LE LEVREUR**, **Giselle TOMORROW** avec toutes les expériences de ses vies passées, futures ou rêvées, est une créature machiavélique, mystérieuse, qui manie la poésie et l'humour noir avec autant de facilités.

« Tout en gardant son air naïf, **Giselle** nous raconte sa vie. Nous sommes à mi-chemin entre un théâtre de l'étrange et un théâtre de l'absurde, l'opéra-bouffe et le spectacle total, à contre courant du ballet. Le monde étrange qui nous est présenté s'imprègne de divers climats qui se mélangent et se bousculent : surréalisme, carte postale 1900, cinéma des années 30, expressionnisme, effets psychédéliques, musique pop... et dans ce tourbillon assez dada, une petite fille grandit et danse. Cette **Giselle** de demain est aussi bien celle d'hier ou d'aujourd'hui ».

Lise BRUNEL (HAD n° 6)

Chorégraphie Graziella MARTINEZ
avec **Graziella MARTINEZ**
et **Jacob LE LEVREUR**

DU LUNDI 25 MARS AU SAMEDI 30 MARS

A 20H30

MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE THÉÂTRE DES DEUX PORTES

46 RUE LOUIS LUMIÈRE 75020 PARIS 357.49.92

MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE
THEATRE DES DEUX PORTES

46 rue louis lumière 75020 paris renseignements et
réservations au 357.49.92 et 797.24.51 de 10h00 à 21h00



**free
dance
song**

Au moment où l'aliénation et l'automatisme tentent de nous absorber, de faire de nous les enfants dociles de la machine et de l'administration, L'IMPROVISATION est l'expression d'un besoin d'indépendance et de communauté.

Qu'éclatent l'imaginaire, l'irrationnel, l'intuitif, dans une création commune où la musique, la danse et la voix se rejoignent. Le spectacle se déroule spontanément comme une conversation, suivant un thème qui sert de canevas.

DANSE - PERCUSSIONS - TUBA - CONTREBASSE

FLUTE - CHANT - CLARINETTE - BATTERIE

PANCHO BLUMENZWEIG - EVAN CHANDLEE

MERZAK MOUTHANA - ANNICK NOZATI

CHRISTIANE DE ROUGEMONT

DU 23 JANVIER AU 3 FEVRIER

tous les jours à 20h30 le dimanche à 16h30 places 8 à 15 Fr.

maison des jeunes et de la culture théâtre des 2 portes

locaux provisoires 9 rue Monte Cristo 75020 Paris

☎ 370 38 24

MJC THEATRE des 2 PORTES
présente
ACTION-DANSE
avec le **TEP**
15, RUE DU RETRAIT AU THEATRE DE SULLY-MONTMARTRE



MERCREDI 28 DECEMBRE 1977

18 H JACOBY ET MARTINE EVA

Chorégraphie de Jacoby et Martine Eva

"VISIONS"

Création

JACKIE MARQUES ET PIERRE FABRIS

Création musicale : Pierre Bernard

Chorégraphie et costumes : Jackie Marques

"PIANO D'OMBRES"

CHRISTIANE DE ROUGEMONT

Free Dance Song

"IMPROVISATION"

ENTR'ACTE

20 H MOEBIUS

Chorégraphie : Quentin Roullier

Danseurs : Quentin Roullier - Marie Fourcaut -

Edwige Wood - Marc Vincent -

"HORIZON"

Extrait

DANSE THEATRE EXPERIENCE

Chorégraphie - Danse : Colette Blanchet

"LA PETITE CHAISE"

ENTR'ACTE

maison des jeunes et de la culture théâtre des 2 portes

locaux provisoires 9 rue Monte Cristo 75020 Paris

☎ 370 38 24

MJC THEATRE des 2 PORTES
présente
ACTION-DANSE
avec le **TEP**
15. RUE DU RETRAIT AU THEATRE DE MONTMARTRE

JEUDI 29 DECEMBRE 1977



- 18 H ROSARIO LUNA "IMPROVISATION"
Flûte : Pancho
- DOMINIQUE PETIT "29 DECEMBRE 1977"
Du groupe de Recherches Théâtrales de
L'Opéra de Paris.
- CATHERINE MORELLE ET RICHARD BERTHEMY "DIAGNOSTIC"
- 19 H DEBAT
- 20 H 30 JEAN CLAUDE RAMSAYER "INSOLITE SOLO"
Chorégraphie : Jean Claude Ramsayer
- SARAH RAYNA "PARTITION POUR UNE DANSEUSE
ET UN MUSICIEN"
Chorégraphie : Sarah Rayna
Musicien et ingénieur du son : Alain Marchal
Flûte : Henri Tournier
CREATION JEUNE CHOREGRAPHE
- ROUE LIBRE "PROLOGUE"
Chorégraphie : Fabrice Dugied "TROISIEME CHAPITRE"
Danseurs : Patricia Rambaldini - Isabelle Zwegers -
Fabrice Dugied -

ENTR'ACTE

21 H 30 FOUR SOLAIRE "BALADE A MENILMONTANT"
Chorégraphie : Anne Marie Reynaud Création
Musiciens : Gérard Volpoix- Jean Michel Chmato -
Danseurs : Odile Azagury - Anne Marie Reynaud
Bernadette Doneux - Jean Christophe Bleton -
Jean Louis Civade -

WATERCRESS

"ENSUITE ON REVIENT A ZERO"

Chorégraphie : Lauri Macklin
Danseurs : Marie Lou Mango - Sylvain Richard -
Viviane Serry - François Raffinot - Lauri Macklin -

ENTR'ACTE

23 H MARIE CHRISTINE GIORGHU ET NICOLE LAMPSIN "DIABOLO"
Chorégraphie : Marie Christine Giorghiu
CREATION JEUNE CHOREGRAPHE

GRAZIELLA MARTINEZ

"SILENCE"

Extrait

DOMINIQUE VASSART

"TOI L'INDIEN"

Sur des Textes de :
"Pieds nus sur la terre sacrée"
CREATION JEUNE CHOREGRAPHE

Extrait

ATELIER SERGE KEUTEN

"SOLILOQUE"

Texte : Jean Tardieu
Musique : Gérard Pérotin
Comédien : Rémy Kirch
Chanteuse : Aude Corniac
Danseuse : Catherine Grandperrier

Création

MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE
THEATRE DES DEUX PORTES
46 RUE LOUIS LUMIERE 75020 PARIS
TEL:797 24 51 * 797 25 45

COLLECTIF ACTION-DANSE

.....

Programme du week-end de spectacles non-stop, organisé par le collectif
ACTION-DANSE et la M.J.C THEATRE DES DEUX PORTES, les 25-26-27 Février 1977.

VENDREDI 25

21h- FOUR SOLAIRE : "Nom et Prénom" Anne-Marie Reynaud
et Odile Azagury .CREATION.

SAMEDI 26

15h30- ICI ET MAINTENANT : "Faible dis-tu"

17h- COMPAGNIE DE DANSE DOMINIQUE BAGOUET
"Snarck", "Bulle", "Rébatz, rébatz",
chorégraphie Dominique Bagouet.

"Un peu tout le monde" chorégraphie de Jean Rochereau

.....

18h- Rencontre-débat avec la presse, l'ensemble des compa-
gnies et des chorégraphes participants et de nombreu-
ses personnalités de la danse.

.....

19h30- Animation au foyer : FREE DANCE SONG

20h30- Atelier danse Théâtre de Colombes MATT MATTOX

- CHRISITAN DE ROUGEMONT improvisations

accompagnement Cheick ti Diane Fall

- ARCH solo de Suzanne Wirz

"écho" Christine Gérard

"Please come again" Alex Witzman

et Lorna Sinclair

23h - DOMINIQUE SOURNAC

"Prostitute poem" avec Sylvie Guy

"Picture 3" Dominique Sournac

"Picture 6" avec Muriel Boulay

- KARINE SAPORTA "Cristal"

24h - 6/8 ENSEMBLE ARMAND LEMAL

et ELSA WOLLIASTON

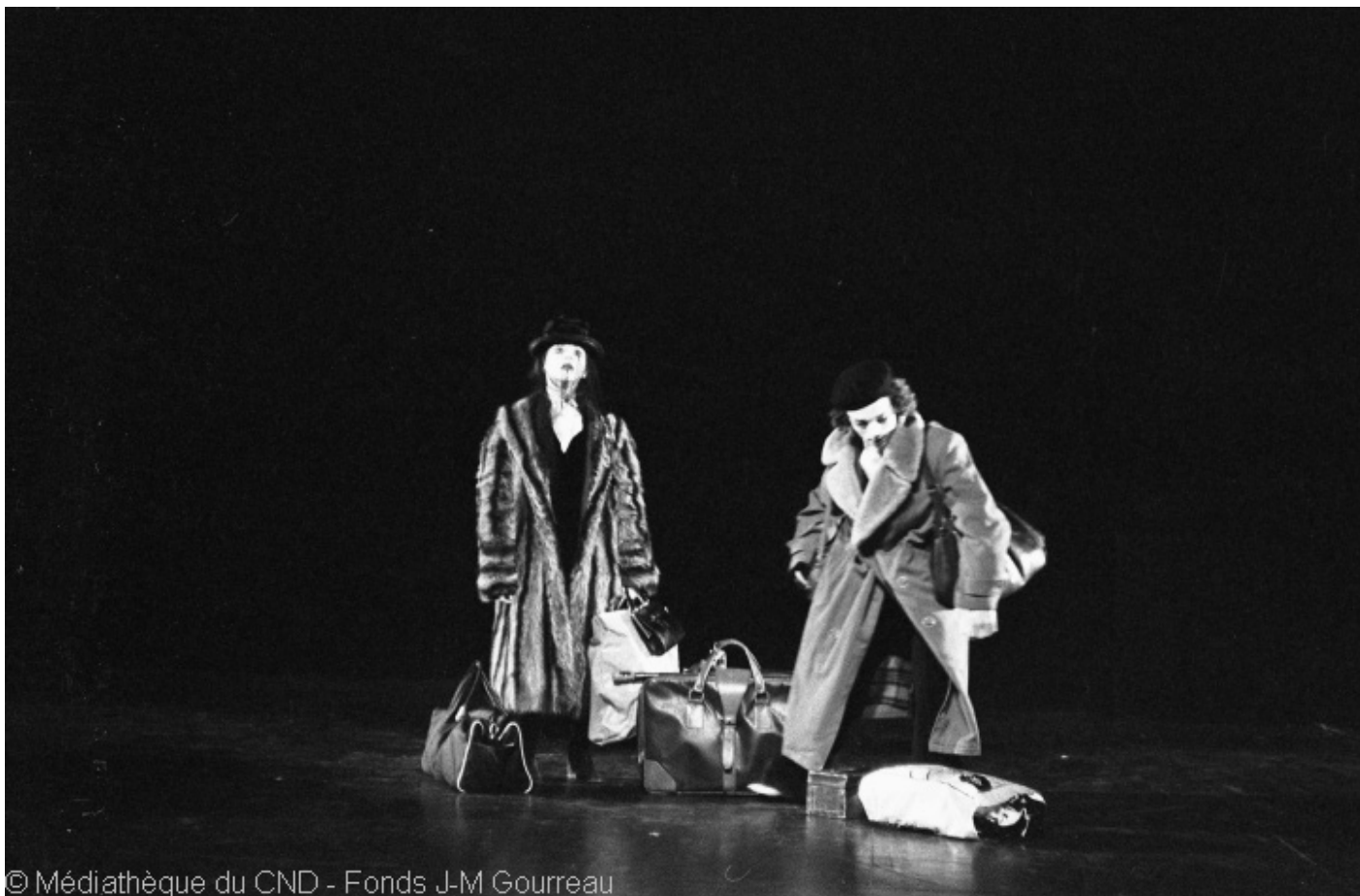
DIMANCHE 27

- 15h30- CYNTHIA BRIGGS ; "Hommage à Piaf"
- DANSE THEATRE EXPERIENCE : "A travers la vitre "
- 17h - JACQUES PATAROZZI
"Solo", "Three" de Jacques Patarozzi
"Maison" de Dominique Mercy
- CECILE LOUVEL : "Vers" et "Bach otage"
- FABRICE DUGIED
"Multiplication par 3" solo et
"Comme un éclair" avec Marceline Lartigue
- 18h - LAURETTE FOUQUET
"Si" avec Michel Raji et un montage audio-visuel de
Frédéric Didillon
"Supermarché de la danse"
- THE MOON DANCE COMPANY
"Pièces détachées, pièces de rechange" de Jean Pomarès
et Odile Cougoule (pour deux danseurs et deux non dan-
seurs) 1ère partie sur scène, 2ème dans le foyer.
- 20h - COMPAGNIE WATERCRESS
"Un petit rien", "Pégase", "Un autre petit rien", "Cadre",
"Deux petits riens"; chorégraphies Lauri, Macklin et
Sylvain Richard.
- LE CERCLE "Trio" de Jane Honor
"Quatuor" de J, CL Ramseyer
- SUZON HOLZER "Samara" accompagnée à la flûte par
Francine Tièche.
- BALLETS CONTEMPORAINS KARIN WAEHNER : "Trio"
- 21h30- COMPAGNIE SERGE KEUTEN : "Lettre au miroir"
sur un texte de Léo Ferré CREATION
- MOEBIUS Groupe de Recherche Quentin ROULLIER
"Deux" CREATION
- CAROLINE MARCADE et PETER MORIN du groupe de Recherches
Théâtrales de l'Opéra de Paris : improvisation.
- 23h - HARRY SHEPPARD solos et duos avec Michéline Lelièvre
et Marie-Claude Tournier
- PATRICK FORT et BERNARD LUBAT

PROGRAMMATION ET COORDINATION : LISE BRUNEL et DANIEL BROCHIER

EXPOSITION PHOTO "Monde de la danse" de PASCAL RIEU

RÉGIE : DANIEL BROCHIER



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Caroline Marcadé et Peter Morin (GRTOP), Action Danse, Théâtre des Deux Portes, 27 février 1977. Fonde Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Caroline Marcadé et Peter Morin (GRTOP), Action Danse, Théâtre des Deux Portes, 27 février 1977. Fonde Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Caroline Marcadé et Peter Morin (GRTOP), Action Danse, Théâtre des Deux Portes, 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



GRTOP, Action Danse, Théâtre des Deux Portes, 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Moebius, Action Danse, Théâtre des Deux Portes, , 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Moebius, Action Danse, Théâtre des Deux Portes, , 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Moebius, Action Danse, Théâtre des Deux Portes, , 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Four Solaire, Action Danse, Théâtre de Menilmontant, 29 décembre 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Four Solaire, Action Danse, Théâtre de Menilmontant, 29 décembre 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Four Solaire, Action Danse, Théâtre de Menilmontant, 29 décembre 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Anne-Marie Reynaud (Four Solaire), Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Anne-Marie Reynaud (Four Solaire), Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Anne-Marie Reynaud (Four Solaire), , Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Le Four Solaire, Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Le Four Solaire, Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Le Four Solaire, Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Le Four Solaire, Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

On le raconte rue Biloko, Le Four Solaire, Théâtre des Bouffes du Nord, 15 juin 1978. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



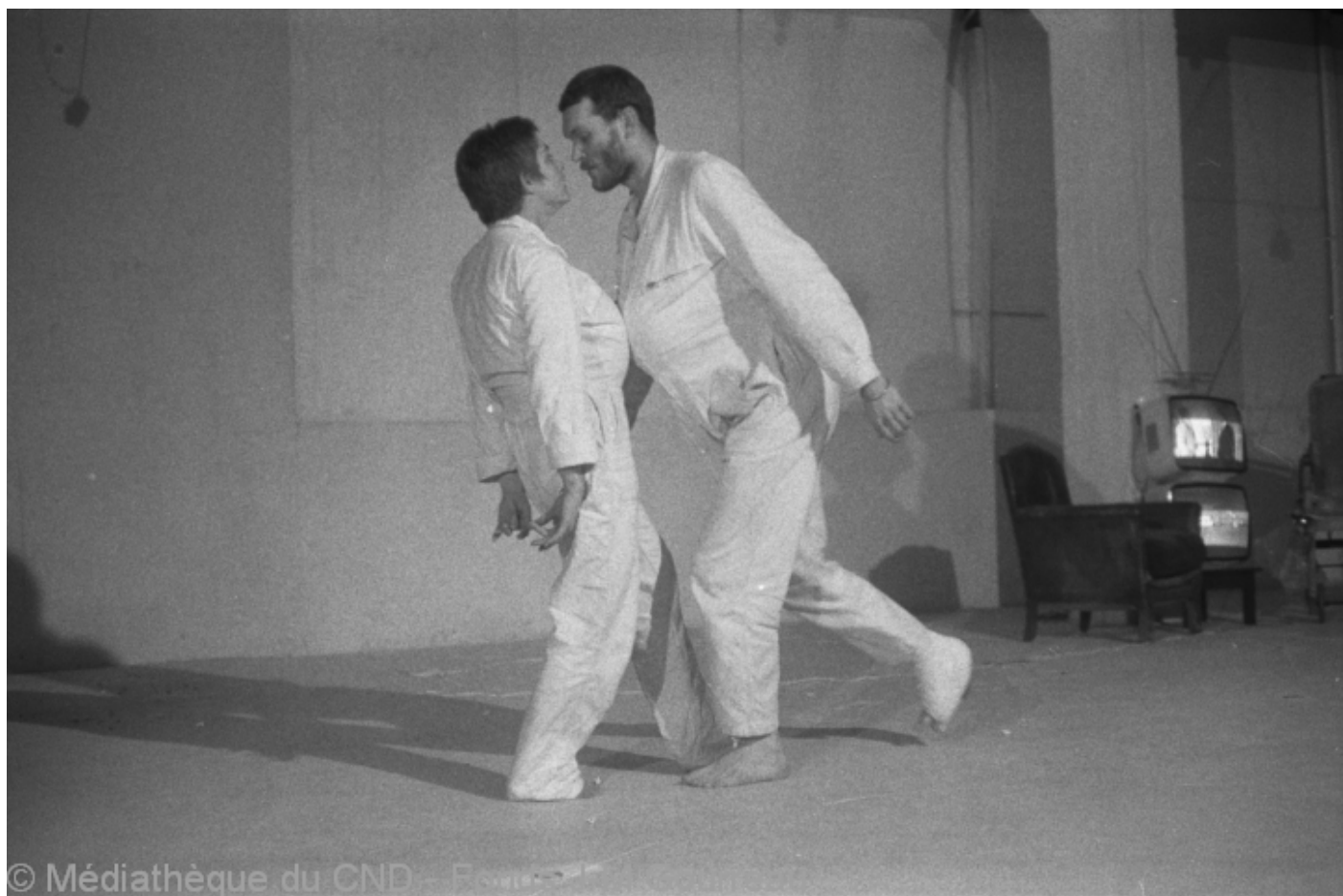
© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



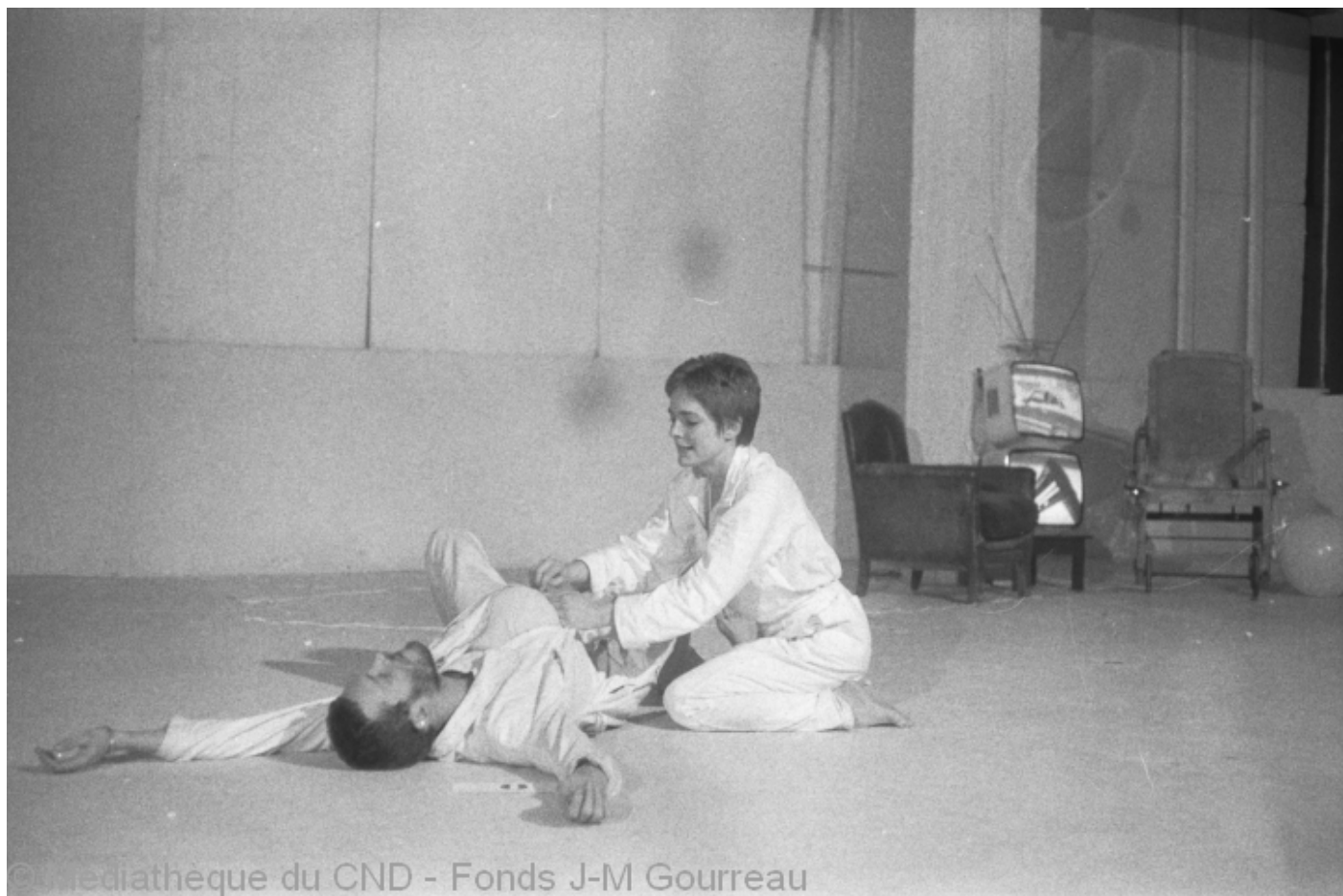
© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Sweet Dreams, Lila Greene Mark Tompkins, Studio Théâtre d'en Face, 23 janvier 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Pyramide, Graziella Martinez, La Forge, 1er décembre 1979. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Pyramide, Graziella Martinez, La Forge, 1er décembre 1979. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.

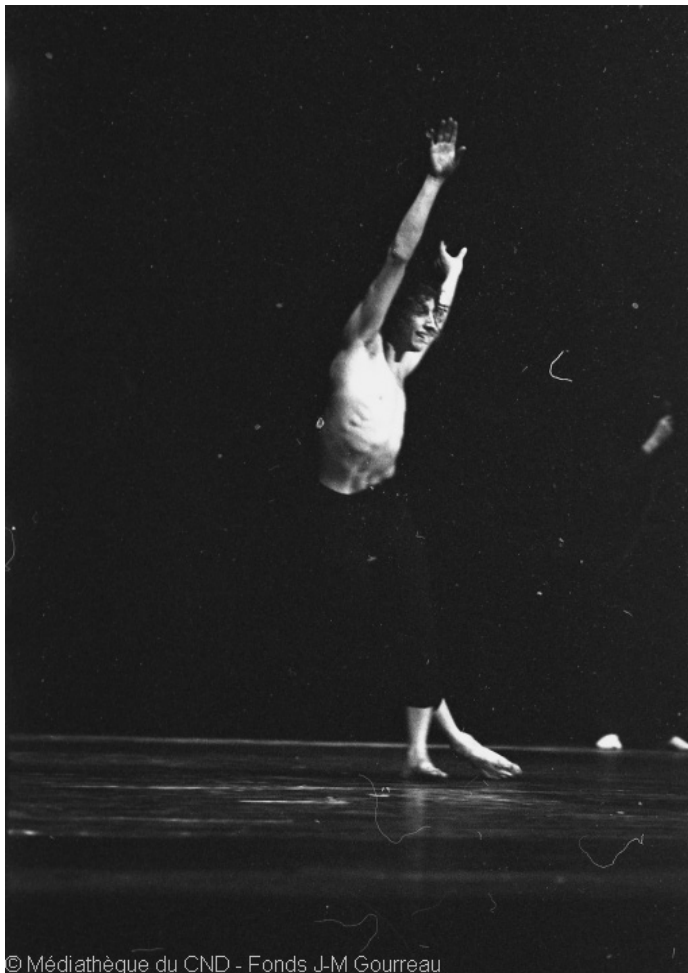


Elle lui dirait dans l'île, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Théâtre de la Cité internationale, 15 janvier 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Elle lui dirait dans l'île, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Théâtre de la Cité internationale, 15 janvier 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



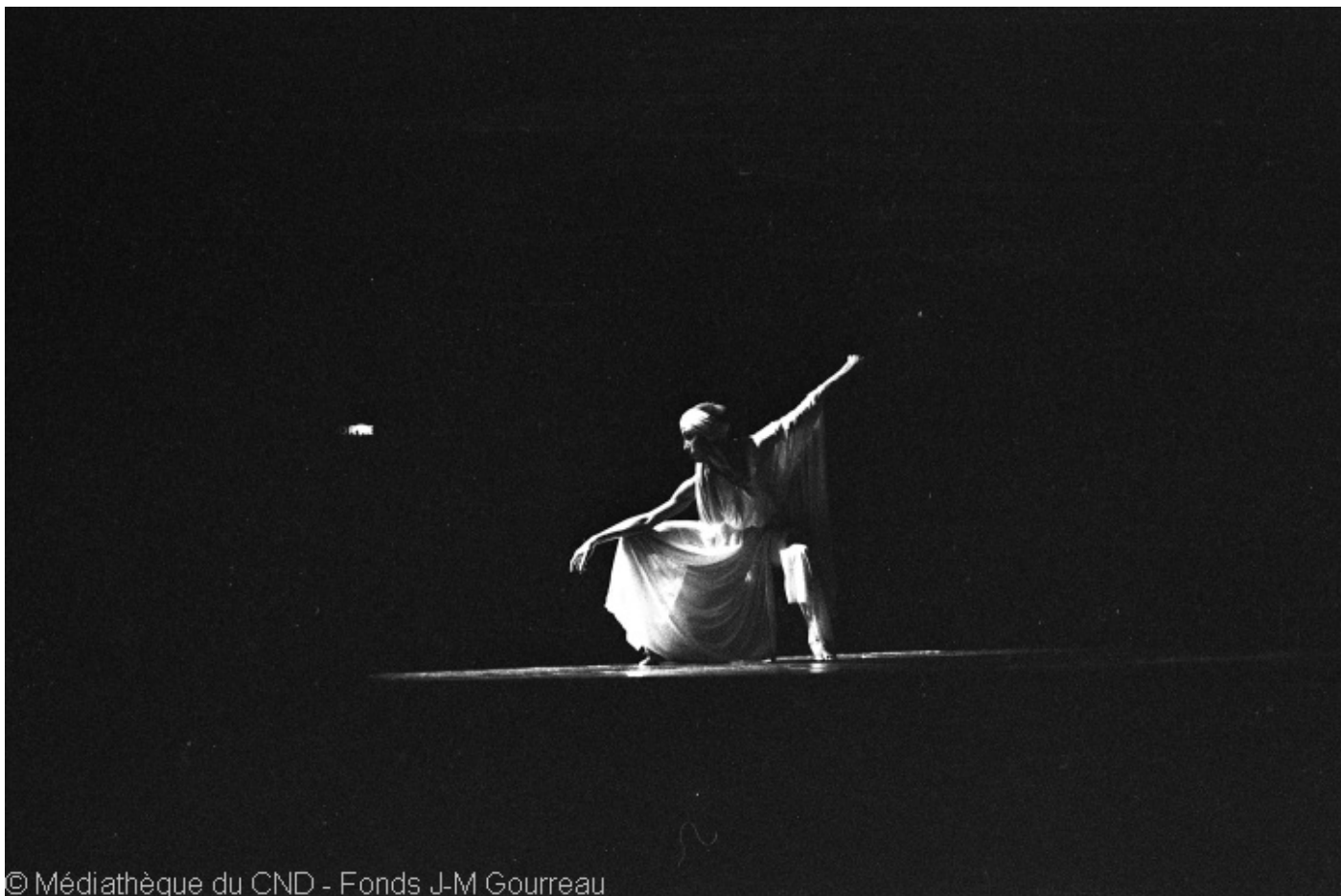
© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Lettre au Miroir, Atelier chorégraphique Serge Keuten, Action Danse Théâtre des deux Portes 27 février 1977. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Riposte II, Marie-Christine Gheorghiu et Alain Buffard, Indépendanse, Théâtre 13, 27mars 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Riposte II, Marie-Christine Gheorghiu et Alain Buffard, Indépendanse, Théâtre 13, 27mars 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Riposte II, Marie-Christine Gheorghiu et Alain Buffard, Indépendanse, Théâtre 13, 27mars 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Riposte II, Marie-Christine Gheorghiu et Alain Buffard, Indépendanse, Théâtre 13, 27mars 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

L'Ensemble E, Sylvain Richard, Indépedanse, Théâtre 13, 5 janvier 1978. Fond Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

L'Ensemble E, Sylvain Richard, Indépedanse, Théâtre 13, 5 janvier 1978. Fond Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

L'Ensemble E, Sylvain Richard, Indépedanse, Théâtre 13, 5 janvier 1978. Fond Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Between, Le Cercle (chorégraphie Jane Honor), Centre George Pompidou, 16 mai 1980. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

La sucrerie, Le Cercle (chorégraphie Marc Forêt), Centre George Pompidou, 16 mai 1980. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Between, Le Cercle (chorégraphie Jane Honor), Centre George Pompidou, 16 mai 1980. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Between, Le Cercle (chorégraphie Jane Honor), Centre George Pompidou, 16 mai 1980. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Pièces détachées, pièces de rechange, modèle Arcor, Jean Pomarès et Christine Gérard, Théâtre de Ménilmontant, 4 décembre 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Pièces détachées, pièces de rechange, modèle Arcor, Jean Pomarès et Christine Gérard, Théâtre de Ménilmontant, 4 décembre 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.

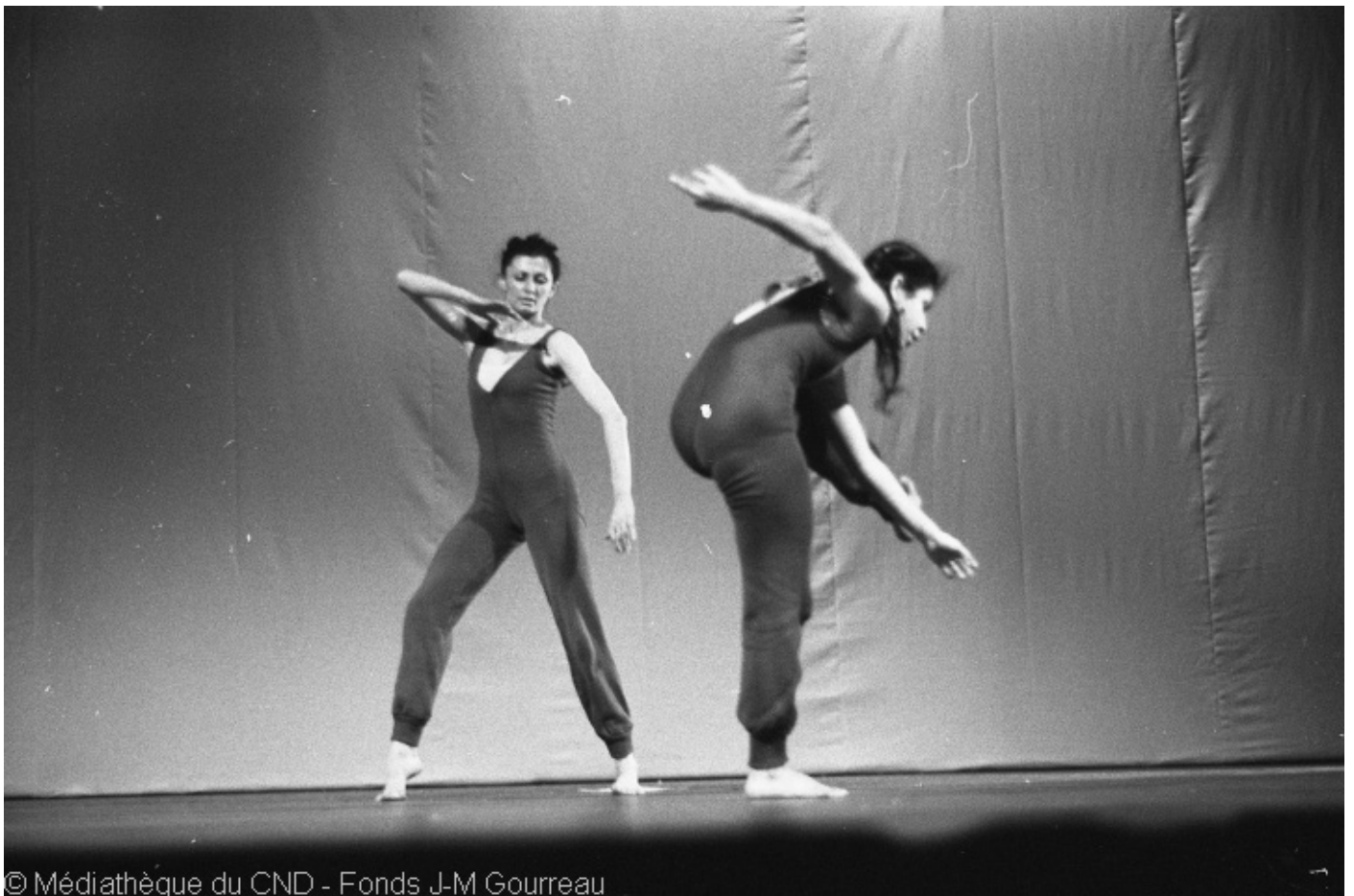


© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau
Pièces détachées, pièces de rechange, modèle Arcor, Jean Pomarès et Christine Gérard, Théâtre de Ménilmontant, 4 décembre 1981. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



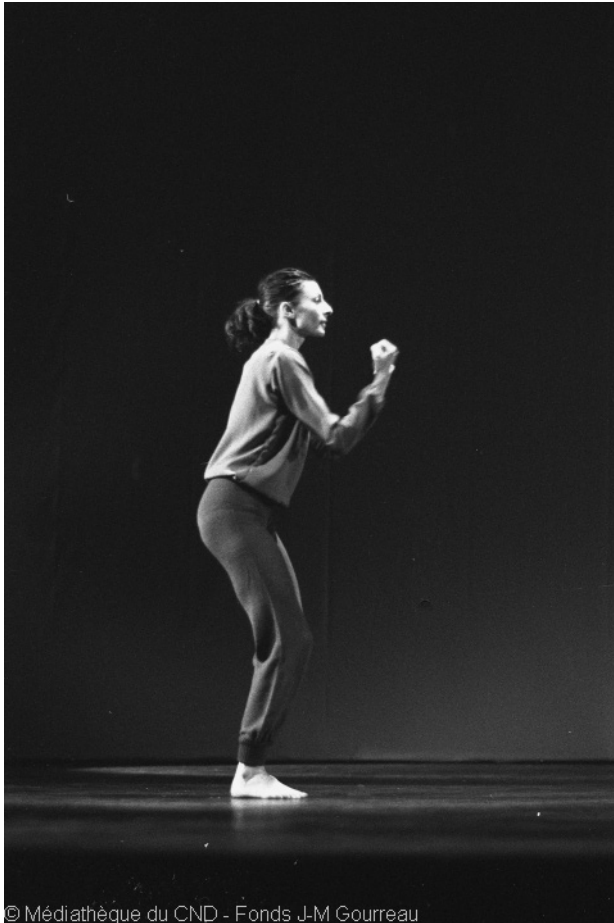
© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Totem, Free Dance Song, Théâtre de la Cité internationale, 21 février 1979. fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Totem, Free Dance Song, Théâtre de la Cité internationale, 21 février 1979. fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Totem, Free Dance Song, Théâtre de la Cité internationale, 21 février 1979. fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Totem, Free Dance Song, Théâtre de la Cité internationale, 21 février 1979. fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Delta Phi, Forum de la danse, 18 novembre 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau

Delta Phi, Forum de la danse, 18 novembre 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau
Delta Phi, Forum de la danse, 18 novembre 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



© Médiathèque du CND - Fonds J-M Gourreau
Delta Phi, Forum de la danse, 18 novembre 1975. Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque CND.



Danse Théâtre Experience , ca 1972. Photographie Guy Le Querrec. Fonds privé Edwige Wood.



132 Danse Théâtre Experience , ca 1972. Photographie Guy Le Querrec. Fonds privé Edwige Wood.



Danse Théâtre Experience , ca 1972. Photographie Guy Le Querrec. Fonds privé Edwige Wood.



Danse Théâtre Experience , ca 1972. Photographie Guy Le Querrec. Fonds privé Edwige Wood.



Danse Théâtre Experience , ca 1972. Photographie Guy Le Querrec. Fonds privé Edwige Wood.

IV Ateliers



Atelier Jerome Andrews, vers 1970. Fonds Jerome Andrews, BnF.



Atelier Jerome Andrews, vers 1970. Fonds Jerome Andrews, BnF.



Atelier Jerome Andrews, vers 1970. Fonds Jerome Andrews, BnF.



Atelier Jerome Andrews, vers 1970. Fonds Jerome Andrews, BnF.



Atelier Jerome Andrews, vers 1970. Fonds Jerome Andrews, BnF.



L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, gala enfant, 1968. Fonds privé Christine Gérard.



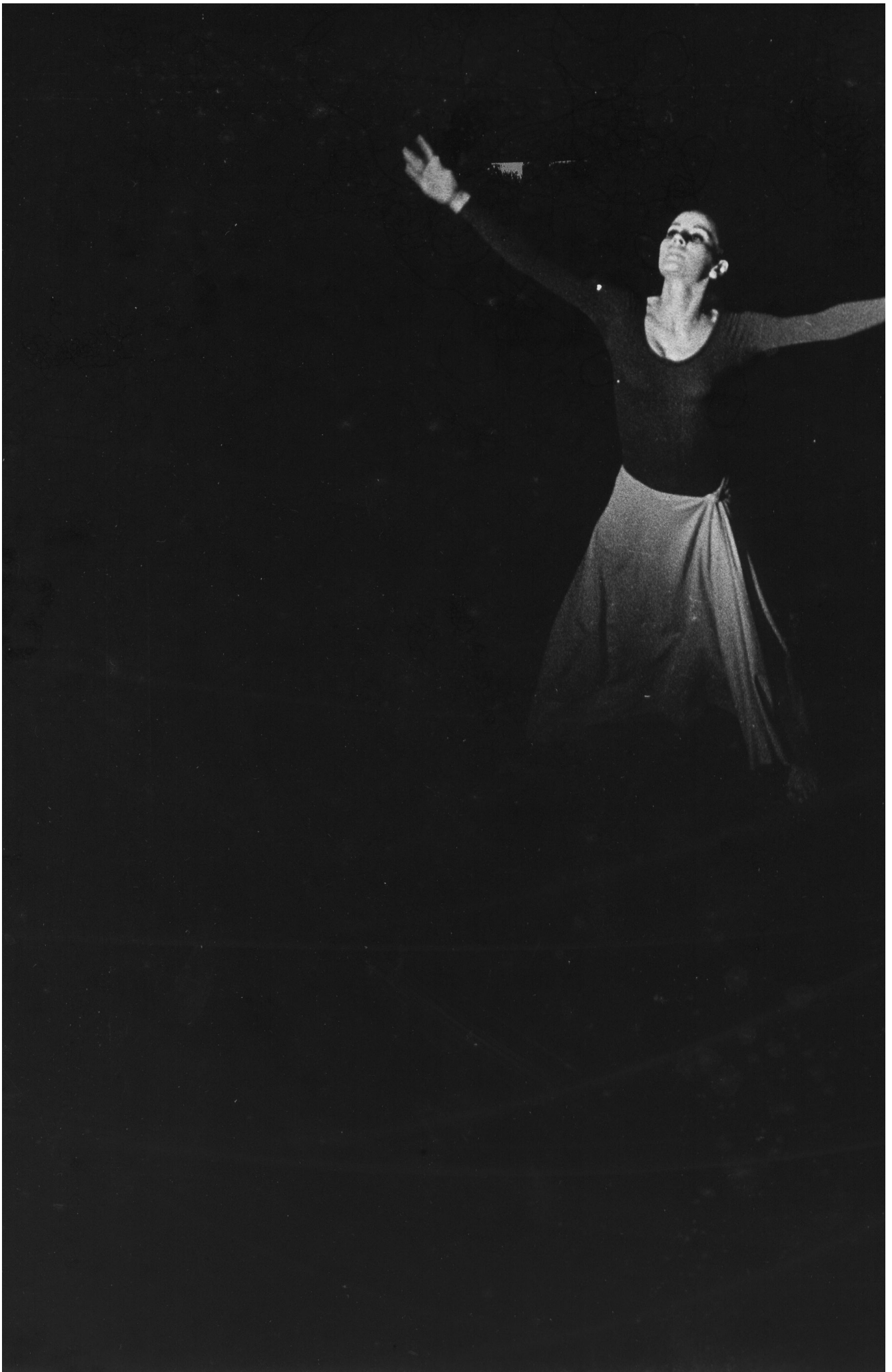
L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, *Terre d'Exil*, 1968. Fonds privé Christine Gérard.

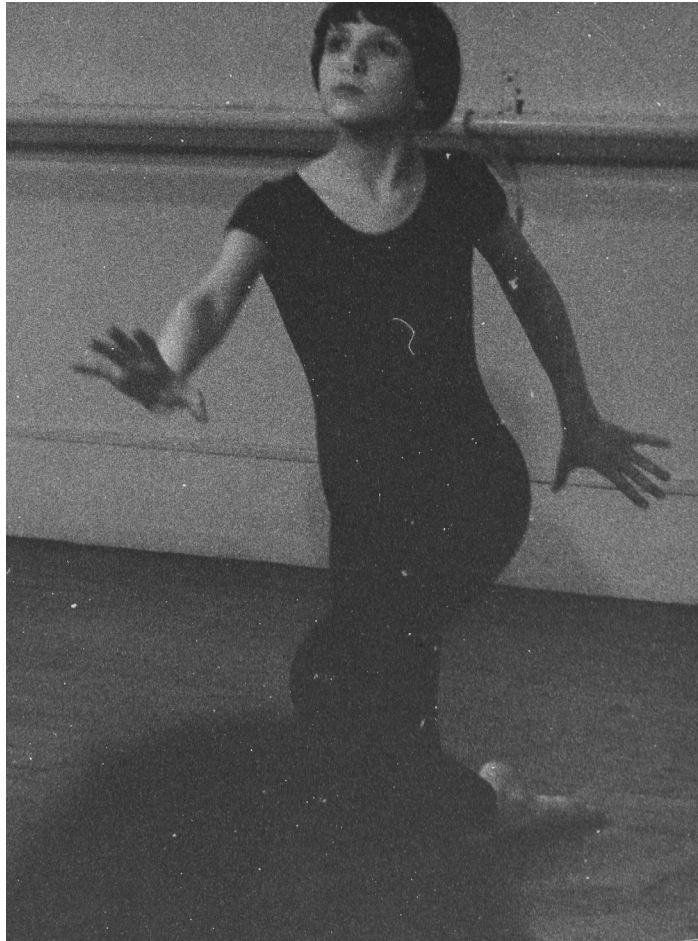


L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, gala enfant, 1968. Fonds privé Christine Gérard.



L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, atelier enfant, 1968. Fonds privé Christine Gérard.

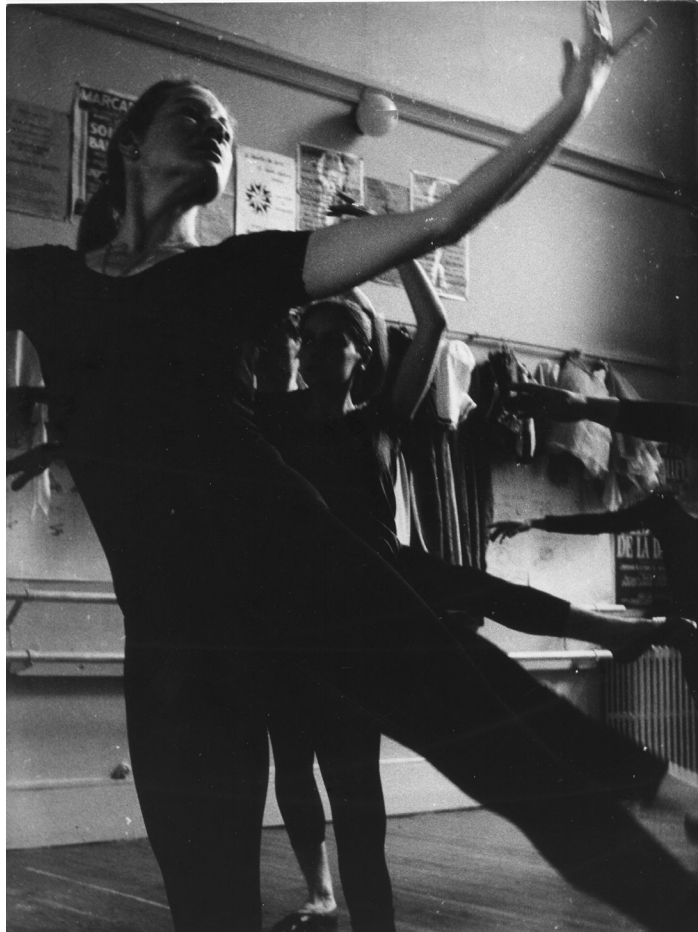




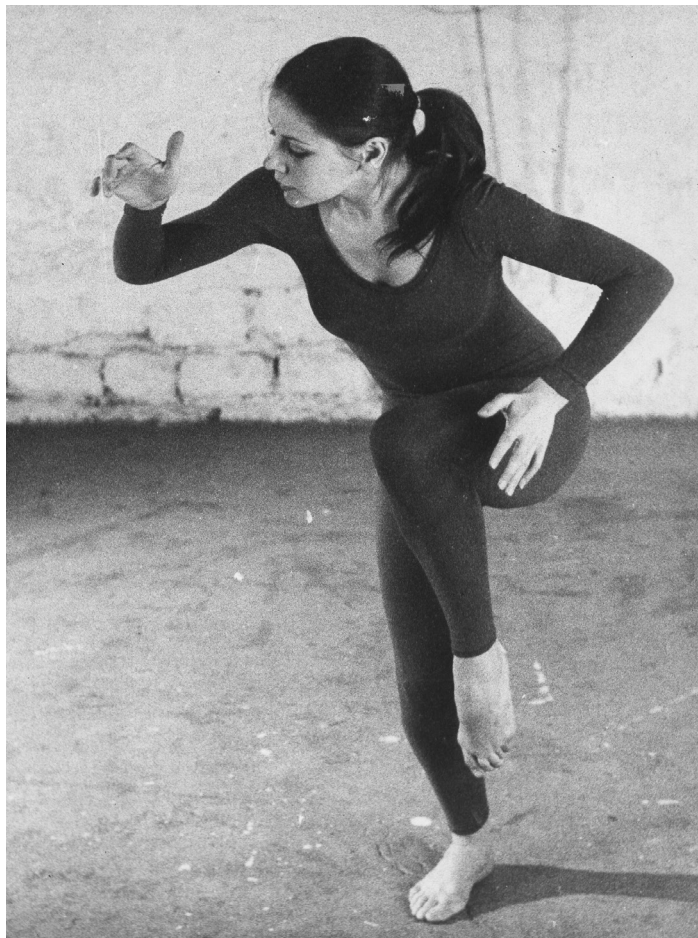
L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, atelier enfant, 1968. Fonds privé Christine Gérard.



