RENCONTRE NATIONALE DANSE

ARPENTEURS DES ANNÉES 80
ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

TABLES-RONDES | DÉBATS | SPECTACLES | PAROLES D'ARTISTES | FILMS | ATELIERS

ACTES DE LA RENCONTRE NATIONALE DANSE

VANNES - 22 ET 23 NOVEMBRE 2013

© Marc Coudrais

CO-ORGANISATION ADDAV

CO-RÉALISATION centre national de la danse

AVEC L'AIDE DE

ORGANISATEURS

Fédération Arts Vivants et Départements
Addav56
Mairie de Vannes
Théâtre Anne de Bretagne, Vannes

En co-réalisation avec le Centre national de la danse
Avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication,
de la Région Bretagne, du département du Morbihan et de Vannes Agglo.
En collaboration avec Grain de Sel à Séné, Spectacle Vivant en Bretagne,
Le Pont supérieur/Pôle d'enseignement supérieur du spectacle vivant Bretagne-Pays de la Loire,
Déclic-rencontres culturelles de Vannes Agglo, le cinéma La Garenne de Vannes.

COMITÉ DE PILOTAGE

Fabienne Arsicaud, coordinatrice, Fédération Arts Vivants et Départements
Marie Caër, directrice, Addav56
Irène Filiberti, critique et conseillère artistique, coordinatrice scientifique de la Rencontre
Gildas Le Boterf, directeur, Théâtre Anne de Bretagne
Yvan Sytnik, directeur des affaires culturelles, Ville de Vannes

Merci pour leur aide précieuse aux équipes de Musiques et Danses en Finistère,
d'Arts Vivants en Ille-et-Vilaine et de Musique et Danse en Loire-Atlantique,
ainsi qu'à la Commission danse de la Fédération Arts Vivants et Départements.

Retranscription de la Rencontre : **Sylvia Darricau**
Crédit photographique : **Delphine Perrin**
Photo de couverture : **Marc Coudrais** - *Extasis* de Mathilde Monnier et Jean-François Duroure
Conception du programme : Direction de la communication et de l'événementiel - **Ville de Vannes**
et **Natalia Karczmarczuk** - Addav56
Mise en page des actes : **Mine de rien**

CONTACT

Fédération Arts Vivants et Départements
c/° Hérault Musique Danse
1722 rue de Malbosc
34086 Montpellier cedex 4
contact@arts-vivants-departements.fr

RENCONTRE NATIONALE DANSE

ARPENTEURS DES ANNÉES 80
ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

TABLES-RONDES | DÉBATS | SPECTACLES | PAROLES D'ARTISTES | FILMS | ATELIERS

ACTES DE LA RENCONTRE NATIONALE DANSE

VANNES - 22 ET 23 NOVEMBRE 2013

CO-ORGANISATION

ADDAV

arts vivants & départements

THÉÂTRE ANNE DE BRETAGNE

VANNES
www.mairie-vannes.fr

CO-RÉALISATION

centre national de la danse

AVEC L'AIDE DE

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

Région BRETAGNE

Morbihan

Vannes Golfe du Morbihan agglo

Depuis la constitution du réseau Arts Vivants et Départements dans les années 70-80, la danse occupe au cœur de nos missions d'organismes départementaux une place spécifique, objet d'une attention particulière pour lui donner toutes les chances d'exister, de respirer et de se déployer sur nos territoires, ruraux comme urbains, proches ou éloignés des centres de production ou de diffusion. Nous nous efforçons chaque jour de créer les moyens de ce développement, d'inventer et de réinventer avec les artistes, avec les acteurs culturels, avec les enseignants, avec les élus, toutes les formes d'accompagnement des projets et de rencontre avec les publics. Nous cheminons ainsi depuis trente ans, témoins et complices de cette histoire chorégraphique dont nous sommes l'un des accompagnateurs, vigilant et engagé, pour partager l'immense énergie que la danse porte en elle.