L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, Jacqueline Merveille, 1968. Fonds privé Christine Gérard.



L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, cours de danse classique de Jacqueline Challet-Haas (J. Robinson au premier plan) 1968. Fonds privé Christine Gérard.



L'Atelier de la danse, Jacqueline Robinson, Christine Gérard présentant un solo sur le thème de la drogue, 1968. Fonds privé Christine Gérard.

V Témoignages et entretiens

Parler de Jacqueline Robinson :

Par Marie-Odile Langlère

Ce témoignage est le texte de la communication de Marie-Odile Langlère qui a alimenté sa communication à la journée d'études « Relire les années 1970 : les corporalités dansantes en France dans les années 1970 à partir de l'expérience des danseurs » (Bibliothèque nationale de France, site Richelieu) le 13 avril 2013.

Cette journée d'étude en esthétique et histoire de la danse contemporaine en France a été organisée par le « Groupe de Recherche : Histoire du Champ Chorégraphique Contemporain en France » avec le soutien du Laboratoire « Analyse des discours et des pratiques en danse » (EA 1572 Esthétique, musicologie, danse et créations musicales, Ecole doctorale Esthétique, sciences et technologies des Arts, Université Paris VIII) et du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France.

Mes souvenirs d'enfant de 10 ans, entrant pour la 1^{ère} fois dans son atelier, 16 Avenue Junot, accompagnée de ma mère fort rétive quant à l'activité.

Pourquoi cette réticence à la danse en 1960 ?

Comment ai-je entendu parler d'elle ?

Quelles impressions sur moi au 1^{er} contact ? les paroles, le regard, l'espace.

Mes années de danse de 10 à 17 ans en tant qu'amateur. Mon entrée dans le cycle professionnel pour 3 ans, contenu et ressenti.

Mon désir de faire de la danse est venu à la suite de la lecture d'un livre quand j'avais à peu près 6/7 ans ; je ne me souviens pas d'images illustrant ce livre mais d'une situation dramatique concernant l'un des personnages principaux, puisqu'il s'agissait d'une vieille femme vivant dans la rue et faisant les poubelles et de sa rencontre avec une enfant, de leur relation très forte, l'une transmettant sa passion de la danse et l'autre recevant cela comme un souffle de vie.

J'ai exprimé alors le souhait de prendre des cours de danse mais me suis heurtée à un refus catégorique de mes parents par le danger que cela représentait : faire de la danse c'était arrêter de faire des études, faire le choix d'un corps et donc ne plus avoir de rapport avec son cerveau, un corps sans tête en quelque sorte.

Mes parents nous emmenaient voir des expositions, du théâtre, nous allions au concert mais, il est vrai, pas de danse. Je n'en ai jamais entendu parler.

Nous étions dans les années 1956-1959, je pense que le corps était tabou dans cette famille bourgeoise et religieuse et que leurs enfants devaient être brillants dans leurs études. Or, il semblerait, qu'à l'époque, quand on entrait en formation à l'Opéra on arrêta ses études. C'était officiellement le point d'achoppement. D'autre part, on n'était pas très loin encore à cette époque, de l'idée qu'une danseuse n'était pas une personne aux mœurs recommandables, ça ne pouvait en aucun cas être un métier. Je dois dire qu'il n'y a pas très longtemps que l'on ne s'étonne plus du fait que je vive en enseignant la danse.

Je dansais quand même, je faisais des démonstrations après l'école dans le hall des immeubles de mes camarades de classe. Je tournoyais, courrais, me jetais au sol, me redressais, sautais, mon point final était quand même le grand écart. (Celui-ci opère toujours chez l'enfant une fascination et un élément de mesure quant à la capacité de leur professeur, peut-il le faire où pas).

Jusqu'au jour où ma sœur revint de l'école en nous annonçant qu'il y avait un professeur de danse classique qui leur donnait cours entre midi et deux. Et ma sœur est devenu mon 1^{er} professeur de danse, jusqu'au jour où dans ma classe une camarade me parle d'un professeur de danse qui enseignait la danse moderne ; il y avait le mot danse, c'était suffisant pour faire pression sur mes parents au nom de la justice pourquoi ma sœur et pas moi ?

Ce qui m'avait servi aussi c'était que ma camarade savait que ce professeur était pour les études, je m'étais donc appuyé sur ce point fort pour convaincre ma mère de prendre rendez-vous et c'est ainsi que nous avons sonné au 16, avenue Junot.

Jacqueline Robinson était une femme imposante par sa stature, rien de frêle, un être relié entre terre et ciel. Elle rassura ma mère.

La danse, telle qu'elle l'enseignait ne coupait pas l'enfant de la société, ne l'empêchait pas de penser. C'était une danse respectueuse du corps, de sa sensibilité, de son imaginaire, une danse qui faisait grandir, qui aidait à grandir et à établir de vrais liens avec les autres.

Apprendre à se regarder, s'écouter, partager un espace commun. Elle donnait une dimension humaine à la danse et la reliait à tout ce qui pouvait éveiller l'enfant, le renforcer, le solidifier, le construire, l'ouvrir à la vie, aux autres et à leur différences. Un enfant qui pense un enfant qui fait des choix. Un enfant qui se développe aussi intellectuellement par le biais de la danse.

Ses paroles me rassuraient également parce que je sentais que ça allait être possible et je comprenais instinctivement que cette personne allait me faire danser certes mais aussi me donner une place d'être humain dans la vie.

On était en 1960.

Le studio

N'ayant pas d'*a priori*, la petitesse du studio ne m'a pas surprise. Il devait faire 50m². Il était surplombé d'une mezzanine qui servait de bibliothèque pour Jacqueline Robinson, de bureau où elle écrivait, c'était son lieu spirituel, et c'est là également que les parents étaient autorisés à regarder le cours, là aussi que Jacqueline se plaçait pour nous observer pendant que nous faisons nos 1^{er} pas en pédagogie.

Sous la mezzanine un vestiaire réservé aux élèves professionnelles et auquel nous avons accès les soirs de « chorégraphes en herbe ». Les autres jours, on s'habillait au pied de l'escalier. La tenue de rigueur était justaucorps noir collant sans pied (très rare à l'époque) noir que l'on trouvait chez Repetto, le sanctuaire des articles de danse. Dans mon souvenir, il n'y avait pas d'autre magasin d'articles de danse et pieds nus ! Ce genre de tenues n'était pas exposé en vitrine.

2 barres dont, enfant, je ne me suis jamais servie.

Beaucoup de photos au mur représentant Jacqueline et ses compagnies. Une photo de Mary Wigman au-dessous de l'horloge.

Un piano ½ queue et un pianiste pour accompagner tous les cours.

Les rapports de Jacqueline avec le pianiste, Ferdinand Piesen, puis Francisco Semprun et Michel Cristodoulidès n'étaient pas des rapports de terreur comme je l'ai vu souvent dans les cours de classique (rapport dominant/dominé). Jacqueline donnait des indications rythmiques mais aussi des indications d'univers sonore pour nous aider le musicien à être au plus proche de ce vers quoi elle souhaitait que l'on aille. Il y avait le déplacement mais aussi la qualité de celui-ci, l'état de corps. Il y avait vraiment et particulièrement avec Francisco et Michel une élaboration, une écoute, une construction, un dialogue dont nous étions les témoins, ce qui nous donnait une idée de la qualité des relations de travail possible. Il faut dire que c'était de grands improvisateurs, pas de copié/collé. Cela se voyait dans leurs corps, la façon dont il se tenaient à l'instrument et à nous. Ils étaient tournés vers nous au niveau du visage, du buste ; ils faisaient partie de l'enseignement. Et lorsque nous improvisions, ils nous suivaient avec attention.

Maintenant que je travaille avec des musiques enregistrées, je me souviens et pense que c'est un appauvrissement artistique et pédagogique. Non pas que je sois contre ces musiques. Elles nous permettent d'élargir nos connaissances, de découvrir des compositeurs, des cultures différentes, des expériences sonores et nous offrent la possibilité de créer avec des musiciens de tous les siècles, ça c'est extraordinaire si on y réfléchit.

Mais être accompagné par des musiciens improvisateurs permet d'affiner les propositions, aussi en ce qui concerne le temps - par exemple sortir du binaire, ternaire - mais aussi pour enrichir un atelier d'improvisation/composition, et faire partager aux élèves ce rapport fructueux entre musiciens et danseurs.

Pas de miroir ostentatoire, juste caché derrière un rideau vert un miroir d'environ 1m50 sur 2, que Jacqueline ouvrait si elle le jugeait nécessaire et cela essentiellement pour prendre conscience d'un placement du corps si nous étions en difficulté. Et encore je ne suis pas sûre de m'en être servie enfant.

Un cours chez Jacqueline commençait par un travail au sol sur des tapis individuels mais dont le placement était déjà une prise de conscience de l'espace dans lequel nous allions travailler et une prise en considération des autres.

Les exercices proposés concernaient le placement, c'est-à-dire, la connaissance du corps et son respect anatomique, elle nous faisait travailler des enroulés/déroulés de colonne vertébrale en ayant conscience de l'appui de notre bassin, des vertèbres, de la tête et nous devions arrondir où allonger notre colonne vertébrale en sentant le chemin à prendre pour être juste. C'est là, qu'éventuellement, le miroir pouvait être utilisé, il n'y avait dans son travail rien de mécanique tout en travaillant sur la compréhension mécanique du corps. Ce qui nous rendait responsable, on apprenait à construire un corps que l'on comprenait. Ces exercices étaient souvent accompagnés par Jacqueline au tambourin.

Pour ces exercices Jacqueline n'employait pas d'images avec les enfants de 10 ans et plus contrairement à ce qu'elle faisait et nous poussait à faire avec les enfants de 4 ans et plus.

Suivaient des déplacements : marches en déroulant le pied du talon jusqu'à l'extrémité des orteils, courses en avant, en arrière avec accueil, de côtés, sauts, roulades au sol en bouille et avec déploiements des jambes, pas plus académiques (pas de polka, sautillés, pas chassés, déboulés, grands jetés, temps levés,...)

Des combinaisons de bras et de déplacement, des constructions par rapport à l'espace, des jeux rythmiques. Nous travaillions beaucoup sur des diagonales et nous regardions faire.

Nous travaillions aussi les déplacements en parallèle avec la conscience de l'autre par rapport à l'espace et au temps.

Je n'ai pas le souvenir que Jacqueline nous faisait travailler ce que l'on appelle un « enchaînement », en tant qu'enfant. Je ne parle pas de ces compositions chorégraphiques transmises au département professionnel. Ce qui ne m'étonne pas car elle n'aurait jamais voulu nous enchaîner à elle. Pas de forme imposée mais nous transmettre les différents mécanismes de la danse, nous donner les éléments d'un langage qui pourraient être chorégraphique si on le souhaitait à un moment.

Beaucoup de travail à 2, 3,4, tous ensemble. Ce qui créait des liens entre les enfants et favorisait une certaine euphorie.

Pour tout de travail technique. Jacqueline montrait mais pour nous aider dans la qualité elle utilisait des images parlées par exemple pour des pas qui avançaient et reculaient elle parlait du flux de la mer, des vagues.

Mais la musique était là aussi !

Et puis il y avait les improvisations basées sur des états, des éléments de la nature, des objets, des tissus, des actions. C'était Jacqueline qui donnait les thèmes, elle ne montrait jamais. Elle n'argumentait pas pendant mais donnait des précisions à la fin nommément, c'est-à-dire, pour chacune de ces improvisations se faisaient ensemble. C'était comme un temps de recherche, puis seule le reste du groupe regardant : on apprenait ainsi à voir, à écouter, à formuler ce que nous ressentions. Les retours de Jacqueline étaient toujours dis de manières positives. Elle était pleine d'encouragements. Que ce soit enfant où adulte, je ne l'ai jamais entendu prononcer un mot blessant. Elle acceptait ce qui était et nous faisait comprendre que celui qui reçoit doit être respectueux et attentif à celui qui donne.

Les improvisations se faisaient en silence où en musique accompagnées au piano où percussions.

Et puis il y avait les fameuses soirées « Chorégraphes en herbe »!

Ces soirées chorégraphiques s'adressaient à tous : enfants, adolescents, département professionnel. Une fois par trimestre l'atelier se transformait en salle de spectacle. Le studio était séparé en 2, d'un côté les spectateurs sur des chaises, de l'autre tous les enfants qui avaient construit des chorégraphies et certains membres du département professionnel, à l'époque le Thyrese, qui souhaitait présenter quelque chose.

En ce qui concernait les enfants : c'est eux qui décidaient de participer à ces mardis mais il y avait une décision finale de Jacqueline lorsqu'elle voyait la danse achevée. Moi, je voulais y participer dès ma 1ère année. Jacqueline m'a tout de suite fait comprendre que j'étais peut-être encore un peu jeune d'expérience en danse. Mais si j'en avais envie que je le fasse, sachant que, selon le résultat je devrai attendre encore un peu pour présenter ma danse.

Le jeune chorégraphe décidait du thème, du choix de la musique, du costume et Jacqueline était toujours disponible pour nous aider par rapport à la musique et aux costumes.

Enfants, nous travaillons chez nous, plus âgée j'ai pu avoir accès au studio, même quand elle n'était pas chez elle.

Quand nous étions prêts nous lui montrions notre danse. S'il y avait des choses à revoir elle nous le disait.

Elle nous faisait des retours par rapport à la construction, la composition, le rapport à la musique, l'espace et le choix du costume afin que l'on défende au mieux notre intention.

Quel espace et quelle confiance donnés à l'enfant ! Quelle mise en valeur, quels droits !

Dans les années 1960, l'enfant avait très peu de droit à part obéir aux adultes, les écouter et s'exprimer modérément et là tout à coup une adulte nous prend en considération, nous donne un espace pour nous exprimer chorégraphiquement, nous accompagne dans cette aventure.

Elle permettait aux adultes d'avoir un autre regard sur leurs enfants et aux enfants d'assumer leurs choix.

Ces danses étaient faites d'un langage très personnel puisque Jacqueline nous poussait à être nous-mêmes et n'intervenait pas dans notre écriture

Il faut dire aussi que très peu avait la télévision et cherchait à faire « comme à la télé ». Ce principe ne nous aurait même pas intéressé.

Et puis il y avait, en final, les danses des grandes et du département professionnel. On avait une admiration réelle pour elles et les regarder nous permettait de nous projeter dans l'avenir. On aimait ces moments de partage.

Ces moments de danse étaient l'occasion d'entrer en contact avec la famille de Jacqueline qui était toujours présente pour l'aider à installer le studio et techniquement et en tant que spectateur. C'est là que nous rencontrions son mari, monsieur Octave Gélienier qui nous impressionnait beaucoup et avait sa chaise au 1^{er} rang, au centre. Et puis, à la fin du spectacle, il venait nous complimenter et redescendait dans ses appartements.

L'adolescence et la décision de faire de la danse mon métier.

Souhaitant en faire mon métier, à 14 ans Jacqueline m'a proposée de suivre une fois par semaine le cours de danse classique de Jacqueline Challet-Haas pour les élèves en formation professionnelle.

C'était un cours adapté aux élèves de danse moderne. Je crois me souvenir que nous étions en chaussettes pour mieux travailler nos appuis. Jacqueline Challet-Haas nous enseignait les bases de la danse classique en respectant le placement. Je ne me souviens pas d'un travail pour forcer l'en-dehors comme je l'ai connu par la suite dans les autres cours de classique.

Il y avait entre les 2 Jacqueline une compréhension commune de la danse, un respect du corps. Toutes les deux connaissaient les théories de Rudolf Laban, ce qui permettait d'aborder le classique par l'intérieur, sans souci de performance et d'esthétisme.

Les années de formation professionnelle : 3 ans d'études.

En dehors de son enseignement, technique Laban et Wigman, improvisation, composition, histoire de

la danse, solfège corporel, histoire de la musique et pédagogie,

Jacqueline Robinson conviait d'autres enseignants à notre formation afin que nous puissions avoir une connaissance des différentes techniques de la danse et des différents courants de la danse moderne.

Son enseignement de la danse était une ouverture vers de possibles chemins. L'idée de nous permettre de nous construire grâce à elle et en dehors d'elle. L'idée de vivre une encyclopédie de la danse. Un regard sur avant et maintenant.

Ainsi nous avons accès à des cours de danse classique et de notation Laban avec Jacqueline Challet-Haas ;

Des cours de danse de caractère, salle Pleyel, avec Olga Stens ;

Des cours de danse populaire avec Nicole Princet ;

Des cours de yoga kumari Malavika ;

Des cours de Jazz avec Katherine Henry d'Epinoy ;

Des cours de technique Graham avec Françoise de la Morandière ;

Des cours de danse moderne avec Françoise et Dominique Dupuis, Jérôme Andrews, puis Susan Buirge ;

Des cours de théâtre, d'expression corporelle avec Philippe Henry ;

Des cours d'anatomie et d'analyse du mouvement avec Roger Perrin ;

Elle nous encourageait à pratiquer d'un instrument de musique.

Contenu des cours de J.R. :

Le travail au sol avait toujours sa place et donnait une part importante à la colonne vertébrale, sa construction, ses possibilités, travail d'extension, hyper extension, bascule de bassin vers l'arrière, pas les contractions de Martha Graham; les positions au sol se nommaient 1^{ère}, 2^{ème}, 4^{ème},

Ensuite il y avait un travail au centre, sans miroir bien sûr, en II et en ^, plié, grand, dégagé, tout le vocabulaire classique décliné aussi en II.

Toujours les déplacements sur la diagonale

Les pas où autres figures appartenant à la culture Wigmanienne :

Cercle sans changement de face avec changement d'orientation, chute à partir des genoux mais aussi de la verticale, beaucoup de travail de buste à partir de seconde...

Un travail spécifique de déplacement avec des jupes noires, pas glissés, girations, arrêts

Beaucoup de travail rythmique en déplacement, parcours de lignes et de cercles à 2 en gardant l'espace entre nous

Les spirales dans un sens et partir dans l'autre avec giration au centre, les 8.

Rudolf laban : Nous avons travaillé sur les efforts, actions, qualités de mouvements, la kinesphère, les gammes (12 ?);

Les improvisations :

C'était Jacqueline qui donnait les thèmes, c'était dans le but d'exprimer des sentiments, de faire apparaître des états de corps, d'être au plus juste avec la thématique mais aussi avec soi, il n'y avait pas dissociation, le corps n'était pas morcelé, en tous cas pas vécu comme tel, pour moi c'était une danse d'expression où étaient présent l'artiste et l'humain, il n'y avait pas de distanciation, comme je l'ai connu + tard.

Concernant nos propositions, elles avaient leurs places dans nos propres projets chorégraphiques.

Par contre je me souviens très clairement que pendant les cours de musique, le répertoire que J. nous faisait écouter allait des chants grégoriens au début du 20^{ème} siècle ; ce sont des élèves du groupe du zodiaque qui on introduit les musiques dites contemporaines à l'époque comme : Xénakis, Parmeggiani, Kagel, Pierre Henry, mais Jacqueline même si parfois elle avait des difficultés avec ces musiques, à cause de l'organisation des sons je pense, les écoutait avec nous, on en parlait et on travaillait en improvisation et composition dessus.

Et puis il y avait les chorégraphies qu'elle écrivait pour la compagnie « Le Zodiaque »

Que nous produisions dans son studio où sur différentes scènes à Paris et à Lille.

Nous étions régulièrement invités chez Françoise et Dominique Dupuis, au studio des Ballets Modernes de paris pour présenter des pièces de groupe et des soli.

Il y avait un cinéma de quartier dans le 18^{ème}, le Marcadet, qui nous accueillait pour les spectacles de fin d'année.

Elle entretenait des relations étroites avec Anne-Marie Debatte qui possédait une école de formation en danse moderne et nous faisions des échanges avec les élèves, membres du groupe « Les Cantarelles »

A cette période nous participions activement aux mardis de l'Atelier où nous expérimentions nos talents de chorégraphe pour le groupe.

C'était pour nous l'occasion d'être en contact avec sa famille et de pénétrer dans ses appartements privés.

Nous étions en contact avec tous les enfants en permanence parce qu'on les croisait

Dans l'appartement, les toilettes étant au rez de jardin ; nous étions aussi en relation avec le personnel qui officiait dans la cuisine ; Sophie la fille aînée participait parfois à des cours et nous étions en bonne relation, cad, que nous nous voyons en dehors ; les enfants venaient dans le studio et nous nous accaparions leurs chambres, celle des parents aussi les jours de spectacle.

Et il y avait Octave qui nous impressionnait toujours autant et exprimait franchement ce qu'il pensait de nos prestations.

En plus de son enseignement Jacqueline nous sensibilisait à la lutte pour la reconnaissance de la danse moderne et nous faisait participer à des colloques, des réunions à la société des auteurs où entre autres elle essayait de faire accepter la nécessité d'un diplôme pour enseigner la danse.

Ce que m'a transmis Jacqueline c'est cette façon de regarder, d'entendre de faire place à l'individu dans le groupe, le respect de la personne ; dans mon enseignement il est important que l'enfant acquiert une autonomie par la compréhension du fonctionnement de son corps ; je donne une place importante à l'improvisation et encourage à composer parce que c'est structurant, l'enfant prend confiance en lui, s'affirme, se possède. En fait les enfants aiment ce cours et lorsque je me demande pourquoi je sais que c'est parce que je leur donne une place d'humain où la parole a sa place, l'échange, le dialogue, ils sont sujet pris en considération ;

Nous n'étions pas des corps objets mais nous étions notre propre sujet, nous n'étions pas là pour être performant, pour un corps à vendre ; nous étions là pour être nous et creuser en nous, nous ne pouvions pas faire semblant, pas d'image.

Ce que j'ai gardé :

Obsession du placement

Respect de l'anatomie

Précision du mouvement

Impro, compo

Le regard

L'idée d'ouverture

Je n'ai rien rejeté mais j'ai eu besoin de plus d'apport technique, de vitesse,

La technique était enseignée de telle façon que nous n'étions pas figés dans un style

A l'époque de Jacqueline les corps étaient posés, je dirais massifs enracinés il y avait cette notion de terrain à conquérir, il fallait s'imposer pour que cette danse soit acceptée ;

La technique, les connaissances sur le corps ont tellement évolué, le temps n'est pas le même, les corps ne sont plus les mêmes

C'est un corps délié, il peut s'évaporer, jouer,

Curieusement ce corps me paraît éphémère alors qu'il ne pouvait pas l'être avant.

Ce qui était à l'œuvre...

Par Caroline Marcadé

Ce témoignage est le texte de la communication de Caroline Marcadé à la journée d'études « Relire les années 1970 : les corporalités dansantes en France dans les années 1970 à partir de l'expérience des danseurs », Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 13 avril 2013.

Journées d'étude en esthétique et histoire de la danse contemporaine en France organisées par le « Groupe de Recherche : Histoire du Champ Chorégraphique Contemporain en France » avec le soutien du Laboratoire « Analyse des discours et des pratiques en danse » (EA 1572 Esthétique, musicologie, danse et créations musicales, Ecole doctorale Esthétique, sciences et technologies des Arts, Université Paris VIII) et du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France.

Ce qui était à l'œuvre dans le travail avec Carolyn, c'était l'accouchement de son génie. Nous travaillions avec un génie. Nous étions dédiés à elle, nous étions ses forceps, ses accoucheurs, mais aussi, ses enfants et ses partenaires.

Ce qui était à l'œuvre était son œuvre.

Nous étions dans les années les plus fécondes de son travail. Elle était en surpassement d'elle-même vingt quatre heures sur vingt quatre. Elle n'était pas une femme du répit, encore moins du repos, elle était une femme de la combustion. Elle brûlait littéralement sous nos regards et, à notre tour, nous devenions incandescents.

Ce qui était à l'œuvre, c'était cette brûlure, ce feu, cette incandescence. Nous respirions de façon magique dans un air pur, pour d'autres ce même air aurait semblé irrespirable. Nous étions dans l'âtre. Dans le théâtre. Son théâtre. Sa brûlure, son chaudron. Il n'y avait pas de soupe froide avec Carolyn, il n'y avait pas de réchauffé. Chaque journée de travail était sous haute combustion. Je n'ai jamais rencontré une personne aussi concentrée que Carolyn. Une concentration hors du commun, , oui, parfois il fallait lui dire : redescends, reste avec nous, reviens sur terre...

Ce qui était à l'œuvre, c'était cette solitude souveraine et bouleversante. Nous étions tous des solitaires, elle le savait, elle nous aimait infiniment pour nos singularités solitaires. Nous ne faisons pas « famille », il n'y avait pas de familiarité entre nous. Beaucoup d'humour mais pas de familiarité. Nos solitudes étaient seulement au service de la danse, rien d'autre ne nous occupait. Nos solitudes étaient les instruments de son expression, chacun de nous s'exprimait à travers Carolyn et elle s'exprimait à travers nous. Nous étions des morceaux de son imagination, des membres de son propre corps, elle nous enfantait et nous accouchions d'elle. Elle était une Créature solitaire, elle engendrait des créatures, nous devenions cela : des êtres re-créés. Nous étions les habitants de son monde, des habitants actifs, chacun était responsable de son territoire. Chacun avait une fonction particulière. Nous ne doutions ni de notre existence ni de notre place. Le Groupe était

fort, solidaire et fervent.

Ce qui était à l'œuvre, c'était sa foi, la force de sa conviction. Elle venait d'une Amérique provocante et entreprenante, danseuse-phare issue de la troupe d'Alwin Nikolais dont le travail de demiurge abstrait et coloré, protéiforme et performant, lui avait donné le goût d'un théâtre total. Carolyn gardait de ses années chez Nikolais les principes pédagogiques fondamentaux : time, space, motion and shape. Son vœu était de théâtraliser et d'humaniser davantage la danse qu'elle avait éprouvée au sein de la compagnie de Nikolais. Elle a trouvé en Europe, et précisément en France où son travail a été accueilli au sein de l'Opéra de Paris dès 1973, une histoire, une culture, une dimension géographique et humaine propices à donner corps à son propre monde. Elle l'a souvent dit : jamais elle n'aurait pu créer son œuvre aux Etats Unis, et les quelques fois où elle s'est produite là bas, le public ne l'a pas reconnue. En France, elle amenait ses espaces de Californie, ses origines de Finlande, ses caprices d'abstraction, sa volonté de ne pas comprendre le français... Nous ne parlions qu'en anglais... Elle s'est mise à parler français très tardivement...

En France, Carolyn occupait une place unique, elle l'a créée de toutes pièces. Plus tard, elle sera détrônée de son piédestal. Je ne parlerai pas de cette époque où elle s'est retrouvée chassée de sa terre d'accueil, déconsidérée dans son travail. Ceux qui l'ont traitée de la sorte étaient des incapables, ils n'ont pas mon admiration.

Ce qui était à l'œuvre, c'était un traitement du corps tout à fait à part. Rien, à l'époque en France, rien à Paris, n'existait de la sorte. Quand j'ai croisé le travail de Carolyn au cours d'un premier atelier, au Studio Morin, rue du Bac (je suivais à ce moment-là les cours de Joseph Russillo, un autre américain à Paris...), j'ai su immédiatement, spontanément, que c'était cette danse-là que je voulais. C'était une révélation, une illumination, un choc. Et cette danse-là passait par un corps incroyable, sidérant de beauté. Le corps longiligne de Carolyn. Un corps dont la musicalité était inouïe, l'énergie sans limite, l'expressivité totalement singulière.

Ce qui était à l'œuvre, c'était le singulier. Carolyn voulait la perfection de la technique et, en même temps, la singularité de la personne. La personnalité du danseur lui était indispensable. Elle m'a choisie en grande partie pour ma très petite taille, alors que d'autres m'avaient dit que j'étais trop petite pour être danseuse. Elle m'a choisie aussi parce que je faisais des études de philosophie (en fait, j'avais arrêtées mes études brutalement pour me consacrer pleinement à la danse), Carolyn aimait la philosophie. Ensemble nous parlions de Bachelard qu'elle vénérât. Et puis, il y avait la poésie. J'écrivais de la poésie, elle en écrivait.

Ce qui était à l'œuvre, c'était un amour de l'art qui passait par la beauté et la force des poètes. Cet échange était un échange d'une grande profondeur, un lien organique, viscéral. Danser, ou mettre le corps en poésie. Le danseur était le poète de l'espace. Pour moi, Carolyn était (est) un immense poète. Sa danse était poétique, ses gestes s'inscrivaient comme un langage hors du réel, déstructurant le réel et le restructurant selon un sens qui était le sien. Cette danse pouvait sembler déshumanisée, elle l'était en partie. Là, se situait notre différence. J'étais en quête de l'Humain, de l'Autre, de l'Altérité, j'allais le vérifier plus tard en portant mon travail au théâtre. Carolyn était dans la quête de l'Instant, la pureté du geste dans l'instant. L'instant était l'Emotion. Sa quête touchait à l'éternité. A la relation immédiate entre le plus petit et le plus grand. Microcosme et macrocosme déployaient un langage simultané. Carolyn était dans une relation étroite, secrète, in-

time avec le Temps. Le temps de la Nature était supérieur au temps de l'Humain. Le Temps et l'Espace étaient ses grands sujets. Sa méditation. Je compris plus tard mon besoin des situations, des sentiments, le besoin d'ancrer mon travail dans une autre forme de réalité : celle d'un théâtre moins abstrait où le verbe allait trouver sa place et le jeu son sens.

Ce qui était à l'œuvre, à cette époque sous la conduite de Carolyn, c'était le vent, le mouvement du vent. Le sablier qui égrène le temps. Le sable qui vole. La terre chaude ou froide. L'eau qui coule. L'air qui ouvre. Carolyn vivait les Eléments au quotidien. Elle était traversée par eux. J'observais parfois la douleur qui s'emparait d'elle quand elle entrait en contact avec un souffle intérieur. Comme si, au fond de son ventre, l'air la tourmentait, ou bien comme si le soleil s'en absentait. Elle passait par des émotions très fortes, son visage s'illuminait ou, soudain, prenait une expression tragique. Elle parlait peu en répétition, elle disait : « I feel... » Ce « I feel », nous l'avons entendu des milliers de fois. Elle sentait ce qui se passait, ce qu'elle voulait qu'il se passe, qu'il advienne. Elle était, pendant le travail, comme une sorte de médium. Nous en étions heureux, transportés, même si nous nous sentions bien humbles devant l'exigence qui était la sienne. Humbles humains que nous étions ...

Ce qui était à l'œuvre, c'était le génie de sa présence. Sa présence à l'Etre. Sa présence à la créativité. Elle communiquait avec la danse dans un langage qui lui était propre. Il s'agissait de Sa Danse. Elle était agie par sa danse. Elle nous transmettait son langage, nous le faisons nôtre. Le corps de Carolyn était l'instrument par excellence de ce langage. Elle parlait son corps, elle parlait la langue de son corps, elle n'interprétait pas, elle était. Nous interprétions, et à notre tour, nous incarnions notre corps.

Il me faudra des années pour « réincorporer » véritablement mon propre corps. Il me faudra des années pour réhabiliter mon propre souffle. Il y aura un long travail de réappropriation, une patience, une obstination. Certains membres de la troupe n'y sont pas parvenus, ou n'en ont pas éprouvé le désir. Les interprètes de Pina Bausch ont, eux aussi, vécu ce phénomène : impossible de travailler « après Pina ». Ces très grandes artistes, Carolyn, Pina, opèrent un acte de dévoration... Il faut, pour y survivre, s'engendrer à son tour, digérer la chair acquise au travail de l'autre et se la « ré-incorporer »... Le théâtre m'a permis cette fantastique opération. Le théâtre est arrivé dans ma vie sur la pointe des pieds, il est entré, il a ouvert la porte de mon esprit, il a détendu mon cœur. Je l'ai accueilli comme un nouveau compagnon de route. Le théâtre et le sens, ils m'ont prise par la main, nous ne nous lâchons plus. Le théâtre et la langue parlée. Le théâtre et ses drames humains que j'avais tant besoin de comprendre. Tant besoin de vivre. Le théâtre m'a permis la rencontre avec un autre peuple : celui des acteurs. Oui, je fais danser les acteurs... Et, c'est une longue histoire.

Notre groupe s'intitulait : Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris (GRTOP). Nous dessinions une théâtralité de la danse dans une forme abstraite et d'un point de vue spatio-temporel. Les consignes de travail obéissaient à des principes techniques, même si l'imaginaire y occupait une très grande place. Ces principes techniques (je les ai nommés plus haut) étaient : time, space, motion and shape. Ils étaient les outils du vocabulaire. Hérités d'Alwin Nikolaï, Carolyn les transmettait à la perfection. Nous étions rôdés au jeu de l'improvisation, de longues plages de travail lui étaient consacrées. Nous improvisions collectivement, ou à deux, à trois, parfois seul, à partir de consignes strictes. Il n'y avait pas, comme au théâtre, une situation préalable, il y avait à mettre en jeu une qualité, une écoute, une mise en jeu physique et dansée. « Time » touchait

au passage du temps, à sa maîtrise rythmique, au tempo, à la suspension, à l'attaque, à la reprise, au silence. « Space » touchait à la relation avec l'espace, le haut, le bas, l'au-dessus, l'en-dessous, la périphérie, l'arrière, l'avant, il s'agissait de faire corps avec l'espace et de l'habiter. « Motion » touchait au mouvement continu, au flux des gestes et des intentions physiques, il s'agissait d'être mu par un mouvement intérieur constant (des oiseaux en plein vol créent de la « motion », l'eau qui coule...), il s'agissait de trouver la qualité de ce flux-là. « Shape » touchait aux formes que le corps dessine dans l'espace, formes géométriques, rondes, étirées, resserrées, toutes les formes imaginables, inspirées par les mouvements de l'homme, de la nature, du monde animal. Quelle est la « shape » d'un arbre, comment en improviser la sensation, la dynamique ? Quelle est la « shape » d'une table, d'une chaise, de l'horizon ?

La grande modernité de Carolyn était la correspondance qu'elle entretenait avec son époque. Elle la ressentait, l'anticipait. Elle était une femme libre, créatrice, artiste. Elle amenait avec elle des Etats-Unis dans les années 70 ce grand mouvement de liberté, ce souffle, cette libération, le Happy Flowers, le Peace and Love. Elle apportait cette croyance typiquement américaine d'un retour aux sources et à la Nature, mère nourricière, inspiratrice de la Beat Generation. Carolyn était de la même famille que Bob Dylan, Joni Mitchell... Sœur d'un musicien folk, elle aimait la musique country, la musique pop, les ballades... Elle communiquait avec des dieux païens et des déesses lointaines. Elle aimait l'Inde. Le Japon. Autant de pays que nous avons eu la chance de visiter lors des grandes tournées organisées par l'Opéra de Paris : en 1977, treize pays d'Asie parcourus, une très longue et inoubliable tournée, elle a littéralement bouleversées nos vies. Carolyn aimait les rituels et, avec elle, nous découvriions des morceaux du monde, des bouts de culture. Le studio de travail à la Rotonde des Abonnés, sous la grande scène de l'Opéra de Paris (actuellement l'espace de la billetterie...) était le grand chaudron dans lequel bouillaient des parfums du monde entier. Nous lisions le Yi Quing, le Livre des Morts Egyptiens, la Baghavad-Gita... Carolyn faisait ses dessins, sa calligraphie, elle avait son encre de Chine à portée de main. J'apportais les livres des poètes. Nous étions studieux, épris de liberté, fous d'espaces intérieurs. L'art avait pour nous un sens sacré. La danse était un art d'orfèvre, délicat, artisanal, élitiste au sens où nous avons le sentiment d'appartenir à une troupe exceptionnelle dirigée par un maître d'exception. Certes, le travail était ouvert, sous la forme d'ateliers, de master class, Carolyn était un très grand pédagogue. Mais le lieu central, le cerveau et le cœur, c'était la troupe, c'était le groupe de recherche qui ne cessait de chercher et trouvait des pépites insolites, inconnues, étranges et belles. Nous étions « à part », même au sein de l'Opéra: les danseurs classiques étaient en haut, dans des studios situés dans les étages élevés du théâtre, nous tout en bas, dans un studio relégué en sous-sol, sombre, sans fenêtre, sans lumière, il y avait d'un côté le Paradis, de l'autre les Enfers... Nous aimions ce paradoxe, nous aimions nos ténèbres. Elles étaient notre part cachée; dans le temple de la danse classique, nous n'appartenions pas à l'Or, aux dorures, aux rideaux de velours, nous appartenions à l'ébène du temps, au bois craquant des dessous de plateau, à l'eau qui manquait, à la lumière que nous inventions. La chorégraphie était nourrie de cet état de pauvreté, au sens où nous faisons avec presque rien : à peine de décor, presque pas de costumes, parfois peu de musique et la plénitude du silence. Un geste seul pouvait remplir l'espace. Un corps immobile pouvait tenir en haleine tous les abonnés de l'Opéra. Un pari fou, insensé, un pari que Rolf Liberman, notre cher directeur, avait pris et qu'il défendait contre vents et marées.

Imaginerait-t-on aujourd'hui la nomination d'une chorégraphe contemporaine en tant que « danseuse étoile » ? Impensable. Or, il a fallu que Rolf Liberman décide que Carolyn aurait le statut d'étoile pour que

l'institution accepte l'existence de la troupe et finance les joyeux trublions que nous étions. Pas un de nous n'avait fait ses classes à l'Opéra de Paris, pas un de nous « méritait » de danser sur le plus grand plateau du monde, honte sur nos têtes. Mon nom a circulé pendant des semaines sur les tableaux d'affichage dans les couloirs des étages des danseurs classiques du ballet : ma taille ne m'autorisait pas à danser sur scène (taille obligatoire : 1m62), je mesurais 1m55... ! Tollé général... Carolyn n'en avait rien à faire. Elle était fière de se sentir à part, et elle détestait, à ce moment-là, les danseurs classiques ainsi que le faste et l'état d'esprit qui les caractérisaient. Elle revendiquait sa modernité, elle n'aimait pas l'esprit grincheux et étroit des danseurs du ballet. Petit à petit, les relations se sont améliorées. Les étoiles sont venues assister à nos cours, ont essayé et pratiqué cette technique inconnue et, la trouvant extrêmement difficile, ils l'ont trouvée passionnante. Pour un danseur classique, tout était nouveau. Le travail du dos en particulier. L'axe de la colonne vertébrale dans la danse classique est vertical, la danse contemporaine « désaxe » cette verticalité, elle la courbe, lui donne du poids, l'entraîne vers le sol. Aujourd'hui tous les danseurs classiques sont rompus à cette technique, la danse contemporaine a depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse, à l'époque elle semblait anachronique, complexe pour le corps. Par ailleurs, le rapport à la musicalité était tout à fait novateur : les classes étaient rarement en musique comme dans la danse classique avec l'accompagnateur au piano, elles étaient en silence, comptées, rythmées, pulsées par la voix et le souffle, parfois accompagnées au tabla par un percussionniste. Quant au public, il a été dans un premier temps totalement hérissé par nos créations, nous étions hués, les abonnés criaient « Gymnastique ! », nous avons même reçu des projectiles sur scène... Nous étions aux anges. Enfin, quelque chose bougeait dans le sacro saint, enfin la révolution était en marche. Plus rien ne serait comme avant.

Ce qui était à l'œuvre, c'était l'excellence dans la liberté, dans la fantaisie, dans la poésie. Ce qui se jouait au niveau du corps était une pensée libérée d'un carcan. Un état d'esprit inventif et ludique. Le danseur devenait un être actif et responsable. Il participait à l'élaboration de la chorégraphie, il en était le co-auteur.

J'ai aimé transporter, transposer tout ce merveilleux travail au théâtre. J'ai mis ma danse au service du théâtre. Elle reste ma « langue maternelle », ma respiration quotidienne. La transmettre à des générations d'acteurs et d'actrices est un grand bonheur, celui de poursuivre le voyage commencé en 1973. Faire travailler d'autres interprètes, c'est écrire autrement l'histoire de la danse. Ainsi, le théâtre dansé que je crée n'est-il que le regard neuf que je porte sur d'autres corps. D'autres secrets. D'autres échanges. Le mouvement de la vie...

Caroline Marcadé

(19-21 mars 2013)

Entretien avec Christine Gérard

13 février 2007

Paris 11ème

Par Mélanie Papin

Cet entretien est l'un des premiers que nous avons réalisé. C'était alors dans le cadre de notre Master 2 Recherche consacré au parcours de Christine Gérard. S'il a été coupé, notamment dans le jeu des questions-réponses, l'oralité est encore très présente.

Christine Gérard : Si je retrouvais mon journal que j'ai appelé « C'est le plus beau jour de ma vie », je te montrerais une photo de moi en short bleu marine froncé, parce qu'à l'époque en gym, on avait des shorts. Et je suis à la barre en short bleu marine, ça, c'est une image absolument fantastique. À l'époque tout le monde était en juste au corps mais ça coûtait excessivement cher. Donc moi, j'étais en short bleu marine fronçant, blousant, à la barre de la salle Pleyel dans un des premiers cours de ma vie de danse... Il faudrait que je retrouve ce cahier parce que c'est quand même assez mignon. Les premiers mots que j'ai écrits c'était : « un jour je serais danseuse ».

[...] À partir du moment où j'ai rencontré Françoise de St Thibault, j'ai su que j'allais être danseuse. Donc, à partir de 15 ans, ma vie a complètement changé. Tout ce que je faisais était dans l'attente du moment où j'allais rentrer dans l'école de Jacqueline Robinson. J'ai commencé à prendre des cours chez Jacqueline au moins deux, trois fois par semaine. J'allais chez les sœurs¹ encore de temps en temps mais ma vie était déjà complètement ailleurs. Donc à partir de 15 ans, de ce solo avec un chapeau sur la tête et une canne, sur une musique de jazz où l'on m'a dit que je pouvais être danseuse, pour moi c'était terminé, tout ce que je faisais c'était pour être danseuse, tout le reste n'avait plus aucune importance. J'ai attendu d'avoir l'âge de rentrer dans l'école de Jacqueline Robinson.

[...] À 16 ans elle m'a fait participer à deux ou trois pièces d'elle. J'ai gagné un peu d'argent dans une pièce d'Aristophane où je ne comprenais rien. Je me suis fait disputer par mon père qui ne voulait pas que je la fasse parce que c'était de l'argot. C'était très vulgaire et j'avais 16 ans... On se traînait par terre en disant « j'ai faim, j'ai faim »... On se marrait, c'était très drôle... Je ne sais plus comment s'appelait cette pièce, j'ai un trou... Donc je faisais un peu de figuration. D'ailleurs, j'ai des fiches de paie de cette époque.

[...] Je faisais des pièces pour les autres petites filles des sœurs et puis mes solos. Chez Jacqueline, je répétais dans le studio qu'elle nous prêtait. Je faisais beaucoup d'improvisation chez ma mère. Voilà, j'ai tout le temps improvisé et fais des pièces. J'avais composé un quatuor sur la marche turque. Je me rappelle même des premiers pas. Un trio sur sur la chanson « Le ciel irlandais »... Je ne sais pas ce que ça donnait...

1 Franciscaïnes missionnaires de Marie à Vanves.

[...] Ce qui est terrible, c'est constater que je n'ai pas tellement changé, en fait. Je danse toujours un peu de la même manière qu'à dix ans... C'est pour cela que je ne crois pas que l'on puisse vraiment modifier l'intériorité d'un mouvement chez quelqu'un. Il peut travailler mais on ne change pas : ni le temps, ni l'engagement... Ce n'est pas culturel, c'est vraiment personnel... Le mouvement de quelqu'un, celui d'un enfant, c'est le même. En trente ans de pédagogie, je n'ai jamais réussi à changer le moteur de quelqu'un. Je crois qu'on ne peut pas le changer...

[...] C'est ce rapport intime avec un geste qui est très personnel, au-delà d'un geste psychologique. C'est la façon dont tu poses le coude sur la table... On reconnaît quelqu'un tout le temps à son corps, peut-être peut-on modifier la pensée mais il me semble que le corps n'évolue pas autant que l'on pourrait le croire. Je trouve cela assez immuable. Est-ce déterminé par un travail en amont ? Est-ce à la naissance même ? Moi, je ne ressens pas de changement dans ma manière de danser, dans la façon de m'exposer, de prendre l'espace... Mais cette chose que l'on a en nous est très difficilement visible pour nous même. Elle est repérable, je trouve, pour les autres, mais moi, j'ai énormément de mal à m'identifier. Quand je regarde les photos ou les vidéos, je me reconnais difficilement.

[...] Je ne crois pas que l'on change de corps. On peut se sentir différent à l'intérieur. Pourquoi le geste est repérable au point que l'on puisse se dire « Tiens, oui, c'est elle », alors que son visage est à peine visible ? On le voit à peine et pourtant on sait que c'est elle. Pourquoi reconnaît-on une personne ? Pourquoi reconnaît-on un geste ? Parce qu'il n'y a qu'elle. C'est une vraie question dans la pédagogie et même dans la création : qu'est-ce que l'on met en mouvement ? Quand je vois François Verret, par exemple, que j'ai connu quand il avait 20 ans, pour moi, il n'a pas changé. La vie n'a pas pris sur cet élément intérieur profond. François a toujours la même façon de commencer avec les deux épaules en avant.

[...] La seule chose qui est pour moi indéchiffrable et qu'en même temps je ne peux pas dépasser, c'est quand il y a un mouvement qui apparaît et qui me semble réel, je ne peux pas le mettre à la poubelle. Mais tant qu'il n'est pas réel, je peux le modifier. Après je regrette. Mais le mouvement m'a rattrapé. Je ne peux plus le changer... Sinon, il faut que je change de chorégraphie. Je ne peux pas changer de geste. Quand le geste s'est imposé à moi, il est indestructible, même s'il est peut-être, pour certains, à remettre en question. Quand moi, je le danse et que je l'ai choisi, je ne peux plus le tuer, en quelque sorte. Tant que je ne l'ai pas choisi, je peux chercher pendant des mois.

[...] Chorégraphiquement, je ne peux pas me défendre. Pédagogiquement, je peux tout à fait défendre mon travail. Mais pas chorégraphiquement puisque la seule certitude que j'ai, c'est ce que je vis. Quand quelqu'un me dit :

« Votre chorégraphie est trop longue »

Je réponds :

« _oui, certainement »

« _votre chorégraphie est trop courte »

Pour la même, je dis :

« _oui, vous avez certainement raison »

« _vous auriez pu mettre des costumes jaunes »

« _peut-être, pourquoi pas »

« _vous auriez pu changer de musique »

« _pourquoi pas »

... Enfin je ne peux absolument rien certifier, ni justifier... C'est presque 20 ans après, en regardant ma chorégraphie du plus loin possible que je peux voir des choses. Je ne vois rien de moi. C'est ce qui m'aveugle et qui m'a certainement empêché d'écrire certaines choses avec certitude, de les affirmer.

[...] Par exemple pour la pièce sur le Fado², voilà un an que j'y pense, presque tous les jours. Je cherche quelque chose, je ne sais pas quoi. J'y pense. Après j'improvise. A un moment donné, je trouve un endroit. J'ai choisi quatre morceaux pour le Fado. J'ai improvisé et trouvé quatre mots, quatre thèmes : dos, genoux, marche et le quatrième, c'est là peut-être où je vais changer, c'était griffe.

MP: Comment ton parcours de danseuse et les formations que tu as reçues traversent ta danse aujourd'hui ?

CG : Tout est lié, chaque chose découle d'une autre. Il y a des gens avec qui l'on ne peut pas danser. C'est ce que j'explique aux élèves : les danseurs choisissent leur chorégraphe et non l'inverse. Tu ne peux pas danser avec quelqu'un qui ne correspond pas à quelque chose de profond. Je ne crois pas. Quand certains me disent qu'ils dansent telle proposition pour gagner leur vie, je n'y crois pas. Je crois que, quelque part, ils peuvent danser cela, sinon ils ne pourraient pas le faire... Même Walt Disney, je crois qu'ils trouvent une relation... Enfin, il y a des danses impossibles pour moi, qui me mettent dans des états de prostitution... Il y a des mouvements qui me sont impossibles, des élans, des façons de bouger qui me rendent bête, qui me tuent... Je ne peux pas danser quelque chose qui va m'anéantir. J'ai eu la chance extraordinaire de rencontrer Jacqueline Robinson à 14 ans. Elle a été d'une humanité envers moi et envers d'autres, d'ailleurs. Elle m'a permis de me développer exactement là où j'étais. Les grands pédagogues, ce ne sont pas des gens qui te formatent mais qui t'amènent à t'éclorre de toi-même. Evidemment Jacqueline m'a fait avancer au niveau sensations, découverte du corps et technique mais toujours en passant par moi-même. En fait, je n'ai jamais eu l'impression que l'on m'apprenait quelque chose. C'est ça qui est incroyable. J'ai toujours eu l'impression de toujours tout savoir, ce

2 *Segredo*, solo de Christine Gérard, 2007.

qui est complètement ridicule, c'est faux évidemment, c'est prétentieux... Mais, comme mes professeurs me donnaient toujours l'impression que ce que je faisais était ce qu'il fallait faire, je n'étais jamais en déficit. Ce n'était jamais « pas bien », c'était « faire ». On faisait. Et le faire nous permettait d'approfondir, de regarder les autres, d'améliorer... Je n'ai pas eu l'impression d'être éduquée en danse, j'ai eu l'impression d'être tout de suite dans une création, dans un mouvement... Dans les cours, nous étions toujours en train d'improviser. Je n'ai jamais eu le sentiment de devoir faire comme Jacqueline voulait exactement que je fasse... Il ne s'agissait pas d'imiter Jacqueline Robinson. De même chez Susan Buirge. Il y avait évidemment des règles à respecter et un véritable langage. En même temps, la réalité chez Susan c'était « comment on faisait, nous ? », comment on prenait la chose pour créer tout de suite une matière. Même chez Françoise et Dominique, quoique parfois, il y avait des buts à atteindre... C'est vrai que quand on me dit « Il faut faire comme ça si tu veux être comme ça », je réponds non. C'est-à-dire qu'aussitôt qu'on m'impose un mouvement, je ne peux pas le faire. C'est quelque chose que j'ai depuis que je suis née. Je ne peux pas reproduire un geste s'il m'est imposé.

MP : C'est ce qui t'a semblé difficile chez Françoise et Dominique Dupuy ?

CG : Pas difficile mais beaucoup plus âpre parce qu'il y avait une vraie exigence émotionnelle et corporelle. À un moment donné, je n'arrivais plus à rencontrer leur histoire de corps à eux. Je pense que je manquais d'appuis, de technique, ma structure corporelle n'était peut-être pas assez proche de leur forme à eux... Mais avec les Dupuy j'ai appris à construire quelque chose encore plus à l'intérieur... À travailler sur une colonne, à concentrer les choses, à être très rigoureuse dans l'expression du geste... Susan, c'était quand même l'arrivée d'autre chose. D'un seul coup, l'Amérique : sa magie tout autant qu'une conception du geste concrète. Avant la sensation était prioritaire.

MP : Comment se déroulait le cursus de formation à L'Atelier de la danse ?

CG : À partir de l'âge de 18 ans, on débutait un cursus de trois ans qui débouchait sur un diplôme. Il y avait des cours de technique tous les jours : danse classique avec Jacqueline Challet-Haas deux fois par semaine, je pense, cours de danse de caractère à la salle Pleyel, cours jazz, improvisation, des cours de musique, solfège, rythme (sur les tambours - blanche-noire-noire-croche), on analysait tout ça... Puis histoire de la danse, anatomie... Voilà.

Nous avions cours tous les après-midis, de 12h jusqu'à 18 ou 19 heures. Puis, on dansait dans la compagnie de Jacqueline, on montait nos propres spectacles. Trois fois par an à L'Atelier, on montrait notre travail. Elle nous trouvait du boulot, on donnait des cours à l'extérieur. J'ai enseigné chez Jacqueline à partir de 19 ans. Je donnais des cours pour enfants et pour adultes.

MP : Quels types de cours ?

CG : Technique et improvisation, toujours. J'ai quitté Jacqueline à l'âge de 21 ans, donc c'était encore un peu l'enfance pour moi...

MP : Comment se passaient les cours de classique ?

CG : C'était le bordel... Mais c'était très bien les cours de Jacqueline Challet-Haas. Jacqueline Robinson prenait les cours avec nous, donc on y était. Mais c'était en pleine période 68, on déconnait totalement. Pourtant ça m'a appris beaucoup de choses... Mais bon, on déconnait, on se foutait les pieds dans le nez... enfin bon. (rires)

MP : Et les cours de technique contemporaine ?

CG : C'était Jacqueline qui les donnait et parfois elle invitait d'autres personnes : Karin Waehner, Françoise De La Morandière. Quand des américains venaient, elle les invitait. C'est comme cela que Susan est venue chez Jacqueline Robinson. Elle invitait les gens. On avait souvent des cours avec Jerome Andrews... Avec Dominique Dupuy sur les portés ... Des cours de danse folklorique avec Francine Lancelot qui n'avait pas encore la réputation qu'elle a aujourd'hui. Elle nous faisait faire des danses du terroir français... Jacqueline était très ouverte... Je me souviens plus de tout le monde. J'apprenais aussi mon métier d'enseignante. Moi, je voulais être danseuse mais c'était génial.

MP : Si tu devais retenir une chose de son enseignement ?

CG : Le goût de la pédagogie, d'inventer des enchaînements, de trouver des thèmes d'improvisation et d'avoir une philosophie... Je ne renie absolument pas mon engagement. C'est toujours le même, c'est pour cela que je dis que je n'ai pas changé, sur la danse que j'aime... Je travaille toujours dans la même lignée en ayant peut-être apporté quelque chose de personnel, je n'en sais même rien, mais je continue à promulguer la danse de Jacqueline Robinson, l'abstraction de Susan Buirge et la densité des Dupuy... Je crois toujours profondément à leur travail. Les danseurs que j'ai rencontrés par la suite, comme Betty Jones, Fritz Lüding et même Peter Goss, nous sommes tout le temps dans cette danse-là. Elle peut prendre des formes différentes. Alors, est-ce du contemporain ? Je n'en sais rien... J'ai accepté la proposition de colonne vertébrale, parce qu'il y a des propositions de colonne vertébrale suivant les cours. J'ai accepté le langage pédagogique : pas de miroir, le professeur ne montre pas pendant des heures. J'ai accepté le fait que le professeur disparaisse au profit de ces élèves. J'accepte les transformations des élèves, j'essaye de les amener dans leur propre corps. Je ne fabule pas sur un corps, c'est-à-dire que je n'ai pas un corps de référence, j'ai simplement un placement de référence. C'est celui que l'on m'a donné dès le début.

[...] Ce n'est pas le corps absolu, pas le corps surhumain. Ça ne m'intéresse pas ces corps. Ce ne sont pas des corps qui me touchent. J'ai énormément de mal avec des corps trop techniques. Je ne suis pas émue par la technicité, elle me rend incroyablement neutre. Alors, je me suis posée la question : peut-être je n'en avais pas assez et que je suis jalouse. Mais je ne crois pas que ce soit ça. Je ne suis pas touchée, tout simplement. Au contraire, une jambe levée haute, bêtement, me dégoûte totalement. J'ai une répulsion pour la technique qui ne sert à rien. J'aime la technique quand elle sert à quelque chose. Je crois que ça vient de chez Jacqueline, de chez Susan où la technique, c'est juste le moyen de faire ce que l'on a envie de faire. Et ce qui est génial, c'est de toujours trouver le moyen de le faire même si on n'a pas la technique. C'est à ça que je

crois : on peut réaliser un geste à condition que l'on trouve la façon de le faire.

[...] Ce que j'aime dans la danse contemporaine, c'est qu'à un moment donné tu fais avec ce que tu es. Normalement, tu n'es pas obligé d'être dans la performance et donc tu performs autrement, dans la qualité, dans l'émotion, dans la sensation, dans le vécu... Mais pas dans la technique. J'ai vu tellement de gens avoir de la technique et ne jamais pouvoir s'en servir. Je ne comprends pas pourquoi souvent les gens qui ont beaucoup de technique ne peuvent pas danser. C'est un grand mystère. Et ça c'est vrai ! Des gens qui ont des disponibilités différentes, singulières, particulières, s'ils ont une vraie passion, ils arriveront malgré tout à s'en sortir.

[...] Un danseur, c'est quelqu'un qui a suffisamment travaillé pour oublier qu'il danse, pour en fait, être ailleurs que dans la danse, presque, pour pouvoir être libéré de la façon de faire.

Entretiens avec Christine Gérard

7 novembre 2007 et 27 novembre 2008

Paris 11ème

Par Mélanie Papin

Mélanie Papin : J'aimerais que l'on entre un peu plus dans les pièces. Sur quels grands principes t'appuies-tu ?

Christine Gérard : En y réfléchissant, je crée toujours mes pièces un peu de la même façon. C'est la même histoire. Par exemple pour *Segredo*, la musique, selon le souhait de José Alfarroba³ qui m'a commandée la pièce, était le point de départ. Donc, suivant le sujet, j'essaye de m'en imprégner. Et là, j'ai écouté cette musique très longtemps avant d'improviser pour sentir ce qui venait intuitivement. Ensuite, je me suis fixée de trouver pour chaque morceau, un lieu, un temps, une forme, une façon d'être, voilà. Donc, je m'appuyais sur une idée parfois.

MP : C'est-à-dire que, pour chaque morceau, tu places à chaque fois ces questions du lieu, du temps et de la forme comme les ressorts principaux de ton écriture ?

CG : Il me faut créer un espace qui ne serait pas forcément reconnaissable de l'extérieur mais qui est reconnaissable pour moi de l'intérieur. Pour moi, c'est un jardin. Quand j'entre dans un studio, ma danse y est déjà. Je sais qu'elle y est. Ce n'est pas moi qui vais l'inventer, elle est déjà là-bas. Donc, je la cherche, je tourne en rond, réellement. Je vais partout. La première chose que je nomme à moi-même est « où je me mets ? » ; « D'où je commence ? » ; « Est-ce que je suis dans l'espace ou est-ce que je suis dehors ? » Tant que je n'ai pas trouvé le premier lieu, je ne peux pas danser, je ne peux rien faire. Parfois, j'arrive dans le studio avec une idée du genre « je vais commencer immobile dans le coin là-bas ». Si cette idée ne donne rien, je change de lieu jusqu'au moment où quelque chose va naître de cette sorte d'invisibilité présente. Je crois à cela.

Cette recherche passe souvent, mais pas toujours, par l'improvisation. Pour le fado par exemple, je suis d'abord partie de ce que je ressentais intuitivement. Donc, j'avais composé un passage seulement à partir du « genou » parce que cette sensation était apparue en improvisant. Ensuite, je me suis intéressée à ce que dit le texte avant de retravailler dans un studio autour de cette idée du genou à laquelle j'ai ajouté l'idée d'une colonne vertébrale. Ça s'est transformé en une danse immobile liée à une sculpture.

Généralement, si je n'arrive pas à ce qu'une idée crée une danse, je suis obligée de l'abandonner. Je voulais, par exemple, une danse du fond, un peu fantomatique parce que cela correspondait au texte. Je n'ai pas réussi à la faire. Je n'arrivais pas à trouver l'idée d'un glissement au fond. Alors la danse s'est progressivement transformée en un solo sur place, avec l'idée du genou et d'une ombre immobile.

3 Directeur du Théâtre de Vanves à cette époque.

Pour *Sous la terre l'amandier*⁴, j'avais procédé d'une toute autre manière en essayant de chercher des musiques qui pouvaient représenter les thèmes que j'avais imaginés à partir de danses précises. En général, il n'y a pas vraiment de texte, il s'agit plutôt de la mise en place de sortes de personnages, qui n'en sont pas parce que j'essaye de les transposer dans la danse. Il n'empêche que cette pièce raconte de vraies histoires à partir de mes thématiques principales qui étaient la déportation et le camp. Parmi ces histoires, il y avait « le village avec la rue », « le vieillard », « la danse des femmes », « la kermesse », « la danse de la mère », « la construction et la déconstruction ». C'est un peu plus élaboré, mais c'est ça ... Il y a beaucoup de références à la réalité. Je pouvais faire des pièces très concrètes, qui racontaient, entre guillemets, des histoires, en essayant toujours de les déplacer.

En même temps, j'ai écrit beaucoup de pièces à partir d'un geste. C'était souvent pour des solos : *Sertie I*, *Sertie II*, *L'Invisible Touche*, je n'avais pas de thèmes. Pour *L'Invisible Touche*, il y avait, au départ, juste l'idée de la marche. Je me souviens que j'avais fait trois pas en avant, trois pas en arrière.

Ou alors, je me pouvais me dire « je reste à la même place pendant trois minutes ».

Dans *Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main*⁵, qui est une pièce très thématifiée, tout comme *Sous la terre l'amandier*, on a essayé avec Daniel [Dobbels] de travailler sur la pantomime à travers le rock et l'enfance.

Parentèle⁶ mélangeait un peu les deux : il y avait des moments à thème et des moments sans. Il y avait aussi une danse que j'appelais « la danse des pas ». Elle ne voulait strictement rien dire, c'était juste des pas. Il m'intéressait d'écrire une phrase de pas pour plusieurs danseurs puis de tout mélanger pour travailler sur des effets d'association et de dissociation.

MP : Ta manière de créer des pièces semble exprimer le partage entre le courant dit « abstrait » et le courant dit « moderne » que tu as côtoyés...

CG : J'adore ça. Les deux m'intéressent. J'ai toujours été prise entre les deux. J'ai toujours eu des problèmes avec les modernes qui trouvaient que ce n'était pas suffisamment théâtral et les américains qui trouvaient que ce n'était pas abstrait. Donc, moi je me suis pensée un peu comme Pollock, dans une abstraction lyrique. J'aime bien cette idée-là. Comme chez Pollock, la couleur est abstraite mais il y a aussi de la figure par moment. J'ai eu énormément de mal, toute ma vie, à me faire accepter parce que, d'un côté, je ne versais pas dans la théâtralité première et, de l'autre, ce n'était pas assez abstrait - pour les cunninghamiens et presque les nikolaiens. Je n'ai pas vraiment réussi à faire valoir mon travail comme une posture. Mon abstraction lyrique, pourquoi pas ? Ma théâtralité déplacée dans des sensations.

Je me rappelle que dans *Sous la terre l'amandier*, j'avais imaginé une séquence avec un train. Maïté [Fossen] dansait seule et regardait le train passer. Il y avait, à ses côtés, trois cubes alignés et un trio de trois

4 1980.
5 1983.
6 1983.

corps. L'éclairage faisait l'effet d'un quai de gare assez réaliste. Maïté faisait un superbe solo de descente et de remontée, comme si elle voyait ce train. Je trouvais ce passage trop figuratif, mais beaucoup de gens n'ont absolument pas compris que c'était un train. Malgré tout, j'avais utilisé mes idées et quand je me suis retrouvée en face de personnes d'origine juive, je n'étais quand même pas très à mon aise. Cependant, une personne de confession juive qui a vu le spectacle m'a dit « le passage du train est sublime ». Un danseur, qui était à côté, a alors dit « Le passage du train ? Il y a un train ? » Il n'avait rien vu. Pour la danse des ghettos, inspirée de danses folkloriques imaginaires et que Daniel [Dobbels] a reprises dans *L'insensible déchirure*⁷, cette même personne juive m'a dit que c'était ça, que j'avais retrouvé l'essence de ces danses. Ceux qui étaient traversés par cette histoire étaient sensibles à cette danse sans que je ne les viole, ni les agresse. J'avais trouvé une transposition sans drame. Cette pièce s'est retrouvée en face de deux regards. Mais tout le monde ne le voyait pas.

MP : Le fait de te trouver en face de deux regards, l'un qui percevait la trame émotionnelle et l'autre non, était-ce important pour toi ?

CG : Evidemment, ce qui aurait été génial, c'est que les gens qui ne sont pas d'origine juive le voient aussi. Toutefois certains l'ont vu. Mais globalement, il me semble qu'il y avait une forme de carence au niveau de la culture en danse. Le fait que, souvent, mon travail n'offrait pas les clés du propos, empêchait certaines personnes de le comprendre. Ils ne lisaient pas ce que je proposais.

MP : Ceci pose la question de savoir ce que l'on attend d'une pièce

CG : Je pense que le public a le droit de s'ennuyer par moments. Moi, j'aime les spectacles où je m'ennuie par moment, parce que je sais que ces périodes-là permettent au chorégraphe de retrouver des appuis. On pourrait considérer qu'elles devraient être mises à l'extérieur, que ce sont des périodes de studio. Mais, si on les retire, on se rend compte, souvent, que l'on ne comprend plus la suite ou que la suite apparaît sans fond. C'est toujours pareil, pour moi, il s'agit de planter un territoire. Ce n'est pas un hasard certaines de mes pièces s'appellent *D'un territoire inconnu*, *sertie I* ou *sertie II* ... Les titres des pièces ne sont pas du tout sans conséquences. Il y a souvent quelque chose qui est lié au sol. Je pense que je travaille toujours sur un sol, même si je ne suis pas, ce que l'on appelle, une danseuse de la terre. Si je n'ai pas de sol, je ne peux pas créer, si je n'ai pas de toile, je ne peux pas créer. Je me rends compte que toute ma danse s'est construite autour d'un lieu. Je ne peux pas travailler sans espace, sans me positionner quelque part.

MP : Comment expliquer que tes pièces soient moins comprises que celles de Cunningham, par exemple ?

CG : Chez Cunningham, il n'y a rien à comprendre. Il n'y a pas besoin de comprendre pour sentir, pour vivre pour apprécier sa danse. Chez moi, il y a quand même une façon d'entrer. Le problème c'est que je ne le dis pas, ni dans le titre, ni dans l'argument. Je ne dis pas « c'est une pièce sur la déportation ».

MP : Tu avais envie de donner un sens politique à cette pièce ?

7 Pièce de 2006 qui aborde également l'expérience de la Shoah.

CG : Oui, bien sûr. Cette pièce-là, oui. J'ai essayé de montrer que rien n'était fini. Mais je voulais trouver une forme, une structure abstraite.

MP : Tu ne voulais pas le revendiquer, l'affirmer par les mots ou le propos, mais en même temps c'est suffisamment fort au point que les personnes directement concernées par cette histoire le perçoivent.

CG : Je n'ai pas envie que les gens connaissent le secret des choses, je préfère qu'ils le sentent mais pas qu'ils l'entendent, ce n'est pas pareil. Donc, en fait, je ne dis jamais la vérité dans mes pièces.

Je n'aime pas dire les choses parce que je trouve que c'est beaucoup plus compliqué quand tu les sens. C'est peut-être de la prétention mais j'ai envie que les gens soient libres de voir ce qu'ils ont envie de voir, ça c'est vrai. Donc, même ceux qui n'ont rien vu si ça leur a plu, tant mieux. Je n'ai pas envie de les induire dans un regard. Quand je vais voir des pièces, j'aime bien qu'on me laisse tranquille. C'est pour cela que je ne lis jamais le programme avant.

Ce que je dis profondément, ce que je traduis en danse, c'est qu'il y a une infinité de lectures possibles, c'est ce que j'espère. C'est peut-être prétentieux aussi de dire cela. Les pièces que j'ai vues à la même époque que moi étaient très claires, très explicites. Donc, tout le monde déjà avait le sujet. Moi c'est vrai que le sujet est caché.

MP : Tu voulais te démarquer ?

CG : Non, je ne peux pas faire autrement, le reste m'ennuie. Je ne sais pas le faire et je n'ai pas envie. Je trouve les pièces explicites que j'ai faites, banales, pas intéressantes. Ce qui m'intéresse, c'est que d'une émotion singulière, précise ou d'une écriture singulière, précise naisse l'inconnu. Bien sûr cet inconnu à ses revers, quand des gens me disent qu'ils n'ont rien senti, que c'est froid parce que ce n'est pas assez explicite, émouvant ou reconnaissable. Mais je ne pouvais pas en dire plus sinon je ne serai pas parvenue à écrire. Il y en a qui disent « Papa est arrivé » et parviennent à créer un événement autour. Moi, si je dis « Papa est arrivé », rien de très intéressant n'émerge.

MP : Tu ne voulais pas nommer trop de choses à toi-même pour garder ton espace d'invention.

CG : En fait, je me nomme énormément de choses à moi-même. Il y a beaucoup de mots derrière mes danses : des mots de qualité, de sens. Quand je danse, ce que je raconte est excessivement clair.

Ceci dit, j'ai regardé *Syncopée pour trois générations*⁸ dernièrement. Je ne me représente pas le propos ou le sens de cette pièce, ce qu'il faut voir de cela, je n'en sais rien.

MP : Mais, comment est partie cette envie de pièce ?

8 1993.

CG : Je voulais juste danser avec mon père et mon fils, c'est tout. Pour certaines pièces, j'avais juste envie de trembler la tête, c'est tout.

Je ne sais pas ce que « Syncopée » procure comme sensations. Comme je fais danser mon père et mon fils, je n'ai aucun regard extérieur. Je vois mon fils et je vois mon père. Peut-être qu'un psychanalyste, un « décrypteur de signes » pourrait me dire ce qui se passe. Tout ce que je peux dire aujourd'hui c'est que cette pièce m'envahit d'une nostalgie qui me plonge dans un rapport affectif avec ma danse. Cette pièce caractérise un temps perdu car elle est irretrouvable et je ne pourrais jamais la refaire. Les autres pièces, je peux les remonter. Là, je ne vois pas comment je peux remplacer mon père et mon fils. Alors, la seule force de cette pièce, peut-être, tient dans le fait qu'elle ne peut pas faire répertoire. Par ailleurs, je suis absolument estomaquée de penser qu'un enfant de sept ans ait pu faire cela sans un cours de danse.

MP : Elle est à part cette pièce quand même.

CG : C'est une pièce pour une fraction de temps. En la regardant hier je me suis demandée « quel rôle je joue ? » Je n'arrive pas à savoir. J'aimerais bien le savoir ... La chorégraphe, la mère, la fille, la femme de mon père... Il y a quelque chose de très étrange que je ne peux pas identifier. Plusieurs danseuses étaient venues me voir pour me demander comment j'avais fait pour danser avec mon père. Cela devait correspondre à un rêve. Il faudrait demander aux danseuses aujourd'hui si elles rêvent toujours de danser sur scène avec leur père, mais, à l'époque, je me suis rendue compte que beaucoup de jeunes danseuses rêvaient de cela. Il n'y en a pas eu cent mais un certain nombre. Et la présence de mon fils les étonnait beaucoup moins que celle de mon père.

MP : Et pour toi ?

CG : Le plus fascinant pour moi dans la pièce était de voir mon père et mon fils ayant un rapport corporel ensemble à travers un rapport de danse.

MP : Et là, tu avais défini donné des thèmes ?

CG : Non. Je voulais un duo, un solo, un trio.

MP : Tu ne les as pas fait improviser ?

CG : Non, pas vraiment. David a écrit son solo. J'ai pris ce qui me venait avec la musique. J'ai demandé à mon père de danser, à mon fils de faire ce qu'il pouvait. On a travaillé sur des petits détails. Il me disait « j'ai envie de faire ça », je lui répondais « Très bien, garde le, essaye de t'en souvenir ». C'est lui qui a inventé tous ses gestes. Dans la danse de fin, on a essayé de trouver des gestes que nous pouvions faire tous les quatre ensembles. Sylvie Berthomé était absolument géniale, le projet lui plaisait, peut-être parce qu'elle aussi se sentait concernée.

MP : Pourquoi souhaitais-tu une seconde danseuse ?

CG : Je voulais que mon père danse avec une femme qui ne soit pas sa fille. Je voulais qu'il danse avec un corps différent pour voir ce qui pouvait se passer, ce qu'on allait pouvoir créer. Mon père est un grand danseur, profondément. Je voulais l'emmener chez moi, dans mon travail, au creux de mon travail pour qu'il comprenne ce que je faisais tous les jours. En fait, c'était vraiment pour qu'il s'intéresse à moi pendant un mois ou deux. Il avait dû me voir danser trois ou quatre fois. Je voulais qu'il s'intéresse à moi en tant que « sa fille créant ».

Il est venu répéter, il a travaillé mais, malgré tout, rien n'a changé, il n'est pas allé voir plus de spectacles, c'est cela qui est amusant d'ailleurs. Je ne sais pas pourquoi il a adhéré. J'ai fait ce que j'avais eu envie de faire, mais cela n'a rien influencé bien que l'expérience fût forte.

MP : Quelle est la pièce la plus importante pour toi ?

CG : Il y a plusieurs pièces, en fait. Mes solos sont des moments où j'explore des territoires inconnus, plus abstraits. Les pièces de groupe sont souvent en rapport avec des thèmes, souvent autour de la peinture ... Il y a donc deux faces, deux temps. Ces solos me permettent de réinvestir un espace abstrait après les pièces de groupe, de retrouver du vocabulaire, du signe, de me déposséder de quelque chose.

MP : Effectivement, on perçoit bien la ponctuation que représentent les solos dans la chronologie des pièces.

CG : Ils me permettent de me retrouver chez moi, de reprendre possession de ma danse, d'une certaine manière. Dans les pièces de groupe, je partageais ma danse. Il y avait des passages « Christine Gérard » et des passages où je faisais travailler les danseurs en improvisation et donc je travaillais à partir des matières qu'ils proposaient autour d'un thème précis. Il y a toujours cette sorte de balance dans mes pièces de groupe. Dans *Sous la terre l'amandier* beaucoup de passages sont écrits par moi ; mais les solos sont écrits par les danseurs. En général, je ne vais pas m'amuser à écrire un solo pour quelqu'un.

MP : Pourquoi ?

CG : Parce que je préfère prendre sa matière, c'est beaucoup plus intéressant. Par contre les fonds d'écran, les pièces de groupe, c'est moi qui les invente. Même s'il y a dix partitions différentes, elles sont souvent toutes inventées par moi. À l'époque de ma compagnie⁹, j'écrivais donc beaucoup, pour une pièce de trois minutes, j'avais parfois quatre partitions différentes. Je notais tout sur papier pour répéter seule dans l'espace en faisant les rencontres. Lorsque les danseurs arrivaient, je pouvais leur apprendre précisément les danses fixées dans un espace.

MP : Concrètement, comment faisais-tu ?

⁹ Qui cesse de fonctionner en 1998.

CG : J'écrivais, j'avais des papiers, des graphiques. Je posais des chaussures dans l'espace pour matérialiser une personne. Pour faire trois minutes de chorégraphie, je travaillais peut-être 30 ou 40 heures. C'est vrai que je travaillais beaucoup, neuf heures par jour dont sept heures de création pendant des années.

Je conserve des instants privilégiés mais je n'ai pas de pièces plus importantes qu'une autre.

MP : Quels instants ?

CG : Cela peut-être une fraction de seconde, un geste. *Sertie I*, par exemple, est une pièce qui me traverse depuis que je suis enfant. *Sertie II*, où je danse enceinte est un solo excessivement important, exceptionnel dans le sens où j'ai été enceinte une fois et j'ai dansé. Cela, je ne peux pas le refaire, c'est un solo ir-remontrable. Ce sont des pièces comme celles-ci qui m'ont marquée, parce qu'elles sont un peu extraordinaires.

Marelle était une petite pièce dont j'ai gardé un souvenir impérissable. J'avais une robe à scratch rouge avec laquelle je ne pouvais pas marcher au début de la pièce. Je commençais au fond, en sorte de princesse puisque je ne pouvais rien faire avec cette robe. Je bougeais, elle craquait. Je commençais donc avec un travail de mains puis j'avancais vers le public avec une petite danse de poupées russes. La robe se défaisait ensuite peu à peu. Sur les photos, on voit tout. On voit la métamorphose en une espèce de papillon ou de libellule. Les morceaux de la robe tombent par terre et l'on voit mon corps apparaître. Je me positionnais ensuite sur un tabouret que j'avais construit. J'haranguais, comme quand j'étais petite dans la cours de récréation, le jour où j'avais voulu faire la révolution et que je m'étais faite horriblement réprimander par la directrice. Je devais avoir 9 ans. Je m'en rappelle encore parce que je ne sais toujours pas comment j'avais osé faire cela. Donc je l'ai repris dans *Marelle* : j'étais debout sur le tabouret et je parlais au public en faisant des signes. Ensuite la danse se transformait en une danse de clown. Je faisais des acrobaties sur le tabouret. J'aimais bien ce passage parce que je faisais des choses incroyables. A la fin de la pièce, Je descendais dans la salle et j'allais toucher les gens. En 1972, je terminais dans le public.

MP : D'où venait cette envie d'utiliser les costumes comme outils de transformation, que l'on retrouve aussi dans *Mantelou* ou dans *La Loquèle* ?

CG : J'aime cela parce que je crois que je suis assez douée pour le faire. Du dedans, j'arrive à transformer le dehors et d'un seul coup, c'est lisible. Alors, pour moi c'est beaucoup plus spectaculaire que le reste. J'ai fait beaucoup de pièces avec des objets. *Echo* était avec un livre, dans *Fugue interdite* je dansais sur un petit tabouret, une sorte de prie dieu sur lequel je restais pendant de longues minutes. Dans *Charlotte*, j'avais une vache ... Bon, ce spectacle n'était pas très bon. Il y avait un texte de Daniel [Dobbels], une vache qui mugit, des musiques de Sylvie Vartan et *J'entends siffler le train* de Richard Anthony. J'avais aussi un jouet de mon fils, une baleine avec un petit bonhomme à l'intérieur, qui se transformait, ... Enfin, c'était n'importe quoi, une sorte de pot-pourri de gimmicks et de gags, mais dansés, encore une fois. Je voulais travailler sur la « mocheté » à la manière des « Deschiens ». J'ai du mal à trouver du fond dans l'esprit comique. J'aime bien cela mais je n'arrive pas à trouver la forme. Là, j'ai le problème de faire passer le dedans vers le dehors. Je pense qu'il faut que ce soit très clair pour que les gens rient des quiproquos, des ambiguïtés, des ambivalences.

MP : Le comique amène aussi une psychologie.

CG : Oui, j'ai du mal avec le psychologique, j'ai du mal à le rendre réel en tout cas. Ma danse ne colle pas avec ce genre de propositions, je ne suis pas assez quotidienne ou concrète, j'ai une danse trop lyrique. Je commence par une chose puis au fur et à mesure elle prend une forme abstraite. Le trop connoté ne me correspond pas, je n'arrive pas à le faire. Quand je le fais, il ne se passe rien. Et dans ce rien, je me sens tellement bête et ridicule que je ne peux pas montrer ça de moi. Alors, peut-être que, maintenant, il faudrait faire des danses où il ne se passe rien quand tu dances. C'est peut-être ça la nouvelle danse, faire des choses où tu ne ressens rien, c'est peut-être ça que font les performers.

MP : Aujourd'hui, le moteur intérieur du danseur et du chorégraphe est-il différent d'il y a 20 ans ?

CG : Ce que je ressens chez les jeunes chorégraphes d'aujourd'hui, c'est qu'ils veulent recommencer à zéro. J'ai l'impression qu'il y a une idée de laisser. Dans les années 1970, avant Nikolais, il n'y avait pas une grande prolifération de vocabulaire. Il y avait une qualité de danse, des états, un matériel qui n'étaient pas nécessairement accompagnés d'une recherche de vocabulaire ou d'écriture singulière. En même temps, quand je vois des danses des années trente de Valeska Gert, j'entrevois une grande richesse de vocabulaire. Donc, c'est un peu plus compliqué.

Quand je dansais, je me sentais dans la constante volonté d'inventer du vocabulaire. A partir des années 1972-1973, j'ai la sensation qu'on essayait d'inventer un nouveau un corps. Mais je pense que cette prolifération qui devient très prégnante dans les années 1980, s'est de nouveau cristallisée dans les années 90 pour constituer, certainement, une nouvelle forme d'académisme. Quand je voyais des pièces, je savais exactement le geste qui allait suivre. C'est cela qui a un peu laminé, à mes yeux, la danse contemporaine, parce qu'on sait exactement le système. Quand je vois Daniel [Dobbels], Serge Ricci et Alban Richard, je n'en sais rien. Chez François Verret, on ne devine pas, le pas d'après. Il y a quand même des gens qui réinventent. Alors on les connaît, ça fait style.

Je pense appartenir à cette famille parce que j'ai la sensation de ne pas avoir codifié mon vocabulaire. J'avais ce désir d'invention, moins pour la forme que pour chaque état de corps qu'elle pouvait mettre à jour. Cela constituait une réelle obsession pour moi qui se matérialisait par des recherches de pas, des façons d'être, des façons de mettre mon dos, ma tête ou de travailler mes mains, pour inventer un langage de mains, de dos.

MP : Tu veux dire que tu cherchais à inventer des états à travers une forme ?

CG : Oui, à travers des mouvements que l'on n'aurait jamais vus. Je me rappelle de portés que l'on travaillait avec Daniel [Dobbels]. Je crois vraiment que l'on n'avait jamais vu cela avant.

Quand je me retrouvais seule ou avec Daniel [Dobbels] dans un studio, j'essayais d'inventer à partir de sensations pour faire apparaître de nouvelles figures, de nouveaux visages, de nouveaux placements. Je m'attelais au travail de mon corps en cherchant, par exemple, une manière d'aller au sol, de revenir debout,

le but étant d'inventer des situations. Ce n'est pas seulement faire des chassés ou une courbe de dos, mais de faire une recherche. Par exemple, dans *Le Silence des sirènes*, nous avons écrit un duo avec Philippe Baby où je ne posais jamais les pieds par terre. Cette pièce commence, en outre, par une danse des visages, à quatre. On travaillait sur l'intériorité du visage, sur les dents. On inventait quand même des états de corps et du vocabulaire. Ces pas ou ces mouvements, personne ne nous les avait appris. Aujourd'hui encore, je reste dans cette manière de concevoir la danse. Par exemple dans mes cours, je ne fais pas d'enchaînements que je connais déjà, je les invente à chaque fois. Cela me vient de Susan [Buirge], de Nikolais. Grâce à l'improvisation et la composition, on était capable de trouver d'autres formes. Qu'elle est la danse de la transparence par exemple ? Comment être transparent ?

MP : Tu as eu l'occasion de me dire que tu pouvais, par moment, te sentir proche des performers.

CG : Oui, au niveau de leur désir de ne pas tomber dans une logorrhée gestuelle, qui ne sait pas quand elle commence ni quand elle finit. Je n'aime pas cela, je n'ai jamais aimé. Ce que j'aime, c'est la recherche.

La danse a été saturée de formes, de mots que je trouve, en plus, inintéressants. Un moment donné, il n'y avait plus de gestes. Il y a eu la longue période des costumes et des scénographies qui a complètement asphyxié la danse. Il n'y avait plus de recherche de mouvement. La génération actuelle vient de la précédente. Ils ont fait ça, ils y ont participé, ils ont dansé cette vacuité-là, c'est normal qu'ils veuillent faire exploser le cadre. Je ne parle pas d'Odile Duboc, je ne la classe pas du tout dans cette catégorie. Elle invente un corps, un vrai lieu. Mais il y en a plein qui n'ont rien inventé.

Ceci dit, je ne suis pas une performeuse. Marcher pour marcher ou marcher juste pour traverser une scène, je ne sais pas faire. Cela ne veut rien dire pour moi. Je marche en sentant mes pieds ou en sentant l'espace. Je ne sais pas ne pas montrer la danse. En même temps, je reconnais qu'il faille passer par cette forme d'assèchement pour que la danse contemporaine avance. J'espère seulement que les chorégraphes innervés par la poésie du mouvement vont tenir le choc. Il me semble indispensable que ses partages chorégraphiques puissent trouver leur espace.

Brigitte Asselineau

7 mai 2007

Centre national de la danse, Pantin

par Mélanie Papin

Cet entretien, dans une version ramassée, un fait l'objet d'une contribution à l'ouvrage dirigé par Isabelle Lounay et Sylviane Pagès : « J'ai bien senti la bascule... » in Mémoires et histoire en danse, Mobiles 2, Paris, coll. « Arts 8 », L'Harmattan, 2010, p 363-370.

Mélanie Papin : Je voudrais resituer la période où tu as travaillé avec Christine. Tu l'as rencontrée assez tôt dans ton parcours je crois ?

Brigitte Asselineau : J'ai rencontré Christine en 1978, quand je suis entrée à l'ESEC (Ecole supérieure d'études chorégraphiques) située à Paris, passage Montmartre. Ça ne date pas d'hier, juste d'avant-hier. Il y avait un cursus classique et un cursus contemporain. J'ai entamé le cursus contemporain dans lequel Christine enseignait la technique Nikolais. Je ne sais pas si elle dansait encore chez Susan à cette époque là. Pour la petite histoire, Susan avait ouvert un lieu à Paris qui s'appelait « Pour un lieu de création », rue Marcadet. Sur la proposition de Susan, Christine y a enseigné et je suis allée prendre quelques cours là-bas en 1979, juste avant de partir à Angers au CNDC qui était dirigé à l'époque par Alwin Nikolais. J'y ai suivi deux années d'enseignement, entre 1980 et 1981. »

MP : Donc le fait que tu veuilles faire Angers et rejoindre Nikolais est lié à ta rencontre avec Christine ?

BA : A l'ESEC j'ai vraiment eu le flash de ma vie dans les cours de composition, improvisation et technique de Christine. Je ne connaissais rien à la danse contemporaine car il n'y avait pas grand-chose à Paris. Ça allait venir, c'était aux portes. J'avais pris des cours de jazz, de très bonne qualité d'ailleurs, où j'avais acquis de bonnes bases, avec une professeure de mon quartier. Mais c'était tout. Je me suis engagée dans une formation pour devenir danseuse, ne sachant évidemment pas ce que cela voulait dire. C'était une sorte d'élan du cœur, on va dire, qui m'a fait choisir ce chemin après avoir passé le Bac. J'ai rencontré Christine et cette technique à cette époque-là : une ouverture d'esprit et de corps avec une approche par l'improvisation comme première base de travail. C'était une immense découverte qui m'a donné envie d'aller au CNDC d'Angers puisqu'il était encore dirigé par Alwin Nikolais. J'ai passé l'audition, j'ai été prise. C'était une suite logique. En même temps, j'ai commencé à aller voir des pièces de Christine. Nikolais a été « remercié » par la ville d'Angers car son projet, apparemment, ne correspondait plus économiquement et politiquement à ce que voulait faire la ville. Son contrat s'est rompu en 1981. On m'a proposé de rester quand Viola Farber est arrivée mais je n'en avais pas envie. Donc la technique de Cunningham arrivait mais moi je souhaitais poursuivre ce que j'avais engagé avec Christine et Nikolais. Donc je suis partie. Après quelques auditions, j'ai été engagée chez Alexandre Witzmann- Anaya. C'était encore à l'époque d'Arcor, avant la scission du groupe de Christine et d'Alex en deux entités : « Esméralda production » et « Arcor ». La compagnie formait alors une grosse

structure. J'ai travaillé deux ans chez Alex tout en continuant à voir les pièces de Christine. C'est d'ailleurs à cette époque que j'ai vu « Sous la terre l'amandier », « 1+1...3 », et peut être une autre pièce que j'ai oubliée. J'allais toujours prendre ses cours quand je le pouvais au centre Cajun, passage Thiéré. L'année suivante, elle m'a fait savoir qu'elle était à la recherche de danseuses pour une prochaine pièce et qu'il y avait des chances pour que ça fonctionne. Je suis allée à l'audition par principe et elle m'a prise. De là a commencé une aventure de 18 années.

MP : C'était pour quelle pièce ?

BA : Probablement *Rémanences*

MP : Comment était régie la compagnie ?

BA : Arcor était une association « loi 1901 ». Il n'y a jamais eu de bureaux, d'administrateur, de chargé de diffusion. Christine faisait tout. On travaillait quasiment gratuitement, sur l'envie, il n'y avait pas encore de structuration dans les compagnies : les administrateurs, les subventions, tout ça n'existait pas. Ça allait venir en 1981 avec Mitterrand et Jack Lang, la création des institutions sur la danse. J'ai bien connu la bascule, petit à petit, de quelque chose de complètement hybride à quelque chose qui se structure. Le fait de reconnaître un statut, ces médiums et tout ce qui va avec. Mais avant cela, c'était « on a envie de faire, on fait ». Pour vivre c'était une catastrophe, on ne vivait pas. Parallèlement j'ai donc très tôt enseigné. Avec deux cours par semaine à Lille, je gagnais vraiment trois francs six sous. Je ne me souviens pas avoir signé de contrat d'engagement sur une production. L'argent, le travail rémunéré, ce n'était pas la question.

On répétait à l'espace Cajun. Christine y donnait tous les jours un cours de 2 heures 30. Puis on répétait dans cette salle qu'elle devait louer au mois. On faisait une pause d'un quart d'heure, on mangeait un mars, on fumait et on enchaînait les répétitions jusqu'à 18 heures. C'était le lieu de travail de la compagnie, très froid l'hiver, trop chaud l'été... l'idéal. En y repensant aujourd'hui, j'avais vraiment la sensation d'un sens de groupe, nous étions là toute la journée ensemble parce qu'on aimait ça, viscéralement c'était important. Je ne dis pas qu'aujourd'hui c'est différent, mais vu les conditions financières, matérielles et le travail que ça représentait, c'était vraiment des choix importants en terme d'engagement dans un travail et avec une équipe... Symboliquement c'était fort.

MP : Aviez-vous la possibilité de beaucoup jouer les pièces ?

BA : Deux ou trois fois. Probablement que certaines étaient jouées un peu plus, peut-être une dizaine de fois. J'ai le souvenir que l'on travaillait énormément pour très peu de diffusion. Mais je crois que, dans son fort intérieur, Christine avait la volonté que ce soit joué. Seulement, nous n'étions pas encore assez alertés sur le changement politique et économique qui était en train de se faire pour se dire « attention il faut changer la façon dont on s'organise ». Il aurait fallu constituer une équipe plus solide où chacun aurait eu une fonction précise. J'ai l'impression que nous ne tenions pas compte de cela. »

MP : C'est-à-dire que vous avez vu le changement s'opérer, les choses se structurer et vous, vous étiez finalement dans le travail, dans l'envie...

BA : Je crois qu'il y a pas mal de gens qui ont été mis de côté à cause de cela, ils n'ont pas pris le train en route, ils ont un peu loupé la locomotive. »

MP : Quelles sensations aviez-vous à ce moment-là par rapport à ces changements ?

BA : C'était trop neuf, c'est maintenant que je peux le dire. En 1982, c'était encore trop tôt, tout se faisait au ministère qui était naissant. Les informations n'étaient pas encore bien diffusées. Pour la compagnie de Christine, il aurait été tout à fait possible de se restructurer. Avec le recul, elle pouvait totalement y aspirer. Plus tard, je lui en ai un peu voulu, quand vraiment c'était devenu évident qu'il fallait se structurer, rendre des comptes, aller chercher des informations, rencontrer des gens. Je crois que Christine n'a pas voulu le faire. Par orgueil ou par amour propre, elle n'a pas voulu se faire aider. Elle a raté un truc. Je lui ai dit plusieurs fois assez clairement « il faut que tu t'entoures », le mot « administrateur » était là, on l'entendait de plus en plus. Il me semble qu'il y a eu deux ou trois essais qui n'ont pas fonctionné. Je crois que Christine voulait aussi gérer sa compagnie toute seule, elle ne comprenait pas que l'on puisse distribuer des tâches pour que le puzzle finisse par constituer une entité. Il était évident que nous ne pouvions plus continuer à vivre avec ce fonctionnement. Du coup, elle s'est pas mal écartée du milieu qui commençait à se forger, on se reconnaissait les uns les autres, on appartenait à une certaine mouvance. Si on ne faisait pas l'effort de rentrer dedans, ce milieu-là ne t'acceptait pas. Quelque part ça peut se comprendre.

MP : Des danseurs sont partis, j'imagine.

BA : Forcément, un moment donné, si tu veux continuer, il faut aussi rencontrer ceux qui ont pris cette locomotive en marche. Sinon tu travailles beaucoup pour rien financièrement, ça c'est une chose. Et puis pour la visibilité du travail, tout ce qu'on connaît aujourd'hui, c'est bien. Même si il y a des revers... Mais c'est autre chose.

MP : Je vais revenir un peu sur Alex, si tu veux bien. Tu as dansé dans combien de créations ?

BA : Une reprise et deux créations. A l'époque où je suis arrivée chez Alex Witzmann Anaya, il avait envie de remonter « Voyage en mosaïque ». Il se trouve que j'ai repris le rôle de Christine, le personnage rouge qu'elle avait dansé à la création de cette pièce. C'est une anecdote amusante au regard du chemin parcouru.

Alex était un homme charmant, extrêmement ouvert, d'une grande générosité. Il a fait un travail extraordinaire, d'une très grande qualité, pour ce qu'on appelle aujourd'hui « le jeune public ». Il n'a fait quasiment que des pièces pour enfants. Le travail était très subtil, avec beaucoup d'objets, des décors, des images, ce qui était assez neuf à l'époque. Il nous proposait aussi un très bon travail rythmique, musical et dans la danse. Il collaborait avec un compositeur. C'était un travail extrêmement riche dans les propositions gestuelles, spatiales, temporelles, musicales. Je m'y retrouvais bien car les bases étaient puisées chez Nikolais.

C'était un travail aussi très intelligent par rapport aux enfants, assez complexe et exigeant, ludique et fin à la fois. Donc loin d'être une sous proposition. Je me souviens qu'il y avait beaucoup d'accessoires, on n'arrêtait pas de courir pour se changer dans les coulisses. C'était une entrée en matière forte et énergétique pour moi... Il fallait y aller d'emblée. On jouait deux ou trois fois par jour. C'était vraiment un homme plein d'imagination, très pétillant, toujours à chercher des idées. Pour moi, c'était un magicien. »

MP : Christine et Alex travaillaient séparément ?