Cette danse qui s'écrit depuis quelques décennies comme une histoire singulière, est marquée dans les années 80 par l'émergence en France de ce que l'on a nommé la "nouvelle danse". Beaucoup de ses visages nous sont familiers, nous partageons la mémoire de pièces inoubliables qui auront fait de nous des spectateurs avant tout curieux de toute nouvelle forme de création ; une histoire singulière faite d'aventures particulières, que nous avons souhaité interroger en imaginant cette première Rencontre Nationale. Qu'en est-il de l'héritage de la danse des années 80 ? Qu'en est-il du répertoire, de la transmission, des filiations ? D'hier à aujourd'hui, du local à l'international, quels ont été et quels sont les nouveaux contextes de la création ?

Artistes et universitaires ont été conviés à nous faire partager leurs expériences et leurs regards, à réfléchir et à débattre autour des enjeux de la création contemporaine. Paroles fortes, vives, qui nous permettent d'approcher un peu mieux encore la danse et qui contribuent à l'enrichissement de notre culture chorégraphique. Les précieuses archives du Centre national de la danse ont illustré cette rencontre par un parcours de photographies, de notes et de documents iconographiques évoquant les œuvres de 8 chorégraphes entre 1982 et 2011.

Cette Rencontre nationale, conçue à l'initiative de l'Addav56 et de la fédération Arts Vivants et Départements, organisée avec la Ville de Vannes, a été accueillie dans le Morbihan où la danse affirme une présence forte, avec ces trois dernières années l'installation de la compagnie de Catherine Diverrès et le conventionnement du Théâtre Anne de Bretagne à Vannes, la labellisation Scène de territoire danse de l'Hermine à Sarzeau et la création d'un nouveau festival de danse dans la Presqu'île de Rhuys. Un rendez-vous que nous avons conçu pour être partagé avec tous les publics, réaffirmant la place essentielle qu'occupe le dialogue, la rencontre entre les artistes et tous les citoyens.

Marie Caër, directrice de l'Addav56
Fabienne Arsicaud, coordinatrice de la fédération Arts Vivants et Départements

SOMMAIRE

OUVERTURE OFFICIELLE 4

INTERVENTIONS 10

TABLE RONDE 1 11
ARPENTEURS DES ANNÉES 80,
ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

TABLE RONDE 2 31
ET MAINTENANT, COMMENT POURSUIVRE ?
CRÉATION, PRATIQUES, NOUVELLES DONNES

TABLE RONDE 3 53
CULTURE CHORÉGRAPHIQUE EN PARTAGE,
L'ARTISTE AU CŒUR DU DÉBAT

SYNTHÈSE DES TABLES RONDES 71

MOTS DE CLÔTURE 83

ANNEXES 91

Programme complet 92

Sélection d'extraits vidéo du dispositif Danse en amateur et répertoire 97

Liens utiles vers les sites internet ressources 101

Les intervenants 105

Glossaire et informations complémentaires 109

OUVERTURE OFFICIELLE
VENDREDI 22 NOVEMBRE 2013 - 9H30

DISCOURS DE GABRIEL SAUVET
Maire adjoint à la culture de la Ville de Vannes

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Bonjour et merci de votre présence, qui est un cadeau pour nous, pour la ville de Vannes. Je vous transmets aussi ces remerciements de la part de David Robo, le Maire, qui n'a pu être là ce matin mais il est de tout cœur avec vous, comme le prouve sa présence parmi nous lors de l'inauguration hier, du local de danse de Catherine Diverrès.

Je voudrais saluer la présence de Monsieur le Député, Philippe Le Ray, également Président de l'Addav56, de Monsieur Pierre Diederichs, Président de la Fédération Arts Vivants et Départements, et de Monsieur François Erlenbach, Directeur régional des affaires culturelles. J'aimerais aussi rendre un hommage particulier à la présence de Brigitte Lefèvre et de Catherine Diverrès, ainsi qu'aux représentants des associations de danse de la ville de Vannes.

Pour la ville de Vannes, il s'agit d'un moment important. Ce théâtre existe depuis 1971, alors créé par Raymond Marcellin, il fut ouvert en présence de Danielle Darrieux et de Denise Grey. C'était déjà à l'époque une grande scène, très large et imposante, l'une des plus grandes de Bretagne, et nous avons voulu avec François Goulard développer ce théâtre. À partir de 2005-2006, nous avons injecté près de neuf millions d'euros pour remettre ce lieu en état. En toute logique, s'est imposée l'idée d'une convention avec l'État, que nous avons d'abord réalisée avec François Erlenbach. Il nous a permis d'ouvrir ce débat et de discuter largement des possibilités que nous avons à Vannes. Nous le devons aussi à des hommes que nous avons recrutés – je veux parler de Gildas Le Boterf et d'Yvan Sytnik – qui nous ont lancés sur cette dynamique.