BA : Oui, il y avait deux activités différentes au sein d'Arcor. Ensuite Alex a créé Esmeraldas production. A mon avis ils se sont juste séparés pour des questions purement administratives, pour simplifier et clarifier les choses. Christine a repris la compagnie en y rajoutant son nom et Esmeraldas production a perduré jusqu'à la mort d'Alex en 1992, je crois. Au bout de la deuxième pièce à laquelle j'ai participé, il a décidé de faire un break. Comme je voulais amorcer une carrière professionnelle, je n'avais pas envie d'attendre un an pour continuer. A ce moment là, Christine m'a fait part de son envie de constituer une compagnie plus large. J'ai donc saisi la balle au bon. Alex était un petit peu plus calme dans ses activités, il a pris du temps pour la réflexion. Ils se sont séparés dans le travail, pas du tout dans l'amitié, elle est restée très forte jusqu'à son décès. Deux ans après, il m'a reconvoqué pour une troisième pièce plus tardive que nous avons dansée au café de la danse notamment et ailleurs en province. Cette pièce, à mon avis, annonçait quelque chose... La facture y était plus sombre. Je me souviens que je dansais un solo avec une faux par exemple. Il devait y avoir des signes soit dans son propre corps, dans sa tête ou son imaginaire.

MP : Cette entrée en matière avec Alex et la suite de ton parcours professionnel sont remarquablement cohérentes.

BA : Complètement et jusqu'à aujourd'hui encore. J'ai rendez vous tout à l'heure pour monter un projet de recherche pédagogique et bien évidemment le travail avec Christine est inscrit dans le dossier que j'ai élaboré, comme lien entre Nikolais, puis après Cunningham, Odile et Daniel.

MP : Tout comme Christine, tu ne « renies » pas ce qui a construit ta danse, ses origines ?

BA : Pour moi, enlever ces bases là, ce serait me priver d'un sol, qui est en sous sol plutôt, qui est en dessous. Même si aujourd'hui, danser avec Odile Duboc ou Daniel Dobbels ne fait pas le lien en apparence, moi j'en fais, à la fois pédagogiquement et en tant que danseuse.

MP : Te souviens-tu, plus ou moins précisément, de ta période de travail avec Christine ? Combien de pièces as-tu dansé par exemple ?

BA : Déjà, on a travaillé quasiment dix huit ans ensemble avec, bien sûr, quelques interruptions. La dernière chose que j'ai faite avec elle, c'était *Quel est ce visage ?*, en 1998. Il y a des grandes périodes où l'on n'a pas travaillé ensemble. Mais disons que nous nous sommes suivies. Nous n'étions pas déconnectées. Au cœur de la compagnie, j'ai dansé de 1981 jusqu'à *D'un territoire inconnu*. Après cette pièce Christine choré-

graphiait moins. J'ai du danser dans une dizaine de pièces.

MP : Parmi toutes ces pièces, y en a-t-il une qui t'a marquée plus particulièrement ?

BA : *Parentèles*. C'est une pièce que j'aurais hâte de revoir tant elle me laisse un souvenir fort. C'était une pièce très abstraite comme la plupart des chorégraphies de Christine. J'ai des images, des flash... J'ai le souvenir notamment d'avoir fait une séance photo au Trocadéro alors que le temps était frais. Nous étions quatre danseuses, dans des petites robes noires. Et le fait de danser à l'extérieur reste un souvenir marquant. *Le Silence des sirènes* aussi, bien sûr, cosigné avec Daniel. Reprendre le duo *Il est défendu...* fut aussi une grande joie.

MP : Il y a une écriture assez forte sur les impulsions intérieures de Christine dans cette pièce.

BA : Oui, c'est un rôle qu'elle s'était écrite pour elle... c'était un gros truc.

MP : Comment as-tu procédé pour reprendre cette partition ?

BA : Comme toujours avec Christine, pas à pas, millimètre par millimètre. D'abord le travail de la mémoire puis un travail de précision extrême, de chaque instant. Si il y avait une formule pour qualifier Christine, ce serait la précision du geste, c'est-à-dire que pour elle un bras sur une diagonale n'a pas le même sens qu'un bras sur la diagonale juste à côté... Donc il faut arriver à trouver cette diagonale là et non pas une autre. Ce n'est pas précis pour être précis mais pour donner du sens, pour être dans l'exactitude qu'elle a du y mettre consciemment ou inconsciemment quand elle a chorégraphié sa pièce. On improvisait beaucoup dans les temps du cours, mais c'est véritablement Christine qui écrivait toute la partition. Je pense qu'elle se nourrissait des improvisations plutôt comme d'un fond. C'était hallucinant d'observer comment elle gardait en mémoire toute la partition, dont certaines construites de manière complexe, avec des temps différents, des croisements. Elle avait donc une incroyable faculté à écrire et à se souvenir. Le soir elle restait au studio pour composer seule les partitions pendant deux ou trois heures.

Ce qui est sûr qu'il y a pas chez Christine : pas de psychologisation ; pas de narration... Que du sens d'espace, du sens de temps et du sens de qualité, qui était un peu son cheval de bataille.

MP : On ressent quand même une part expressionniste chez Christine et notamment par rapport à certains choix musicaux.

BA : Oui, elle s'en réclame d'ailleurs. J'ai plutôt un sentiment général par rapport aux danses auxquelles j'adhère et la façon dont je les aborde : même si il y a une coloration apportée par une musique ou encore un vêtement, un autre paramètre que celui de la danse et du geste, je sais qu'en tant que danseuse, je suis très abstraite. Depuis quelques années, j'ai trouvé une petite formule qui est « l'abstraction de l'expression », une danseuse abstraite expressive. Qu'est ce que l'expression ? Ce n'est pas simplement « rire » « pleurer »

« se lamenter » faire passer sur le visage des émotions, des humeurs ... Pour moi ce serait plutôt convoquer le dedans, juste l'intention du dedans sans que forcément cela se voit du dehors, ou en tout cas que ça puisse être lu d'une seule façon au dehors par celui qui regarde. Pour le coup, dans la plupart des pièces abstraites de Christine, même si, par exemple, il y a un visage très exposé à la lumière à un moment donné, ou à une hauteur, une verticale ou une projection dans l'espace, la question quand je le dansais était de savoir jusqu'où on va ? A mon avis, quand je dansais avec Christine, je pouvais me permettre d'en faire beaucoup pour moi car, pour elle, j'étais encore un peu en retrait. Donc j'y allais car je savais que je ne pouvais pas déborder. C'est la différence avec Christine. Elle sait qu'elle peut déborder. Donc c'est amusant de voir ce qui nous relie et cette petite différence qui peut aussi devenir très grande.

MP : Pour toi, elle le sait et elle en joue ?

BA : Je pense qu'elle le sait depuis très longtemps. Il me revient en mémoire son solo avec un long manteau. J'ai assisté à plusieurs filages et je me souviens qu'elle disait « là, je me suis peut-être un peu laissée aller ». C'est toujours des moments critiques pour moi de voir certains spectacles et certains danseurs qui débordent un peu parce que ça ne me laisse pas la liberté d'avoir ma subjectivité de spectatrice et d'éprouver ce que je ressens. Qu'il y ait concordance avec le concept du chorégraphe ou pas ne m'intéresse pas. Ça ne m'intéresse pas de savoir si je colle en tant que spectatrice aux désirs du chorégraphe.

MP : A ton avis, puisque tu as d'abord été spectatrice des chorégraphies de Christine, penses tu que son travail offre la possibilité au spectateur de rêver ? Et en tant qu'interprète, quelle est la part de ta propre subjectivité ?

BA : Complètement. L'interprète avait sa place entière, c'est-à-dire aussi sa personnalité. Même si c'était une danse extrêmement précise où l'on est repris sans arrêt.. Entre parenthèses, on travaillait énormément, on revenait sur la tache mille fois.

MP : C'est-à-dire que lorsque que Christine arrivait au studio de répétition avec la chorégraphie toute faite, ce n'était pas seulement pensé uniquement en terme de gestes mais aussi avec l'idée de l'interprète qui va effectuer la chorégraphie ?

BA : Plus ou moins, je dirais. Evidemment les danses d'unisson étaient pour tout le monde. A mon avis, il devait y avoir plus ou moins inconsciemment dans certaines partitions réservées à un tel, une sorte d'adresse à ce danseur ou cette danseuse. Après, jusqu'où ? Je ne sais pas. Bizarrement à des moments, nous travaillions énormément pour être juste par rapport aux souhaits de Christine alors qu'à d'autres, nous sentions que l'on pouvait modifier des petites choses sans que ça la dérange. Il y avait donc pour nous une confiance dans l'écriture qu'elle nous donnait.

MP : D'après ce que tu me dis j'ai l'impression que malgré l'exigence qui était demandé aux interprètes, il y avait une certaine porosité dans les rapports danseurs - chorégraphes. Qu'en était-il de « l'ambiance » au sein de la compagnie ?

BA : Christine était très exigeante donc nous travaillions. Ce n'est pas de la tension, c'est du travail tout simplement. Je n'ai pas du tout le souvenir de tensions comme dans certains groupes. Il y a du en avoir, forcément, mais ça ne m'a pas marquée particulièrement. J'ai plutôt le souvenir d'un temps de bonheur, de partage. Il n'y avait pas de violence dans cette exigence car elle était capable de nous dire pourquoi elle voulait certaines qualités plutôt que d'autres. C'est pour cette raison que je dis qu'il y a du sens qui ne rentre pas dans une narration ou une psychologie. Et comme elle était capable de nous dire « je veux ça plutôt que ça parce que » même si ce « parce que » n'a que des références à l'espace, aux temporalités, aux qualités ou à des résonances de gestes...ça suffisait à alimenter le « pourquoi » il fallait aller vers ce qu'elle nous demandait et non pas vers autre chose. Il n'y avait pas de hiérarchisation de la part de Christine, et à l'époque, je crois que les choses ne se posaient pas en ces termes. Quand tu avais choisi d'être chorégraphe, pédagogue ou danseur, tu étais ce que tu avais choisi.

Il y avait aussi une grande confiance de la part de Christine envers ses interprètes. Je crois que cela tient au fait qu'à une certaine époque elle-même a souffert en tant que danseuse d'un rapport plus hiérarchisé où justement la porosité, l'altérité avaient moins leur place. Je crois qu'elle a gardé cela en conscience et qu'elle ne souhaitait pas le reproduire. Donc elle faisait très attention, sans lâcher l'extrême exigence du travail. Ceci dit, quand certains danseurs ont commencé à avoir leur propre recherche chorégraphique, il a pu y avoir quelques malentendus ou quelques paroles un peu plus sèches.

MP : Tu penses à Christine Bastin ?

BA : Oui, à un moment donné, une sorte de scission s'est opérée. Christine Bastin commençait à aborder son propre travail et elle devait faire des choix, tout simplement. Mais ce n'était pas plus grave que cela, il fallait se séparer pour trouver plus d'autonomie afin que tout se passe bien pour tout le monde.

MP : Daniel me disait dans un entretien que pour certains, la prise de parole continuelle de Christine était exaspérante.

BA : Christine avait un besoin vital de parole. Si elle ne parlait pas et ne dansait plus, c'était une vraie catastrophe...Dans le travail de cette époque là, j'ai plutôt le souvenir que cette parole était nourrissante. Ni suffocante, ni trop pesante. Il y avait beaucoup de temps de travail purement physique. Et comme Christine ne parlait pas quand nous étions en train de danser, l'équilibre se faisait. Mais c'est vrai qu'elle pouvait être très fatigante par rapport à cela car il y avait des redites sans arrêt. Ce n'était pas une fois mais cent fois. Mais ça, c'est Christine... Je sais qu'elle agace. En même temps je pense que pour les élèves du conservatoire, avoir une enseignante qui leur parle autant et nominativement, doit être une grande chance. C'est assez rare, je pense, dans cette institution. Elle nomme ce qu'elle voit et c'est très profitable à ceux qui l'entendent. Ils n'écoutent peut-être pas tout, mais ils prennent le fond. Quant on les regarde danser, c'est très clair.

Dans le contexte des années 1978, l'ouverture que je ressentais par rapport à cette nouvelle technique issue de Nikolaïš tient aussi dans le fait que Christine s'adressait déjà à nous. Elle avait à peine trente ans et l'enseignement qu'elle proposait était une charge importante où il fallait savoir regarder, dire des choses. Cette

faculté de voir chacun, et pas seulement d'énoncer une globalité, m'est d'emblée apparue intéressante. Elle s'adresse véritablement à chacun.

MP : Dans le processus chorégraphique cette faculté de voir chacun était-elle, d'une manière ou d'une autre à l'œuvre ?

BA : Je ne saurais pas très bien dire. Je crois que c'est imbriqué. En tout cas je n'arrive pas à séparer.

MP : Pourtant, d'après ce que je perçois, les processus chorégraphiques n'étaient pas clairement rattachés aux processus pédagogiques.

BA : Je serai tentée de faire cette sorte de séparation. Il y avait le cours, très clairement, puis le travail de création. Maintenant je pense que l'un alimentait l'autre. C'est pour cela que j'ai du mal, à la fois à rassembler et, à la fois à séparer. Par exemple, en 1998, je lui avais commandé un solo pour les besoins d'un programme. Il s'intitulait « Seule(s) ». Elle a accepté la musique que j'avais proposée mais elle a écrit toute la partition seule dans son studio¹.

MP : Christine me disait récemment que maintenant, elle avait d'énormes difficultés à chorégraphier, que pour le « Fado », ça avait été laborieux. Il semble en être autrement quand tu travaillais avec elle ?

BA : Il y avait une sorte d'urgence à écrire, il fallait qu'elle écrive, c'était vital. Je crois que fondamentalement, elle aime ça. Le temps a passé, ses occupations principales se sont modifiées avec plus de pédagogie et moins de création. Au fil du temps tout ça c'est égrainé. Elle a peut-être aujourd'hui moins de facultés à entrer dans un studio et à écrire par manque d'entraînement aussi. A l'époque il y avait une sorte de boulimie, plus tu écris plus tu as envie d'en faire. On faisait une pièce tous les ans, et parfois deux, on n'arrêtait pas. Ce n'était pas des commandes mais les envies personnelles de Christine, à part « Automnales » pour la biennale de Lyon. De plus, aujourd'hui elle voit beaucoup de spectacles et je l'ai entendu dire une fois « Si je devais me retrouver dans un studio seule pour écrire quelque chose avec tout ce que je vois, je serais paumée ». Je pense donc que la nécessité intérieure n'est plus la même.

MP : Par rapport à l'idée d'effervescence dans l'écriture que tu évoquais, on constate effectivement qu'à partir du prix à Bagnolet en 1979, la production de pièces se densifie nettement, jusqu'en 1986.

BA : Là, il y a quelque chose qui ne s'est pas fait institutionnellement. Des portes se sont fermées. Alors pourquoi ? Je n'en sais rien.

1 Pour *Quel est ce visage ?*, toutes les partitions étaient à priori écrites à l'avance, seule *La Loquèle* semble avoir été construite, pour une part, sur des improvisations des danseurs

MP : C'est étrange, ça aurait dû en ouvrir au contraire...

BA : Quelqu'un qui aujourd'hui est programmé aux rencontres de Saint Denis, même si il ne va pas forcément vendre sa pièce, sera vu et aura probablement des retours, quelque en soit la forme. Je ne sais pas très bien ce qui s'est passé... Je voudrais revenir un instant sur les distinctions entre pédagogie et création que l'on évoquait tout à l'heure. Il me vient à l'esprit la sensation que le travail de création, j'avais l'impression d'être toujours en formation. Pas dans le sens strictement pédagogique, mais dans la façon dont Christine nous guidait, les retours qu'elle donnait. C'était un chemin.

MP : Cette sensation d'être toujours en formation réside peut-être au cœur même du champ de la créativité de Christine qui est toujours rattaché aux matières corporelles. Mais pour des pièces avec le texte comme matériaux tel *Le Silence de Sirènes*, qu'en est-il ?

BA : C'était plus Daniel. Un des premiers grands solos que m'a écrit Daniel c'était sur le texte du jeûneur de Kafka. Daniel amenait ce rapport au littéraire. Christine restait beaucoup plus intuitive. Daniel s'appuie souvent sur des éléments plus concrets : un texte, une musique. Christine est plus dans l'immédiateté et l'impulsion. C'est vraiment une intuitive au sens fort du terme. Dans le Kafka, il y avait un décor, un comédien très présent physiquement. C'était vraiment nouveau, il y avait des danses construites dans lesquelles on bougeait la scénographie. C'est rare dans le parcours de Christine.

MP : Cette pièce est la première qu'ils ont coécrite ensemble ?

BA : La seule aussi je crois. *Noli Me Tangere*, en 1983, est la toute première pièce de Daniel en tant qu'unique chorégraphe.

MP : Daniel était le seul homme de la compagnie ?

BA : Bien plus tard, il y a eu un ou deux danseurs, à la fin. Elle a toujours eu beaucoup de mal avec les hommes, elle n'était pas très inspirée, un peu comme Daniel quelque part, mais pour d'autres raisons. La danse de Christine est très sexuée, très féminine. Il faut vraiment qu'elle écrive très spécifiquement pour les hommes parce que d'emblée, c'est quand même une danse de femmes. Ces danses écrites pour des femmes sans modifications pour des hommes, ce serait un peu étrange. Après, tout dépend du sens que l'on souhaite lui donner, si l'on prend cette part d'efféminée ou pas. Dans *La Loquèle*, il y a un très beau duo entre Corinne Lopez et Fabrice Domenet. Elle l'a écrite spécifiquement pour eux. Je pense qu'ils ont travaillé en improvisation. Par rapport aux duos, les contacts étaient relativement rares dans les chorégraphies de Christine, c'était plutôt des partitions singulières avec des croisements, des constructions d'espace et des répercussions de gestes.

MP : Si on pouvait qualifier la danse de Christine dans une singularité forte, que dirais-tu ?

BA : Ce serait la combinaison au même niveau. Je pense que l'on ne le trouve pas ailleurs. L'espace

je le retrouve ailleurs, le temps et la qualité aussi. Mais ce même niveau d'importance marque la danse de Christine : l'importance du sens de l'espace, du sens du temps, du sens de la qualité, du sens de l'interprétation et tout cela au même niveau. Chez Odile Duboc, par exemple, c'est la musicalité qui va être extrêmement importante. Pour schématiser, l'espace sera aussi important mais presque au service de la musicalité. Pour d'autres danses, une narration sera mise en exergue plutôt qu'un rapport d'espace. C'est pour cela que, l'apport de Christine en tant que chorégraphe et pédagogue pour moi, jeune danseuse à l'époque, se jouait dans le fait d'avoir conscience de faire coexister tous ces paramètres avec le même niveau d'importance et en même temps. Ce ne sont donc que des paramètres de la danse contemporaine.

MP : Quelles survivances repères tu chez toi de ces expériences de danse ?

BA : Tout à l'heure je disais que c'est une sorte de sous-sol, c'est indéniable. Une trame de fond sur laquelle je suis assise, debout, on s'en fout, c'est le socle.

MP : Plus que Nikolaïs ?

BA : C'est en même temps. Christine vient de cette technique aussi, donc je ne peux pas les dissocier.

MP : En même temps, Christine a mis son grain de sel, soit dans la manière de chorégrapier ou de dire les choses.

BA : On ne peut pas dire, c'est vrai, que ses chorégraphies soient du Nikolaïs. Parfois c'était plus cunninghamien avec des rapports d'espace. J'ai retenu une chose que Christine racontait à propos de Cunningham. Elle disait de lui que c'était un démocrate...Le démocrate de « l'espace entre ». Je retiens volontiers cette formule. Pour Christine chaque paramètre à sa place, aussi importante que les autres. C'est une vision qui fonde une sorte d'éthique. Du coup tout est lié : la pédagogie, la façon dont elle enseigne... Ses pièces sont empruntées aussi de cette démocratie de l'espace, de la place de chacun... Aujourd'hui on en parle beaucoup, pas il y a 20 ans.

Entretien avec Nathalie Collantes,

23 octobre 2007.

Paris, café L'Industrie

Par Mélanie Papin

En 1986, Nathalie Collantes danse dans deux pièces à l'occasion de la biennale de Lyon : « RITES » de Jacqueline Robinson et « Automnales » de Christine Gérard. La jeune danseuse tisse la parenté entre deux générations de chorégraphes qui semblent ne jamais avoir cessé d'apprendre l'une de l'autre et préfigure de son engagement chorégraphique à venir.

Nathalie Collantes découvre le travail et la pensée de Jacqueline Robinson dès son arrivée à Paris au début des années 1980. De cette rencontre s'établira une relation fraternelle et amicale durable. Elle entre dans la compagnie de Christine Gérard en 1985 pour la création Automnales. Elle dansera ensuite dans une seconde pièce D'un territoire inconnu avant de faire partie de la première version de L'Enfer de Daniel Dobbels puis d'intégrer la compagnie d'Odile Duboc. En 1992, elle fonde sa compagnie afin de poursuivre la démarche artistique engagée dès le début de sa carrière d'interprète.

Cet entretien se construit autour des souvenirs et de l'analyse d'une chorégraphe marquée par la pensée moderne véhiculée par Jacqueline Robinson et Christine Gérard au cœur des années 1980. Il retrace également, en filigrane, les fondements de la pensée et de la danse de Nathalie Collantes. Cet entretien a été réalisé dans le cadre de notre mémoire de master en Danse sur Christine Gérard.

Mélanie Papin : Dans quel contexte avez-vous rencontré Jacqueline Robinson ?

Nathalie Collantes : Je suis arrivée en janvier 1984 à L'Atelier de la danse où j'ai suivi assidûment les cours jusqu'en 1988. Quant on entrait chez Jacqueline Robinson, on y restait, on ne venait pas juste pour y prendre des cours. C'était un endroit où l'on vivait quelque chose de la danse. Donc, je suis restée liée avec elle jusqu'en 2000, jusqu'à son décès. Elle n'enseignait presque plus mais continuait à établir un dialogue. Pendant quatre ans, j'y allais le samedi matin pour participer à ce qu'elle nommait « le laboratoire de chorégraphie ». D'une durée de trois heures, ce laboratoire était axé sur l'improvisation, comme matière première à la composition. Il devait y avoir une dizaine de personnes qui se relayaient, puisque le studio de l'avenue Junot était quand même un peu petit. A la toute fin, il est arrivé que quelques intervenants extérieurs donnent l'atelier. Je me souviens d'un cours mémorable de théâtre de quelqu'un qui était issue de chez Lecoq, où Jacqueline était passée également. Ce fut important pour moi car je travaille encore beaucoup sur ce que j'ai initié à ce moment là. Nous avons travaillé sur des questions de rôle. Or, en ce moment je travaille sur « Qu'est-ce que la représentation suppose comme affirmation des rôles ? »

MP : L'idée de l'atelier de Jacqueline Robinson, consistait-elle à amener chacun à une composition

personnelle par le biais de l'improvisation ?

NC : Il n'y avait pas une logique suivie dans ces cours mais plutôt une mise en jeu pratique de questionnements que l'on explorait la plupart du temps dans l'improvisation. Il arrivait cependant que l'on commence une séance par la composition que l'on avait faite la séance précédente. D'une semaine à l'autre, en effet, nous devions quand même toujours composer une petite danse. Donc il se pouvait tout à fait que l'on commence par présenter ce travail et cela pouvait durer toute la matinée. Même si on avait fait une proposition d'une minute, elle la décryptait de bas en haut, de haut en bas. On devait la refabriquer sur place et au regard des autres. A l'époque je n'ai pas produit des notes précises pour savoir comment cela se passait, mais dans mon souvenir, nous pouvions rester trois heures sur des improvisations ou improviser puis composer ou uniquement travailler nos compositions. Cela dépendait des questionnements que Jacqueline avait à nous proposer et dans quelles orientations elle les conduisait.

Elle ne nous disait pas « on va faire ça », « on va aller là ». Du haut de mes vingt ans, je percevais cela comme une véritable innovation. J'avais fait de l'improvisation, plus jeune, dans mon école à Marseille, mais de manière très informelle et ça ne s'appelait pas « atelier d'improvisation ». L'enseignante était diplômée de la technique Irène Popard, c'était donc une personne déjà assez âgée qui s'était tournée vers tout type de pratiques et notamment la danse contemporaine. Il y avait donc tout type de cours. Je percevais que ce n'était pas de la danse classique mais je n'en savais pas plus. Je faisais de la danse. Ce n'est qu'en arrivant à Paris, en plein boom des années 80, que j'ai pris connaissance de toutes les classifications diverses et variées. Il y avait une émergence dont tout le monde revendiquait la propriété. Cela passait par les mots, les étiquettes, les titres.

Ainsi, par le biais de la démarche de Jacqueline Robinson, j'ai découvert tout un pan de la danse, toute une histoire et toute une façon d'appréhender le travail du corps.

MP : Justement, à l'époque, un certain nombre de danseurs étaient passés par l'enseignement de Jacqueline Robinson. Y avait-il une revendication de cette filiation ?

NC : Dans les années 80, tout le monde sortait de nulle part. C'est assez récent que les nouvelles générations, enfin celles qui ont trente cinq ans maintenant, revendiquent leurs filiations. Dans les années 80, tous les chorégraphes reconnus à l'époque, Chopinot, Gallotta s'affirmaient autodidactes ... A l'exception peut-être de certains comme Odile Duboc parce qu'elle se revendiquait d'une formation classique qu'elle avait cassée ... Enfin, elle avait fait un cheminement particulier ... Mais tout les autres, Larriou etc... étaient des gens qui venaient de nulle part, qui s'étaient formés tout seuls, qui étaient des génies (rires) ... instantanés. Christine faisait déjà figure à part parce qu'elle revendiquait, clairement ses origines. Ce n'était pas une filiation très à la mode : expressionniste dans les années 80, cela semblait ringard. Il n'y avait que ce mot-là qui pouvait venir, même si personne ne savait vraiment ce qu'il y avait derrière cette pratique. Maintenant, on commence à avoir suffisamment de recul pour voir les choses autrement.

MP : Dans ce que vous dites de votre expérience, on sent une part de reconnaissance importante envers Jacqueline Robinson. On sent aussi que cette démarche vous poursuit encore aujourd'hui puisque vous avez

fait des entretiens avec elle. Travailler avec Christine Gérard résultait de cette affinité avec la danse moderne ?

NC : C'est-à-dire que l'on vit les choses. Heureusement à vingt ans je n'analysais pas tout ce que je faisais. Mais précisément ce que m'a apporté aussi bien l'une que l'autre, puisque je pense que c'est la chose qui les réunit, c'est un pouvoir, une capacité, une clairvoyance dans l'analyse. Je l'ai tout de suite senti mais est-ce que je l'ai tout de suite su ? Je ne sais pas. J'ai senti qu'il se passait quelque chose pour moi, à cet endroit. Ça m'intéressait de le creuser, tout simplement. J'aurais pu tout aussi bien aller à La ménagerie de verre prendre les quatre cours Cunningham de l'époque, ce que j'ai fait par ailleurs, mais pas tous les jours. Je ne me suis pas orientée là-dedans. C'est vrai que j'ai préféré cent fois suivre l'enseignement de quelqu'un. D'ailleurs, même à l'époque, j'ai dansé quasiment quatre ans avec Christine. Ce n'était ni un choix de carrière, ni un choix pécuniaire. Mais exclusivement pensé et senti. Par contre, il n'était pas du tout positionné historiquement. Je peux le dire maintenant, mais pas à l'époque. Je ne pouvais pas revendiquer les cours que j'avais pris à Marseille, personne ne savait de quoi je parlais, puisque ce n'était pas avec des gens connus. Quand je suis arrivée à Paris, les références se concentraient, quand même, sur l'Opéra de Paris, le Conservatoire. Donc on n'arrive pas comme ça, quand on a un parcours un peu bâtard, en sachant où l'on est. Par contre on sait ce que l'on aime. Je pense que l'on sait assez tôt les valeurs que l'on a envie de revendiquer et ces gens-là portaient des valeurs qui m'intéressaient. Donc je suis allée avec eux.

MP : Justement, quelles valeurs reconnaissiez-vous ?

NC : Disons d'abord que j'ai connu Jacqueline Robinson sans doute plus intimement que Christine dans la mesure où elle est devenue mon amie alors que Christine était ma chorégraphe. Même si nous n'avions absolument pas les mêmes goûts ni les mêmes choix pour aller au spectacle et qu'en sortant nous n'avions pas nécessairement le même avis, Jacqueline était précisément quelqu'un qui permettait cela. C'était déjà très important. Malgré une différence d'âge très marquée, Il y avait une valorisation du dialogue et de la parole de l'autre. Donc c'était quelqu'un qui, d'un point de vue humain, avait vraiment la conscience de l'autre. Dans son enseignement, elle diffusait une culture érudite, elle avait vécu des pages de l'histoire de la danse. De plus elle lisait énormément, elle était anglophone. Cette culture là passait dans son discours, dans son dialogue et c'était intarissable. J'en étais avide, je posais beaucoup de questions auxquelles elle répondait avec plaisir.

La question des origines nous a aussi lié. Elle étant anglaise et moi espagnole, nous nous percevions toutes les deux un peu comme des métèques. Donc il y avait aussi cette parenté commune.

Je l'ai connu au moment où elle écrivait *L'Aventure de la danse moderne* et elle m'a très vite demandé de travailler sur ces recherches. C'était un gros livre qui nécessitait beaucoup de recherches éphémérides, telles que moi étudiante je pouvais les faire et en échange, je travaillais dans son studio. Il y avait aussi un rapport d'équité dans l'échange : « Je te donnes ça et tu me donnes ça ». Je trouvais cela très bien, très sain.

Enfin, dans la danse elle était très attachée aux corps de tout le monde. Elle était farouchement contre le corps modèle et contre toute espèce de volonté de faire école. Ceci s'accordait très bien avec mes idées anarchistes et avec ma volonté de danser en improvisant et en ayant la liberté de danser.

MP : Dans son enseignement, quelles matières corporelles tentait-elle de faire émerger selon vous?

NC : Alors, je n'ai pas du tout suivi le même enseignement que Christine Gérard chez Jacqueline Robinson. Je l'ai découvert bien après, après sa mort d'ailleurs lorsque j'ai participé à *Mémoire vive*. Pour ma contribution au projet, j'ai souhaité filmer toute la préparation. Par ce biais, des discussions informelles se sont engagées que l'on a voulu formaliser en se demandant ce que chacun avait vécu dans les ateliers de Jacqueline. Dominique Schmidt et moi, qui étions de la dernière génération, nous souvenions de certains aspects alors que Christine et Marie-Odile Langlère se remémoraient tout à fait autre chose. En fait, nous nous sommes rendu compte que l'on ne faisait pas la même chose, ce qui m'a fait comprendre que Jacqueline n'avait pas cessé d'apprendre. Au moment où son école proposait une formation de trois ans, Jacqueline a rencontré beaucoup de monde, chorégraphes, pédagogues, historiens qui enseignaient aux élèves. Elle était attentive à tout ce qui se passait, à tous les savoirs qui circulaient. Elle s'en est logiquement servie. Par exemple, quand je suis arrivée chez Christine, je connaissais déjà sa filiation Buirge à travers Jacqueline Robinson.

Maintenant on formalise un peu, on essaie de dire, quand on donne des cours, de quelle technique provient tel exercice. A l'époque on ne le faisait pas nécessairement. C'était sans doute un moment où les gens engrangeaient beaucoup et ce n'était pas forcément identifiable, parce que déjà digéré. Cela résume un peu le principe du contemporain des années 80. Tout ce qui se passait à l'étranger, à chaque fois, bouleversait l'entendement de ce qui se passait là, la nouveauté arrivait de toute part.

Alors, là-dedans, quelles valeurs Jacqueline tentait de faire émerger ? Disons que si on a repris *RITES* en 1986, qui est une pièce de 1968, je crois que ce n'est pas pour rien. Son contexte est très attaché à la notion de rituel. Cela a souvent été une source d'inspiration dans les exercices mais correspondait aussi complètement à des principes d'écriture musicale, sur les thèmes de variations et autres exercices de composition. Ce rapport au rituel pouvait paraître daté, puisqu'on était quand même à une période d'émergence assez profonde et j'étais très jeune au moment où j'ai rencontré Jacqueline. Néanmoins, cet enseignement-là me convenait parfaitement parce qu'en plus, il me faisait danser. C'est-à-dire que ce n'était pas un cours où j'attendais de danser un jour. Je dansais. De plus, on pouvait aller travailler dans le studio et on faisait régulièrement des petits spectacles où l'on montrait nos compositions. Ma réticence à l'enseignement et aux apprentissages qui certifient, estampillent, coffrent vient probablement de cette expérience-là.

MP : Comment avez-vous rencontré Christine ?

NC : J'avais pris des cours avec Manuel Robert qui était une ancienne danseuse du CNDC d'Angers du temps de Nikolais. J'avais eu, par son contact, une première approche de Nikolais et Jacqueline m'avait évidemment parlé de Susan Buirge. Cette dernière organisait un stage à Aix-en-Provence où le chorégraphe était également présent. On était sélectionné sur dossier. J'ai eu la chance d'être acceptée. Je faisais partie des plus jeunes stagiaires. La première quinzaine était donc menée par Nikolais puis l'autre partie était conduite simultanément par Christine Gérard, Susan Buirge et Johannes Smith, une danseuse américaine de la compagnie. J'ai fait tout le mois. J'avais, bien sûr, entendu parler de Christine Gérard par Jacqueline Robinson. Avec Alwin Nikolais et Murray Louis, nous devions produire une composition par jour en suivant rigoureusement le principe des « Big Four ». J'ai passé quinze jours à montrer des compositions à Nikolais qui ne disait jamais

rien. Quand je suis arrivée pour la deuxième quinzaine, Susan Buirge nous a demandé de choisir avec qui des trois enseignantes nous voulions travailler après que chacune ait exposé le contenu de son travail. Christine Gérard a dit en substance : « je vais travailler sur le duo ». Comme je travaillais beaucoup toute seule, cette proposition m'a attiré. On a commencé par improviser en petits groupes de six et à la fin, elle s'est adressée à chacune sur ce qu'elle avait fait. Cette posture m'a positivement interpellée et dès la rentrée suivante je suis allée au centre Cajun pour suivre ses cours. Au bout de trois mois, elle m'a proposé de travailler sur son projet de création. On a commencé en janvier 1986.

MP : De quelle manière travaillait Christine ? Quelles différences avec Jacqueline Robinson ?

NC : Elle proposait un cours de 2h30 avec une heure d'improvisation tous les jours. C'était unique à Paris. Je suis restée trois années, peut-être quatre. Elle parlait sur des thématiques qu'elle suivait au moins sur trois mois. Il y a des moments où elle travaillait sur des mots, d'autres sur des références picturales. Ces recherches étaient donc menées sur le long terme, fouillaient dans un sens, avec un référent. Avec Jacqueline Robinson, l'improvisation n'était pas l'objet unique, ni même une préparation mais une recherche liée essentiellement à un contexte et portée vers une réflexion sur la composition. Je n'ai pas ressenti ce contexte de la recherche avec Christine puisqu'à travers l'improvisation régnait, pour moi, une vraie jouissance de la représentation ; c'est-à-dire que comme elle nous voyait, on montrait, voilà. Ce n'est pas que Jacqueline ne voyait pas mais on n'était pas du tout dans le même environnement. Elle pouvait très bien se mettre au piano et ne pas nous regarder pendant qu'on improvisait alors que Christine, à la fin de l'improvisation, comme la première fois que je l'ai rencontré, parlait de chaque proposition. Il y avait vraiment un goût d'aller sur scène, et sans doute par la voie qu'elle me traçait, d'une professionnalisation. C'est quand même avec elle, au départ, que je suis allée sur scène, même si je dansais déjà, par ailleurs avec le groupe chorégraphique de la Sorbonne où j'étais étudiante.

C'est vrai que j'ai toujours parlé du travail d'improvisation de Christine comme un travail de recherche mais qui avait quand même le goût de la représentation, même au quotidien, en tout cas pour moi. C'était peut-être implicite pour elle mais pour moi c'était vraiment important parce que ça m'amenait sur le regard et l'adresse. On savait qu'on était reçu. Cette spécificité, Christine a dû la développer chez Jacqueline Robinson qui l'avait, sans doute, apprise de Mary Wigman.

On n'a pas forcément un lieu de danse quand elle est clandestine, ce qu'elle était pour moi avant. J'avais une danse très clandestine.

MP : Donc on peut constater que, par rapport, à la qualité de l'adresse et du regard, il semble qu'il y ai une filiation forte entre Jacqueline Robinson et Christine Gérard. De même pour les improvisations bien qu'elles ne provenaient pas du même lieu. Qu'en est-il de l'imaginaire ?

NC : J'ai parlé de rituel en ce qui concerne Jacqueline Robinson. Je peux aussi parler de sacré. Il y avait une dimension sacrée dans son acception du geste que j'ai toujours interprété, non pas d'un point de vue religieux, mais d'un point de vue de l'intégrité, c'est-à-dire de la pertinence et de la responsabilité.

Je ne vais pas parler de sacré au sujet de Christine mais néanmoins, du point de vue du geste, elle était, quand j'ai travaillé avec elle, sur une finesse de la précision. Elle était dans l'orfèvrerie, alors que Jacqueline était attachée au le geste qui a une valeur. Chez Christine il y a une identité parce qu'il y a une propriété. Elle est la créatrice d'une danse alors que Jacqueline crée un contexte, ce qui n'est pas du tout pareil.

MP : C'est-à-dire que pour Christine la production du geste à sa valeur et son identité en soi alors que pour Jacqueline il y a une dimension qui place le geste dans un contexte et dans un champ de valeur ?

NC : ça n'empêche pas que Christine ait aussi un champ de valeur. Mais à l'époque où j'ai travaillé avec elle (je le redis encore parce que je ne sais pas où elle en est aujourd'hui), la dimension de la précision du geste et de l'espace bien sûr, parce qu'évidemment, on ne peut pas parler du geste sans parler d'espace, était vraiment fondamentale. Cela me semble proche de la pensée « Cunninghamocagienne » qui était présente même avant les années 80. Tout le monde allait aux USA faire son année d'initiation. On ne parlait que d'abstrait, d'abstraction et Christine et Daniel n'y ont pas échappé. Je me demande si c'est encore le cas aujourd'hui, mais à l'époque c'était extrêmement important.

Juste un aparté, je ne parle pas de temps avec Christine alors que je parlerais de temps avec Jacqueline. La notion du travail du temps, Christine l'a, à mes yeux, intégré techniquement à travers Nikolais. Le temps lent, par exemple est lié à la qualité du geste ... Alors que Jacqueline Robinson est dans une acception de musicienne mais aussi, et là vraiment je laisse parler ma subjectivité, sur la valeur de temps. Pour moi le temps, c'est le sens. D'où ça me vient ? D'aucune ou des deux, je n'en sais rien.

MP : Christine m'a dit, il n'y a pas très longtemps en regardant les vidéos des années 1980 : « finalement je ne suis pas si abstraite que ça »

NC : Au niveau de l'interprétation, Christine ne l'a jamais été. Elle était profondément expressionniste.

MP : Cela reflète bien, qu'effectivement, à un moment donné, il y avait cette volonté d'échapper au mode expressionniste.

NC : Je pense qu'elle essayait d'échapper à Jacqueline Robinson, à son histoire. Pour schématiser, il me semble qu'à l'époque si on n'était pas sorti de la cuisse de Cunningham, on n'était rien. Même si on était passé par Nikolais et malgré le fort impact de Carlson et Buirge, mais aussi du CNDC d'Angers par où Découfflé, Boivin, enfin les corps qui continuent à danser aujourd'hui, sont passés. Mais la valeur était instituée chez Cunningham. A mes yeux, dans la culture française ; et je dis culture française exprès par rapport à Jacqueline Robinson ; c'était les valeurs de la danse classique, l'Opéra de Paris qui dominaient. Cunningham pouvait être dansé par des danseurs classiques. Même si ça ne donnait pas du tout le même résultat, ils pouvaient danser du Cunningham, ils arrivaient un peu à aborder les morceaux. De fait, dans les années 80, il fallait être passé par Cunningham, il fallait avoir des jambes de 1m80 et un accent plutôt américain.

Ainsi, l'histoire de Christine s'inscrit dans tout le courant qui, aujourd'hui encore, n'est pas reconnu. Et moi, je suis la filiation, sur l'autoroute, à merveille. En fait, je pense qu'il y a un rapport à la bâtardise. C'est un rôle qu'on te fait jouer et que tu joues, parce que c'est ton histoire. Et elle ne fait pas partie de l'histoire des autres, de la masse. L'autre chose, est que, malheureusement, nos chers illustres n'ont jamais vraiment réussi à vivre de ce qu'ils faisaient, à faire reconnaître leur place, leurs questionnements bien qu'ils aient bataillé toute leur vie. Certes, les Dupuy sont parvenus à créer une compagnie mais au prix d'une vie consacrée uniquement à la danse. D'autres, comme Jacqueline qui a eu quatre enfants et qui donnait des cours, n'ont absolument pas appris, ou en tous cas ne sont pas nés, dans l'idée de se vendre. Hors, dans les années 80, tous ceux qui ont émergé, ont pu le faire grâce au marketing qui arrivait en masse. Il y avait quelque chose qui était en train d'émerger, là. Mais Christine n'était déjà pas dans la course, c'est-à-dire qu'elle n'était pas dans l'état d'esprit puisqu'elle chorégraphiait déjà. Au moment où il y a eu tout l'argent pour, elle était déjà chorégraphe. Et donc, en bonne fille de sa mère, elle a été aussi nulle que Jacqueline pour se vendre. Et je suis à peu près aussi nulle que Christine pour me vendre. Donc il y a énormément de paramètres. Les trentenaires d'aujourd'hui, les Charmatz, les Jérôme Bel, sont des enfants du marketing et heureusement d'une certaine manière, sinon...

MP : Donc c'est paradoxal, puisque *Automnales*, en 1986, est précisément un hommage à Mary Wigman, donc totalement décalé à cette époque.

NC : Oui c'est un contexte un peu paradoxal. *Automnales* était une commande, une courte pièce ce qui ne se faisait pas trop à l'époque. Guy Darnet, le directeur de la biennale, a souhaité une programmation en rapport avec l'histoire de la danse. Alors pourquoi il l'a faite, il faudrait lui demander.

Je sais qu'à cette époque, Daniel écrivait de plus en plus. Il avait créé la revue *Empreintes* qui a eu beaucoup de succès malgré une durée d'existence très courte. Ça a été le début aussi d'une mésentente car des critiques influents qui n'ont pas été sollicités lui en ont beaucoup voulu. Néanmoins, d'autres acteurs ont vu en Daniel quelqu'un qui pensait et qui pouvait transmettre des choses. Ainsi, à l'occasion d'un numéro de la revue, Daniel a demandé à Jacqueline de traduire quelques pages du « Langage de la danse » de Mary Wigman. Donc ce fut une publication inédite, bien avant son édition complète.

MP : Si vous deviez définir Christine Gérard, en quelques mots, que diriez vous ? Que retenez-vous de cette expérience ?

NC : l'exigence, la précision. Je le dis aussi parce que ce sont des valeurs qui m'importent. Je les reconnais en Christine même si je ne les applique pas sur les mêmes éléments. Son exigence révélait sa pertinence et une honnêteté certaine dans la façon d'être elle. Elle nous disait parfois « ça n'est pas possible ». Pourquoi ? Parce que ce n'est pas possible humainement, politiquement. C'est vraiment quelque chose, avec cette fougue et cet engagement, qui est particulier à Christine, que je ne vois pas ailleurs. Daniel était dans tout à fait autre chose, par exemple. Ceci la conduisit aussi dans des extrêmes un peu particuliers. Dans son enseignement auprès des élèves du conservatoire, elle est passée du côté des « vieux » précisément à cause d'une certaine fougue juvénile, on va dire.

Je crois que c'est quelqu'un qui est d'une profonde honnêteté dans son travail. Cela c'est bien transmis de génération en génération et se vendre ne fait pas partie des valeurs. Mais je ne réduirais pas Christine seulement à cela. Je pourrais dire que Jacqueline était aussi quelqu'un de profondément honnête. Enfin c'est vraiment des gens qui véhiculent cela. Mais aussi parce qu'elles ont établies leurs valeurs.

MP : Peut-on dire que sa danse est honnête ?

NC : Oui précisément, je peux le dire. Je peux même dire que sa danse est juste dans la mesure où Christine a toujours fait ce qu'elle disait et qu'elle a toujours dit ce qu'elle faisait ... Enfin dans tous les sens, c'est-à-dire qu'elle est en parfaite osmose entre son discours et son faire. C'est peut-être aussi ce qui la différencie d'autres chorégraphes de sa génération qui étaient reconnus mais qui ne se sont pas servi de cette reconnaissance pour s'engager dans un travail de qualité.

Le fait que Christine arrête de créer est plus lié à un contexte personnel et social, cela n'a rien à voir avec son travail, elle aurait très bien pu continuer à travailler. Alors, après, je pense que ce sont vraiment des qualités humaines qui sont là.

Entretien avec Agnès Denis

24 septembre 2010

Esplanade de la Défense

Par Mélanie Papin

Agnès Denis : Je ne suis pas certaine d'être la meilleure personne à interroger sur la période des années 70 en France dans la mesure où j'ai travaillé aux Etats-Unis entre 1972 et 1978. D'autres que moi, un peu plus âgés, ont été beaucoup plus actifs sur le territoire. Je pense en particulier à Suzon Holzer, Renate Pook, Laura Sheleen bien entendu, mais également Linda Mitchell qui s'est arrêtée de danser prématurément à sa première grossesse. Cette américaine fort douée avait épousé un français d'où sa venue en France. Je l'ai rencontrée dans la compagnie très éphémère de Suzon Holzer (Cie Ouverture) composée de Linda Mitchell, Renate Pook, moi-même et George Tugdual.

Mélanie Papin : À part les quatre grands piliers de la danse française, Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson et Karine Waehner, on connaît peu les autres danseurs actifs durant les années 1970. Qui avez-vous connu ? Quel est votre parcours ? Comment était perçue la danse contemporaine émergente ?

AD : La danse contemporaine était très vivante, pleine d'idées et d'énergie créatrice. Il n'y avait pas de moyens, on ne travaillait pas pour gagner de l'argent. Il fallait en outre être débrouillard, sans cesse chercher des studios ici et là. C'est à ce prix que nous avons fonctionné.

MP : À quel moment est apparu votre envie de devenir danseuse ?

AD : J'ai toujours, depuis toute petite, voulu être danseuse. Mais dans le milieu où j'ai grandi, cela était cependant assez mal perçu. Je venais de province, mon père chirurgien ne nourrissait aucun intérêt particulier pour la danse moderne. En outre, je ne voulais pas faire de danse classique, ce qui aurait été peut-être plus conforme.

Ainsi après mon bac, je me suis inscrite en fac dans une discipline, l'histoire, qui m'intéressait énormément. En 69, j'entendais un discours lancinant qui disait qu'il n'y aurait pas de travail dans cette filière. En outre, l'idée de rester assise dans les bibliothèques pour étudier m'apparaissait de plus en plus incompatible avec ma façon d'être. Je me suis donc tournée vers mon père en lui disant que quitte à ne pas avoir de travail, je préférerais faire quelque chose qui me passionne. Donc avec l'accord de mes parents je suis montée à Paris, tout en continuant à suivre mon cursus en histoire, pour faire l'école Irène Popart.