Aujourd'hui, l'Addav56 nous offre ce cadeau, avec ce que nous promet, grâce à Marie Caër, cette très belle rencontre nationale de la danse ; je crois que nous venons d'atteindre une étape majeure du développement de cette convention qui vit et revit : la Compagnie Diverrès est en place, nous l'avons souhaité. La Ville de Vannes a aussi joué un rôle important dans cette action, et nous avons la volonté d'aller vers l'agglomération, vers la diffusion au niveau du Morbihan et de la Bretagne.

Je crois que c'est cette reconnaissance que nous avons souhaitée et que vous êtes là pour l'attester.

Merci encore à toutes et tous. J'aimerais de plus saluer, dans la danse, les qualités que vous véhiculez : rigueur, technicité, mais aussi précision et liens intellectuels. Cela nous aide à penser l'avenir, la transmission aux jeunes. Entre le mot et l'idée, l'idée et la réalisation, la chose réalisée, je crois que nous avons un ensemble de possibilités qui mettent le corps et l'esprit en valeur, de façon symbolique et dynamique.

Grâce à ces qualités, nous allons pouvoir travailler ensemble. Vous êtes là pour le plaisir, mais aussi pour nous rencontrer et pour faire évoluer cette pratique. Je parlais hier soir avec le Président de la Fédération Arts Vivants et Départements, qui est un mathématicien, et nous rappelions l'importance aussi des données intellectuelles dans ce que vous véhiculez : *du Mens sana in Corpore sano,* le mouvement devient ici le lien indéfectible entre Matière et Esprit.

Bravo encore à vous tous, et merci pour cette présence sur Vannes.

Gabriel Sauvet

DISCOURS DE PHILIPPE LE RAY

Président de l'Addav56, Député,
Conseiller général du canton d'Auray,
Président de la Commission jeunesse, éducation,
sport et culture au Conseil général du Morbihan

Philippe Le Ray

Monsieur Le Maire, Monsieur l'Adjoint à la Culture,
Monsieur le Président de la Fédération Arts Vivants et Départements,
Monsieur le Directeur régional des Affaires Culturelles,
Mesdames et Messieurs,

Je suis particulièrement heureux d'être présent ce matin au Théâtre Anne de Bretagne, pour partager avec vous ce moment de rencontre et d'échange, avec le très grand plaisir de pouvoir y accueillir durant deux jours un grand nombre d'artistes et de spécialistes du monde de la danse qui contribuent à inscrire fortement l'art chorégraphique dans notre histoire contemporaine et dans nos pratiques culturelles.

Nous avons souhaité consacrer ce temps fort à la danse, qui affirme sa présence dans le département du Morbihan, grâce aux artistes qui y vivent et qui y créent (plus de 10 compagnies de danse professionnelles), grâce aux nombreux professeurs qui y enseignent, et bien sûr grâce aux saisons de nos théâtres. Deux festivals de danse existent aujourd'hui dans le Morbihan, le festival biennal de Kerhervy et le tout nouveau Plages de Danse dans la presqu'île de Rhuys qui collabore avec la classe CHAD du Conservatoire de Sarzeau et avec un équipement tout à fait singulier qu'est la Voilerie Danse à Arzon, et bien sûr comme vous l'avez rappelé Monsieur le Maire, l'installation de la Compagnie Catherine Diverrès associée au Théâtre Anne de Bretagne, désormais conventionné pour la danse et le théâtre. Un contexte chorégraphique qui s'est donc fortement structuré et qui contribue aux côtés de pôles de rayonnement national à construire un paysage culturel fort dans ce département.

"Arpenteurs des années 80, entre héritage et transmission", c'est donc le titre de cette Rencontre, consacrée à la danse contemporaine et à son évolution depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui ; prendre le temps de comprendre cette aventure artistique, hier, aujourd'hui et pour demain. Notre souhait a été avant tout de questionner les artistes, d'interroger leur mémoire et leur regard critique et de comprendre avec eux comment on poursuit, comment des générations d'artistes se succèdent, comment à partir d'une grande diversité de langages, de courants et d'expressions, à partir de contextes de création et de production jamais semblables, s'invente et se dessine une histoire commune, une culture chorégraphique.