Dans ma ville natale de Mâcon, ma professeure de danse Madame Tardy, sortait de l'école Irène Popart et était une femme extraordinaire. Même si je n'avais pas spécialement envie de continuer la méthode Popart c'était quand même un bon compromis. A Paris j'en ai profité pour prendre des cours partout : salle Pleyel, chez Peter Goss qui enseignait le jazz dans ces années 70-71, avec Karin Waehner à la Scola Cantorum, René Bon en classique. J'ai fait aussi beaucoup de stages : Cologne, Vichy, tous ceux de la Fédération

Française de danse qui faisait venir des gens de partout, c'était d'une richesse extraordinaire. Beaucoup de professeurs venaient des Etats-Unis et d'Allemagne, les enseignants classiques de Hollande. A cette époque Mireille Delsout était la présidente. Elle a fait un travail faramineux. Beaucoup d'entre nous ont travaillé dans ces stages. C'était formidable. Il y avait le Centre Américain, Boulevard Raspail. J'ai été un peu partout, mais c'était le parcours obligé. Quand René Bon est parti à Montpellier, je suis aussi allée au Studio Wacker pour prendre des cours de classique avec Jacques Ribes, j'ai pris des cours aussi avec Nora Kiess. On avait tous un peu le même parcours sauf que moi je ne suis jamais allée chez les Dupuy par contre je suis allées chez Karin.

MP : C'était aussi un peu le passage obligé les Dupuy ?

AD : Oui. Mais curieusement ceux qui étaient chez Karin n'allaient pas chez les Dupuy. Je ne sais pas pourquoi mais c'était comme ça. Suzon Holzer que j'avais connue en cours de classique m'a demandé de faire partie de sa compagnie. Je me suis dit que ce n'était pas sérieux, je ne suis quand même pas assez forte. Suzon aimait ma qualité et mon tempérament. Donc j'ai dansé. Je me rappelle qu'elle avait du mal à mener de front sa vie artistique et sa vie familiale car elle avait des enfants. Donc ça n'a pas duré très longtemps, peut-être un an ou deux. Ensuite Karin m'a appelé dans sa compagnie où je suis restée deux ans. On a dansé souvent en France et en Europe. Karine avait vraiment cette capacité à créer un groupe. Avant chaque répétition, on improvisait par exemple pendant au moins une demi-heure et ensuite la répétition pouvait commencer. Pour créer un groupe et nous faire progresser en même temps, c'était merveilleux. C'était presque toujours des improvisations sur la rencontre et le toucher. Pour nous libérer du regard, elle nous faisait souvent improviser les yeux bandés. La consigne était de se repérer au son. Jean Masse, George Giroux (il est devenu moine Tibétain) ... C'était des groupes vraiment sympas. On continuait de prendre des cours et on enseignait pour gagner de l'argent. Le soir, on répétait.

MP : Vous m'avez dit ressentir des faiblesses techniques pour danser sur scène. Qu'est-ce qui vous le faisait penser ?

AD : J'étais encore ballote, la jambe n'était pas assez musclée sur l'extérieur, je ne tenais pas encore bien debout. Je sautais. Je crois que j'aimais tellement ça que ça devait se voir. On n'a jamais fini de se former lorsqu'on est danseur. Simplement à un moment donné je me suis dit qu'il fallait partir pour pouvoir continuer à me développer complètement. Inconsciemment, aussi d'un point de vue affectif, il fallait que je mette l'océan entre ma famille et moi. Et d'un point de vue artistique, c'était difficile de se débarrasser de ce fardeau de valeurs étroites. Même si j'avais des parents incroyablement ouverts, j'étouffais.

MP : Ca jouait sur votre façon de vivre la danse ?

AD : l'ambiance en France n'était pas mauvaise. J'avais besoin de partir comme une obligation (une injonction intérieure) alors que je n'en n'avais pas du tout envie. J'ai profité d'une bourse du Jacob's Pillow Dance festival (créé par Ted Shawn et Ruth St Denis). Je me suis retrouvée au Massachussetts au milieu des bois où se trouvait un théâtre et de nombreux studios construits en bois. L'organisation accueillait nombre de professeurs de tous les USA. L'enseignement était succinct car les professeurs restaient une quinzaine de

jours. Mais on voyait aussi leurs répétitions, leurs spectacles. On avait tous un travail. J'étais chargée avec d'autres de préparer la nomenclature des spectacles et de faire l'ouvreuse.

MP : Vous aviez quel âge ?

AD : 25 ans, je suis née en 1948. C'était en 1973.

MP : Par quel biais avez vous obtenu cette bourse américaine depuis la France.

AD : On connaissait les moyens d'aller aux Etats-Unis par les américains installés à Paris. Dans la compagnie de Karin Waehner, George Giroux et moi avons reçu cette bourse. Après le Massachussets, nous sommes allés à New-York. Là j'ai pris des cours chez Cunningham, mais ce n'était pas trop mon tempérament, donc j'ai aussi essayé la technique Limon. Puis on m'a conseillé d'aller chez May O'Donnell. C'était une ancienne danseuse chez Graham et une partenaire de José Limon. La qualité était grahamienne. Ensuite j'ai reçu une bourse du Goeffrey Ballett. Je pouvais prendre des cours gratuitement.

MP : Est-ce qu'il y avait beaucoup de français dans ces cours ?

AD : Il y avait beaucoup de français mais aussi des hollandais, des anglais, des suédois, essentiellement. Je suis allée aussi un peu chez Nikolais et Graham mais l'ambiance ne me plaisait pas. Chez Nikolais, il fallait se faire bien voir, il fallait avoir le style sauf quand c'est lui qui enseignait, c'était merveilleux. Chez Cunningham l'ambiance en revanche était très sympa. J'ai vécu chez Kilina Crémona. Mais j'ai lâché chez Merce pour pouvoir aller un peu partout hormis la danse contact tout simplement parce que j'estimais que ce n'était pas le moment pour moi. Je l'ai regretté par la suite. Je me suis mise avec de gens de Mudra. Célia Gouvêa, Paul Verteeg. Avec Célia, on travaillé sur quelques projets communs avec une sculptrice, Bagley. Quand Célia est repartie au Brésil, je suis restée avec Paul Verteeg avec qui j'ai créé plusieurs spectacles à New-York. On dansait un peu partout dans les églises, les universités... A partir de n'importe quelles idées. C'est à ce moment-là que j'ai appris le métier de danseur (entre temps j'ai fait partie de la Compagnie de May O'Donnell... On dansait dans Central Park...) Il fallait vraiment créer un produit fini par nous même et interpréter d'une manière irréprochable. C'était aussi bien physique que théâtral. On a dansé ensemble pendant deux ans. On participait à des concours tels que « Dance show case » à New York. Par deux fois nous y avons remporté un prix. Mais en 1978, épuisée par le rythme, je suis revenue en France. En rentrant je me suis aperçue que j'avais raté pas mal des choses qui s'y passaient comme Carolyn Carlson, j'aurais aimé travailler avec elle. Il y avait aussi la compagnie de Félix Blaska à laquelle j'aurais aimé participer. Mais à ce moment-là j'estimais qu'il fallait que je fasse mon propre travail. Je pense que j'ai eu tort. J'ai créé la compagnie Tamar, remporté un prix à Bagnolet. Aux Etats-Unis, la tendance était beaucoup à la danse en tant que mouvement qui crée sa propre musicalité, or en France la musique m'a semblé prendre beaucoup trop d'importance dans le travail de création en danse. La danse ne devait pas être esclave de la musique et donc je travaillais beaucoup sans musique, ce qui demandait une écriture extrêmement rigoureuse et beaucoup d'attention aux sons produits par le corps même : la respiration, les pas sur le sol. J'ai créé une chorégraphie « Ballet en Blanc » qui joue précisément sur la percussion des bras sur le corps, une autre, intitulée « Souffle » qui portait son attention au

souffle et aux grelots attachés aux chevilles.

MP : Le travail sur la musicalité est donc un trait singulier de votre écriture chorégraphique qui s'est développé lors de votre séjour aux Etats-Unis.

AD : Oui mon approche est un peu à l'image du ballet de José Limon « Carlotta » où le travail sur le frottement des tissus, le son de la voix était prépondérant.

Mon travail sur le son m'a handicapée lorsque j'ai commencé à faire de la pédagogie en France. La pédagogie française avait une base beaucoup plus mélodique. Ce qui est très bien d'ailleurs, mais il a fallu que je me reforme. Cela ne veut pas dire que je n'ai jamais écrit sur des musiques, témoin mon « Ballet sur un tango », entièrement composé à partir de l'écriture musicale, témoin une autre pièce « Jeux » avec musique et sans musique. Mais arrivée en France j'ai privilégié davantage cette écriture à partir de la musique que le travail sur le son. Puis à mon premier enfant, les choses ont changé. Ma tête a complètement changé. La danse, si nécessaire soit-elle, est quand même passée au deuxième plan. Lorsque j'ai eu mon deuxième enfant, j'ai arrêté ma compagnie. C'était en 1985. Ma vie familiale m'a pris beaucoup d'énergie, et notamment la carrière de mon mari. Donc j'ai continué à faire des solos dont un spectacle sur les poèmes d'Anna Simon, une roumaine. Je travaillais dans le studio de Carolyn Carlson situé à la défense et au Grand Temple de Genève à l'occasion d'un Festival d'Art roumain. J'utilisais beaucoup la voix. Ensuite j'ai essentiellement enseigné et me suis impliquée dans la formation au diplôme d'Etat.

MP : Etiez-vous subventionnée ?

AD : J'ai eu des subventions du ministère mais personne pour gérer administrativement ma compagnie (et la diffusion). Donc c'est moi qui faisais tout.

MP : Avez vous ressenti le changement au début des années 80 ?

AD : Le changement était énorme. Il a beaucoup été dû à Carolyn Carlson. Beaucoup de gens sont venus travailler avec elles, un certain nombre qui avait entendu parler d'elle sont rentrés des Etats-Unis. La France est devenu un bouillon de culture de danse.

MP : Donc depuis les Etats-Unis vous entendiez beaucoup parler de Carolyn Carlson.

AD : Oui parce que j'étais en correspondance avec des gens ici. Mais je m'en fichais royalement. Ce qui m'intéressait, c'était ce que j'étais en train de faire. Je m'en suis rendue compte en rentrant. Il y avait aussi en France des choses qui se passaient, aussi de côté des influences allemandes avec Pina Bausch. Moi je les avais eu par Karine.

MP : Justement, quel a été l'apport de Karin Waehner dans votre travail ?

AD : je crois que c'est beaucoup plus sa personnalité que la matière. Sa générosité incroyable, la manière de rythmer ses cours, de corriger les gens d'une manière très stricte tout en sachant détendre l'atmosphère après coup et que tous puissent continuer. C'était un maître dans les ateliers d'improvisation et de composition. Par la suite, je l'ai assistée dans ses cours de formation au DE (chez Kim Kan). Elle insistait encore beaucoup sur l'improvisation et la composition de façon à mettre en place des enchaînements. C'était pour moi extrêmement structurant. Ce que je retiens de cette école allemande transmise par Karin, c'est cet état d'esprit de douceur et de gentillesse. Mais il y avait aussi une rigueur technique. Karin travaillait beaucoup sur les qualités. Les lignes étaient particulièrement visibles dans son rapport au sol et la séparation des lignes de mouvements à partir du centre. Le buste était plus important que le bas.

MP : Ce n'est pas un peu compliqué lorsqu'on multiplie les courants et les écoles de trouver sa propre matière ?

AD : Moi j'aime la danse d'émotion. Par exemple j'ai beaucoup appris chez Merce mais pas à travers sa technique beaucoup trop intellectuelle pour moi, davantage à travers ses spectacles.

A New York, je me suis très bien retrouvée dans la pédagogie de Joyce Trisler par exemple qui enseignait chez Alwin Ailey. Sa manière extrêmement sobre d'allier la nécessité classique et l'apport contemporain est très féconde tout en gardant une musicalité et une émotion. C'est avec elle que tout s'est rejoint.

La compagnie de Karin Waehner a beaucoup travaillé avec Susan Buirge qui est pour moi d'une folie merveilleuse. Elle a été capable de nous faire travailler sur les auras : on travaillait les yeux fermés et il fallait se rencontrer puis s'arrêter quand il y avait les auras, quand on sentait l'aura de l'autre. Au début on allait naturellement vers elle car son aura était plus forte. Donc tout l'enjeu était de trouver comment développer cette aura pour soi-même et comment sentir différents auras, une variété d'auras. Je me souviens aussi d'une improvisation complètement délirante qui a même provoqué des crises chez certains : il s'agissait de se rhabiller en étant complètement dans l'acte de se rhabiller. Ensuite d'aller dehors pour rencontrer des gens, des arbres... en étant à chaque fois complètement avec ces éléments. Ensuite de revenir dans le studio et improviser. La moitié des stagiaires était en pleurs. C'était une expérience extraordinaire qui nous a fait prendre conscience que la danse était partout et que chaque acte devait être incarné complètement. Quelque part, on le savait déjà avec Karine mais Susan Buirge nous le faisait toucher du doigt d'une autre manière. (Probablement lors d'un stage au Centre américain, il y avait un parc tout proche)

MP : C'est étonnant ce récit car Christine Gérard m'a raconté la même chose. Vous deviez être ensemble à ce stage.

AD : Elle a beaucoup travaillé avec Susan Buirge et a fait un travail fabuleux. Susan Buirge est une grosse personnalité. Après être revenue du Japon, elle a donné un spectacle magnifique mais les gens portaient. Je n'ai jamais compris pourquoi tellement c'était beau. C'était chorégraphié à partir du geste quotidien. Moi

aussi je suis assez proche du geste quotidien.

MP : Vous dites avoir regretté de ne pas avoir travaillé avec Felix Blaska qui est pourtant dans un tout autre univers.

AD : C'était au moment où il arrivait au contemporain tellement il s'ennuyait avec le néo classique. D'ailleurs aux Etats-Unis il a travaillé de manière complètement différente. Il a donné l'opportunité de danser vraiment beaucoup, en tournée. Ce que je n'ai jamais fait.

MP : Mais la rencontre avec le monde classique et le monde contemporain ne vous dérangeait pas ?

AD : Je ne suis pas classique dans l'esprit. Aux Etats-Unis, avec Maggie Black (classique au Goefrey Ballet) chez qui tout les danseurs contemporains s'entraînaient, il n'était du tout question de technique classique mais de danse. Quand je suis rentrée en France, j'ai retrouvé les danseurs classiques fermés et les contemporains quand même plus ouverts. Je maintiens que la technique classique est tout de même la plus ancienne et avec tout ce que peut apporter l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé, elle peut servir aujourd'hui à tout le monde, elle structure un corps. On peut tout à fait s'entraîner en classique avec un esprit contemporain à condition qu'on n'ait pas l'idéal de la Sylphide mais l'idéal du corps humain, individuel et que chaque être humain puisse s'exprimer à sa mesure.

MP : Pour vous la danse classique n'est pas antinomique à la danse contemporaine.

AD : L'esprit classique si mais la technique est très structurante aussi pour les contemporains, mais pas toute seule.

MP : Et la technique contemporaine ?

AD : en France la pédagogie n'est pas respectée comme elle devrait l'être. Donc très peu de contemporains enseignent régulièrement, beaucoup comptent sur la danse classique pour former les corps, eux étant un complément. C'est très dommage. Le contemporain est capable de structurer les corps aussi bien que le classique.

MP : Ne pensez vous pas que ce problème soit du au contexte de la France dans les années 70 ?

AD : Pierre Doussaint me disait que quand il enseigne beaucoup, il n'est plus considéré comme créateur mais comme pédagogue et donc ne reçoit plus de subventions. C'est un problème. Finalement, les seuls qui enseignent vraiment tout le temps, sont les classiques. Les contemporains donnent des stages ou des séries de cours mis à part Peter Goss.

MP : J'aimerais revenir sur la question de votre désir de danse avec votre milieu familial. Vous faites ce choix autour de 1968, y a-t-il un effet 68 sur votre construction intellectuelle ?

AD : Absolument pas. En mai 1968, j'étais à Macôn ma ville natale. Nous avons vécu mai 68 d'assez loin. Et par ailleurs, mon caractère fait qu'il est difficile de m'influencer extérieurement.

MP : A travers ce désir de danse vous avez quand même cherché à déjouer un certain nombre de valeurs bourgeoises qui vous ont éduquée ?

AD : Il y a eu une sorte de rupture parce que je ne pouvais pas faire autrement. C'était soit mijoter dans quelque chose qui n'était pas moi, soit partir. C'était aussi probablement avoir une vie comme je l'entendais : être amoureuse, avoir des relations sexuelles librement. Cela joue dans le milieu artistique. Dans mon milieu, il y avait toute une sensualité qui ne pouvait pas s'exprimer. Il y avait aussi un idéal esthétique que je devais créer. Il était trop étroit, classique. J'ai grandi dans un bain très peu culturel : un peu de littérature, peu de musique, un souci de « Qu'en dira t'on ». Je suis entrée en conflit avec mes parents mais comme je ne voulais pas les faire souffrir, je suis partie. Le carcan esthétique était : il fallait que le mouvement soit beau, que la musique soit belle. Finalement, on ne pouvait rien faire. Il fallait faire comme tout le monde et moi j'ai toujours eu l'impression d'être différente.

MP : Le monde artistique a-t-il représenté un idéal émancipateur ?

AD : Pas vraiment car c'est une caricature de ce qui se passe ailleurs. Mais au moins je pouvais m'exprimer dans ma singularité, dans le monde contemporain j'entends.

MP : Donc vous parlez d'absence de sensualité dans ce rapport au corps...

AD : La sensualité pouvait s'exprimer dans la danse parce qu'on ne pouvait rien cacher. C'est la raison pour laquelle c'est très difficile de faire improviser les élèves au début parce qu'on est complètement nu dans le mouvement. Personne ne sait que même en marchant le danseur décrypte plein de chose.

Ce à quoi j'ai voulu échapper est aussi d'ordre esthétique. Tout d'un coup avec la danse, le laid pouvait devenir beau. Je suis très intéressée par le laid qui devient beau, ce qui est triste et drôle à la fois. La danse donne la possibilité d'être dans cette ambiguïté sans aller dans la pantomime.

MP : Avez vous des références fondatrices par rapport à cette esthétique ?

AD : En musique, la grande révélation était les negro-spirituals. Dans la danse, le travail d'Hélène Tamiris et son mari, ils ont utilisé les gestes quotidiens, toute l'influence du New Dance Group qui a commencé à exprimer l'histoire du monde social. Il n'y avait plus d'histoire de princesses mais l'histoire des gens et tout l'univers esthétique en a été bouleversé. Le corps en souffrance difforme devenait beau, vécu. Je me sens com-

plètement dans cet esprit là. Je trouve qu'on le perd en France pour reprendre des esthétiques plus classiques, bien qu'il y ait des ruptures fondamentales.

Entretien avec Jaque Chaurand

11 novembre 2010

Café Zimmer

Pzr Mélanie Papin

Jaque Chaurand : Je ne parle pas de la danse d'avant-garde, je parle de la danse.

Mélanie Papin : Oui mais n'y avait-il pas, à l'époque, c'est-à-dire entre les années 1950 et 1970, un conflit d'intérêt entre ce qui était instauré par la danse classique et le reste de la danse ?

JC : Je ne crois pas que c'était un conflit d'intérêt mais plutôt un rejet de la part de la culture dominante vis à vis des arts émergents. En effet, en France, seule, la danse classique était considérée comme une forme théâtrale noble, réservée à une catégorie d'initiés et les rares spectacles de danse moderne étaient jugés comme des gesticulations ridicules. Je me souviens lorsque je suis allé voir mon professeur de danse classique, une femme d'origine russe pour lui dire que j'avais une possibilité d'intégrer la compagnie de Jean Weidt, elle m'a insulté en me disant que ce n'était pas de la danse.

MP : Déjà, dans les années 1930, les danses à caractère social, engagées, politiques existaient.

JC : Oui mais ce n'était pas considéré, ou alors comme des rigolos. Les surnoms allaient même parfois plus loin... S'écarter, seulement, des règles du classique était considéré comme une hérésie. Ainsi la première fois où j'ai présenté un pas de deux avec ma 1^{ère} femme dansant en chaussons (c'est-à-dire sans pointe) et moi en chaussures, Jean Dorcy, un programmateur réputé qui organisait des galas de danse, m'a demandé si ma femme savait danser parce qu'elle ne dansait pas sur pointes. Voilà l'état d'esprit : on ne danse pas sur pointes donc on n'est pas un danseur.

MP : Et pourquoi aviez-vous opté pour les chaussons ?

JC : J'ai toujours considéré les pointes comme une chose évanescence. Je m'explique : pour moi, la danse est quelque chose de sensoriel, de réel, de tangible, de vivant. On a les pieds sur la terre, on est lourd. Nous ne sommes pas des elfes. Quand la Taglioni est montée sur les pointes des pieds, c'était pour incarner un être éthéré, évanescent. Pour moi, les pointes m'ont toujours gêné dans une chorégraphie réaliste quand leur utilisation n'est pas justifiée. Par contre elles peuvent apporter un plus dans une situation d'irréalité. Ainsi, ma modeste chorégraphie était l'histoire d'une relation entre un homme et une femme... et, pour moi, l'emploi des pointes était injustifié..

J'ai eu la chance de faire mes premiers pas dans les Ballets du Colonel de Basil qui était le successeur de Diaghilev : nous savions que notre paye dépendait du succès de la Compagnie aussi, c'était *danse ou crève*... et l'on dansait de 9h du matin à minuit avec le répertoire fabuleux des Ballets Russes (Coq d'Or,

Shéhérazade, Prince Igor etc...) ...

Pour des raisons d'économie, on dansait avec des chaussures et, seuls, les danseurs étoiles avaient droit à des chaussons.

Quand, par la suite, je suis arrivé à l'Opéra cela m'a choqué de voir que les répétitions s'arrêtaient à 17 heures et j'ai souvent traité les danseurs de fonctionnaires.

Non seulement, à cette époque, ils l'étaient aussi dans leur esprit (le classique, rien que le classique !) mais ils avaient aussi un véritable sentiment de supériorité qui, à force déteignait sur la population : une directrice de l'école m'a même déclaré, un jour : « La danse ? En dehors de l'Opéra, c'est de la merde ! »

Or, ce que j'aime, dans la danse et ce qui fait sa fabuleuse richesse, c'est son extrême diversité : j'ai toujours défendu la danse.

MP : Dans quel contexte avez vous rencontré Jean Weidt ?

JC : Il donnait un spectacle dans un théâtre qui n'existe plus aujourd'hui, le théâtre Pigalle. Je suis allé le voir. Il a tout de suite été intéressé car j'étais un excellent technicien. De mon côté, j'aimais beaucoup son côté expressif. En effet, j'ai toujours aimé la danse prise dans le réel, la vie telle qu'elle est. Moi-même, un peu plus tard dans mes chorégraphies, je tentais de reproduire des gestes du quotidien et de les transposer sur scène.

A l'Opéra, vu ma taille, je ne pouvais pas être un danseur noble, j'étais considéré comme un danseur de demi caractère, ce qui m'a beaucoup ennuyé car cela m'empêchait toute possibilité de danser les grands pas de deux classiques. A cette époque si on ne mesurait pas 1m75, on était bon à mettre à la poubelle. C'est pour cela qu'après avoir réussi le concours d'entrée dans le Corps de Ballet de l'Opéra, j'ai préféré rejoindre la Compagnie de Ballets de l'Opéra Comique plutôt que le Palais Garnier, pour pouvoir danser des rôles plus variés, plus intéressants, bien que je n'aimais pas beaucoup le chorégraphe Jean-Jacques Etchevery. Ce n'était pas une pointure mais je pouvais danser, jouer du théâtre. Si la danse n'exprime rien et qu'elle n'est que gymnastique, ça ne m'intéresse pas. C'est un point de débat que j'avais eu avec les classiques au moment de Bagnolet notamment. Je me souviens avoir mis de côté la candidature d'un danseur très bon techniquement. (il savait danser, certes, par rapport aux autres candidats qui avaient un niveau faible) mais qui nous avait présenté un remake de Pierrot et Colombine. Il ne comprenait pas qu'on demandait des chorégraphies plus personnelles. A partir de là, les classiques se sont autocensurés, estimant que le Ballet pour demain n'était pas pour eux

MP : Même Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier ne sont pas venus alors qu'il était un peu plus dans la contemporanéité.

JC : Eux étaient déjà au-dessus, ils faisaient partie de ceux qu'on mettait dans le jury, éventuellement.

Mais d'une manière générale, les chorégraphes étaient très méfiants dans les premiers temps du concours. Il a été très difficile, les deux premières années, de les convaincre que le concours pouvait leur rendre service. C'est André Philippe Hersin (directeur des Saisons de la Danse) qui est parvenu à décider Aline Roux à se présenter mais, comme elle commençait à être connue, elle n'en voyait pas l'utilité... jusqu'à ce qu'elle obtienne le premier prix.... Sa démarche a permis de décider d'autres jeunes à venir. Au début, personne n'y croyait vraiment.

J'ai créé ce concours parce que j'étais fatigué d'entendre qu'en France il n'y avait pas de chorégraphes. Le déclic a été provoqué par une longue discussion avec un présentateur de télévision qui voulait que je fasse, à la va-vite, « quelque chose dans le genre Jérôme Robbins ». Je tentais de lui expliquer que *West Side Story* ne s'était pas créée en 10 min comme il souhaitait que je le fasse pour son projet. Comme, à la fin de la conversation, je lui disais que, contrairement à ce qu'il pensait, il y avait un grand nombre de chorégraphes de talent, en France, il m'a répondu : « montre les moi ! ». L'idée, peu à peu, a fait son chemin...

Une première tentative avait eu lieu à la Maison des Jeunes du 13^{ème} mais devant le manque d'inscriptions, nous avons annulé. La sauce ne prenait pas.

MP : J'aimerais revenir sur Jean Weidt avant d'aborder Bagnolet. Qu'est-ce que vous avez ressenti au contact de cette danse ? Aviez-vous vu ce type de danse ailleurs ?

JC : Je ne connaissais rien, j'arrivais de ma campagne. Mes seules connaissances provenaient de la Bibliothèque du Louvre où j'ai potassé tous les ouvrages sur l'Histoire de la danse, les Ballets Russes. A part cela, je nageais dans un bain d'inculture. Mais je pense que mon point fort est d'être ouvert et intéressé par tout. C'est vrai que lorsque j'ai vu *La table verte* de Kurt Jooss, j'ai reçu un choc. Même chose, beaucoup plus tard devant un spectacle de Nikolais pour lequel je n'avais aucune attirance au départ. Ça allait contre un tas de principes mais je crois que j'aime bien être bousculé. De même, lorsque j'ai vu les premières chorégraphies de Karin Waehner, j'étais sceptique, je les trouvais dures. Néanmoins je sentais que quelque chose se passait et m'attirait. On s'est souvent heurté mais au final nous sommes devenus très bons amis. J'aimais son côté « merde à tout le monde ».

Pour en revenir à mes débuts, il faut dire que j'étais un peu noyé. En arrivant à Paris, juste après mon bac, j'en ai pris plein la poire, en bon provincial et je dirai aussi en bon provençal, du point de vue moral, notamment. Même si mon père était quelqu'un de très ouvert, aimant l'art, il avait des idées extrêmement arrêtées sur l'éducation, la place de la femme.

Ma famille venait d'Ardèche, mon grand-père était syndic de faillite à Cannes. On faisait partie de la petite bourgeoisie. Mon père a été l'un des premiers ensembliers-décorateurs de Cannes. C'était un homme très ouvert, il dessinait merveilleusement, écrivait des poèmes, était extrêmement soigné dans ses tenues. C'est lui qui m'a encouragé à sept ans à faire de la danse me voyant sautiller à droite, à gauche. On m'appelait

Serge Lifaro ! Mais j'ai réellement commencé la danse vers onze ans parce que j'étais amoureux d'une jeune fille. Ma mère était une parisienne descendant de Lorrains, une anglophile, une sportive.

Petit bourg de pêche découvert par les Anglais aisés de la fin du XIX^{ème} siècle qui y avaient fait construire de somptueuses villas, Cannes était encore une petite ville possédant un Casino municipal où se déroulaient quelques spectacles. C'est là que j'ai vu les Ballets Russes de Monte-Carlo et du Marquis de Cuevas. Mais, comme dans toute la France profonde de cette époque, à part les batailles de fleurs, les régates et autres festivités très prisées par la Gentry, il n'y avait aucune véritable vie artistique. En dehors de Paris, seuls Bordeaux et Strasbourg accueillait des compagnies de danse dans les théâtres où les conditions de vie des danseuses étaient d'ailleurs assez déplorables. C'est pour cela qu'il fallait « monter » à Paris. Ce que j'ai fait juste après la guerre, après avoir passé mon bac

MP : Pendant la guerre avez-vous vu beaucoup d'artistes comme votre professeure de danse arriver à Cannes ?

JC : Non mais c'est à cette période que j'ai commencé à voir des spectacles. Mon père prêtait beaucoup de meubles pour les théâtres donc il recevait des places de spectacles en compensation. C'est d'abord par ce biais que je suis allé au spectacle. Ensuite, c'est grâce aux JMF que j'ai vu de la danse. Les Jeunesses Musicales Françaises étaient axées uniquement – comme l'intitulé l'indique – sur la musique, classique, de préférence. Comme mon professeur de français était le responsable des JMF à Cannes, je suis arrivé à le convaincre que la danse pouvait être assimilée à la musique et, grâce à cela, je n'ai pas manqué un seul des Ballets des Champs-Élysées ou des Ballets de Monte Carlo.

MP : Le mythe de Paris était donc très fort ?

JC : Oui et moi-même, tellement passionné par la danse et me sachant excellent technicien, j'étais persuadé que Le Tout Paris m'attendait. Ça prouve que je ne connaissais rien ! De plus ma professeure Stella Milner m'avait inculqué qu'il ne fallait surtout pas que j'aille voir les journalistes... « Si tu as de la valeur, on le reconnaîtra » disait-elle. Ça m'a poursuivi toute ma vie, je n'ai jamais pu vanter mon travail.

Avec Bagnolet, comme je me battais pour les autres, j'ai osé faire des choses que je n'aurais jamais faites pour moi-même et je n'avais pas peur d'aller voir les gens les plus importants.

MP : Vous êtes arrivé à 18 ans à Paris en 1946. Vers quoi vous dirigez-vous en premier lieu ?

JC : Je suis allé directement chez Mme Egorowa car ma professeure de Cannes était une de ses élèves. Elle avait son propre studio près de Trinité. Je passais mes journées au Louvre, je prenais des cours d'acrobatie pour être de plus en plus technicien, maître de mon corps, j'allais aussi aux AID. J'y ai rencontré les gens des Ballets Suédois mais par timidité, je n'osais pas trop les approcher. Ensuite j'ai pris des cours avec tous les professeurs, notamment au studio Wacker. Je ne prenais que des cours de classique, ma professeure ayant rejeté Weidt en disant, « ce n'est pas de la danse », donc j'avais fait la coupure mais ça m'a troublé.

A cette époque-là, pour les danseurs de l'Opéra, la technique de la danse classique était une finalité. Je suis passé par cette période : comme un sportif de compétition, aller plus loin, se dépasser. Mais je me suis vite rendu compte que c'était une coquille vide.

Par la suite, si j'ai basé tout mon enseignement sur la technique de la danse classique, cette technique n'était pas un but, pour moi, mais un moyen de maîtriser mon corps afin de répondre à toutes les exigences éventuelles d'un chorégraphe.

De plus, j'ai toujours préconisé l'ouverture aux autres formes de danse et la curiosité...

Ma grande satisfaction a été de voir beaucoup de mes élèves comme Pierre Doussaint ou Jeannette Dumeix devenir des danseurs et chorégraphes contemporains reconnus. Par contre, d'autres comme Thierry Malandain sont restés dans le classique. Mais, beaucoup de professeurs de danse classique ne me considéraient pas comme l'un des leurs.

Dans les premières années de Bagnolet, alors que la toute jeune danse contemporaine était encore exaltée, brouillonne, revendiquant fortement la liberté face à la danse classique et où les danseurs n'avaient pratiquement aucune formation, j'ai eu un véritable débat avec Susan Buirge « je n'ai pas eu besoin de la danse classique », me déclare-t-elle un jour, et je lui réponds « toi tu es une américaine : tu ne manges pas comme nous, tu ne bois pas comme nous et vous ne réagissez pas comme nous. Les américains n'ont peut-être pas besoin du classique mais le danseur français a besoin d'une base solide pour ensuite pouvoir faire autre chose car rien dans notre vie de tous les jours ou à l'école ne nous entraîne à cette rigueur physique. »

Alors que nous tentions, auprès du Ministère de la Culture, de faire reconnaître la danse contemporaine au même titre que la danse classique, j'ai eu une vive altercation avec Dominique Dupuy qui me disait « la danse contemporaine, c'est la liberté ! » alors que je lui répétais « tant que vous (les chorégraphes contemporains) n'aurez pas déterminé des bases solides pour structurer un enseignement, vous ne pourrez pas être reconnus par le Ministère et préparer officiellement un diplôme. Il faut préparer un diplôme sur des bases solides, pas sur du vent. ».

MP : Vous parlez de Lifar dans vos textes. On perçoit dans votre discours une critique sur son rôle et sa contribution à la danse.

JC : Il faut reconnaître que Lifar a fait progresser la danse classique de façon incontestable et son néoclassicisme a profondément dépoussiéré l'Opéra. Son rôle et son influence sur l'évolution de la danse classique en France ne doivent pas être reniés ni même minimisés. Mais ce que tous les jeunes chorégraphes de cette époque lui reprochent c'est de s'être pris pour Napoléon et d'avoir imposé sa loi, allant même jusqu'à proclamer « La danse moderne, c'est moi, c'est ce que je fais. En dehors il n'y a rien ». Pour un jeune chorégraphe il n'y avait plus aucune possibilité de créer.

Je me suis accroché avec Lifar à mon retour du Japon lors du concours de chorégraphie d'Aix-les-Bains

en 1958. Je faisais partie du jury dont Lifar était le Président (je pourrais dire : comme d'habitude). L'ensemble du Jury avait trouvé le ballet de Deryk Mendel *Epithalame* formidable et lui avait donné le premier prix. Lifar nous a insulté en nous disant que ce n'était pas de la danse et a usé de tous les moyens pour nous faire changer d'avis. Devant notre détermination et se trouvant seul contre tous, furieux, il a dû capituler. Toutefois, lors de la remise des prix, devant la Presse et le Public il a laissé croire qu'il était à l'origine de ce choix.

Le poids de Lifar dans le paysage chorégraphique Français de cette époque a provoqué un exode des jeunes chorégraphes français comme Félix Blaska ou Jacques Garnier

MP : Au Brésil et au Japon où vous avez vécu, quel genre d'expériences avez vous fait ?

JC : Je suis parti au Brésil, je suis revenu en France puis parti vers le Japon. Au Japon, je dansais dans ce qui s'appelait les Ballets Modernes de Tokyo mais de nombreux ballets étaient basés sur la technique classique.

Ils avaient une conception très étrange du classique, ils s'attachaient surtout à l'extérieur du classique. Des russes étaient venus enseigner mais les japonais n'avaient pas compris les mécanismes de la technique. J'ai tout repris à zéro, animé des stages pour professeurs, j'ai formé des danseurs, des décorateurs. Pour moi, c'était fascinant. Je m'occupais même de la production télévisuelle des ballets en donnant des indications de caméras. Quand je suis revenu en France, j'ai trouvé la RTF un peu lamentable par comparaison aux réalisations de la télévision japonaise.

Lors d'une émission en France j'avais conçu une chorégraphie où la caméra devait filmer d'en-haut car il y avait tout un jeu avec les parapluies, le réalisateur n'a jamais voulu écouter ce que je lui expliquais, m'assurant : « c'est moi le réalisateur » et a filmé le ballet de face... ce qui ne voulais plus rien dire du tout. J'ai laissé tomber la Télévision. Au Brésil, les cameramans entraient dans le ballet, se mêlaient aux danseurs, sans déranger personne bien sûr, et vivaient vraiment ce qu'ils filmaient. Au Japon, les réalisateurs venaient assister aux répétitions, écoutaient mes propositions, notaient tout ; n'intervenait que pour me signaler que, pour des raisons techniques telle ou telle caméra ne pouvait pas se déplacer de telle ou telle façon. En France, les caméras restaient fixes et filmaient, très souvent le seul danseur qui ne bougeait pas, ou un pied, une tête... quand on ne voyait pas passer, derrière les danseurs, une script, un perchman ou un machiniste

MP : J'aimerais bien que l'on évoque maintenant le Théâtre Essai Danse de Dinah Maggie car il me semble que sa démarche était assez singulière à l'époque, c'est-à-dire dans les années 1950 et 1960.

JC : J'étais très ami avec Dinah Maggie, une femme supérieurement intelligente qui vivait vraiment uniquement pour la danse.

Le théâtre Essai Danse était très intéressant, j'y ai vu beaucoup de choses de nature et de qualité très variables. Le gros problème était que Dinah faisait une sélection préalable, non pas uniquement sur la qualité mais selon ses goûts. Elle s'était entourée de gens compétents comme Jean Robin mais qui avaient des *a priori*

artistiques. J'ai tout de suite compris que ce n'était pas la bonne formule.

Avec le Ballet pour Demain, on m'a déjà reproché de m'être inspiré de Dinah Maggie. Je dirais plutôt que le Théâtre d'Essai de la Danse m'a permis de voir ce qu'il ne fallait surtout pas faire : une sélection d'après mes goûts. Mon objectif n'était pas de devenir un programmateur mais de créer un lieu ouvert à tous les jeunes chorégraphes. Quand j'allais voir les chorégraphes sur leur lieu de travail, c'était uniquement pour me rendre compte de la qualité de leur travail ; éventuellement de l'originalité de la démarche et de la recherche chorégraphique car je ne voulais pas que Bagnolet soit un deuxième spectacle de fin d'année

Chez Dinah Maggie, c'était un peu trop centré sur la recherche souvent pas aboutie. La recherche, je veux bien mais en laboratoire.

Du reste, combien de chorégraphies ai-je vu démarrer sur une idée sensationnelle, avec une gestuelle intéressante... pour se liquéfier littéralement après un temps plus ou moins long par manque de développement ou par essoufflement de l'inspiration...

MP : Ça me fait penser à autre chose. Lors de votre séjour au Japon, avez vous côtoyé le mouvement butô ?

JC : Non pas du tout, je n'en avais pas le temps. De plus, à l'époque, ce courant n'était pas considéré par les Japonais ou très mal, vraiment comme quelque chose d'affreux. Je l'ai découvert en France en 1978.

Par contre, au Japon, j'étais intéressé par le Nô. Mais, surtout, par le Kabuki et le Bunraku. Dans un autre genre, le Sumo m'a toujours fasciné.

MP : Est-ce que vous compreniez les positions de Dinah Maggie sur Béjart ? Vous étiez d'accord ou pas d'accord ?

JC : J'étais d'accord parce que Béjart a joué le même rôle que Lifar en somme. Le cas Béjart est assez caractéristique. Quand il faisait ses spectacles à l'Empire, c'était très amateur. Jamais on aurait pu penser qu'il deviendrait un grand chorégraphe. On allait le voir entre copains : c'était presque du patronage. Mais il a connu ce directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles qui lui a donné carte blanche et a cru en lui... Et Béjart est né ! Ça a été un peu mon argument au Ballet pour Demain par la suite que de dire « donnez des moyens aux chorégraphes et vous obtiendrez des résultats intéressants ». Voilà pourquoi il faut que ce concours offre le plus de possibilités ».

On a tendance à oublier des gens comme Dinah Maggie ou Jean Dorcy et c'est dommage car ils ont donné à la Danse, des possibilités de s'exprimer à une époque où il n'y avait que des studios de danse pourris comme Wacker ou Chez Constant et où les théâtres étaient inexistantes

MP : Comment êtes-vous venu à Bagnolet ?

JC : Paris foisonnait de professeurs de renom, ou non, et je me suis vite rendu compte qu'avec les cours professionnels que je donnais aux Studios Constant, je n'arriverais jamais à réaliser ce que je souhaitais. J'ai alors imaginé un projet d'école – que j'ai appelé Centre Chorégraphique, en référence aux Centres Dramatiques déjà existants – dans lequel je prenais toutes les responsabilités artistiques et financières en échange d'un gymnase ou d'une salle assez grande. Le maître-mot de ce Centre Chorégraphique était « la danse pour tous ». Certes, étant professeur de danse classique, et pour ne pas trop effrayer les éventuels partenaires, je proposais une école de danse classique. Mais mon intention était, le plus tôt possible, d'ouvrir des classes à d'autres formes de danse. J'ai envoyé le projet à toutes les municipalités autour de Paris et c'est la ville de Bagnolet qui, seule, m'a répondu. C'est vrai que c'était une ville communiste (ce qui n'était pas très bien vu dans les milieux officiels) mais j'en avais rien à faire, d'autant plus qu'elle avait une véritable désir de politique culturelle. De mon côté, ma seule politique a toujours été la danse.

MP : Et la danse n'avait pas d'idéologie politique ? Il n'y avait pas une danse de gauche, une danse de droite ?

JC : Pour moi, non, il y a la danse, point. Et surtout on ne mélange pas les deux. La politique s'est souvent servie de la danse à des fins pas toujours très nettes et la danse en a toujours pâti. La maire de Bagnolet m'avait demandé de co-signer les affiches politiques, ce que j'ai refusé, « vous faites de la politique, moi, je fais de la danse » lui ai-je répondu. Alors pour les élus de Bagnolet, j'étais un réactionnaire de droite. Par contre au ministère, on me prenait pour un communiste et une enquête a même été menée pour savoir si j'avais la carte du Parti ! Revirement lorsque la gauche est passée : Eisner (alors responsable de la danse au Ministère de la Culture) m'a demandé « est-ce que vous pouvez me présenter à vos amis communistes ? », ce qui m'a fait beaucoup rire. Mais ce que j'ai réussi à travers cette attitude apolitique et que la Mairie de Bagnolet n'était pas parvenue à obtenir, c'était de fédérer toutes les classes sociales dans mon centre chorégraphique : des fils de médecins, des gens de droite, de gauche, des fils d'ouvriers. Il y avait une ambiance extraordinaire. Non seulement tous ces gens étaient prêts à faire des décors, des costumes mais ils étaient constamment autour de moi pour m'aider ou défendre le Centre. Quand on a commencé le Ballet pour Demain, c'est devenu « leur » concours et c'est grâce à eux que cette manifestation a connu un tel succès.

MP : Qu'est-ce que mai 68 fait à votre projet ?

JC : Je dirais rien du tout. J'avais quatre enfants à nourrir. J'étais beaucoup plus préoccupé par eux que par la révolution. Je n'ai peut-être pas perçu les choses mais j'étais trop pris par mes activités. Je voyais donc cela avec angoisse parce que j'avais peur que ça dégénère. Peut-être ne suis-je pas assez danseur car tout m'intéresse et pas uniquement la danse, comme beaucoup de mes amis danseurs

Je ne suis pas un théoricien de la danse encore moins un philosophe et je préfère agir plutôt que parler : je dirais que je suis un « manuel » de la danse et ce qui me plaît c'est mettre la « main à la pâte ». Si je n'avais pas été père de famille, je me serais sûrement retrouvé à la Sorbonne mais, là, je ne me suis pas senti tout à fait

concerné tout en suivant les événements de très près. De plus, je déteste la violence. Parce que je sais que je peux devenir extrêmement violent et que je détesterais perdre tout contrôle.

Par contre j'ai passé des heures à me battre, par exemple au SNAC où, avec Michel Descombey, nous avons créé la section des chorégraphes. Nous passions des heures à assiéger les responsables du Ministère. Nous étions obligés de nous battre pour convaincre les danseurs de nous rejoindre car ils ne voulaient absolument pas se compromettre dans les syndicats. On s'est battu pour obtenir les droits d'auteurs du chorégraphe, notamment à la télévision qui, déjà, reconnaissait et payait les droits aux auteurs, aux musiciens et à certains créateurs télévisuels. Quand nous avons eu gain de cause, certains s'en fichaient pas mal, comme Jacques Chazot qui m'a répondu qu'il n'en avait pas besoin, qu'il avait suffisamment de contrats ailleurs. Si lui ne le faisait pas alors qu'il avait des émissions régulières, les autres ne pourraient pas suivre, entrer dans le processus de reconnaissance. C'était toujours chacun pour soi.

Au SNAC, le jour où je suis arrivé à organiser une grande réunion avec tous les chorégraphes contemporains afin de mettre au point un programme d'enseignement de leur discipline, ça a été une grande victoire car, à cette époque, les chorégraphes contemporains de conceptions différentes ne se rencontraient jamais.

Pourtant, à l'issue de la séance, alors qu'une ébauche de programme avait été péniblement mise en route. Dominique Dupuy m'a déclaré : « tout cela n'est pas possible, la danse contemporaine c'est la liberté ! ». Pour lui la danse contemporaine ne pouvait pas avoir d'alphabet comme la danse classique.

MP : Le monde des danseurs n'était pas très militant, c'était déjà trop politique pour eux, donc la question du statut n'était pas très importante.

JC : Ils se plaignaient mais ne voulaient pas passer par les syndicats. Conséquence, il y avait la queue au ministère pour se faire reconnaître chacun individuellement. Les plus militants étaient les moins reconnus.

En mai 68, j'étais content qu'il émerge quelque chose de nouveau que l'on sentait venir depuis longtemps d'ailleurs. Mais c'est vrai que j'avais peur d'une guerre civile. Je crois que d'avoir des enfants a beaucoup joué, seul j'aurais peut-être réagit autrement. Je n'étais pas salarié, donc chaque heure travaillée comptait beaucoup. Je dépendais de ce que gagnais d'autant plus que j'avais pris la responsabilité de l'organisation du Centre Chorégraphique de Bagnole, je gérais toutes les dépenses.

Bagnole m'avait alloué une somme de 1000 francs qu'ils voulaient me voir consacrer aux tenues de cours. C'était l'époque où la Ville de Bagnole emmenait gratuitement les enfants en vacances et leur donnait un trousseau complet, ne demandant aux parents qu'une valise vide : les parents râlaient parce qu'on leur demandait cette valise !!!

Aussi, dès le début, j'ai spécifié que, si les gens voulaient inscrire leurs enfants au Centre Chorégraphique, ils devaient payer la cotisation mensuelle (5 francs par mois pour deux cours par semaine) et la tenue de danse.

J'ai donc consacré la subvention municipale à la fabrication des costumes et des décors pour les fêtes de fin d'année.

Pour bien montrer que c'était une école de danse classique, la première année après quatre mois de fonctionnement, j'ai fait confectionner des tutus longs et présenté une *Valse des Fleurs* qui, pour beaucoup de Bagnoletais qui n'avaient jamais vu du théâtre, encore moins de danse, a été une véritable révélation,

Personnellement, je ne gagnais pas beaucoup d'argent avec le Centre Chorégraphique dans la mesure où les cours ne coûtaient que 5 francs par mois et par enfant et que je payais la pianiste qui accompagnait tous les cours. C'est pour cela que j'avais racheté une école à Mantes-la-ville, et que je donnais des cours à Paris.

MP : Comment avez-vous senti les danses à Bagnolet, leur évolution esthétique, vous qui êtes l'un des seuls à avoir sillonné la France à la recherche de participants.

JC : J'ai toujours voulu essayé d'être le plus ouvert possible et d'accepter des chorégraphies qui parfois me choquaient mais qui étaient néanmoins bien construites et intéressantes. Mon séjour au Japon m'a apporté beaucoup car j'ai pu assister à des danse absolument extraordinaires où l'artiste, avec seulement quelques gestes extrêmement lents, sans presque bouger, arrivaient à faire passer une intense émotion...J'étais bien loin de la danse européenne et cela m'a préparé à voir la danse autrement.

Durant la préparation du concours, en voyant les chorégraphies, on pouvait deviner quelles étaient celles qui allaient arriver les trois premières. Certes, j'aurais très bien pu programmer les meilleures et me passer de Jury mais je n'ai jamais voulu être un programmateur et, surtout, je voulais que tout le monde puisse découvrir la richesse de la danse et sa grande diversité.

Entretien avec Daniel Dobbels

2 mars 2011

Paris 10ème

Par Mélanie Papin

Mélanie Papin : Avant d'entrer dans le cœur du sujet de notre entretien, à savoir, ton expérience et ton analyse sur la danse française dans les années 1970, j'aimerais que tu me parles du livre sur lequel tu travailles actuellement *Cent ans de danse et d'histoire de l'art* .

Daniel Dobbels : L'objet me fuit, et c'est normal, dans la mesure où ce travail m'amène à douter de certains énoncés, à penser la complexité et l'ambivalence des rapports entre la danse et tous les champs qui l'entourent.

Je m'aperçois que la danse est là mais qu'elle n'y est pas tout à fait non plus. Les écrits de Platon sur la *chora* ou de Deleuze sur les *entités*, les *idéautés* sont pour moi d'une grande ressource dans la compréhension de cette fuite du sujet particulière. En effet, je sens la danse omniprésente dans des tas de figurations, d'incarnations mais qui sont en même temps très contrastées. J'accueille cela avec joie car l'idée de ce livre n'est pas d'aboutir à une représentation doctrinale que je pourrais avoir de la danse.

A certains moments, elle se situe du côté de l'acéphalité, c'est à dire d'une mise en parenthèse du visage comme lieu des expressions pour mieux palper ce que le corps a de vivant. À l'inverse, il y a aussi des figurations, dont celle de Kirchner, *Dancing Woman* (1912) où je perçois que l'objet de cette sculpture est de faire danser la tête. C'est magnifique ; tout le reste du corps, dans cette pièce particulière, conjugue sa solidarité pour que la tête puisse aussi être elle-même dans un état de danse. Quand on la met en regard avec ce qui se joue par exemple dans la *Salomé dansant devant Hérode* (1876) de Gustave Moreau, il advient une sensation très étrange. A quel moment, parmi ces lignes de force, et ce ne sont pas les seules, la danse fait jouer quelque chose de l'ordre de la décapitation ? Elle danse encore à mon avis et le regard qu'elle échange avec la tête de Saint-Jean, suspendue dans l'espace comme un lustre, se fait dans une sorte de relation d'étonnante reconnaissance. Dans quoi se reconnaissent-ils ? On ne perçoit pas de haine mais un accouplement qui se fait au delà de la mort à mon avis. Évidemment, je ne comprends plus rien mais cette sensation me vient peut-être de ce que je comprends trop. En effet, la danse est une manière comme dit Deleuze de « produire des noces » qui sont toujours au-delà de toute forme de couple. J'en ai d'autres confirmations par une pièce de Man Ray intitulée *Dancer Danger* (1920). C'est une œuvre invraisemblable composée de rouages mécaniques posés sur une sorte de plaque de verre elle-même fêlée sur un encadrement de bois. Une anecdote veut que Man Ray ait fait cette pièce après avoir failli être décapité par une composition de Duchamp qui elle-même, au moment où il l'a photographiée, s'est cassée. Bref, Je me trouve en présence d'une sorte de rhizome où je passe d'une œuvre à une autre.

MP : La sensation du danger vécu passe par la figure du danseur. On pourrait alors penser que la danse agit chez ces artistes comme une activation des angoisses intérieures. Cela se passe dans les années 1918-1920, ce qui est tôt pour pouvoir avoir vu des expériences de danse profondes.

DD : La difficulté à surmonter pour se saisir de cette période est importante. On est en face d'une forme d'étrange anticipation. C'est presque une sorte d'appel abstrait à ce qu'un corps puisse rendre compte, témoigner de ce que la sculpture d'un côté, la peinture de l'autre, et les médiums mixtes comme chez Man Ray, expriment de la danse. Breton dit notamment de la pièce de Man Ray qu'elle est « aux confins de la photographie, de la sculpture et de l'objet ». Elle postule donc à une sorte de statut hybride laissant entendre que la danse pourrait venir en conjuguer les éléments épars et disparates. Mais quelle danse ? Il me semble que Cunningham, bien des années après, s'approche au plus près de cela tant il va résoudre et soutenir ce rapport à l'hybridité. Il y a un danger propre à la danse qui vient justement des confins. Lacan note que les confins sont ce point où la parole se démet. Tous les dangers - d'irrationalité, d'archaïsme - sont alors possibles. La danse serait comme une sorte de prise en compte, de mesure dernière, d'attention. En tout cas, elle viendrait combler ou faire intervenir une mesure indicible qui arracherait les confins à la possibilité du chaos, de l'orgiasme, du dionysiaque ou au contraire de l'apollinien. J'en ressens l'existence, la présence d'autant plus fortement que dans les mêmes années, à cinq près, Picabia peint une toile très abstraite, *Dances at the spring* (1912) puis *La danse de Saint Guy (Tabac-rat)* (1919-1920) où ce terme oscille entre des modalités très variées : cubisme, surréalisme, expressionnisme... Et pourtant tout cela se joue dans une exacte contemporanéité. Quelle partition la danse invente-t-elle ? Dans *Danger Dancer* la danse ne se figure pas, elle ne peut être que déduite.

MP : Comment ce travail t'amène à penser plus généralement le statut de la danse ?

DD : Je regardais dernièrement un film sur *Kontakthof* de Pina Bausch. Wim Wenders y parle de la force d'impact que cette œuvre a produite sur lui. Il témoigne notamment du fait qu'il s'est senti comme « débordé par le regard de Pina Bausch ». J'entends cela mais à mon sens, Pina Bausch n'a vu que des signes là où Cunningham n'a pas cessé de voir des rapports. La difficulté est là. C'est de ça dont il est question aujourd'hui pour moi.

Ce travail d'écriture résonne aussi avec le duo que je chorégraphie actuellement à partir d'un vers de Victor Hugo : « Il serait temps que la cariatide opère une sorte de volte pour se dégager de l'archivolte ». Il s'agit de savoir de quel poids il faut se desceller. André Levinson écrivait à propos d'Isadora Duncan : « La danse d'Isadora est celle d'un peuple sans passé ». De quel peuple parle-t-il ? Est-ce celui des statues avec lesquelles elle danse lorsqu'elle se retrouve en Grèce, par exemple, qui serait l'affirmation d'une existence sans antécédent ? Où est-ce le peuple au sens politique, celui vers lequel elle se tourne lorsqu'elle s'installe en URSS ? Elie Faure et André Levinson ont très vite douté. Il a fallu que Duncan perde ses enfants pour qu'ils perçoivent le sens du tragique de cette danse. S'il n'y a pas les signes de la mort, la danse apparaît sans profondeur et quelque part sans réalité. A mon sens, il ne faut probablement pas aller chercher des attestations, des sortes d'actes pour dire que cette danse est authentique.

MP : Justement, puisque nous abordons la question des peuples, je voudrais en arriver à la période qui m'occupe. Quel peuple rencontres-tu quand tu découvres le milieu de la danse dans les années 1970 ?

DD : A la fin des années 1970 en France, l'une des difficultés - probablement inévitable - tenait dans le fait que toutes les questions étaient d'ordre politique ; même l'esthétique était pensée politiquement, la danse était amenée à se justifier esthétiquement d'un discours que, précisément, elle ne pouvait pas tenir comme tel. Le peuple dont il s'agirait d'être le parangon était, dès lors, absent à lui-même, à son passé, à son avenir, il évoluait simplement comme dit Deleuze dans le *devenir*. Ce qui est déjà considérable. Je crois qu'à la fin des années 1970, nous n'étions pas en mesure de le penser, certaines questions étaient reléguées à l'ordre de l'inconscient et de l'implicite mais portaient probablement nos aspirations. La convergence, chez certains d'entre nous, d'une parole analytique, théorique mais pas clinique, était omnisciente tant elle nous accompagnait dans la question du rapport au sujet, à l'objet, au détournement, à l'indirect, et par moment au symptôme. Elle nous rendait conscient qu'on avançait sur des crêtes parfois abyssales mais pas crispantes : l'idée que cela produirait un événement - de l'inconnu qui ne nous affolerait pas complètement - soutenait notre démarche. Pour ma part, j'ai fortement ressenti la richesse d'une pensée phénoménale presque phénoménologique contenue dans des essais philosophiques et littéraires. Toute une série de déplacements s'opérait à travers des positions où le rapport corps-sujet devenait problématique au sens positif du mot... Tout cela se jouait entre tel séminaire de Lacan, telle apparition de la logique du sens de Deleuze, de la grammatologie, l'écriture et la différence/différance de Derrida... On le voyait aussi dans le cinéma avec Godard et Antonioni. Une mouvance émergeait qui ne pouvait pas se réduire à une unité de discours puisque même dans le champ de la philosophie politique, avec Althusser notamment, il y avait comme une sorte de dérive, comme l'a magnifiquement analysé Lyotard.

J'étais porté par cette dérive. J'y voyais une chance à courir. De ce point de vue, les textes de Bataille sur la chance et le pari ont été fondateurs : parier inconsciemment sur quelque chose sans tout de suite être effrayé par je ne sais quelle figure de destin, de mauvais sort, de mauvais œil.

Du coup, la découverte pratique et effective de la danse en 1976 par le biais de Nikolais, s'est jouée en toute innocence comme une chance qui m'était donnée, qui ne me promettait rien, mais dans laquelle, en tout cas, mon corps y trouvait quand même son compte dans le sens où il dessoudait quelque chose.

MP : Ce qui n'était pas le cas en 68, tu étais encore jeune ?

DD : J'avais 21 ans. La venue du Living Théâtre à Paris en 1966-67 a constitué les prémices d'un contact avec le langage artistique du corps. A l'époque, c'était extraordinairement libérateur. Très vite Foreman, Bred and Puppet, Grotowsky et d'autres gens de théâtre comme Peter Brook ont investi les scènes. L'idée, puisée chez Artaud dans *Le théâtre et son double*, que le texte n'était plus premier faisait qu'une sorte de récit théâtral des corps pouvait aussi être entendu et avoir droit de citer. Cela se jouait sur la scène théâtrale et non sur la scène chorégraphique. D'une certaine manière et avec toutes les limites que j'y vois aujourd'hui, Béjart, avec sa *Messe pour le temps présent*, a été pour moi le révélateur du côté de la danse. J'ai vu là quelque chose semblant répondre à une sorte de mouvement souterrain qui passait essentiellement par le Living et secondairement par les textes d'Artaud, de Peter Brook ou même un peu déjà à l'époque de Kantor. Nous

n'avions aucune connaissance, même infime, de ce qui se passait à la Judson Church, hormis peut-être ceux qui étaient allés aux Etats-Unis. Je pense à des personnes comme Bénédicte Pesle pour des raisons de destin personnel, Laurence Louppe qui devait voyager aux Etats-Unis ou encore Lise Brunel. En tout cas moi, j'en avais une ignorance complète. Les premiers échos de la post-modern dance, je les lis plutôt vers 1972-73 dans les revues *Art Vivant* et *Art Press* mais aussi *TDR*, *The Drama Review* dans laquelle les américains ont marqué d'eux-même l'existence de la Judson Church, du travail de Rainer... tout en produisant des études sur l'agit-prop en Allemagne ou aux Etats-Unis. Ils nous ont précédés car en France la pensée Brechtienne, si passionnante soit-elle, occultait ce type de démarche. Que tout d'un coup il puisse y avoir un rapport à l'art vivant qui ne soit pas immédiatement rabattue par une fonction de représentation à déterminer une ouverture et une prise de conscience radicale.

MP : Des groupes comme Le Théâtre du Soleil ou Magic Circus s'apparentaient pour toi à cette mouvance ?

DD : Ils y participaient dans le sens où le Magic Circus, par exemple, portait une anarchie jubilatoire et une dimension de désir. Sur le plan strictement artistique en revanche, ça ne m'a pas semblé être un événement considérable. Le Théâtre du Soleil a constitué un événement artistique plus important, lié au fait que la scène se démultiplie. Je pense à 1789 où l'espace était divisé par quatre, peut-être cinq tréteaux et où se jouait des pluralités de parole. Et puis j'ai assisté à quelques happenings au tout début des années 1970 organisés par Cage à la Grande Halle. Je dirais que mai 68 était une période strictement politique mais que très vite des radicalités artistiques se sont imposées.

MP : Comment s'opère le passage entre un statut de spectateur à celui de danseur ?

DD : J'aborde la danse avec d'Hubert Godard que je rencontre en 1972 ou 1973 à Toulouse par le biais d'Hervé Gauville avec qui j'étudiais à la fac de Philosophie.

Hubert fondait de l'or et pratiquait la danse classique tout en poursuivant des études de chimie. On s'est vu naître les uns les autres. Nous avons eu tout de suite des dialogues très inspirés, ouvrant sur des espaces de possibilités infinis et que moi j'entendais presque de façon intuitive. Ces intuitions d'ailleurs semblaient répondre à ce besoin de descellement qui nous occupait dans les années 68-70. Pour ma part, j'avais l'impression d'étouffer. Je sentais chez Hubert potentiellement une respiration, une perception incroyable qu'il a ensuite étayé, et qui, bizarrement, est devenu un corpus universitaire, mondialement reconnu, alors qu'à l'époque de notre rencontre, il avait la hantise de ne pas être compris ou pris au sérieux par les universitaires. Ces dialogues agençaient comme une sorte de double découverte : au fur et à mesure, les problèmes s'ouvraient.

MP : C'est par le biais de ce dialogue avec Hubert Godard que tu es passé du théâtre corporel à la danse.

DD : Hubert m'a d'abord emmené voir le Nederlands Theater au Théâtre de la Ville. C'était le jour de

la mort de Pompidou, le 2 avril 1974. Je m'en souviens très bien car le ballet a été interrompu pour annoncer les décès du président. Assez rapidement, j'ai vu Nikolais puis certains spectacles d'Aline Roux. Grâce à Hubert des glissements s'opéraient, des fixités se déverrouillaient. Ce jeu de fluidité s'est rapproché pour moi de l'écriture. La lecture de Blanchot notamment, associée à ce que je percevais un peu schématiquement de la danse, semblait répondre à une question qui n'avait jamais été posée, ni du côté de la littérature, ni du côté de la danse, en tout cas en France. En effet, il n'y avait pas vraiment un penseur, à part peut-être Ernst Bloch, qui attendait ou aurait pu attendre quelque chose de la danse tout aussi essentiel que ce qu'il attendait de la peinture ou de la musique. Même si certains sont allés très loin - Rilke, Hofmannsthal ou pourquoi pas Mallarmé - aucun des penseurs contemporains tels que Sartre ou Bataille, sous certains aspects, n'ont imaginé que ce qu'ils prônaient comme type de déplacement, de "différence", au sens derridien, pouvait être relayé par cet art singulier.

MP : comment faire, dès lors, pour pouvoir danser à partir de cette posture inédite ?

DD : Je ne me suis inscrit nul part, je n'ai jamais appartenu à un parti d'extrême gauche. Mais dans mon travail, il y a toujours une sorte de proximité avec la politique dans le sens où il me semble qu'un parti ou un discours politique, peut-être pour des raisons petites bourgeoises, peut, même implicitement, témoigner de l'existence de ce corps. Et que cela puisse faire partie du flux. Mais les partis jouaient, à juste titre, sur un slogan, des mots d'ordre, des impératifs d'efficacité ou de dénonciation. Dès lors, ce qui venait décaler cette sorte de grille était évacué comme étant une force secondaire ou un phantasme. Pourtant les corps s'avançaient sur un échiquier. A un moment donné l'échiquier aurait pu disparaître et l'espace se donner comme tel. Il me semble, et je ne crois pas que ce soit de l'ordre de l'illusion rétrospective, que la danse était toujours prise dans une sorte de cadre, même mouvant, qui faisait que ce qui aurait pu se libérer comme type de gestuelle, d'énergie, de rapport aux objets, aux choses n'allait pas jusqu'au bout. Même si parfois elle s'intégrait à une sorte de discours progressiste très large, le corps devait toujours y rester jugulable, cadré, dialectisé éventuellement. Pourtant, il y avait avec la danse, quand elle est vraiment tenue comme telle, c'est à dire non théâtralisée ou re-textualisée, un point de suspend du corps tel que le conçoit Giacometti qui place ses sculptures dans un espace absolument indéterminé et en même temps tellement omniprésent que l'on ne peut en nier la présence.

C'est toujours la question : quel corps pour quelle pensée ? On avait Duchamp, Miro, Giacometti – ils étaient encore là - mais ça ne se connectait pas au point de faire disparaître des espaces inespérés ou, comme l'énonce Artaud, des « espaces décroisés ». La danse semble sans cesse prise entre deux extrémités : soit elle verse du côté de l'anarchie soit du côté d'une remise en ordre, mais ne va jamais jusqu'à penser des espaces qui coexistent sans se croiser, sans faire que l'un va être crucifié par l'autre. C'est pour cela que la pièce de Sophie Teauber-Arp, *Quatre espaces à croix brisée* (1932) est magnifique parce que précisément la croix se brise. Qu'est-ce que c'est tout d'un coup cette sorte de nécessité de faire que l'espace soit orthogonalement strié par une horizontale et une verticale sans non plus tomber dans un orientalisme. C'est compliqué mais il me semble que là encore il soit question de flux. D'ailleurs que la question des flux des connections avec la machine soit posée en 1972 dans l'*Anti-Œdipe* n'est pas anodin. C'est annoncé quelque part par Artaud dans « Il faut en finir avec le jugement de Dieu » *Il faut en finir avec le jugement de Dieu* : d'abord l'occurrence du terme théâtre s'efface au profit du terme danse, à mon avis personne ne le relève, ou anecdotiquement, c'est la danse des toutous, c'est la danse d'une anatomie renversée. Les gens de théâtre ne pouvaient pas supporter

cette idée, ils ne pouvaient pas l'entendre et les danseurs ne l'ont pas relayée. ~~Quand tu lis le dernier numéro « danse et théâtre », ils reviennent bien au mot théâtre, il est chargé, ce n'est pas du côté de la philosophie, ni même Nancy, Derrida.~~ Et du côté de la philosophie, quand Derrida écrit *La double séance*, un texte essentiel et magnifique, la figure à laquelle il se réfère artistiquement est le mime, un art totalement caduque et désuet à l'époque.

Boltanski a la sensation avec Bagouet que les danseurs contemporains miment quelque chose mais il n'arrive pas à savoir quelle figure. A cet endroit, se situe, à mon sens, le déplacement fondamental : ne pas faire savoir. En tout cas, c'est que je pressens, aidé par la lecture de Blanchot et d'autres et qui se jouait à peu près dans ces années 1970. La figure qui pourrait être en fond de l'original copié n'est plus là : c'est le déplacement extrême que Cunningham opère génialement et qui est le fruit d'un long processus de travail, il faudrait voir ses premiers solos pour mesurer le temps qu'il lui a fallu pour accéder à cette dimension de la danse.

MP : Si je résume ton expérience: avant même de danser, il y aurait eu comme une danse déjà à l'œuvre dans ton corps. Comment cela s'est matérialisé ?

DD : Très concrètement par des cours que je prends par le biais de *Danse Théâtre expérience*, d'abord Christine [Gérard] puis Susan [Buirge]. Intérieurement je dois dire que je suis plus sensible à l'ouverture de Christine que de Susan, il y a d'ailleurs une relation profondément amoureuse qui est née de là, c'est évident.

MP : De quelle manière, dans cette rencontre de travail avec Christine reconnais-tu finalement quelque chose de ton *peuple*, alors même que vous ne vous saisissez pas, à ce moment là, des mêmes référents intellectuels ?

D : Si je pense de manière un peu détournée, pour moi Christine finalement c'est le peuple. C'est complexe et difficile à formuler mais il y aurait un peuple porté par les femmes. La vérité que je sens chez Christine, que je reçois, que j'accueille, est celle effectivement d'une femme du peuple, au sens génial du mot : une femme traversée par des sortes de visions, de voyances qui par moment peuvent être absolument terrifiantes parce qu'elles se donnent parfois comme des vérités impératives. Mais c'est un trait que l'on retrouve chez Graham, Wigman et d'autres, Duncan aussi, à mon avis. Si elles ne signent pas ces visions, leur parole est immédiatement comme dissipée. Il y aurait probablement Cassandra derrière, comme figure inouïe. Dans *Agamemnon* d'Eschyle, quand Cassandra est faite prisonnière et conduite devant Agamemnon, il lui dit « Si tu n'a pas les mots pour dire trouve les gestes étranges ». ~~ça av être aussi une des points du livre.~~ Puisque elle n'a plus les mots et que, de toute façon, quand elle les avait on ne les entendait pas, elle délivre désormais une parole par des gestes qui sont inconnus à eux-mêmes. Entendre Cassandra mais pas par la voix : qu'est-ce qu'elle m'annonce, me promet ? Quand je dis elle, c'est Christine puis très rapidement d'autres comme Carlson, pourquoi pas. Leurs danses me paraissent incroyablement ouvertes sur un autre temps, ce que Vuillemin appelle « le tissu du temps », avec ses déchirures, ses chiffonnements, ses patchworks, ses replis, ses extensions. Probablement que dans ce temps-là, j'y trouve ce que j'attendais. Mais au delà, qu'en est-il effectivement de ce que fait advenir le corps féminin ? Cette question va entraîner toutes les ambivalences parce qu'elle se joue à un moment particulier, celui des années du féminisme. Moi, je l'ai vécu par une érotisation du temps.

MP : Ce dont nous avons parlé jusque-là met à jour un visage peu habituel de la danse en France, à savoir les liens profonds qui unissent le mouvement dansé et le contexte intellectuel à travers Derrida, Foucault, Blanchot, Deleuze. On pourrait presque parler d'une contre culture vis-à-vis de la production chorégraphique dominante.

DD : Ce qu'il faudrait peut-être évaluer, car c'est la seule chose où je pense qu'il y a eu un effet, c'est quand même comment *Empreintes* a déplacé quelque chose. Il y a eu un choc pour pas mal de monde dans le milieu de la danse, dans le sens parfois du refus, de la colère - je pense à des gens comme Annie Bozzini notamment. On y est arrivé sans d'ailleurs l'avoir voulu notre, une exigence tenant simplement du constat qu'il n'y avait pas de revue qui soit l'équivalent des *Cahiers du Cinéma* ou de *Théâtre Public*. Il y a toujours eu de grandes revues dans les différents champs - *Cahiers*, *Positive* ou *Artpress* - dont aucune n'avait comme objet strict la danse et on ne pouvait pas penser que *Les Saisons de la Danse* et *Danser* soient les pendants de ces publications qui fouillaient au cœur de tel film, tel auteur, la politique des auteurs...

MP : *Empreintes* n'a pas tenu contrairement aux autres.

DD : Elle n'a pas tenu parce que la danse même encore aujourd'hui n'est jamais un objet, même si le champ éditorial s'est quand même extraordinairement développé, l'idée que la danse puisse faire à un moment donné quelque chose de la pensée est quelque chose d'encore difficile à admettre. Certes Il y a eu Nancy mais ce travail vient quand même très tard, et quand bien même, quand il pense la relation Derrida-Deleuze, il situe Derrida du côté du Théâtre et Deleuze du côté du cinéma. A chaque fois, les paradigmes qui viennent faire jouer quelque chose de l'ordre de la vérité de la pensée, de ces enjeux, sont toujours ceux de la peinture, la musique, le théâtre et le cinéma. Que quelqu'un comme Cunningham ait pu faire jouer, ce que je crois, quelque chose de la pensée de façon absolument inédite et dont on n'a pas encore tiré même le minimum d'effet de réflexion n'est pas encore admis dans tous les cercles. Peut-être y a-t-il quelques textes aux États-Unis, je suis d'ailleurs très curieux de découvrir celui que Carolyn Brown a publié par exemple.

Avec *Empreintes*, j'ai eu la sensation que certains effets possiblement heureux ont été pris marginalement. Il est vrai que nous avons un parti pris assez étrange dans le sens où le premier numéro portait sur l'expressionnisme, un courant, à l'époque, absolument dénié dans ses enjeux esthétiques possibles, ses enjeux politiques évidents, dans ses rapports possibles avec la danse abstraite. Nous avons un différent avec Catherine Leschaeve à ce sujet. Elle était étonnée que l'on puisse être à la fois passionné par Cunningham et porter tant d'intérêt à ce qui avait pu se jouer dans l'expressionnisme et parvenir jusqu'à certaines danses de l'époque. Il y avait des sortes de partages. Jacqueline Leschaeve était entre guillemets terroriste de ce point de vue, même si son ouvrage *Le danseur et la danse* est extrêmement important. Pour ma part, j'avais la sensation que ce qui s'était joué dans l'expressionnisme avait été entendu par Cunningham, ne serait-ce que par le biais de Graham, il y a des tas de circulations, de même chez Nikolais. Beaucoup d'évolutions se sont produites par la venue de tel théoricien ou danseur allemand aux États-Unis. Il y a, en tous cas, une extraordinaire configuration et complicité de ce double mouvement de la danse et de la pensée entre l'Allemagne et les États-Unis, et même avec le Japon qui passe au dessus de la France sans l'injecter. Que ce passe-t-il dans les années 1970 pour que des gens comme Saporta ou Bagouet prennent en compte cela et aillent jouer leur propre scène chorégraphique en mixant beaucoup de choses. Bagouet est, quand même, réellement passionnant. Je me sens tout à fait pris dans

cette sorte d'effet de tenaille. D'un côté, je suis éminemment sensible à l'épure Cunninghamienne mais aussi aux états de corps que font surgir les héritiers de Nikolais, moins le Butoh parce que je sens une codification très profonde, hormis chez Hijikata. Mais en tous cas, il y a un double mouvement que je trouve passionnant.

MP : Pour revenir à ton parcours, tu prends quand même beaucoup de risques à ce moment-là dans le sens où tu arrives dans un monde professionnel en train de se forger, qui a ses valeurs, ses revendications, qui est sur un terrain de reconnaissance. Ton spectre de possibilités, de devenirs professionnels est assez large et tu choisis de devenir danseur, d'inscrire ta pensée dans le monde de la danse alors qu'elle aurait tout aussi bien pu advenir dans le champ de la philosophie ou des arts plastiques. Pour quelles raisons as-tu basculé du côté de la danse ?

DD : La question que tu poses reste encore tout à fait irrésolue pour moi. Est-ce comme une sorte de lecture, à sa manière profonde, et comme une sorte d'engagement silencieux ? Je ne me le suis pas formulé comme tel évidemment. Il y a eu l'énoncé très simple chez Bataille qu'il ne fallait pas avoir de projet, qu'il fallait jouer sa chance, ne rien prévoir, ne rien anticiper. La période le permettait peut-être aussi, elle était politiquement et socialement moins dure qu'aujourd'hui, socialement en tout cas, politiquement c'était moins simple. S'il y avait une chance pour moi effectivement, elle ne pouvait pas se jouer dans le monde intellectuel qui était un monde de rapports et de puissance entre pouvoir et savoir, et dont l'université était aussi le vecteur. Les rivalités, les phénomènes d'exclusion, tout cela m'a probablement intuitivement fait peur. Mais « être danseur » ne pouvait pas être un projet. Quand j'ai commencé les cours de danse, il était impensable que je puisse danser sur scène et chorégrapier encore moins.

MP : Est-ce la rencontre avec Hubert Godard qui t'a donné l'envie d'aller vers une pratique ?

DD : Quelque part, personne ne m'a donné l'envie de cela. Hubert m'a fait sentir qu'il y avait là un champ presque vierge qui n'excluait pas qu'un mouvement un peu clandestin s'y dépose. Mais mon chemin, c'est d'aller là où personne n'est, quelque part, pas prêt à me recevoir et où je n'ai même pas l'idée que je puisse être reçu ou invité. Il n'y a pas de bilan possible, mais vraiment, tout ce qui s'est joué provient d'un bizarre coup de tête ou d'intuition. Si je prends *Empreintes*, par exemple, auquel j'avais convié Patrick Bensard, Bernard Remy, Jean-Luc Poivret, Hervé Gauville : aucun d'entre eux ne se destinait à la danse. Hervé Gauville s'en foutait complètement à l'époque ; Patrick, qui pratiquait la photographie par ailleurs, était essentiellement cinéphile, au sens fort du mot. Bernard Remy versait du côté de la lutte politique, en prison pour désertion. C'est pourtant à la suite d'*Empreintes* que Patrick deviendra le directeur de la cinémathèque de la danse et Hervé Gauville critique de danse à Libération. Bernard Remy a rencontré Elisabeth Schwartz et deviendra collaborateur de Patrick à la cinémathèque. Cette expérience a quand même incroyablement ouvert les possibilités. De mon côté, je suis le seul à me dire que s'il est pensable de faire une revue sur la danse, ce serait à la condition d'en faire l'expérience moi-même. Qu'est-ce qu'il en ait du mouvement en moi ? Est-ce qu'il y en a ou pas ? Est-ce que je suis dans la bêtise, l'impensé de cela ? Mon corps est bloqué rapidement sur tel ou tel point donc du coup, il n'y arrivera pas. Je pensais à cela hier pour trouver une sorte d'introduction au livre. Rilke écrit « tout artiste est un danseur ». Alors qu'il survit au fond de sa cellule, il pense aux « lignes non encore vécues » de sa vie. Mon désir n'est que cela.

Entretien avec Colette Blanchet et Edwige Wood

13 septembre 2011

Paris, 20ème

Par Pauline Le Boulba et Mélanie Papin

Cet entretien n'a pas été retouché, à quelques détails près. Les échanges sont bruts, ils suivent les méandres de la mémoire et les hésitations du moment présent. L'oralité y est également, de fait, très présente.

[...]

Edwige Wood : Très vite j'ai su qu'il y avait les cours d'une suédoise qui s'appelait Alphéa Pouget. Elle donnait des cours rue Gît-le-Coeur¹. C'est une dame de 85 ans aujourd'hui, qui continue à danser. J'ai commencé à prendre des cours chez elle, et l'intérêt, pour moi, de ces cours, c'était qu'elle travaillait toujours avec un musicien en direct. C'était un guitariste, et il y avait toujours une improvisation à la fin du cours. Ce qui faisait que là, il y avait de la technique et de l'improvisation.

Mélanie Papin : Et c'était apparenté à quel courant ? C'était une danseuse moderne ?

EW : Oui, elle venait de la Suède donc elle était autodidacte. Elle n'était pas du tout classique. C'était très physique.

Colette Blanchet : Cela ressemblait à des choses prises dans la danse africaine. Ce n'était pas vraiment dans l'espace. C'était une danse très forte.

EW : Très vis-à-vis de soi, très intérieure, et terrienne, ça c'est sûr. Mais, au niveau de la technique, au sol, on travaillait les ouvertures. Elle était très musclée. On travaillait vraiment le corps et en même temps l'énergie. À la fin du cours, elle était dans la répétition, elle enchaînait très peu. Je vous dis ça parce que techniquement, c'est très intéressant. Elle donnait des petits bouts de mouvements qu'on répétait, qu'on répétait, qu'on répétait et il n'y avait pas beaucoup de coordination. Elle n'imaginait pas beaucoup les choses qui se déplaçaient dans l'espace. Elle était très statique. Statique ça voulait dire qu'elle pouvait avoir des mouvements qui ressemblaient à la danse africaine, effectivement, puisqu'elle martelait le sol et on répétait, on répétait. Mais ce qui était pour nous formidable, c'était vraiment cette improvisation qui nous libérait parce que tout était possible. Et quand on commence, c'est quand même très important de pouvoir s'exprimer en dehors de toute technique.

MP : Ça a été pour vous révélateur d'un accès possible à la danse ?

1 Paris 6^{ème}.

CB : Oui complètement.

EW : Oui et tout de suite, elle nous a demandé de faire de la scène. Et on a tout de suite été sur scène pour deux, trois petites choses.

CB : Comme on improvisait et qu'elle se servait des improvisations pour créer, comme Susan Buirge d'ailleurs, du coup, on donnait le mieux de nous-même, on n'était pas en train de répéter une phrase qu'un chorégraphe nous avait dit, comme c'était des choses qui venaient de nous en partie, ça pouvait exister sur une scène même si la chorégraphie n'était pas ...

EW : On y croyait.

CB : On y croyait vraiment.

MP : Il y avait un plaisir à danser ?

EW : Oui il y avait un plaisir à danser. Donc on a dansé au théâtre Mouffetard², on a dansé au Centre Suédois. C'était en 1969, c'était très limité. Les gens ne connaissaient pas trop ce genre de danse. Quoique, c'était quand même pour moi une sorte d'évolution d'Isadora Duncan, une danse libre, une chose comme ça de pas très précis.

C.B : Il y avait comment il s'appelle, un homme... qui donnait des cours de danse, qui était un des précurseurs, tu ne vois pas qui je veux dire ?

E.W : Ah si, il est mort maintenant. Mais moi je n'ai pas pris de cours.

CB : J'en ai pris un ou deux.

EW : Oui, moi j'en ai pris un. C'est Jerome Andrews.

CB : Les gens qui existaient, il n'y en avait pas tellement. Quand on voulait faire de la danse contemporaine, ça ne s'appelait pas encore comme ça.

EW : Oui, ça s'appelait danse moderne à l'époque.

CB : Il fallait chercher.

² Paris 5^{ème}.

MP : Il y avait Alphéa Pouget, Jerome Andrews, Françoise et Dominique Dupuy...

EW : Oui, mais alors Françoise et Dominique Dupuy, à l'époque, c'était quelque chose presque de plus classique pour nous et il y avait Jacqueline Robinson et Karin Waehner.

MP : Vous avez fait aussi Karin Waehner ?

EW : Pas à l'époque, j'y suis allée après. Michala (Marcus) elle venait de chez Karin Waehner. Bon je vous le dis comme ça, mais on disait que Karin Waehner cassait les dos. C'est une chose connue. Moi, je me disais : je ne vais pas aller dans des endroits où je me fais mal au corps parce que je ne pourrai pas danser longtemps et disons que c'était quelque chose de très dur... l'Allemagne.... Donc il y a eu des soucis comme ça.

MP : Oui, vous cherchiez une famille de danse ?

EW : Disons que nous cherchions à nous former, parce que si nous n'allions pas dans une école classique, qu'est-ce qu'on faisait ?

CB : Mais qu'est-ce-que tu avais fait toi avant ?

EW : Mais moi, j'avais juste fait avec mon professeur d'éducation physique...

CB : Ah bon ? Mais tu n'as pas pris de cours de danse ?

EW : Ah non aucun !

MP : Et vous aviez quel âge à l'époque ?

EW : 19 ans, mais disons que j'étais déjà particulièrement douée parce que mon père était paralysé depuis l'âge de neuf ans et j'étais quelqu'un qui devant mon père n'arrêtait pas de me tortiller, de chercher les postures les plus incroyables et je pense qu'il y a quelque chose à voir. Cette immobilité devait me... il ne m'a jamais couru après, il ne m'a jamais pris dans ses bras, c'est pour ça j'adorais les portées (rires), je pense qu'il y a quelque chose à voir avec ça. J'ai analysé cela il n'y a pas longtemps. Je me suis demandée pourquoi je n'arrêtais pas de bouger et ma mère m'a tellement racontée tout ce que je faisais.

J'ai le souvenir physique de cette envie de bouger donc je crois que j'étais disposée corporellement à faire ça. Que je sois n'importe où, je montrais ce que je savais faire.

MP : Donc ça a été très naturel pour vous ?

EW : Très naturel.

MP : Vous n'aviez pas de barrières techniques ou autres ?

EW : Pas du tout.

MP : C'est un chemin vraiment personnel ?

EW : C'est un chemin vraiment personnel et c'est pour ça que je pense que maintenant ce n'est peut-être plus possible d'avoir ce chemin. Maintenant on rentre dans les écoles, on s'inscrit, c'est très rare d'avoir cette façon de procéder. Après Alphéa, j'ai senti que j'étouffais dans cette technique, j'ai trouvé le cours de Susan Buirge au Centre Américain. Et pour moi, c'était la révélation d'un seul coup. Des mouvements qui s'enchaînaient...

MP : On va y revenir. On va passer à vous Colette, si vous voulez bien.

CB : Moi, c'est un parcours un petit peu différent parce que je ne m'étais jamais destinée à être danseuse mais quand j'étais... vers 15 ans, j'ai pris un peu de cours de danse, ce n'était pas vraiment classique. Non ce n'était pas à 15 ans... C'était plus jeune... Pour les petites filles. Toujours est-il que j'ai pris un peu de cours de danse. Ensuite j'ai entamé des études à la fac de Nanterre en 1968.

MP : En 1968 ? Vous allez pouvoir nous raconter alors ? (rires)

CB : J'étais en sociologie.

MP : Oui donc vous étiez au coeur.

CB : Oui j'étais au coeur. J'aimais la danse. Je ne sais pas comment, je cherchais un cours de danse et je suis arrivée chez Alphéa où j'ai rencontré Edwige et Françoise (Ferly), sa cousine. On était souvent toutes les trois. J'ai commencé à prendre des cours de danse tous les jours tout en continuant mes études puisque j'étais déjà inscrite en doctorat donc je ne faisais pas grand chose. Et à un moment je me suis dis bon... En fait pour moi ce n'était pas, j'aimais danser mais je n'ai jamais pensé que j'allais pouvoir faire ça. Et c'est l'entraînement avec Alphéa, qui était un entraînement très particulier, où il y avait beaucoup de nous-même, d'improvisation et on a fait quelques petits spectacles comme Edwige vous l'a dit, et du coup on a été un peu propulsées comme ça sur des scènes comme le théâtre Mouffetard qui étaient des scènes à la fois des théâtres où il de grands musiciens venaient aussi. A l'époque on pouvait jouer dans des endroits où jamais aujourd'hui on aurait accès pour une jeune compagnie. Ces endroits-là étaient accessibles pas seulement aux « professionnels » mais à des groupes qui pouvaient débiter. Ce qui fait qu'il y avait une scène beaucoup plus vivante et accessible. Maintenant on a de moins en moins accès à des lieux.

MP : C'est-à-dire qu'à l'époque, il n'y avait peut-être pas de frontières aussi marquées entre une danse disons « amateur » et une danse dite « professionnelle » ?

CB : Ce n'est pas ça. Si vous voulez, il y avait une émulation et une création mais pas seulement dans la danse en fait, surtout beaucoup dans la musique, dans le théâtre, c'était l'époque de tous les happenings et du Bread and Puppet.

EW : Ça tournait et on pouvait rentrer dans ces compagnies-là, si on avait envie.

CB : Oui, il y avait une ouverture pour les gens qui débutaient beaucoup plus grande que maintenant.

EW : Il n'y avait pas de barrières.

CB : Par exemple, il y avait des ateliers au Centre Américain de musique donnés par des grands musiciens, tout le monde se rencontrait. Il y avait une émulation, une espèce de bouillonnement artistique.

M.P : Et ça traversait toutes les disciplines ?

CB : Oui surtout musique et théâtre parce que la danse...

MP : Ce que je comprends, c'est qu'on n'était pas obligé d'être dans un sérail, dans le petit monde de la danse pour danser.

EW : Il n'y avait pas de petit monde de la danse. C'est qu'en fait, même les Dupuy, n'ont jamais rencontré ces gens-là. C'est pour ça que je dis que c'était des voies un petit peu différentes. Jacqueline Robinson, les Dupuy, Karin Waehner avaient une école. Voilà, point. Mais les gens qui avaient envie de se mélanger, de trouver comment créer, s'orientaient plus vers ce genre d'endroits.

CB : Oui, nous on les trouvait un petit peu ringards.

EW : C'était certainement idiot mais ce n'était pas ce qu'on voulait...

CB : Jacqueline Robinson, c'était rigolo.

EW : J'en parlerai après, on est allé donner des cours avec Quentin.

CB : Moi j'en ai pris, tu n'en as jamais pris ?

EW : Non mais j'en ai donné et c'était inouï. Ça me paraissait daté.

CB : Elle était un peu une mère pour ses élèves, elle recevait dans sa maison vers Montmartre et elle était très gentille avec ses élèves, elle avait une petite queue de cheval et alors elle faisait une danse, ce n'était pas du tout inintéressant mais c'était vieillot dans les gestes.

EW : Il ne fallait pas que ça heurte, que ça n'aille pas trop loin. Mais ça ne faisait pas trop mal au corps finalement.

C.B : Non mais ce n'était pas mal, même si l'époque était révolue.

EW : Oui, révolu même dans les relations. Il fallait mettre le justaucorps.

MP : Oui donc vous n'étiez pas du tout là-dedans.

EW et CB : (rires) Non pas du tout.

CB : On connaissait, ça nous amusait mais on n'avait pas envie de ça. C'est pour cette raison que, quand on a rencontré Susan, nous avons été ravies. Donc j'ai fait des études d'ethno et puis par hasard je me suis retrouvée avec Alphéa. Je suis devenue amie avec Edwige, nous avons fait un groupe et Alphéa nous a proposé de faire des spectacles.

EW : A un moment donné, on s'est dit qu'on allait faire un petit trio. C'est là qu'on a commencé.

Pauline Le Boulba : C'était qui la troisième ? Françoise ?

EW : Françoise Ferly qui est ma cousine.

PL : Vous aviez quel âge Colette ?

CB : J'avais le même âge qu'Edwige. En 1968 j'avais 24 ans, je suis née en 1944.

EW : Et Françoise deux ans de moins.

CB : Et donc je me suis retrouvée dans le cours d'Alphéa et dans ce trio qui a fait la couverture d'un magazine et à un moment je me suis dis : est ce que je fais de l'ethno, est ce que je fais de la danse ? Et on a rencontré Susan Buirge avec nous avons fondé une compagnie. C'est elle qui nous a proposé d'ailleurs.

PLB : Vous nommez ça une compagnie ?

CB : Un groupe. Je dis une compagnie parce que on a monté une structure, une association, on avait un

statut. Moi j'appelle ça une compagnie sauf qu'on acceptait pas trop que ce soit Susan la directrice. Et comme c'était une époque où on avait le goût du collectif, toutes les décisions se prenaient ensemble et les créations, on avait l'impression, enfin c'est mon impression, tu n'as peut-être pas la même, qu'elles se faisaient ensemble. Susan supervisait mais on ne voulait pas dire qu'elle était la directrice.

EW : Mais tu parles de quel spectacle-là ?

CB : Je parle du début du Danse-Théâtre-Expérience avec Susan. En 1970.

EW : Elle est arrivée en 1970 et on a pris ces cours...

CB : Oui mais tout de suite on a fait une compagnie, on est allé à Vincennes. On n'a même pas été un an au Centre Américain.

EW : Trois mois après avoir pris ces cours, elle m'a demandée si je voulais faire partie des *Petites choses*.

CB : Oui, c'est ce que je te dis.

PLB : C'est elle qui est venue vous demander ?

CB : Moi j'ai l'impression que c'est nous.

EW : Ah non, moi, elle est venue me demander si je voulais faire partie d'une création qui s'appelait *Les petites choses*.

CB : Mais pas du tout Edwige.

EW : (rires)

CB : On l'a rencontré, moi je vous dis ma...

EW : Ta sensation d'accord.

CB : C'est plus une impression d'ailleurs qu'une vérité, d'accord ? J'ai eu l'impression qu'on l'a rencontrée au Centre Américain et qu'on s'est dit : « Est ce qu'on ferait pas un groupe ensemble ? » On a cherché un lieu et on a trouvé celui du Parc Floral. On n'a pas décidé de faire *Les petites choses*, on a décidé de faire une compagnie. Et c'est là qu'elle a demandé à Christine Gérard et à plein d'autres gens de venir, ce n'est pas nous qui avons demandé ça. Au départ, il y avait Françoise, toi et moi, plus Susan. On était la base. Je ne sais

plus si c'est Susan ou nous qui lui avons demandée, en tout cas on s'est mis d'accord pour former un groupe et après elle a demandé à d'autres gens de venir.

EW : Oui, oui ça je sais qu'elle a demandé à d'autres gens de venir pour travailler.

CB : Mais, si tu veux le noyau c'était nous trois plus Susan. On a cherché un lieu et même que des fois elle nous disait : « Et cette fille-là ça va ? »

EW : Oui, oui je me souviens.

CB : Alors, nous on disait : « oh ! Elle est un peu classique » (rires). Enfin, elle ne nous demandait pas vraiment notre avis, elle faisait semblant.

EW : Oui.

CB : Et à ce moment-là, sont arrivées beaucoup d'autres personnes.

EW : Alex Witzmann-Anaya, Christine Gérard, Josiane Rivoire, Martine Corroller, Joanne Foresta ...

CB : Martine et Joanne étaient des éléments un peu moins présents.

EW : Michala Marcus. Je pense qu'elle a raison, les choses se sont passées comme ça, j'ai un peu occulté ça.

CB : Oui, mais moi, je me suis occupée de faire l'association, des problèmes pratiques, j'assistais pas mal Susan.

EW : Oui, moi j'étais un peu en dehors de ça. Je pense qu'elle a raison dans la façon dont ça s'est fait. J'ai dû occulter pas mal, maintenant que tu me le dis... Je m'occupais de ma fille donc toutes les choses un peu pratiques me sont passées un peu au-dessus.

PLB : Mais c'était une volonté commune ?

EW : Je me souviens qu'on était toutes les trois à se dire : « on veut créer quelque chose. » On était fortes là-dedans. On avait créé ça déjà seules [elle montre une photo] sans Susan.

CB : Non, non. C'était après, mais ça ne fait rien.

EW : Je ne suis pas sûre. On avait commencé.

CB : Non je t'assure que non.

EW : Ah bon ?

CB : De toute façon, peu importe. C'était une suggestion soit de Susan soit de nous, je ne me souviens plus, de fonder un groupe de danse. On a assez vite fait des statuts, trouvé – ça c'est Susan qui l'a trouvé – un lieu de répétition au Parc Floral à Vincennes, qui était très beau, bien que très peu chauffé. Et à partir du moment où il y a eu une salle, elle a fait venir d'autres personnes et, tous les matins, il y avait un entraînement. Elle faisait un cours de deux heures et demi je pense.

EW : Oui deux heures et demi.

CB : Il y avait une partie au sol. Si vous voulez, on peut vous décrire la technique.

MP : La technique Nikolaïs.

CB : Voilà, c'est la technique Nikolaïs. Une partie au sol, une partie enchaînement et toujours une partie improvisation et composition. Ça c'est la technique qu'elle nous a enseignée et elle était extrêmement bonne pédagogue. D'autres danseurs que ceux de la compagnie venaient au cours.

MP : Comment vous avez-vous eu vent de la présence de Susan Buirge au Centre Américain ? Vous vous en souvenez ?

CB : Je ne m'en souviens pas.

MP : Mais vous connaissiez un peu Susan Buirge, Nikolaïs à ce moment-là ?

CB : Moi non. Le Centre Américain était un lieu dans Paris où il se passait des choses.

MP : Les danseurs savaient qu'ils pouvaient y aller ?

CB : Non pas vraiment. Ce n'était pas encore si clair. Ça a été comme ça à partir du moment où il y a eu Carolyn Carlson qui a donné ses cours à l'Opéra, là, tous les danseurs sont venus. Au moment de Susan Buirge, c'était moins évident. Comment tu as su Edwige qu'elle enseignait au Centre Américain ?

EW : En fait, j'ai rencontré Robert Wood, un musicien que Elsa Wolliaston a fait venir d'Angleterre. Quand j'ai rencontré Robert en 1969, il jouait avec des musiciens américains du Centre Américain, ils improvisaient ensemble. Je suis allée voir ce leur travail au Centre Américain et me suis aperçue qu'il y avait des cours.