Ce moment de Rencontre, nous avons souhaité l'adresser à un public large : à vous artistes, chorégraphes et interprètes, enseignants, élèves et amateurs, à vous spectateurs de danse, mais aussi élus et représentants des institutions, vous tous acteurs de la culture, qui permettez que la vie artistique dans nos villes, dans nos départements, dans nos régions, s'affirme et trouve les espaces et les moyens de s'exprimer et de rencontrer les publics. C'est une Rencontre en forme de partage, le partage d'une culture chorégraphique, le partage de la culture, qui est bien un objectif fondamental de nos politiques culturelles.

L'Addav56, que je préside, s'investit depuis des années aux côtés des artistes et des acteurs morbihannais pour impulser, accompagner et aider à structurer une vie artistique et culturelle qui puisse concerner chaque citoyen de nos territoires. C'est parfois un combat, nous faisons parfois face à bien des vents contraires, mais un rendez-vous comme celui-ci, bel exemple de collaboration entre un théâtre, une ville, une association départementale et une fédération nationale, nous permet de réaffirmer une fois encore la place essentielle de la création artistique et de la pratique culturelle dans notre épanouissement en tant qu'individus et dans l'équilibre de vie de nos sociétés.

Cette Rencontre est née de la collaboration de plusieurs équipes, dont je tiens à saluer le travail, l'équipe de l'Addav56, du Théâtre Anne de Bretagne, des services de la Ville de Vannes et de la Fédération nationale Arts Vivants et Départements, qui ont su trouver les soutiens conjugués du Ministère de la Culture (représenté ce matin par Laurent Van Kote de la Direction Générale de la Création Artistique et par François Erlenbach, Directeur Régional des Affaires Culturelles), du Centre national de la danse, de la Région Bretagne, du département du Morbihan et celui de Vannes Agglo. Et je vois dans l'intérêt manifeste que suscite cette Rencontre, dans votre présence à tous aujourd'hui, un encouragement fort à poursuivre et développer nos coopérations, pour renforcer sur nos territoires toutes les formes d'accès à la culture, de connaissance et de découverte de la création artistique.

Bonnes journées à vous tous, journées qui seront riches, intenses, j'en suis certain.

DISCOURS DE PIERRE DIEDERICHS

Président de la Fédération nationale Arts Vivants et Départements
Président de l'ADIAM Corrèze
Conseiller général de Corrèze

Monsieur le Maire, Monsieur l'Adjoint à la Culture
Monsieur le Président de l'Addav56
Monsieur le Directeur Régional des Affaires Culturelles
Mesdames Messieurs

Je suis très heureux d'ouvrir avec vous, au nom de la Fédération Arts Vivants et Départements, les travaux de cette première Rencontre nationale danse à Vannes, où nous venons de tenir notre séminaire annuel, ici même, au Théâtre Anne de Bretagne.

Je remercie vivement la Ville de Vannes, qui a accueilli nos travaux mercredi et jeudi, et qui est, à nos côtés, à l'initiative de cette rencontre autour de la danse. Mes remerciements vont naturellement à Yvan Sytnik, directeur des affaires culturelles, pour l'attention bienveillante avec laquelle il a soutenu l'élaboration de ce temps fort.