MP : C'est un peu par hasard finalement que vous êtes tombée sur Susan Buirge parce qu'elle n'était pas très connue ?

EW : Elle n'était pas connue, elle arrivait de chez Nikolaïs et elle voulait quitter la compagnie pour plein de raisons qu'elle explique dans des articles. Elle voulait sortir de cette uniformité de danseur, elle voulait aussi se sentir elle en tant que personne alors que Nikolaïs était très robotique, abstrait. En tous les cas, c'était un mélange de corps indéfinis. Tout de suite, elle a rencontré des gens qui avaient envie de faire quelque chose avec elle. Ce qui m'a séduit vraiment beaucoup, c'était structuré comme chez Nikolaïs avec la partie travail technique, une partie au sol/debout, une partie impro, et une partie composition qui était très rigoureuse. Ça nous demandait une toute autre façon de réfléchir par rapport à la chorégraphie, étant donné que moi j'avais travaillé avec Alphéa et je trouvais ça très flou, et d'un seul coup j'étais contente d'avoir une grande rigueur.

MP : Et par rapport à cette première découverte de l'improvisation avec Alphéa, et ensuite vous nous avez dit que Susan Buirge a été la révélation. Au niveau de l'improvisation, quels changements avez-vous sentis ?

EW : Changement total puisque les principes de Nikolaïs qu'elle appliquait depuis toujours, étaient sur des questions de forme, de temps, d'espace et de motion. Ces notions-là faisaient qu'on avait un cadre, un canevas qui nous manquait beaucoup. Et lorsqu'on improvisait on ne pouvait pas faire tout ce qu'on voulait, comme on le faisait avec Alphéa. C'était une improvisation dirigée avec un thème toujours assez précis qui était même quelque fois infime. Quelque fois, selon le thème, on était réduit à très peu bouger. Pendant cette période où j'ai travaillé avec Susan, à un moment j'ai trouvé cet espace contraint, je me suis sentie encore une fois enfermée. Et quand je me suis retrouvée avec Carolyn Carlson à la Rotonde, je me suis dit « ce qui est formidable avec la technique Nikolaïs c'est qu'elle peut ouvrir à toutes interprétations avec un cadre. Et c'était magnifique de voir Carolyn travailler les mêmes principes mais avec sa personnalité. Et là j'ai compris où nous pouvions aller.

MP : Dans un premier temps il y a un cadre, le cadre Nikolaïen transmis par Susan Buirge qui finalement vous ouvre à plus d'espaces ?

EW : Complètement.

CB : Je vais parler de ce que j'ai ressenti. Avec Alphéa on faisait de l'improvisation sur un sujet libre, même parfois il n'y avait aucun sujet. Un musicien nous accompagnait...

EW : Il donnait des énergies...

CB : On dansait entre-nous. C'était très intéressant mais on faisait des trucs comme des plantes qui se lèvent, vous voyez ?...

EW : ...Non mais il y avait beaucoup d'énergie.

CB : ..Il n'y avait pas que ça...

EW : Il y avait des sauts, des...

CB : Oui, il y avait des sauts, mais ce n'était pas analysé. Avec l'enseignement de Susan, il y a ces notions, qui pourraient être d'autres à la limite, mais dans la danse je trouve qu'elles sont assez bien trouvées. Je dirai même que ces notions, elles peuvent servir dans d'autres arts puisqu'il s'agit de temps, de forme, d'espace et de *motion*. On pourrait les utiliser en photo par exemple.

On a commencé à improviser ou à composer avec ces notions et elle nous disait : « le temps lent », « l'espace près de nous ». On a une liberté avec un cadre très précis qui fait qu'on travaille, on ne se laisse pas aller à l'improvisation.

MP : C'est quand même l'idée d'une abstraction du corps.

CB : C'est une abstraction du corps.

EW : Non ce n'est pas une abstraction.

MP : Si parce que, par exemple Alphéa, est-ce que vous vous souvenez des thèmes à part le rapport danse-musique ?

C.B : La tête.

EW : Oui, elle disait la tête, le pied, les hanches. Des moteurs et une énergie. Mais ce n'était pas en ordre, c'était fouillis. Même si ça libérait des choses, ça restait très intérieur et donc nous n'avions pas les ingrédients pour composer.

CB : Parce que là ce qui est vraiment formidable, ce sont ces espèces d'outils. Maintenant dans les cours de danse - je ne connais pas tout mais je prends encore quelques cours – je ne retrouve pas cette dimension.

EW : Ça n'a plus existé parce que Nikolaïs a été complètement balayé par Cunningham. Ce n'était plus du tout à la mode de faire du Nikolaïs.

MP : C'était ringard.

EW : Ringard oui. Mais il y avait une grande demande.

CB : Ah bon ?

EW : Ah oui. Moi quand je donnais un stage on me disait : « Mais pourquoi il n'y a plus ça ? Pourquoi on ne fait plus ça ? » En réalité, il y avait une grande demande mais étant donné que les modes balayaient vite les choses...

CB : Non, mais il aurait pu exister d'autres notions à la limite qui ne sont pas celles de Nikolaïs mais des notions...

EW : On aurait pas dit Nikolaïs de toute façon...moi je ne disais pas Nikolaïs.

CB : Oui des notions comme ça qui sont presque...

EW : Basiques.

CB : Oui, des notions qui sont presque philosophiques. Qui permettent d'analyser. Et à partir de ce moment-là on aurait pu inventer d'autres façons de décortiquer le mouvement, la danse avec d'autres idées. Mais ça ne s'est plus du tout fait et je pense que l'improvisation c'est presque plus...

EW : Il y a encore un petit peu d'improvisation mais plus de composition personnelle et c'est très dommage. Ce n'est pas dirigé...

CB : Alors que c'était la base de notre formation. C'est pour cette raison que j'étais si intéressée. Techniquement, je n'étais pas très forte, et dans un cours « normal », comme ça se faisait beaucoup, ça ne m'aurait pas tellement plu. Là, ce qui me plaisait c'était justement, à la fois d'avoir quelque chose de précis pour pouvoir inventer.

PLB : C'était très créatif ?

CB : Très. On faisait nos propres compositions, des impro seul ou à plusieurs, et toujours critiquées et très bien critiquées par Susan qui apprenait les choses. On avançait vraiment.

EW : Oui, à la fin cependant je trouvais que l'idée de la danse que ça traduisait était fermée. J'étais frustrée avec Susan à la fin. J'ai vraiment adoré, c'était une découverte mais au bout de quelques années...On a continué ensemble jusqu'en 75-76 mais quand j'ai rencontré Quentin Rouillier en 76 puis Carlson... Carlson

c'était pour moi une autre ouverture et pourtant la critique était très forte aussi. Elle ne laissait rien passer du tout. Mais c'était plus la danse, je me ressentais plus dedans. Parce que je me sentais coincée avec Susan à la fin. C'était des petits gestes et quand j'ai découvert que on pouvait interpréter grand ça a été vraiment ce que je voulais travailler.

PLB : Et quand vous improvisiez, Susan vous faisiez des retours en direct, pendant que vous dansiez ?

EW : Pendant, il y avait des mots, des petites choses qui sortaient.

CB : Oui, mais pas beaucoup.

EW : On était concentré et il fallait enregistrer ce qu'elle nous disait encore plus que chez Carlson.

CB : Je n'ai pas le souvenir qu'elle intervenait beaucoup mais peut-être...

EW : Si, si .

MP : Il y avait donc l'idée d'un collectif au départ. Est-ce que quand vous avez traversé cette expérience, vous l'avez vraiment vécue comme telle, une expérience collective ou finalement est ce que l'idée du collectif s'est éloignée ?

CB : Je trouve qu'on l'a vécu comme un collectif. D'abord, parce qu'on était un groupe du point de vue économique, ce qui compte quand même beaucoup. On partageait l'argent, personne n'était payé, Susan n'était pas payée pour donner ces cours. Tout le monde donnait des cours à droite à gauche. Il n'y avait pas beaucoup d'argent dans l'association. Les rentrées d'argent ont débutées aux premiers spectacles, mais cela représentait peu en fait. Les danseurs extérieurs payaient les cours, nous on ne les payait pas. On était un collectif parce qu'on décidait les choses ensemble mais tout le monde n'était pas vraiment au même niveau. Seul un petit groupe prenait les décisions...

EW : Les premières en fait.

MP : Vous ?

EW : Oui c'est ça.

CB : Et moi j'aidais beaucoup Susan aux tâches administratives, à la rédaction des textes, etc. Tout ça on le faisait ensemble. On se sentait un groupe, un collectif, et je n'aurais pas voulu que l'on dise qu'on était

dirigé par Susan Buirge. Je n'aurai pas aimé ça. On l'était à certains égards, mais pas complètement...

EW : Comme quelqu'un elle avait beaucoup d'expérience, elle avait une place différente, c'est normal.

CB : Mais on ne reconnaissait pas tout à fait sa place, je trouve.

MP : Elle a le même âge que vous ?

EW : Non elle est plus âgée.

MP : À propos de la notion d'expérience qui correspond au E de votre acronyme DTE. Je crois que c'est la première fois que dans un groupe de danse, la notion d'expérience apparaît, en France en tout cas. Danse Théâtre Expérience, il y a trois mots qu'on aimerait bien décortiquer. Qu'est ce qui se jouait là-dedans ?

CB : Déjà, on était dans une certaine époque où la priorité n'était pas de faire un spectacle sur scène comme ça. On avait envie d'essayer d'autres lieux, d'essayer d'autres relations avec les gens, ce n'était pas une vision classique et traditionnelle...

EW : De la représentation.

CB : On faisait aussi des expériences entre nous puisque nous faisions beaucoup d'improvisation, nous travaillions avec des objets, on faisait des expériences nous-mêmes et on avait envie d'expérimenter face à des publics différents. Donc de jouer dans d'autres lieux, de rencontrer d'autres gens...Voilà c'était ça les expériences.

EW : Les expériences, elles sont réelles puisque dans les créations montrent bien que ce sont des expériences. On a eu quatre formes d'expériences. C'est-à-dire celle que vous voyez-là avec les sacs [photo], où on prenait un morceau de trottoir, avec cette pièce où on avait les bras coupés.

PLB : Ça, c'était sans Susan ?

CB et EW : Oui, sans Susan.

MP : Et comment vous vous êtes retrouvées à faire la couverture de ce magazine ?

CB : Nous on ne connaissait personne, il se trouve qu'on débutait, qu'on avait envie de faire ça et qu'un photographe est venu et voilà. On ne savait pas.

EW : Et donc ça c'est la première expérience. La deuxième, est plus mélangée dans le temps. On a fait

cette danse dans la rue avec Susan. Il y avait quand même une chose assez inouïe, Il y a eu cette performance sur le boulevard du Montparnasse, à plusieurs endroits. L'une des propositions était de commencer sur un trottoir et on traversait sur un temps très très lent sur une voie parisienne était très grande et très occupée par des voitures. Et par moment on chutait au sol, on se relevait. C'était inouï. Parce que moi j'étais celle qui restait au sol et qu'on appelait, tu te souviens ? J'ai eu les roues d'une voiture à ça de mon nez et on ne bougeait pas...

CB : Bah non, on avait une mission.

EW : Les gens étaient dans un état de fureur pas possible avec des klaxons et tout. Donc c'était comme la manifestation d'une liberté qu'on voulait aussi prendre. Voilà ce qu'on voulait dire, ça c'est une expérience ! On était pieds nus.

MP : Vous étiez plus dans la peau de performer ou de danseur ?

EW : Performer je pense.

MP : Ce n'était pas l'idée de la danse... Comment dire... Par rapport à ce que vous pouviez percevoir de la danse autour. Vous vous sentiez...

EW : Oui c'est peut-être un peu les deux. Performer dans le sens où effectivement c'était dans un cadre qui changeait tout le temps, on pouvait se placer n'importe où pour faire cette danse. Mais en même temps, forcément, on ne pouvait pas faire des grands jetés. C'était du béton et on s'est coltiné énormément de béton pendant des années. On n'a jamais pensé au départ au mal que cela pouvait faire aux articulations. Mais tout cela allait dans le sens de changer la danse. Le corps dansant ailleurs. C'est quelque chose de très lié à la danse dans ce qui se passait. Il y avait un peu des deux. Donc ça c'est la deuxième expérience. La troisième c'est celle des chapeaux à la Coupole ou au Flore. Donc là on était quatre, avec Michala cette fois-ci.

CB : Ça c'était en dehors de Susan... La seule qu'on a faite avec Susan c'était la *Danse dans la rue*.

EW : Et la quatrième c'est celle qu'on a faite sur le boulevard avec des espaces intérieurs différents avec des meubles : la chambre, la salle à manger, la table de repassage. Sur un bon bout du boulevard Montparnasse, on avait chacune un rôle. Moi je sais ce que je faisais, j'étais dans ma chambre, il y avait un lit, il y avait un petit tabouret et une table de nuit. J'écrivais des lettres, ça c'était du mouvement, je les froissais, je les jetais dans ma corbeille, je me relevais, je regardais et puis je recommençais.

CB : En fait, on avait mis de façon très simple des gestes de la vie quotidienne. Il y avait un couple qui mettait la table sauf que c'était répétitif, moi je repassais. Donc c'était des gestes de la vie quotidienne qui étaient mis en scène.

MP : Et ça c'était dans le cadre du Danse Théâtre Expérience ?

EW : Non ça c'était en dehors, c'était nous. On essayait des choses...

MP : Vous aviez un nom ?

CB : On n'avait pas formé de compagnie, on en a formée une quand Susan est partie en Suisse.

MP : Et quelqu'un vous avez demandé de venir sur ce boulevard Montparnasse ?

CB ; Non, on l'avait proposé au festival.

EW : Il y a eu sur deux ans un festival à Montparnasse.

MP : C'était un festival de quoi ?

EW : Il y avait de la danse, du théâtre, de la musique.

MP : Dans la rue ?

EW : Pas que dans la rue.

CB : C'était un festival dans le courant de l'époque. Mais je ne me souviens pas de ce qu'il y avait.

MP : C'était joyeux ?

CB : Non, le mot, ce n'est pas ça. Ce n'était pas joyeux comme on imagine un groupe de musique, un groupe de danse.

MP : Il n'y avait pas un côté hippie ?

EW : Non, c'était fini.

CB : Non, ce n'était pas terminé mais nous, on était sérieuses.

MP : Non, mais je parlais dans l'ensemble du festival.

CB : Non, c'était plus « expérience ».

MP : Donc c'était plutôt l'avant-garde artistique ?

EW et C.B : Oui.

CB : Enfin, c'est ce qu'on pense mais on ne sait pas.

MP : Il y avait une rigueur conceptuelle ?

EW : Oui.

CB : Je ne sais pas, nous ce que l'on faisait, on espère, mais les autres, on ne sait pas trop.

EW : Au Centre Américain, il n'y avait pas n'importe quoi.

CB : Quelques fois oui.

EW : Je pense qu'Elsa devait danser.

MP : Ce n'était pas l'esprit hippie...

CB : Ce n'était pas « on s'éclate ».

MP : On est dans un projet artistique...

CB : Oui, on essaye des choses, on cherche.

EW : On n'avait pas fumé. (rires)

CB : Ce n'était pas une grande fête hippie.

MP : C'est important la distinction parce que c'est en même temps.

EW : Oui, mais il faut le faire : emmener des meubles, de les poser. C'est très structuré.

CB : Ça n'a rien à voir.

EW : Je ne trouve pas.

CB : D'accord mais en même temps, il y avait des grands concerts.

PLB : Oui, donc vous preniez ça au sérieux, c'était votre métier.

EW : Oui un peu trop. (rires)

CB : On y croyait. On était là, on marchait pieds nus, parfois on se brûlait les pieds, c'était horrible.

EW : Oui c'était horrible parce qu'il y avait la chaleur du goudron. (rires)

MP : Donc vous avez fait à peu près comme ça quatre, cinq performances dans la rue ?

EW : Oui, qui étaient toutes nouvelles.

MP : Et vous avez arrêté ?

EW : Non ,on n'a pas arrêté.

CB : Si.

EW : Pas tout de suite.

CB : Après il y a eu toute la période avec Susan dont on ne vous a pas parlé et où on a fait des spectacles, ces expériences. On en a fait avec Susan, un peu ensemble, et puis après il y a eu une période sans Susan où elle est partie en Suisse avec deux des filles de la Compagnie : Josiane et Christine. Et nous on est resté, Edwige, Françoise et moi, et il devait y en avoir une ou deux.

EW : Oui, Martine...

CB : Je ne sais pas, disons que l'on était cinq. On a trouvé un lieu à Courbevoie, ils nous ont prêté la MJC.

PLB : Parce que vous ne pouviez plus rester au Parc Floral ?

CB et E.W : Non.

MP : Et là il y a eu une distance avec Susan où c'était juste...

EW : Bah elle est partie...

CB : Personnellement je ne sais pas, car je n'étais pas à la fin quand elles ont fait *A la lueur de la lampe*, moi je m'étais cassé le pied, je n'ai pas dansé là-dedans. Enfin j'ai l'impression que ça ne s'est pas très bien passé entre les gens ...

EW : On était un peu triste qu'elle s'en aille...

CB : Non, mais avant, j'ai compris qu'il y avait eu des problèmes ?

EW : Non, mais je ne me souviens pas de ces problèmes-là.

CB : Bon enfin bref, de toute façon elle partait.

MP : Et vous avez pris un autre nom ?

CB : On a gardé le Danse Théâtre Expérience.

EW : Et on disait le DTE.

CB : C'était le même nom, la même structure.

MP : Et Susan n'est pas revenue après ?

CB et EW : Non.

C.B : Donc on était à Courbevoie, sans Susan et quelques autres.

E.W : Non pas toutes.

CB : Christine était partie.

PLB : Joanne était là ?

EW : Non.

PLB: Martine ?

EW : Martine je pense, Alex était parti à Genève.

CW : Quand on était en Angleterre, il y avait Martine, Françoise,

EW : Ça a continué quelques années

CB : Et on a rencontré Daniel Dobbels.

EW : Il a pris ses premiers cours avec moi. (rires)

CB : Et on l'a fait danser alors moi je ne voulais pas.

E.W : On était que des femmes, il faut dire. Tu te souviens la première arrivée de Daniel sur scène, il devait arriver par une petite porte au Centre Américain, il avait tellement la trouille qu'il s'est cogné contre moi. Tu ne te souviens pas ? (rires) Il a foncé. Qu'est-ce qu'on a pu rire ! Il a commencé avec moi, tout comme Patrick Bensard. je donnais des cours près de Jussieu dans un petit endroit, il y avait Patrick Bensard, Daniel Dobbels.

CB : Ces mecs-là ils ont fait leur chemin.

[...]

CB : On est à Courbevoie, on a fait quelques trucs et ensuite on s'est détachée les unes des autres. La première raison c'est que Quentin Rouillier a proposé à Edwige de venir danser dans la compagnie Moebius. On n'était pas contente.

E.W : (rires) Ce qui fait que depuis, on est fâché avec ma cousine.

CB : Oui on ne voulait pas qu'Edwige s'en aille. Je ne me souviens pas comment j'étais.

EW : Non mais toi...

CB : Je me souviens que je n'étais pas contente mais c'était plus affectif.

EW : Oui, oui.

CB : Oui et puis on était les trois piliers de ce groupe. On a fait des choses quand même ? On a joué en Angleterre, on a fait des spectacles...

M.P : Toujours dans cette idée de cette danse performative ?

EW : Oui, mais on a fait aussi de la scène dans des théâtres.

MP : Comment vous composiez ?

EW : On composait collectivement, à base d'impro, de recherche, on était complètement là-dedans.

MP : Il y avait toujours cette recherche sur les gestes du quotidien ?

EW : Oui mais...

MP : Pardon, excusez-moi de vous couper, il y avait derrière une critique de la société de consommation ou des choses comme ça ou c'était une recherche purement gestuelle ?

CB : Là un petit peu (elle montre la couverture avec les bras coupés) parce que tu te souviens c'était en rapport à la guerre du Vietnam. Mais après on ne peut pas dire que...

EW : Après, c'était autre chose. On a continué à faire *La danse dans la rue* en Angleterre dans la gare, tu te souviens ?

CB : On s'est même fait arrêter.

EW : À York, on s'est fait arrêter. En Suisse, je me suis fait froter les pieds avec des orties dans le marché de Genève ou je ne sais pas quoi...

CB : On allait aussi dans des endroits pas très équipés. Tu te souviens avec les robes et la fumée ? On jouait parfois dans des endroits...

EW : Oui, on faisait aussi des festivals, par exemple Les indiens de Woonononie [?], tu te souviens ? On jouait aussi beaucoup dans des festivals, dans des...C'est difficile à dire, je pense qu'on n'est pas allé dans le sens de ça, je ne le ressentais plus. Je n'avais plus envie de cette danse qui disait les choses de cette façon-là. Donc forcément ça influe.

MP : Vous aviez conscience d'être les seules danseuses à faire ces performances en France ?

CB : Faut pas exagérer, il y avait des choses qui ressemblaient à ça dans le théâtre.

EW : Pas en France en danse.

CB : Peut-être pas en danse mais il y avait d'autres expériences qui se jouaient...

EW : Dans les théâtres surtout, qui venaient des E.U.

CB : Ça ressemblait quand même. Parce que quand on a fait les scènes d'intérieurs en extérieur, il y avait...

EW : Bob Wilson.

CB : Oui et un autre. On n'était pas les seules à faire des choses comme ça.

EW : En danse si.

CB : On ne se sentait pas... supérieures.

EW : On n'en avait pas conscience.

PLB : Vous étiez sollicitées par d'autres danseurs ?

CB : Non parce qu'on n'avait pas une technique extraordinaire, en tout cas moi par exemple. Donc, moi je me souviens que quand les cours de Carolyn ont commencé, je parle de moi parce que Edwige a plus de technique, on était quand même considérées comme pas assez fortes. Tu ne crois pas ?

EW : Dans ce qu'on faisait je ne crois pas. Dans les choses de rue je ne pense pas.

CB : Non pas dans les choses de rue parce que c'était autre chose. Mais moi j'ai ressenti ça, mais chacune à son histoire.

MP : Mais Susan Buirge elle vous faisait des reproches ou des recommandations par rapport à la technique ?

EW : Non, Susan n'aimait pas quand quelqu'un avait quelque chose de classique dans sa façon de se présenter. Elle ne supportait pas une position classique. C'est surtout ce qu'elle ne voulait pas. Mais on travaillait la technique tout le temps et on prenait des cours tout le temps.

MP : Quand je vous entends Colette j'ai l'impression que quand Carolyn est arrivée vous vous sentiez moins danseuse qu'avec Susan.

CB : Non ce n'est pas ça. J'ai été propulsée dans la danse. Je ne voulais pas spécialement être danseuse

mais bien sûr ça m'a énormément plu et avec Susan ça marchait bien, je pense qu'elle aimait bien ce que je faisais. Bon et après j'ai eu un enfant et puis quand j'ai pris les cours avec Carolyn, je ne me sentais pas au niveau.

MP : Alors qu'avec Susan la question ne se posait pas ?

EW : Non parce qu'il y avait beaucoup moins de technique. Chez Susan, la technique était très différemment orientée. Carolyn, c'était la performance dans le sens d'aller loin dans son geste, de pouvoir tout faire. Susan était beaucoup plus « étriquée » dans ces gestes d'abord parce qu'elle avait un problème de dos, qu'on ne connaissait pas à l'époque, donc tout était plus petit, autour de soi, il y avait moins de projection.

C.B : Il n'y avait pas de grands sauts...

EW : Beaucoup moins de... Faut dire qu'avec le corps de Carolyn...

CB : Mais alors d'où ils venaient tous les danseurs de Carolyn ?

EW : Ils venaient de la rue du Bac, de chez Joseph Russillo : Anne-Marie Reynaud, Caroline Marcadé, Odile Azagury. Je n'aimais pas trop ce style, un peu jazz. Et moi, je me suis retrouvée à la Rotonde pendant deux ans avec Carolyn faisant partie de ces danseurs qu'elle avait auditionnés. Je suis restée deux ans, j'étais complètement fascinée. J'y allais tous les matins, elle prenait souvent des musiciens différents, c'était génial. Et il était question que je rentre dans sa compagnie mais Quentin fonder son groupe. Il m'a demandée de venir avec lui. Carolyn m'encourageait beaucoup et je voyais bien dans son oeil qu'elle m'aimait bien. Caroline Marcadé m'avait dit « tu sais tu as tes chances, elle va te prendre ». Mais ce n'était que des bruits. Je suis partie avec Quentin qui formait son premier groupe, Moebius. Nous étions quatre, la première a eu lieu au palace avec Patrick Vian. C'était un joli début, quatre sur scène, sur la scène du Palace avec Patrick Vian, la salle bondée, c'était quand même assez magnifique.

CB : Vous n'étiez que quatre ?

PLB : Qui était la quatrième ?

EW : C'était Marie Fourcaut, Marc Vincent, Quentin et moi. Deux filles, deux garçons. Et ça a eu un succès incroyable. Même pour moi, c'était impressionnant. Quentin sortait de chez Carolyn donc, il avait encore l'esprit de Carolyn avec ces moulinés de bras, ces suspensions, etc. Mais, il nous laissait vraiment travailler. J'avais un solo complètement débridé dans lequel je devenais complètement folle. Je ne savais plus où j'étais et c'était formidable. C'était vraiment fort. Il nous a fait chanter. On rentrait dans le public. Là encore, c'était très intéressant. Patrick Vian se tenait à l'entrée, derrière le public et on entrait en faisant des sons continus tous en montant sur scène. La musique commençait avec Patrick Vian, c'était beau, c'était magnifique. Ça c'était bien et après on a eu des choses importantes à Aix-en-Provence, puis le théâtre du Rond Point. Pendant

deux ans, je dansais tous les jours.

MP : Et vous Colette ?

CB : Moi, j'ai complètement changé. Je donnais des cours de danse au Centre Américain aux enfants. Et je me suis fait mal au pied, au moment d'*À la lueur de la lampe*, et je suis allée voir des spectacles. J'ai vu un spectacle de théâtre d'ombres qui m'a énormément plu et j'ai décidé avec les enfants du Centre Américain de faire un spectacle qui était un peu dansé mais beaucoup derrière l'écran. Et, à partir de ce moment-là, je me suis orientée vers le théâtre d'ombres. Depuis, je n'ai pas cessé. Je m'étais un peu découragée parce que, techniquement, je ne me trouvais pas assez bonne. J'ai eu un enfant et je me suis un peu arrêtée et découragée comme danseuse. Mais j'aurais préféré être danseuse. Mais je me suis découragée, je me suis dis « je ne vais pas y arriver ».

EW : Mais tu es bien arrivée avec *Le Théâtre de l'Ombrelle*, donc c'est super.

CB : Oui mais j'aurais préféré être danseuse. C'est quand même les plus beaux moments de ma vie. Quand on aime la danse, il n'y a rien de plus magnifique à faire...

MP : Que de danser.

CB : Maintenant ce que je fais c'est beaucoup de bricolage, d'assemblage. Ça me plaît aussi mais d'un point de vue personnel, c'est plus grisant d'être danseur. C'est plus grisant d'entrer sur une scène en courant que de se mettre derrière l'écran. Non mais ! C'est vrai, il faut le dire. Je ne suis pas du tout mécontente de ce que je fais mais j'ai choisi autre chose. Je ne sais pas si j'aurais pu continuer à être danseuse. Il aurait vraiment fallu que je travaille beaucoup. Je n'avais pas les... Ce n'était même pas les bases, mon corps n'était pas assez...

Mais le spectacle qu'on a fait avec Susan et qui s'appelait *Les petites choses*, était à partir d'éléments de la vie. Pour revenir à la performance, avant le spectacle on était tous, soit dehors, soit à l'entrée du hall « en statues ». On avait une sorte de combinaison blanche, dans des poses...

EW : Oui, ce qui se refait maintenant.

CB : On ne bougeait absolument pas.

EW : C'était inouï. Enfin ça, c'est un apprentissage de la concentration.

CB : Pendant un quart d'heure, on ne bougeait pas.

EW : C'était un vrai apprentissage. Ça pouvait durer très très très longtemps sans bouger d'un cil dans

des positions très différentes. C'était rare à l'époque.

CB : Ça étonnait.

EW : Oui et on passait dans des gros théâtres.

MP : Et à partir du moment où vous avez rencontré Carlson et Moebius, est ce que vous avez eu l'impression d'entrer davantage dans le monde de la danse ? Autant avant vous étiez dans un champ...

EW : ... D'expérimentations, oui. Disons qu'on était encore en pleine recherche. Avec Susan c'était déjà autre chose. Avec Carolyn, j'ai vu plein d'autres gens qui dansaient. Et ce n'était plus le même moment. Ça avait changé. C'est-à-dire que déjà, si on ne commençait pas à travailler avec des compagnies plus solides, ou plus connues... Susan a eu son moment vraiment parce que beaucoup de structures la soutenaient. Mais ça progressait. Susan est arrivée, Carolyn est arrivée, ça faisait deux personnes. On s'ouvrait vraiment à la danse américaine, au monde américain.

MP : Pour vous, c'est vraiment les deux figures de cette période-là ?

EW et CB : Oui.

MP : Il n'y en avait pas d'autres ?

EW et CB : Non je ne crois pas.

MP : Ces danseuses là qui ont...

CB : propulsé la danse contemporaine. Parce que les autres, c'était la vieille garde quand même. Tandis que là, il y avait un élan.

EW : Là, il y avait vraiment autre chose qui pouvait se dire en tout cas. Une espèce de liberté qu'on pouvait avoir pour dire tout ce qu'on avait envie de dire.

MP : Et par rapport à une espèce de communauté qui pouvait exister, vous avez parlé d'Elsa Wolliaston, il y avait Yano, est ce que vous étiez dans des rencontres, des échanges avec ces gens-là ?

CB : Oui.

EW : Elsa oui, parce que j'ai rencontré Robert Wood à ce moment-là. Mais sans plus parce que je me suis éloignée du Centre Américain et elle continuait à donner pas mal de cours. Elle faisait un peu de performances. Et moi je l'ai rencontrée plutôt après quand j'ai fait ma compagnie. On s'est retrouvé dans les années 80, programmées dans le même festival.

MP : Mais il y a eu des moments dans les années 70 comme Action Danse ou dans les Festivals d'Automne, ou Bagnolet aussi..

EW : Le festival d'Automne on était complètement en dehors.

CB : Le concours de Bagnolet ?

EW : Nous on était contre. (rires)

CB : Ça ne nous plaisait pas.

EW : L'idée de concours ne nous plaisait absolument pas. On trouvait ça d'un ridicule absolu que de faire des concours pour des choses artistiques. Donc moi j'ai toujours refusé de faire le concours de Bagnolet mais... En ce qui concerne les réunions, - j'en ai énormément fait après 1975 - j'en ai eues avec Lise Brunel, Bernadette Bonis, des compagnies de danse qui commençaient à se former. Mais c'est plutôt 1980, je me demande si je ne dis pas des bêtises.

MP : Parce qu'il y a eu le festival Indépendances vers 1978 où on retrouve Saporta, Christine Gérard...

EW : Mais moi j'étais déjà avec Quentin et on était sorti de ça, on était un peu dans le haut du...

CB : panier.

MP : Il y a eu les Bouffes du Nord aussi...

EW : On a fait les Bouffes du Nord avec Quentin. Tout ça, c'était des très belles expériences.

MP : Avec le Four Solaire...

EW : Avec le Four Solaire aussi. Oui Karine Saporta a étudié une année avec Carolyn Carlson. Carlson n'en voulait plus (rires). Karine est partie et elle a fait Indépendances.

MP : C'est un moment où il y avait les danseurs et chorégraphes qui ont émergé au mi-temps des années 70 et puis la génération qu'on appelle « la nouvelle danse française » qui a occulté toute cette époque précédente.

EW : Je crois que je n'ai pas trop participé à ça dans les années 70 parce que j'avais déjà fait, c'était comme une répétition. Ça ne me parlait plus trop.

MP : Vous aviez vécu votre moment... Expérimental ?

EW : Oui c'est ça et c'était moins expérimental pour moi donc ça m'intéressait moins. Par contre, au début des années 1980, il y a eu toute une période où beaucoup plus de gens et de compagnies qui se sont mis ensemble. Et c'est venu grâce à Jean [?] qui a commencé à faire les lumières à Bagnolet, il était régisseur lumière et il a ouvert le théâtre des Deux portes.

MP : Indépendance, c'est ça.

EW : Après, j'ai travaillé avec lui, j'ai vécu avec lui donc je connais l'histoire des Deux Portes. Mais les Deux Portes, on y est allés une ou deux fois entre la porte de Montreuil. C'était la MJC des Deux Portes. Il y avait un groupe qui aidait vraiment les gens. Et ensuite avec les critiques de danse : Lise, Bernadette, avec les compagnies, des réunions se sont mises en place pour donner un statut aux danseurs. On essayait d'exister car les programmations étaient très minimes. Et ça continue aujourd'hui. C'est un éternel recommencement. Si on ne sait pas ce qui s'est passé avant... Je m'étais inscrite aux Chorégraphes Associés mais on a l'impression de ...

CB : ...Oui de redite.

EW : ... D'entendre des choses qui n'ont pas bougé ou qui ont bougé simplement dans le sens où, maintenant c'est vrai, on ne travaille plus gratuitement. A l'époque soit on faisait ça, soit on ne faisait rien.

CB : Moi quand j'ai commencé à faire une compagnie de théâtre d'ombres, on a pris un local dans les bâtiments à côté de la Villette. On avait un atelier où on faisait nos répétitions d'ombre et on sous-louait à des danseurs. Il y avait Yano qui répétait-là, François Verret qui hurlait sur sa danseuse, il préparait le concours de Bagnolet. Micheline Lelièvre. J'étais encore un peu en relation avec des danseurs. De 1980 à [?] on est resté longtemps. Il y avait plein d'ateliers là-dedans.

PLB : Et quand Susan est revenue, il n'y a jamais eu de propositions de sa part pour que vous reveniez avec elle ?

CB et EW : Non elle était passée à autre chose et nous aussi.

EW : Enfin on aurait pu. A un moment donné elle voulait réunir ses danseurs du début. Mais une fois qu'elle a fait son tour du monde et tout ça. Elle était complètement ailleurs, dans une autre philosophie.

Entretien avec Michel Caserta

Mercredi 20 juin 2012

Paris 11^{ème}

Par Mélanie Papin en présence de Gabriela Gobbi

Mélanie Papin : Dans cet entretien, j'aimerais évoquer avec vous ce qui a précédé votre carrière de danseur en France, c'est à dire votre enfance et votre formation en Algérie et au Maroc. Puis votre parcours de danseur et de chorégraphe en France. Gabriela Gobbi prendra ensuite le relais pour vous interroger sur la Biennale nationale de danse du Val de Marne. Mais commençons par votre enfance.

Michel Caserta : Nous sommes une famille française d'Algérie d'origine italienne très ancienne. Mes arrière-grands-parents se sont implantés à Alger et dans les environs très proches. Mes grands-parents sont nés en Algérie. Mais je n'y suis pas retourné depuis mon départ enfant pour des raisons de conflit avec mes parents sur la question algérienne, précisément. En effet, j'ai considéré, à 13 ans, que la France occupait l'Algérie. Cette situation constituait à mes yeux un drame qu'il m'était difficile d'admettre. Les enfants sont souvent épris de justice et voient où se trouve la plaie. Toute mon enfance, j'ai vu les troubles car il y avait des assassinats bien avant les événements de 1962. J'ai dit à mon père que je ne comprenais pas que notre famille puisse se sentir chez elle en Algérie, pour moi ce n'était pas mon pays. Mon père m'a alors dit sèchement « tu ne sais pas ce que tu dis ». Je ne savais peut-être pas ce que je disais mais je savais ce que je ressentais. Donc, j'ai compris très tôt que la France empruntait le mauvais chemin et j'ai décidé de partir le plus vite possible. Les événements ont plaidé pour moi puisque ma famille a quitté l'Algérie pour le Maroc. Mon père est devenu instructeur chez les fellahs, les fermiers du sud du Maroc alors qu'en Algérie, il possédait une exploitation agricole très importante. C'est comme cela que j'ai atterri au bled, sans personne autour hormis les ouvriers et les chacals qui venaient roder la nuit.

MP : Si je comprends bien alors même que vos grands-parents, parents et vous même étiez nés en Algérie, vous vous sentiez comme un colon ?

MC : Je me sentais français mais j'avais bien du mal à définir ce que cela signifiait. Pour ne rien vous cacher, aujourd'hui encore, être français correspond à une réalité administrative mais je n'ai pas le sentiment d'une appartenance identitaire particulière : je me sens autant attiré par l'Italie ou le Maghreb. Ma culture est tripartite, elle est autant arabe, italienne que française.

MP : Ainsi, une conscience sinon politique du moins des rapports de pouvoir émerge chez vous à l'âge de 13 ans...

MC : Oui. Et dans le même temps une conscience des rapports troubles avec mon père. J'admiraient cet homme, me confronter à lui fut très douloureux. Cette phrase « Tais toi, tu ne sais pas ce que tu dis » même 60 après est toujours présente à mon esprit. Il avait beau posséder nombre de compétences, il ne voyait pas que la route était sans issue. De mon côté, je ne concevais pas qu'il puisse y avoir une société qui vive dans la misère et une autre dans la largesse. Les ouvriers marchaient nus pieds pendant que je portais de très belles chaussures. C'est un exemple d'écart que je ne comprenais absolument pas.

MP : Vous avez 12 ans en 1945, est-ce que la 2nde guerre mondiale a été un moment traversé avec douleur ? Comment a-t-elle été vécue par une famille telle que la votre à Alger ?

MC : Elle a été vécue de différentes manières. D'une manière cocasse parce que l'armée française était dans une telle débâcle que, lorsque mon père a été appelé, il opérait dans les tranchées qui étaient bombardées par l'armée italienne. L'adjudant a ordonné à mon père de prendre le fusil et de tirer sur les avions alors qu'il n'y avait pas de cartouche dans les armes. Mais il fallait épauler quand même. Donc je l'ai perçue comme une sorte de farce, la désorganisation de l'armée française étant tellement importante, les actions étaient dérisoires.

MP : D'un point de vue économique, avez-vous perçu des changements ? Y avait-il le rationnement par exemple ?

MC : Très peu. Le pain était rationné. Je me souviens de mon père se battre avec le boulanger pour que ses ouvriers puissent obtenir suffisamment de pain. C'est étrange parce j'ai compris que ce n'était pas mon pays donc j'ai rapidement envisagé qu'il faudrait que je parte en France (métropolitaine), « Si je suis français, je dois être en France ». Mes grands-parents en revanche ne se posaient pas la question.

MP : De quelle manière s'est déroulée votre formation artistique, votre goût de la culture ?

MC : J'ai reçu une bonne éducation, j'ai commencé par faire du saxophone puis j'ai étudié le piano assez longuement mais le service militaire m'a fait cesser cette pratique. Ce fut l'un des premiers drames de ma vie. Je ne voulais pas en faire mon métier, simplement en profiter. En revanche je ne suis resté à l'école que quatre ans, de 9 ans à 13 ans. Mon enfance a été marquée par une conjonction de graves maladies, l'asthme, le paludisme et les amibes qui m'ont même valu de recevoir l'extrême onction à l'âge de 7 ans.

Dans ces conditions, l'école était très difficile pour moi, je n'y étais pas intéressé. Mais j'ai quand même passé mon certificat d'études. Ce peu de bases scolaires ne m'a pas gêné au début, le manque s'est fait sentir plus tard. J'ai appris à écrire au cours de mon service militaire grâce à une correspondance avec ma petite amie... Mais je continue d'apprendre encore aujourd'hui.

MP : Comment êtes vous revenus de parmi les morts ?

MC : Je suis incapable de vous le dire simplement en grandissant mon système immunitaire s'est renforcé.

MP : Dans ces conditions particulières, vous deviez avoir une mère très attentive !

MC : Géniale. Décédée depuis 20 ans, elle continue à être toujours très présente en moi. Je me souviens de ses couscous fabuleux, salés mais aussi sucrés pour le dessert, avec des traits de miel, des figes fraîches, des feuilles de menthe.

MP : Dans un autre entretien¹ vous racontez le moment de basculement entre le choix de pratiquer un sport et celui d'aller vers la danse...

MC : Je m'en souviens très bien, je vois le geste de prendre le ballon avec les mains et le doigt de l'entraîneur me disant « dehors », devant les petits camarades. J'ai ressenti une honte immense et ne suis plus jamais revenu sur un terrain de football.

MP : Que se passe t-il avec votre famille et plus particulièrement avec votre père quand vous décidez de passer à la danse ? Vous avez alors 17 ans. Ce n'était déjà pas évident pour un homme en France métropolitaine, peut-être l'était-ce encore moins en Algérie ?

MC : Mon grand rêve à l'époque était de reprendre la propriété de mon père. Il avait 30 ou 40 ouvriers, des puits ici et là, il envoyait ses tomates à Marseille, de grands camions portaient le soir chargés de tonnes de pommes de terre, la ferme était aussi très mécanisée donc moderne, avant la modernisation de l'agriculture en France, d'ailleurs. C'était très vivant pour moi. J'étais en admiration. A part la ferme de mon père, l'autre chose qui m'intéressait était le football. Donc je n'avais aucune prédisposition particulière à faire de la danse.

MP : Alors, comment s'est passée votre rencontre avec la danse ?

MC : Pour des raisons familiales, nous sommes partis vivre au Maroc. Mon père y a travaillé comme instructeur, payé par le gouvernement marocain, pour former les fellahs. Je me sentais perdu dans ces grands espaces vides. Alors, mes parents ont décidé de m'envoyer à Casablanca. Je m'inscris tout de suite à l'union de football marocaine mais, comme je l'ai raconté, l'expérience a été brève. Il fallait que fasse quelque chose d'autre. Je travaillais par ailleurs au garage « Riguondet » où mon père m'avait trouvé une place. Et c'est en voyant l'annonce d'un cours de danse « Etienne German claquettes et danse de salon » que tout a commencé. Je monte, je frappe, je rentre et je m'inscris dans tous les cours. Les animateurs Rose et Jimmy étaient très sympathiques, je me retrouve donc dans un climat tout à fait amical. Au bout d'une semaine, la directrice m'annonce qu'elle m'offre l'opportunité de me former gratuitement pour devenir moniteur, ce que j'accepte avec plaisir.

MP : Dans ce moment de formation, aviez-vous la possibilité de voir des spectacles, des ballets ?

MC : Il y avait très peu de choses à Casablanca. Le seul ballet que j'ai vu, et qui m'avait d'ailleurs ennuyé, était dansé par Serge Lifar et Michèle Renaud à l'occasion d'un gala au théâtre de Casablanca. J'ai tout de suite pensé que ce n'était pas ce que je voulais faire en danse. En revanche, la brève rencontre avec Gene Kelly venu promouvoir *Chantons sous la pluie* à Casablanca, sera révélatrice. Lorsqu'il est monté sur scène à la fin de la projection, j'étais en lévitation. Après la séance je décide d'aller lui parler. Nous ne nous sommes pas dit grand chose, mais l'approcher a été un événement formidable pour moi.

Dans les années 1950, la danse contemporaine n'existait pas au Maroc, il n'y avait que la danse classique dans une bonne école que j'ai fréquenté à Casablanca. Le service militaire a été – étrangement - une occasion d'accroître ma technique et mon expérience en danse. Là encore, c'est une belle histoire. J'étais désespéré à l'idée de partir à Meknès, ne voyant pas comment je pourrai poursuivre ma formation. Je me voyais déjà perdre tout le bénéfice de mon travail. Le commandant du régiment - qui était par ailleurs très antipathique – demande à me voir. En apprenant que j'étais danseur, il m'a donné la permission de prendre des cours tous les soirs au conservatoire de Meknès auprès d'une professeure russe, Irene de [Kervily] et en compagnie de sa fille Anne-Marie. Donc j'ai continué à travailler pendant un an et demi la danse², au frais de l'armée. On dansait pour les autorités militaires, on faisait des galas. Non seulement je n'ai rien perdu en allant au service militaire mais j'ai gagné en me produisant sur scène.

MP : Vous arrivez à Paris en 1955, à l'âge de 22. Quel projet aviez-vous en tête ? Quels contacts ?

MC : Je n'avais pas vraiment de projet, simplement le contact de mon ami peintre Bernard Rancillac, rencontré au service militaire.

Les cours de classique au conservatoire de Casablanca m'avaient plu mais sans savoir qu'il existait d'autres styles de danse, je me souviens m'être fait la réflexion que ce n'était pas la danse que je voulais faire.

MP : Quelle image aviez vous de Paris ?

MC : Une image de rêve. Je ne savais pas ce qu'était Paris, mon père m'avait quelquefois parlé des Halles où il s'était rendu pour vendre ses produits. J'arrive sans aucun projet, je n'ai pas d'argent, pas de lieu pour dormir. Je suis parti avec un danseur, nous avons juste de l'argent pour nous payer un pont sur le bateau, pas même une cabine. J'ai choisi Paris par défaut, voyant la qualité de la danse à Casablanca, je ne souhaitais pas y rester. Ne voulant pas être pianiste, j'avais l'intuition que je serais danseur. La première nuit, je dors au jardin du Luxembourg et je partage mon casse-croûte avec les clochards. Si c'était à recommencer, je le ferai. Il y a un sentiment de liberté formidable : personne ne m'attend, je ne sais pas où je vais aller, je n'ai pas peur et je suis très heureux car je sais qu'il va se passer quelque chose. J'avais vaguement l'adresse de Bernard Rancillac qui m'avait prévenu que ce serait difficile d'y trouver refuge, son père étant assez rigide.

La deuxième nuit, les choses s'arrangent. Bernard m'avait trouvé un bon plan chez une dame qui avait

besoin d'un jardinier, quelqu'un qui s'occupe des roses en échange d'un logement – avenue Lombard à Fontenay-aux-Roses. Je ne savais absolument pas tailler les roses mais il fallait y aller au culot. Me souvenant vaguement des tailles que mon père opérait sur les plants de tomates – toujours garder deux bourgeons – j'ai fait de même avec les roses. Cette dame a bénéficié, cette année-là, d'un joli jardin bien fleuri... Et moi je dormais dans une petite cabane en bois sans grand confort au fond du jardin mais j'étais à l'abri.

MP : Et vos premiers cours ?

MC : J'avais obtenu mon diplôme de professeur de danse de salon à Casablanca. Je me mets donc en quête de cours à donner. Je trouve ainsi, Boulevard Saint Michel, une école de danse de salon et de claquettes dirigé par Madame Moutin. Je m'y rends spontanément. Elle me fait faire un essai et je deviens professeur du jour au lendemain.

MP : Alors une carrière de professeur pointait mais vous bifurquez assez vite vers la danse moderne ?

MC : J'avais entendu ces mots « modern dance » du Maroc. Je cherchais une danse organique et, à mon arrivée en France, je suis allé chez Karin Waehner à Pleyel. C'est Madame Moutin qui m'a donné les adresses. Karin Waehner avait une énergie incroyable mais ça ne me convenait pas non plus car c'était trop expressif. J'avais secrètement une idée de la danse en moi, d'une danse qui ne serait pas classique, encore moins néo-classique que je considérais alors comme du faux moderne...

MP : Justement quand vous arrivez à Paris, Béjart commence à être connu, il vient de créer *Symphonie pour un seul homme*...

MC : Oui, j'ai trouvé cette pièce magnifique, les premières années de Béjart sont extraordinaires mais je n'aime pas du tout ce qu'il a fait par la suite....

MP : Donc vous découvrez tous ces noms, ces artistes...

MC : Il n'y avait pas beaucoup de noms : Karin Waehner, Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson. Je n'ai jamais vraiment pris de cours chez Jacqueline mais on est devenu ami par nos discussions, j'allais souvent voir ces travaux à l'Atelier de la Danse...

J'ai compris très vite à Paris que je ne deviendrai pas interprète dans une compagnie. En prenant des cours, j'ai finalement découvert mon âme de chorégraphe. Je n'ai pas ressenti cela en danse classique mais dès les premiers cours de danse moderne notamment avec Karin Waehner, l'approche par l'improvisation – dont je n'avais jamais entendu parlé – m'a procuré la liberté que je recherchais. Mais ça n'a pas duré très longtemps car l'armée m'a rappelé pour faire la guerre – en première ligne – au Maroc. J'ai tenté de gagner un peu de temps : étant en tourné en Allemagne où j'ai d'ailleurs eu la chance de passer une soirée avec Bertold Brecht, j'ai fait mine de ne pas avoir eu la lettre. J'étais parti avec les Ballets Basques Etorki, car je voulais découvrir

le maximum de choses Après, je suis allé chez les professeurs russes.

MP : Vous évoquez souvent dans vos courtes biographies d'Anna Mittelhozer, vous l'avez rencontrée en Allemagne ?

MC : Non, elle donnait des cours à Paris. Elle faisait du Graham au Centre américain, Bd Raspail. C'était, à cette époque, un lieu encore très confidentiel, il n'y avait pas de spectacle mais beaucoup de professeurs américains venaient y enseigner la danse. Il y avait également la jeune Yuriko.

MP : Quels autres pédagogues avez-vous côtoyés ?

MC : J'ai donc découvert la danse moderne avec Karin Waehner puis Geneviève Mallarmé et Laura Sheelen dans un studio à Montparnasse. Laura avait une très belle qualité de danse dans le style Doris Humphrey qui me correspond davantage que le style Graham -

MP : Vous comprenez vite que la danse classique ce n'est pas de votre époque, pas de votre culture. C'est intéressant que vous le formuliez dans les années 50 alors que la danse moderne est peu lisible et que la danse néo classique est présentée comme de la danse moderne.

MC : J'adore Roland Petit parce qu'il a fait des ballets magnifiques et c'est le seul néo-classique, à mes yeux...

MP : Est-ce que vous pouvez nous préciser ce sentiment que la danse classique n'était pas de votre époque ?

MC : J'avais l'impression d'être au temps de Louis XIV et je la dansais mal parce que ça ne correspondait ni à mon corps, ni à mon temps, ni à ma culture fondamentale... Je ne me sentais pas de filiation, c'était un saut dans le passé. Mais étant respectueux du passé, je me suis dit qu'il fallait passer par là. La danse moderne allemande c'est un peu pareil. Je dis toujours que ma culture c'est le plein air et les grands espaces et je ne voulais pas qu'une danse m'enferme.

MP : Du coup la danse américaine, cette danse d'espace vous a tout de suite interpellé ?

MC : Quand j'ai vu pour la première fois en 1964 Merce Cunningham au Théâtre de l'Est Parisien, j'ai reçu un choc. J'y suis allé à toutes les représentations avec Jean Pomares, je me suis dit que c'était ce que j'attendais depuis longtemps. Mais les représentations ont été épiques. Dès le deuxième soir, des gens, parmi lesquels de futurs critiques, tels Jean-Philippe Hersin, lançaient des tomates sur la scène. Je les sens encore passer au dessus de ma tête. C'était une découverte mais qui arrivait peut-être trop tard pour moi car j'avais alors 31 ans. Il aurait fallu que je me mette au travail avec cette pensée cunninghamienne 10 ou 15 ans plus tôt. J'étais donc à la fois heureux et très profondément triste. D'ailleurs après le spectacle, j'ai voulu arrêter la

danse. Je revoyais tout mon parcours en me disant que j'aurai pu apprendre la danse autrement.

MP : Cette programmation semble avoir fait événement. Comment avez-vous appris la venue de Cunningham ?

MC : On était au courant qu'il y avait un chorégraphe se nommant Cunningham sans savoir ce qu'il faisait. On ne le savait pas nécessairement grâce aux danseurs mais par quelques personnalités dont j'ai oublié les noms.

MP : Vous dites que vous vous rêviez plutôt en chorégraphe qu'en danseur, de quelle manière cette transition s'est opérée ?

MC : C'était assez confus en réalité. J'ai découvert avec la danse contemporaine ce qui pouvait devenir mien. Je n'ai pas voulu devenir chorégraphe tout de suite mais j'ai senti que, cette expression, je pouvais la transformer.

MP : Ce que vous dites se sent bien quand vous parlez du poids, de libérer le poids ...

MC : Oui, à l'époque, personne de m'en avait parlé, j'ai découvert cela tout seul. J'ai commencé à travailler dessus à partir du moment où je me suis senti en désaccord avec mes professeurs. J'observais des tensions dans mon corps et personne ne me faisait travailler sur la manière de les atténuer ou de les contourner. Quand je travaille avec mes danseurs aujourd'hui et depuis plusieurs années et que j'observe des tensions, dans un bras ou ailleurs, je cherche immédiatement le moyen de libérer le corps de ces tensions, notamment en abordant le relâchement dans la sensation du poids de toutes les parties, mêmes infimes du corps : « sens le poids des joues », « sens le poids de tes doigts ».... On m'a demandé plusieurs fois d'en faire une théorie de la danse mais je m'y suis toujours refusé car j'ai le sentiment que cette théorie doit rester vivante en moi et circuler par le travail en studio et la parole.

MP : Dans la démarche analytique et de recherche sur le mouvement que vous décrivez, on perçoit une sorte de rapprochement avec la démarche de la post-modern dance américaine. Avez-vous côtoyé cette communauté de corps et de pensée ?

MC : Je ne sais pas d'où m'est venue cette recherche. Je vais vous raconter une anecdote : quand j'ai commencé à me produire au centre culturel américain, boulevard Raspail, en 1963, je dansais en costume de ville, ce qui ne s'était jamais vu à Paris. J'avais été très critiqué mais le centre américain m'accueillait régulièrement trouvant que mes idées bouscullaient un peu les choses.

J'avais également composé une danse sur les poèmes d'Edgar Poe et j'ai fait dire le poème à l'envers.

MP : Il y a une recherche qui se formule dans votre travail qui ne semble pas autant à l'œuvre chez les

autres chorégraphes français mais trouve un écho du côté des avant-gardes américaines.

MC : Oui mais le travail sur le poids, personne ne m'en a parlé. Peut-être que quelques professeurs me faisaient passer l'idée sans que je m'en rende compte.

C'est mon attirance pour la danse africaine qui m'en a fait prendre conscience clairement. Je voyais les bras, la tête bougeant avec leur propre poids, j'ai commencé à analyser cela en me disant que je pouvais, moi aussi, revendiquer le poids de ma tête, de mon bras, etc.... Encore aujourd'hui quand je vais voir un spectacle de danse, je regarde d'abord comment le pied est posé au sol, si le bras à un poids ou non.

MP : Donc au moment de la création de votre compagnie, vous montez des spectacles mais d'abord il s'agissait d'expérimenter le corps, dans une sorte de laboratoire de recherche. Comment se passait précisément ce travail en studio ?

MC : Les danseurs qui venaient chez moi étaient assez convaincus sans quoi ils pouvaient s'ennuyer facilement. On travaillait par exemple sans comptage : si le poids est bien intériorisé la durée sera identique d'une fois à l'autre.

MP : Ce travail que vous décrivez semble assez proche du contact improvisation à la différence que vous le mettiez au service d'une écriture chorégraphique au travers de laquelle on perçoit une vision politique et sociétale – notamment entre les années 1960 et 1970. Vous écrivez par exemple pour *Impasse* en 1968 : « La danse est un art du mouvement mais aussi un phénomène social. Sa raison d'être se situe dans le fantastique, le rêve mais aussi la réalité quotidienne ». *Course au soleil* évoque la vie des noirs, *Cri anaan* en 1973 pose la question de la femme. Il me semble que ce rapprochement était assez rare parmi les chorégraphes ?

MC : Pour moi, la danse est éminemment politique, parce qu'il y a le corps. Dans le théâtre, le corps est caché par le personnage, le costume, le texte. C'est pourquoi je trouve la danse beaucoup plus politique que le théâtre...

MP : Ainsi votre écriture chorégraphique est travaillée par le réel ce qui m'amène à vous poser plusieurs questions. D'abord est-ce que Mai 68 a forgé un peu plus ce rapport avec le politique ? Est-ce que vous vous sentiez en affinités avec d'autres chorégraphes ? Enfin, avez-vous puisé dans d'autres champs de l'art, où la dimension politique était très à l'œuvre ?

MC : S'il y a quelques chose d'évident chez l'être humain, c'est ce que nous sommes, le corps plus que la parole. Ce qui m'intéresse dans la danse c'est précisément le corps comme texte. En France on dit souvent qu'on ne fait pas de politique et je ne crois pas vraiment à cette maxime car pour moi, par ce qu'on dit, on est déjà en train de faire de la politique. On est pétri de politique comme Monsieur Jourdain de littérature, faisant de la prose sans le savoir. Si je décide d'aller acheter mon pain à tel endroit plutôt qu'un autre, je fais un acte civique et politique. Ce n'est pas exceptionnel de dire cela. La politique est dans notre vie mais il ne s'agit pas de donner au mot politique un sens qu'il n'a pas, de le prendre uniquement dans le sens de la scène politique

portée par des hommes et des femmes qui font des discours convenus.

Les années soixante sont éminemment politiques. Mai 68 ne m'a pas surpris, je me suis simplement demandé pourquoi ça n'avait pas eu lieu plus tôt. Car pour moi mai 68 est du même ordre que cette révolte que j'ai vécue dans la danse en me disant « Waehner ce n'est pas pour moi, etc... », c'était des refus pour arriver à quelque chose. Ce sont les mêmes mécanismes qui ont conduit aux événements de Mai 68. Je l'ai pris pour ce que c'était au départ, une spontanéité – avec quelques leaders tout de même qui avaient quelque chose à dire et qui osaient le dire. Je suis allé à la Sorbonne, j'ai participé aux commissions danse. Même s'il y avait beaucoup de choses floues et ambiguës, on sentait en germe quelques désirs profonds.

MP : C'est un moment ambigu pour la danse car dans les commissions on y parlait beaucoup de statut et de reconnaissance quand les revendications générales portaient davantage sur les libertés individuelles...

MC : à propos du statut des chorégraphes, savez-vous que de grands travaux ont été menés en 1979 à travers 5 commissions que Lorina Niclas et moi-même avons organisées : Les trois jours pour la danse , au théâtre Jean Vilar et qui ont impulsé juste après, la Biennale et le Mouvement pour la danse ? Mouvement pour la danse s'est déroulé pendant un an et réunissait tout le monde de la danse lors de rendez-vous qui regroupaient à chaque fois 30 ou 40 personnes. Après je ne dis pas que les travaux du SNAC n'ont pas existé mais entre le professionnalisme et la spontanéité, je préfère la deuxième option. Je n'ai jamais été dans aucun syndicat ce qui ne signifie pas que je les trouve inutiles, ce n'est pas mon propos. Je me suis battu avec eux quand c'était le moment, ils étaient notamment présents aux Trois jours pour la danse ... Est-ce que vous avez entendu parler de ces journées de travail ?

MP : C'est curieux parce que, dans la ligne droite des travaux de Mai 68 et de ceux du SNAC, on entend parler davantage des Assises de Bagnolet de 1981 et du rapport déposé sur le bureau de Jack Lang qui a favorisé la politique de la danse. En revanche, il est bien évident que la dynamique dépasse largement ces quelques moments. A partir de 1975, les actions des chorégraphes se multiplient, à travers Action Danse notamment.

MC : Action Danse chapeauté par Lise Brunel a été un moment très fort. C'était une période extrêmement riche, probablement les plus belles années de la danse. Tout le monde voulait faire de la danse même sans savoir – il s'agissait simplement de s'exprimer avec son corps, enlever ses habits et bouger. C'était une revendication non pas pour s'exhiber mais pour exister à travers un art naissant dans lequel chacun va se retrouver à partir de ce qu'il est. Dans mon état d'esprit, je ne me suis jamais laissé imposer une théorie ou une manière de bouger. C'est pour cela que je n'ai jamais voulu théoriser mon travail.

MP : Ce que vous décrivez comme pouvant être la modernité en danse à cette époque est effectivement à l'œuvre mais de manière discrète. Il y a des courants de danses issues de la danse classique – Felix Balska, Le théâtre du Silence, Le BTC... - qui mettent en tension cette question de la contemporanéité à travers des esthétiques et des corps largement travaillés par la danse classique.

MC : Jacques Garnier ne s'en cachait pas. Il a fuit l'Opéra.

MP : Justement n'y a-t-il pas un paradoxe de la danse à cette époque entre le désir de libérer les corps et celui de créer des centres chorégraphiques... D'être soutenu mais aussi régulée, remis en ordre de marche par l'institution ?

MC : Ces questions seront soulevées et les paradoxes mis à plat pendant les Trois jours pour la danse en 1979 et trouveront un prolongement au travers de Mouvement pour la danse. Pour ma part, je n'ai jamais adhéré à ce qu'on appelle « la profession », j'ai toujours voulu faire les choses seul, ce qui ne veut pas dire que je suis seul. J'ai toujours voulu garder une sorte d'autonomie.

Voici ma théorie : j'ai fait 17 pièces importantes entre 40 et 50 ans, je n'ai jamais réutilisé le même vocabulaire. S'il y avait des petits sautillés ou des grands sauts dans une pièce, j'en excluais l'usage dans la suivante... A chaque pièce, il s'agissait de créer un alphabet qui lui était propre. Quand je n'ai plus pu créer de différences entre les pièces, je n'ai plus eu envie d'être chorégraphe. Tant que je trouvais les ingrédients pour faire une pièce différemment de la précédente, j'avais envie de la faire.

MP : Vous avez arrêté de chorégrapier peu après la création de la Biennale ?

MC : Oui, d'abord parce que j'étais encore directeur de l'École de danse de Vitry, j'avais une compagnie, je venais de créer la Biennale et je m'occupais de la revue Adage qui au départ accompagnait l'École de danse de Vitry et pas la Biennale. C'était assez dur de donner matière à des textes sur la danse sans entrer dans son histoire, sans donner de références mais en tentant de donner une ouverture sur la danse.

Entretien avec Marie-Christine Gheorghiu

Vendredi 18 mars 2016,

Au café Le Canon des Gobelins, Paris 13ème

Par Mélanie Papin

[L'enregistrement débuté par l'évocation des archives vidéo : Marie-Christine Gheorghiu n'a pas tout donné au CND parce que les films lui semblaient de mauvaise qualité.

Je lui demande s'il y a des captations d'Indépendance. Elle ne pense pas en avoir. Je lui demande qui pourrait en avoir. Peut-être François Verret, Karine Saporta, Christine Gérard. Je lui dis que Christine Gérard n'en possède pas. « Elle n'a pas beaucoup été dans Indépendance » me répond-elle. Nous poursuivons sur Indépendance]

Marie-Christine Gheorghiu : Le travail de François Verret avec Alain de Raucourt était intéressant. Je pense qu'une trace doit exister quelque part. Moi, je possède une captation de Riposte avec Alain Buffart qui a été filmée au Théâtre 13. En réalité, j'ai assez longtemps gardé cette pièce dans mon répertoire, nous l'avons beaucoup retravaillée avec Alain Buffard. C'est pourquoi, la vidéo que j'ai donnée au CND, qui est ultérieure à la période Indépendance, me paraît beaucoup plus aboutie. Il s'agit de la fois où nous avons dansé à Versailles et j'ai donné cette captation-là.

Mélanie Papin : Vous avez préféré donner un travail abouti...

MCG : Oui et puis l'espace était petit au Théâtre 13. Mais cela n'ôte rien au fait que le Théâtre 13 a été très important. Ce n'est noté nulle part, dans aucun livre d'histoire ... c'est tout à fait charmant. C'est moi qui aie complètement créé et porté cela. Ça n'a pas du tout été mentionné.

MP : Disons que c'est un peu logique puisqu'il n'y a pas d'Histoire de la danse des années 1970 en France ou de façon très superficielle. C'est seulement en train d'arriver.

MCG : Il y avait eu quelque chose, un journaliste avait écrit quelque chose. Mais il ne m'avait pas du tout été mentionnée. Quoi qu'il en soit, ça a été important.

Je revenais de New-York où j'étais restée deux ans, de 1971 à 1973. Là-bas, je travaillais chez Nikolaïs tous les matins et j'allais chez Cunningham plusieurs fois par semaine. J'avais obtenu une maîtrise en Etudes théâtrales qui portait sur Hamlet. La danse n'existait pas On m'avait mis en théâtre parce qu'il n'y avait pas de solution. Mais en 3ème cycle j'ai proposé de réaliser une recherche sur la danse abstraite de Nikolaïs et Cunningham. J'ai fait la recherche mais je n'ai pas écrit le mémoire. J'ai fini par être très démotivée parce

qu'être suivi par quelqu'un qui ne connaît pas la danse, Bernard Dort, ce n'était pas évident. En fait, je m'ennuyais, j'avais envie de danser.

En France, J'ai donc commencé à enseigner au conservatoire de Bagneux. Puis j'ai réalisé qu'il ne se passait absolument rien en France, à Paris dans tous les cas, alors qu'à New-York il se passait beaucoup de choses. J'enseignais également au Centre Daviel dans le 13ème arrondissement. C'est à partir de ce lieu que je me suis décidée à organiser quelque chose. Dans ce centre, il y avait un petit théâtre, vraiment petit. J'ai demandé à ceux qui le dirigeaient de pouvoir occuper le lieu. Comme ils n'avaient pas l'esprit ouvert, je peux vous dire qu'il a fallu les convaincre.

MP : C'est ce que l'on ressent effectivement dans les articles qui sont parus. Ils vous accordent le jour de relâche, c'est une concession « gracieuse ».

MCG : Je l'ai obtenu « pour mes beaux yeux ». Ils n'aimaient pas le comportement des gens qui venaient. Bref, ils étaient assez difficiles. Mais nous avons tenu au moins trois ans, je pense. Mon mari a réalisé le logo d'Indépendance, Lila Greene aidait aux tâches administratives comme préparer les enveloppes pour des envois, Sidonie Rochon aussi mais un peu. On a produit plusieurs saisons qui ont vraiment beaucoup fait évoluer la danse contemporaine, à mon sens, parce qu'il n'y avait rien et que ça a été une chance.

Nous n'avions pas du tout d'argent. Mais au bout de quelques temps, il me semble au bout de trois ans, nous avons obtenu une toute petite subvention. Je ne me souviens plus si on louait le théâtre ou s'il nous était prêté.

MP : Comment s'est constitué le groupe ?

MCG : C'est moi qui ai demandé aux uns et aux autres de participer aux événements. Je connaissais Lila Greene, François Verret. J'avais dansé avec François Verret chez Karine Saporta. Je connaissais également Christine Gérard. C'est moi qui leur ai proposé parce que je trouvais leur travail intéressant. De mon côté, j'avais envie de chorégrapier. Mettre en place Indépendance me permettait de créer quelque chose dans lequel je pouvais m'insérer aussi.

MP : Comment passe-t-on de ce moment à New York à Indépendance. Vous vous êtes au départ engagées dans des études théâtrales en France, c'est bien cela ?

MCG : J'étais prof de français et Anglais d'anglais dans une école privée.

MP : Vous découvrez la danse à quel moment exactement ?

MCG : A Paris, je prenais des cours avec Susan Buirge. Elle travaillait avec sa compagnie à Courbevoie. J'allais également au Centre Américain. Il y a eu différentes périodes que je ne saurais pas vous décrire

exactement. Au Centre américain je suivais les cours débutant/intermédiaire de Jane Honor ... j'ai toujours aimé la danse sans penser devenir danseuse professionnelle ... Mais voir Nikolaïs en 1969, il me semble à Bagneux, a été une révélation. Personne ne le connaissait encore. Là, j'ai eu un choc extraordinaire. Puis, j'ai vu Merce Cunningham, je ne sais plus si c'était au Théâtre de la Ville ... Mais je me souviens très bien des huées de l'époque. Ce que j'ai vu m'a complètement fasciné. Moi qui venait de faire des études de lettres et qui était donc dans la littérature, dans la philosophie, tout d'un coup, je me suis dit « Mais ce sont de grands philosophes ». Et j'étais complètement passionnée, c'est complètement cela qui m'intéressait désormais. Petite j'avais tenté des cours de danse classique qui m'assommaient. J'ai aussi pris des cours avec quelqu'un du courant allemand, dont j'ai oublié le nom. C'était un cours un peu amateur. En fait, je me baladais, je prenais des cours comme je pouvais. Puis je suis partie à New York à la faveur d'un échange visitor visa de deux années que mon mari, alors jeune architecte, a obtenu pour travailler chez Leoh Ming Pei, l'architecte qui a conçu la pyramide du Louvre. Arrivée là-bas, j'étais persuadée que tout le monde dans la rue connaissait Alwin Nikolaïs et Merce Cunningham... Bon, évidemment non. Mais très vite j'ai trouvé les écoles dans lesquelles on entrait d'ailleurs très facilement. Ça a été une chance. Chez Nikolaïs, on ne m'a pas demandé de prouver quoi que ce soit. Par contre, ensuite, il faut tenir. Mais j'ai adoré ce que j'ai vécu. C'était pour moi une remise en question extraordinaire, presque une psychanalyse. Il me semble que tout ce que l'on peut dire ici sur Nikolaïs est très insuffisant. J'ai vécu bien au-delà de ce que j'entends sur Nikolaïs en France. Nous avions dans l'école des professeurs extraordinaires. D'abord, Nikolaïs qui enseignait pratiquement tous les jours, de même que Murray Louis. Nous travaillions sur des compositions, des improvisations. La remise en question de soi était énorme à travers la notion de décentrement qui est le contraire du type classique et de la projection de soi. Je trouvais ces découvertes passionnantes. Mais il fallait y arriver. Certains danseurs pleuraient au début, en particulier ceux qui venaient du monde de la danse plus classique. C'était très difficile et Murray Louis était un peu dur. Moi, j'ai adoré. J'étais quand même assez débutante mais intellectuellement ça me satisfaisait.

MP : Vous étiez prête intellectuellement et le corps a suivi.

MCG : Le processus intellectuel me paraissait en effet largement supérieur à mes études de lettres. Ça me convenait totalement, j'écrivais tout le temps. Nikolaïs parlait beaucoup, et tout passait par un processus de remise en question de soi et par un processus intellectuel.

MP : Il fait aussi appel à des concepts nouveaux, des concepts autres. Justement des concepts de pensées à partir du corps. Et puis il associe des théories ou des philosophies que les danseurs en France n'avaient pas l'habitude de côtoyer, comme la Gestalt.

MCG : La Gestalt ! J'ai adoré, j'ai été très marquée, fascinée même par cette pensée. Je ne le retrouve pas chez les chorégraphes qui se revendiquent pourtant de Nikolaïs.

MP : C'est difficile à comprendre la Gestalt.

MCG : Pour ma part, je n'ai pas eu à la comprendre, je l'ai pratiquée sur le long terme à travers toutes les corrections que l'on pouvait me donner. Je suis allée au Louis/Nikolaïs Laboratory School (375 West

Broadway) tous les jours même les vacances, enfin pas le samedi et dimanche ... pendant deux ans. Dans les improvisations, on était corrigé, mais dans les compositions, on n'était corrigé de telle façon qu'on finissait par avoir le sens de la Gestalt... Et chorégraphiquement j'y ai trouvé un lieu qui me convenait.

MP : Comment résumeriez-vous la Gestalt, en quelques mots ?

MCG : C'est, je dirais ... Ne pas dévier de son sujet de base, l'approfondir mais en trois dimensions. Ce n'est pas linéaire, ce n'est pas raconter une histoire, c'est plutôt sculpter son sujet. Et de ce fait, on nourrit sa base. C'est ce que je ne retrouve pas du tout chez les chorégraphes ici.

MP : Vous preniez des cours avec Cunningham également. Auparavant, vous avez vu son travail sur scène que vous recevez avec beaucoup de force, comme vous l'avez expliqué. C'est donc un second choc esthétique mais dont les procédés, les imaginaires, le rapport à la scène sont assez différents de Nikolaïs. Comment ça se passe chez Cunningham ?

MCG : Je n'ai pas fait d'atelier chez Cunningham, je prenais les cours débutants.

MP : Vous arriviez à passer de Nikolaïs à Cunningham ?

MCG : Oui

MP : Ce n'est pas du tout le même état d'esprit.

MCG : Non, pas du tout mais dans les deux cas, la notion d'abstraction est à l'œuvre : le contraire de « je suis moi », « regarde-moi » etc. C'est ce que j'aimais chez l'un comme chez l'autre.

MP : C'est pour vous le socle commun qui, même si on ne vous regardait pas de la même façon, vous permettait de passer de l'un à l'autre ? Mais pédagogiquement, il n'y avait pas, disons, la même attention, ça ne vous posait pas de problème ?

MCG : C'était plus technique, c'était agréable. Mais j'ai également pris des cours chez Eric Hawkins.

MP : Oui, je voulais en parler.

MCG : Donc je faisais les trois et ça m'amusait beaucoup.

MP : Oui alors c'est étonnant, vous faites d'abord Nikolaïs, après Cunningham et vous passez quand même pas mal de temps avec Eric Hawkins.

MCG : Tout est parallèle. Dans la période 1971-1973 c'est plutôt Nikolaïs trois heures tous les matins, vacances incluses mais sauf le Week-end. Le Soir, Cunningham, mettons deux ou trois fois par semaine. Eric Hawkins, ce devait être à partir de 1976.

MP : Oui, c'est ce qui est indiqué dans votre CV.

MCG : Tout cela était inattendu pour moi. J'ai été trois ans professeur de français, donc c'était une rupture incroyable. A l'époque, New-York était une ville extraordinaire. Economiquement, les gens n'avaient aucun problème, on trouvait du travail comme on voulait. Et mon mari était avec l'un des plus grands architectes, c'était passionnant, extraordinaire. Quand je rentre à Paris, je débute un parcours de danseuse avec Karine Saporta mais je retourne à New York de temps en temps - j'avais des amis là-bas - et je découvre le travail sur le corps de Bonnie Cohen, l'idéokinésie d'André Bernard, la danse contact. Je m'oriente alors vers autre chose, c'est à dire que ce n'est plus le côté chorégraphique qui m'intéresse mais bien le travail sur le corps, le nouveau travail sur le corps... Indirectement, cette nouvelle orientation me conduit à Barténieff mais à l'époque, je ne savais pas du tout que c'était cela.

MP : Entre les pensées de Nikolaïs et Bartenief que vous n'avez pas rencontrées au même moment, il y a cette traversée labanienne. Je me demandais si cette influence vous paraissait claire en étant passée de l'un à l'autre.

MCG : Oui, beaucoup plus tard.

MP : Mais rétrospectivement

MCG : Maintenant oui. D'ailleurs c'est pour cela qu'il me semble que, bien souvent, on continue à parler de Nikolaïs alors qu'il faudrait parler de Laban. Pour moi c'est évident.

MP : Les exégètes de Nikolaïs citent Laban mais toujours trop rapidement alors que Nikolaïs lui-même en parle beaucoup.

MCG : Tous les jours, tout le temps, tout le temps. Mais comme je ne connaissais pas Laban à l'époque j'ai réalisé beaucoup plus tard les correspondances. Ceci dit, la nouvelle approche sur le corps que je découvre au milieu des années 1970 m'éloigne de l'esthétique Nikolaïenne. Et c'est à ce moment que je travaille avec Karine Saporta.

MP : Vous apparaissez, avec les archives que vous avez déposées au CND comme une grande spécialiste de Nikolaïs car, dans les années 1970, aucun danseur français n'a, à ma connaissance, été formé dans l'école New yorkaise de Nikolaïs et personne n'avait constitué, dans le même temps, une aussi importante documentation sur lui.

MCG : Oui, bien sûr. Mais comme je n'ai pas fini mes études ici...

MP : Que votre parcours n'ait pas pu apparaître plus que cela est quand même très symptomatique de l'oubli.

MCG : Je dirais qu'il m'arrive la même chose pour Laban-Barteniëff... J'ai été formé aux Etats-Unis, et en France on ne veut pas reconnaître ma formation. Mais, pour revenir à Nikolaïs, j'ai tout de même enseigné sa méthode au conservatoire de Bagneux avec les enfants. J'ai pratiqué. Mais comme j'ai abandonné l'écriture, je n'ai pas fait œuvre d'historienne.

MP : Dans les hommages qui ont été organisés en 2004 etc. Vous n'avez pas été convoquée ?

MCG : Je ne sais plus pourquoi mais je suis allée voir. Je ne voulais pas aller sur scène de toute façon. A mon sens, Josiane Rivoire, Christine Gérard sont éloignées de la pensée de Nikolaïs. Bien sûr elles ont une teinte Nikolaïs mais profondément ... Même Susan Buirge, pour moi ce n'est pas pareil... Le projet de Nikolaïs s'est, en quelque sorte francisé, chose qui ne m'intéressait pas du tout... Mais, pour revenir à mon épisode new-yorkais, parallèlement à mes cours avec Nikolaïs, j'allais tous les jours à la bibliothèque (Library of Performing Arts). Là-bas, j'ai beaucoup fait fonctionner les photocopieuses qui n'existaient pas à Paris...

MP : Oui, la documentation est formidable.

MCG : Et même à l'époque. Parallèlement, j'ai pu voir des films et donc j'avais une culture incroyable : Graham, toute la vieille danse moderne que je ne connaissais pas du tout. Je me suis vraiment nourrie de la culture de la danse contemporaine. Ainsi, j'avais un bon bagage.

MP : C'est intéressant et j'en profite pour faire une passerelle avec Indépendance ... Vous avez une connaissance, une culture développée et quand vous décidez de monter un projet chorégraphique en France, vous vous intéressez aux artistes qui ont une certaine maturité, finesse, intelligence. C'est à dire que là vous avez cherché un peu la crème...

MCG : Oui mais peut-être est-ce par le canal de Susan Buirge qu'il y a eu toutes ces rencontres, c'est possible. Je ne sais plus comment je les ai connus. Karine [Saporta] c'est différent. Elle m'a demandé de danser dans sa compagnie quand je suis rentrée de New York et j'ai dansé pour elle pendant trois ans. Mais je ne sais plus de quelle manière elle m'avait repérée.

MP : J'ai en tête le travail de Karine Saporta dans les années 1980 : n'y a-t-il pas une sorte de choc culturel entre Karine Saporta – avec son univers versant du côté du récit psychanalytique - et l'antithèse de cela avec Nikolaïs ?

MCG : Je me souviens que la transition a été dure. Elle m'a refaite, j'ai été obligée de lâcher mon Ni-

kolaïs. Elle l'a d'abord utilisé pour Bagnolet en me demandant de composer un solo avec un ballon, dans un esprit très Nikolaïen. Mais, dans les pièces d'après elle a effectivement coupé, elle était complètement dans un autre monde. Je me sentais coupée en morceau.

MP : Il y a un pathos incroyable dans ces pièces.

MCG : Elle a beaucoup changé de style quand moi je lui ai fait son solo, et qu'elle m'a vue avec Alain Buffard, et là ça l'a beaucoup influencée, elle a piqué tout ce côté d'énergie. Mais avant c'était intellectuel, on se baladait avec des équerres, on gelait pendant des heures, vraiment c'était particulier. Je ne sais plus comment je l'ai connue. Mais ce que je sais c'est qu'on a eu en commun d'avoir vécu à New York puisqu'elle en revenait, elle était plus jeune que moi. J'ai dû accepter pour cette raison. Alors que j'enseignais au conservatoire de Bagneux, ça me permettait de vivre dans le monde de la danse. Toute cette période précède Indépendance, il est donc fort probable qu'à travers Karine Saporta, en dansant pour elle, j'ai pu côtoyer tout ce monde...

(...) Mais pour revenir à mes découvertes sur le corps à New-York, il me semble, c'est vrai, qu'elles annoncent quand même la suite ... La genèse débute à Paris où je prends des cours de classique avec Joëlle Mazet - tout à fait remarquables – pas ou peu de cours de contemporain sinon avec Carole Ermitage au Centre américain, boulevard Raspail où, d'ailleurs, j'ai rencontré Alain Buffard. J'avais créé Riposte avec une danseuse mais Alain m'a demandé de le travailler avec lui. Nous l'avons donc refait. Je poursuis ainsi ma carrière chorégraphique jusqu'en 1986, année où le ministère me coupe toutes mes subventions. Au même moment, un danseur de ma compagnie s'est blessé à la cheville. J'ai voulu refaire le spectacle, erreur de ma part car la suite a été catastrophique. C'est dans ce contexte difficile qu'une personne du ministère des Affaires étrangères est venue me voir - ayant dû sentir que j'allais avoir des problèmes – pour me proposer une bourse Villa Médicis qui reconnaissait mon travail chorégraphique. Parallèlement, Odile Rouquet avec qui je prenais également des cours (en 1985) a vu un des mes spectacles. Et pour elle, il était évident que j'avais déjà travaillé le Bartenieff, « ça se voit dans ta gestuelle » m'a-t-elle dit alors. Ainsi, sans avoir côtoyé directement cette approche du mouvement, je me suis rendue compte que tout ce que j'avais traversé dans le travail sur le corps convergeait vers Bartenieff. Et comme je n'en pouvais plus de tenir ma compagnie à bout de bras – j'ai hésité d'ailleurs à demander un poste au ministère – et même après avoir obtenu une résidence à la Villa Médicis, je me suis finalement décidée à repartir 4 mois à New York étudier le Bartenieff. Mais comme pour enseigner en France, il fallait une certification, je suis repartie dans des études, non pas à New-York puisqu'il n'y avait pas de formation diplômante mais à Seattle. Ce fut un choc énorme car, tout d'un coup, j'ai compris toute la logique.

MP : C'est comme si toute une archéologie du mouvement Bartenieff s'était installée avant même d'en avoir la connaissance.

MCG : Oui. Là-bas, j'ai rencontré des professeurs extraordinaires, même si la vie était dure pour moi qui étais habituée à New York. Je ne connaissais personne, c'était le bout du monde. Il n'y avait que des américains et une allemande. Donc tout ce faisait en anglais et il fallait écrire. Cette nouvelle remise en question m'a cassée un peu chorégraphiquement parce qu'il a fallu mettre de côté toute ma part instinctive, comme quand on fait une psychanalyse. Je me disais que j'étais folle avec mon goût effréné pour l'énergie rock, un

peu dingue que je déployais dans mes chorégraphies.

MP : L'aspect analytique a pris le pas sur le côté création ?

MCG : Oui, et puis je me disais que j'avais de nouveaux outils pour former mes danseurs alors qu'au paravant, je n'arrivais pas à former mes danseurs en danse dans ce côté rock, provocant... J'avais du mal, hormis pour Alain Buffard avec qui j'ai travaillé très longtemps ou Toméo Vergès. Donc, pour moi c'était formidable d'avoir ce nouvel outil. Les études étaient vraiment importantes, elles m'ont passionnée. Il y avait la satisfaction de l'écrit et la satisfaction de l'analyse, de la connaissance de tous les outils de Laban et Bartenieff.

MP : Pour vous la danse s'accompagne à chaque fois d'un processus intellectuel, vous êtes attirée par des rencontres intellectuelles, la danse est associée tout de suite à l'écriture, à l'analyse, à des travaux de recherche... Tout cela est vraiment imbriqué. Si je continue dans votre biographie, il y a aussi des éléments qui m'ont beaucoup ... Ah oui mais d'abord, je n'ai toujours pas la réponse pour Eric Hawkins.

MCG : Ah oui... Eric Hawkins s'était fait mal et il avait travaillé avec André Bernard sur l'approche idéo-kinésique et ce travail que l'on appelait New Dance. Ainsi Eric Hawkins s'était imprégné de tout ce travail sur le corps de ces années là. En allant prendre des cours avec lui, j'essayais d'appliquer ce que j'apprenais sur le corps. Même si esthétiquement ça ne m'intéressait, parce que tout ce côté demi-plié ... le travail sur le corps me paraissait beau et difficile.

MP : En 1976, vous vous retrouvez en Ardèche avec Marie Fulkinsen pour un stage de contact improvisation.

MCG : C'était à côté de Vichy il me semble. Je peux demander à une amie, j'y étais avec elle.

MP : Cela voudrait dire qu'il y avait du contact impro en France avant la Sainte Beaulieu, et ça m'intéresserait d'en savoir un peu plus. Mais c'était une américaine que vous aviez rencontrée à New York ?

MCG : Non pas du tout, du tout... Comment j'ai su ça ? Et je ne crois pas que c'était des cours de contact. En France je n'ai pas fait de danse contact, je l'ai fait vraiment à New York. J'imagine que c'était un travail sur le corps. Je n'en ai pas un souvenir très marqué. Je vais me renseigner. Mais en tout cas ce n'est pas moi qui ai fait venir cette danseuse. Mais effectivement, il faut se renseigner. C'est intéressant comme question.

MP : Ce qui est intéressant dans votre parcours c'est que vous êtes dans un bain américain très fort, quasiment New Yorkaise d'adoption, mais quand vous rentrez en France, vous traversez la danse de Saporta, ce qui est quand même d'une tout autre nature que ce que vous aviez traversé à New York... Et ensuite, vous créez un collectif qui s'appelle Indépendanse, donc qui renvoie à tout un imaginaire post-68, à travers la dimension politique du mot Indépendanse et tout ce que cela charrie, non seulement l'idée du collectif mais aus-

si les revendications autour des conditions de travail meilleures, la reconnaissance de la danse... On retrouve ainsi autour de la rhétorique Indépendance, la dimension manifestaire et politique et puis la question du travail et du travailleur.

MCG : Oui mais il ne se passait rien.

MP : Vous faisiez à l'époque mention d'un « collectif de travail ».

MCG : Absolument, l'idée était de pouvoir produire, de pouvoir montrer, d'exister alors qu'il n'y avait rien. J'avais un caractère assez révolté, Riposte, c'était quand même hard, c'était Nina Hagen, le cabaret Voltaire, que des références à des musiques hyper provocantes. Le duo avec Alain était un choc pour certains qui devenaient blêmes... Vraiment quand on a fait cela à Indépendance...

MP : Pour revenir à l'imaginaire post-68, j'aimerais savoir comment vous avez vécu les événements de Mai 68 ?

MCG : En 1968, je revenais d'Oxford où j'étais partie trois mois. Parallèlement je faisais mon certificat dans la licence de lettres. Et la licence de lettres modernes comprenait quatre UV ; grammaire, histoire, littérature française et enfin littérature anglaise ou étrangère. Je l'ai fait en quatre ans, je n'ai pas été très courageuse...

MP : Et là, vous aviez une vingtaine d'années ?

MCG : J'avais 22 ans, donc je suis partie d'Oxford pour des raisons personnelles mais j'ai poursuivi par correspondance grâce à une amie qui m'envoyait les cours. Dans mon souvenir je n'ai pas pu passer le certificat en mai-juin 1968 vu que c'était la foire, je l'ai peut-être passé à l'automne.

MP : Mais, en mai 68 vous étiez à Oxford ?

MCG : Je suis rentrée en France en avril mais pour ne rien faire puisque c'était la foire.

MP : Et vous étiez à Paris ?

MCG : Oui j'étais à Paris.

MP : Et alors comment vous le vivez ? Comment ça se passe pour vous ?

MCG : C'est sûr qu'il y avait un désir de liberté, il y avait un désir d'imagination etc., Maintenant j'ai vu beaucoup de violence, j'ai un ami qui a perdu une main ... toute cette violence des manifestations je ne

trouvais pas cela génial, franchement.

MP : Vous étiez dans les manifestations ?

MCG : Un peu bien sûr ... mais tout le monde y allait. Mais c'était violent, très violent. Il y avait un climat qui faisait qu'on adhérait à un certain niveau, parce qu'on avait envie de plus d'expression, de liberté, etc. Mais en même temps c'était quand même la foire. Mon mari n'a pas pu passer du tout son diplôme d'architecture, moi je n'ai pas pu faire mon certificat. Ça a beaucoup retardé les études. Ensuite tout a changé et c'était beaucoup plus difficile de s'y retrouver. Enfin pour moi cela n'a pas beaucoup joué. Je revenais d'Oxford où j'avais eu ma liberté. C'était génial. J'avais quitté mes parents, j'étais dans une maison où il n'y avait que des étudiants, je prenais mes cours d'anglais ... je rencontrais les étudiants et je trouvais cela très intéressant. J'avais ma bonne dose de liberté. Je comprenais très bien ce qui se passait en France mais c'est vrai que j'étais déjà bien ... Pourtant la société anglaise ne m'intéressait pas énormément, j'avais du mal à comprendre leur humour. Mais ça m'a permis de faire des rencontres, d'aller à Londres, de m'ouvrir l'esprit et de sortir du monde de la Sorbonne. La Sorbonne à l'époque c'était des cours très ... c'était vieux. Moi, j'ai l'impression que c'est le Laban-Barténieff qui m'a formé, les américains m'ont formée. La Sorbonne ne m'a pas beaucoup formée, un peu mais je trouve qu'il n'y avait pas de méthodologie ... Vous avez raison je suis quand même un peu new yorkaise profondément, en fait ma formation je l'ai faite là bas ...

MP : Et en même temps vous revenez avec un esprit très français, c'est cela qui est intéressant. Vous avez d'abord travaillé avec Karine Saporta...

MCG : Mais qui revenait de New York.

MP : Mais qui distille du récit quand bien même c'est un récit du rêve. Mais quand même du narratif. Vous avez fait des études littéraires, vous êtes vous peut-être également retrouvée dans cet univers ?

MCG : Oui, oui.

MP : Mais c'est vrai que par rapport à la philosophie de la Gestalt, de ce rapport à l'abstraction chez Nikolaïs et Cunningham, avec Karine Saporta, on voit bien qu'on est dans une construction du spectacle portée par le texte en dessous. Il faudrait voir plus exactement ce qu'elle faisait au début des années 1970 par rapport aux années 1980 mais on voit bien le texte quand bien même il est délié, est important. Et puis il y a ce que je vous disais tout à l'heure, ce côté quand même très post-68ard. Il y avait Action danse à la même époque. Est-ce que vous avez travaillé un peu ensemble ?

MCG : Il me semble que j'ai été voir ou j'ai dansé. Là, je ne sais plus. Mais enfin ça n'a pas été beaucoup de choses même s'il me semble qu'Action danse a duré longtemps.

MP : Essayons de rentrer un peu dans la chronologie d'Indépendance.

MCG : Ça a duré 3 ans il me semble mais il faut que je me replonge ça je ne me souviens pas précisément du déroulé des évènements.

MP : 3 ans au cours desquels l'idée était d'organiser des rencontres ?

MCG : Je faisais des programmations.

MP : Des programmations, donc le plus régulièrement possible ?

MCG : On a du en faire peut-être deux ou trois par an.

MP : J'ai consulté les documents que vous avez déposés au CND et notamment les affiches et il me manque les dates qui ne figurent pas sur les documents. J'ai quelques dates en 1977, 1978 mais pas toutes.

MCG : 1977 ? J'ai du commencer après ?

MP : Il y a un article qui évoque Indépendance en décembre 1977 : «Le Centre Daviel ... Accepte de céder le jour de relâche. » Donc la première programmation était soit fin 77, soit début 78 ... Voilà [je consulte mes notes en même temps] 78, 79, 80 ça doit être les trois années.

MCG : Qu'est-ce que vous aimeriez savoir alors ?

MP : J'aimerais bien avoir toutes les programmations, les dates et puis, si possible, les personnes qui dansaient. Pour l'instant je n'ai pas trouvé. Il faudrait faire un travail de recoupement.

MCG : D'accord.

MP : Comment cela se passait au niveau de l'organisation collective ?

MCG : Comme je vous ai dit, il y avait ceux qui bossaient et ceux qui ne bossaient pas. Personnellement, j'ai trouvé que c'était beaucoup de travail.

MP : Est-ce que la répartition des tâches, leur lourdeur faisait l'objet du débat, de discussions ?

MCG : Oui, on se retrouvait mais ce qui me reste davantage c'est François Verret arrivant nonchalamment ... C'était chez moi, je lui ai dit « tiens, voilà des enveloppes, tu mets les lettres dedans » et il est parti. Alors que d'autres comme Lila Green ou Sidonie Rochon, Karine Saporta se sont comportées de façon correcte.

MP : Ça n'a pas été l'objet de discussion, de dire « attendez, on est un collectif, comment on fonctionne, politiquement ou autre ? ».

MCG : Il s'en foutait.

MP : Mais dès lors, comment peut-on faire vivre ce collectif ? C'est surtout les femmes qui faisaient les tâches administratives ...

MCG : Ça c'est sur mais il n'y avait pas beaucoup d'hommes, il n'y avait que François.

MP : Et comment vous l'avez rencontré ?

MCG : On dansait ensemble chez Karine. j'ai également rencontré Claire Rousier, Alain de Raucourt. J'ai dansé avec eux pendant trois ans donc on se connaissait bien. On commençait à prendre notre liberté par rapport à Karine et à créer chacun notre univers.

MP : Vous sentiez que c'était possible avec elle de s'échapper ou...

MCG : Non, mais, en fait, on travaillait avec Karine parce qu'on était comme elle, on aimait créer. De son côté, elle avait l'énergie, l'organisation de pouvoir, de nous emmener à danser. C'est pourquoi on était tous intéressé par la même chose. Les personnalités qu'elle avait rassemblées avaient toutes envie d'être chorégraphe. Elle avait attiré des gens qui étaient un peu tourné... Voilà... C'est vrai qu'après Karine, ça a aussi crée un groupe. C'est vrai qu'en y réfléchissant les années 1970 sont essentiellement liées pour moi à ma rencontre avec Karine. Puis, après j'ai commencé à créer ma compagnie qui a pris de l'ampleur lorsque j'ai repris le duo Riposte avec Alain Buffard. La rencontre avec le punk-rock, si je puis dire, a été aussi très déterminante. Je l'ai aussi découvert – vécu même - à New-York dans les boites et j'ai tout de suite adoré cette énergie où l'on se secouait. Oui, c'est ça, on se secouait... Et donc je suis repartie avec les musiques sur lesquelles Alain et moi avons beaucoup improvisé pour chercher de la matière puis je construisais la chorégraphie. Tout le nouveau travail sur le corps que j'avais appréhendé me permettait d'improviser avec cette espèce de nouveau support. J'ignorais d'où ça venait mais mon corps à ce moment là ne s'intéressait plus à la technique Nikolaï. Je prenais des cours de classique pour me renforcer et après je me roulais par terre pour tout défaire.

Parallèlement à cela, j'adorais le flamenco ... Que j'ai toujours été incapable de danser bien que je me sois donnée du mal. Mais, j'adorais là encore cette espèce de provocation, mêlée à une intensité de vie.

[Marie-Christine Gheorghiu doit rentrer chez elle car elle a un autre rendez-vous. L'entretien se termine sur les archives vidéo consultables au CND, la version de Riposte avec Alain Buffard à visionner, sur la richesse du fonds déposé et la suite à envisager, sur les recherches sur Indépendanse à faire pour le prochain rendez-vous]