Merci aussi à Gildas Le Boterf et à l'équipe du Théâtre Anne de Bretagne qui mettent à notre disposition les espaces de travail et nous permettent d'assister aux spectacles qui jalonnent ces travaux.
Et bien sûr un merci tout particulier à notre collègue Marie Caër, directrice de l'Addav56, et à son équipe dynamique, qu'elle a mobilisée depuis bientôt un an pour mener à bien ce projet ambitieux.
Nous sommes très fiers de faire partie, aux côtés de nos collègues vannetais, du "quartet" qui a impulsé cette rencontre, avec la volonté de mettre les artistes au cœur des débats et celle de permettre à tous les amoureux de la danse de se retrouver, qu'ils soient professionnels, passionnés, ou simplement curieux de cheminer en profondeur dans ce champ artistique.
Nous sommes également très heureux que le Centre national de la danse et le Ministère de la Culture soient à nos côtés et soutiennent cette manifestation, et je salue leurs représentants.
Nos structures départementales, à l'image de l'Addav56, ont intégré la danse dans leurs missions dès ces fameuses années 80, dont il sera question durant ces deux jours. Elles ont accompagné sur le terrain, par un travail de médiation déterminant, la mise en place des différents dispositifs nationaux d'aide à la danse dont va vous parler tout à l'heure Laurent Van Kote, Délégué à la danse au Ministère de la Culture. Elles ont joué notamment un rôle important dans le développement du dispositif "Danse à l'école". Elles ont défendu ardemment la présence des artistes dans les projets en milieu scolaire, un véritable combat plus que jamais d'actualité. Elles valorisent le travail des compagnies présentes sur leur territoire, les résidences, l'implantation d'artistes dans des territoires éloignés de l'offre culturelle, dans un travail partenarial constant avec les élus, les publics et les acteurs culturels des départements.
Nous avons au sein de notre fédération une commission Danse particulièrement dynamique, composée de chargées de mission des organismes départementaux, qui organise régulièrement des temps forts de réflexion et a participé activement, avec le CND, à la réalisation de l'outil pédagogique "À chaque danse ses histoires..." que vous découvrirez samedi après-midi. Je les remercie de leur présence et de leur contribution à la préparation de cet événement.

Pierre Diederichs

Pour terminer, je voudrais adresser mes sincères remerciements à Irène Filiberti, la coordinatrice de ce programme, ainsi qu'aux universitaires, aux journalistes et artistes qui ont accepté notre invitation. Nous sommes très heureux de leur donner l'occasion de débattre de questions qui nous tiennent à cœur : celle de la danse contemporaine d'abord, de ce "boom" des années 80 dont certains ici ont été les talentueux instigateurs, de ce souffle de liberté et d'énergie créative qui a marqué l'évolution de la danse française. La question de "l'héritage" aussi, nous amène à traverser ces trois décennies de production chorégraphique, à mieux appréhender l'évolution des esthétiques de la danse et à voir comment ces années "historiques" résonnent chez les jeunes chorégraphes d'aujourd'hui. Enfin le rôle que joue l'artiste dans le développement d'une "culture chorégraphique" nous questionne dans la construction actuelle du programme de l'Éducation artistique et culturelle.

À chacun de ces moments, l'artiste sera, nous dit-on dans le programme, "au cœur du débat". Nous sommes certains qu'il y prendra la place indispensable qu'il joue dans notre société.
Je souhaite, à tous ceux qui sont venus nombreux pendant ces deux jours, des débats enrichissants. Tables-rondes, ateliers, spectacles, exposition, films,... autant de moments partagés qui ouvriront une large fenêtre sur cette "poétique de la danse contemporaine" que la pensée en mouvement de Laurence Louppe a superbement dessinée.

DISCOURS DE FRANÇOIS ERLENBACH

Directeur régional des affaires culturelles, DRAC Bretagne

Mesdames, Messieurs,

François Erlenbach

Permettez-moi de saluer tout d'abord l'initiative conjointe de la Fédération Arts vivants et Départements, de l'Addav56 - chevilles ouvrières de cette rencontre -, de la Ville de Vannes et du Théâtre Anne-de-Bretagne, co-organisateurs de cet événement.

Cette initiative s'inscrit dans un contexte territorial favorable à la danse et vient consacrer un travail exemplaire en termes de coopération entre collectivités publiques, dans le respect des politiques de chacune.

Je tiens à rappeler - et saluer - à cet égard le choix, rare, de la ville de Vannes d'implanter une compagnie, celle de Catherine Diverrès, sur son territoire. Implantation formalisée par une convention pluriannuelle d'objectifs (2012-2014) associant l'ensemble des partenaires publics : ville, communauté d'agglomération, département, région, État.

Rappeler également le conventionnement concomitant du Théâtre Anne-de-Bretagne, au titre du programme des scènes conventionnées (il rejoint ainsi la trentaine de scènes conventionnées danse en France aujourd'hui, dont deux en Bretagne désormais avec le Triangle de Rennes), avec le soutien de la ville, de la communauté d'agglomération, de la région et de l'État.

J'aimerais souligner combien la conjugaison de ces deux événements (implantation d'une compagnie d'envergure nationale et internationale et conventionnement d'un théâtre) a permis d'enclencher une dynamique chorégraphique qui se trouve renforcée par les synergies rapidement trouvées avec les autres acteurs et événements culturels présents sur le territoire et impliqués dans le développement de la danse : l'espace culturel *L'Hermine* - scène de territoire pour la danse, et le lieu de résidence *La Voilerie Danses* sur la communauté de communes de la Presqu'île de Rhuys ; le festival *Plages de danse*, sur cette même communauté de communes, qui connaît par ailleurs une forte pratique amateur grâce à son conservatoire, implanté à Sarzeau et lié par convention au conservatoire à rayonnement départemental de Vannes.

Ce compagnonnage entre une compagnie et un théâtre favorise une permanence artistique qui ouvre d'intéressantes perspectives d'actions en matière d'éducation artistique et culturelle, dont la ministre de la Culture a fait une priorité de son action. La DRAC soutient à ce titre un projet d'éducation artistique et culturelle ambitieux sur trois années, porté par le Théâtre Anne-de-Bretagne, le collège St-Exupéry et l'école Jean Moulin de Vannes (zone prioritaire politique de la ville) associant la compagnie de Catherine Diverrès.

Toujours sur ce sujet de l'éducation artistique et culturelle, j'aimerais évoquer la restructuration en voie de finalisation du Pôle ressources pour l'éducation artistique et culturelle (PREAC) danse autour du Musée de la danse - centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qui en assurera désormais la coordination : un moyen de donner à ces problématiques de développement de la culture chorégraphique - dont ces journées de rencontre débattront - un cadre de réflexion et d'action.

Je me réjouis par ailleurs de la naissance d'un réseau danse en Bretagne, à l'instigation de Spectacle vivant en Bretagne, qui en assurera, au moins dans les premiers temps, l'animation -Thierry Boré en fera une présentation cette même matinée après l'intervention de M. Laurent Van Kote, délégué à la danse. Son objectif est de créer des habitudes de coopération, pour favoriser la mobilité des artistes.

Je me félicite enfin que la région Bretagne figure parmi les régions les plus dynamiques sur le plan chorégraphique avec, cette année, quinze équipes artistiques soutenues par la DRAC.

Je ne voudrais pas conclure cette allocution sans remercier vivement les artistes, qui ont répondu nombreux à l'invitation et honorent de leur présence cette manifestation et notre région.

Marie Caër

Yvan Sytnik

GABRIEL SAUVET

Je voudrais remercier et faire monter sur le plateau **Marie Caër, Fabienne Arsicaud, Yvan Sytnik** et **Gildas Le Boterf.** Je vous rappelle que j'ai aussi une autre casquette qui est d'être président du Théâtre Anne de Bretagne. La ville de Vannes c'est 58 000 habitants, l'agglo c'est 140 000 habitants et nous sommes passés de 20 000 à 30 000 spectateurs par an dans ce théâtre depuis que Gildas Le Boterf le dirige, grâce à une augmentation des subventions et à la qualité de sa programmation.

YVAN SYTNIK

Directeur des affaires culturelles Ville de Vannes

Avant de remercier l'équipe cheville ouvrière de cette rencontre nationale, particulièrement Marie Caër et Fabienne Arsicaud, je voulais préciser simplement que la question de la danse telle qu'elle s'est présentée pour la ville de Vannes à travers la résidence de la Compagnie d'Octobre, est véritablement une étape importante, un virage majeur. Au sein des projets culturels, c'est non seulement de la place de la danse dont il s'agit mais aussi, au-delà, de la question de la création. Les opportunités qui grandissent et se multiplient avec le travail déjà accompli depuis 3 ans avec Catherine Diverrès, relient cette question de la création aux questions de l'artiste et à son rôle dans la cité.

Le Président de la Fédération Arts Vivants et Départements parlait d'une fenêtre qui s'ouvre. Pour reprendre cette image, nous pourrions dire aussi, que la maison Danse nous ouvre ses portes en grand.

Les projets quant à eux évoluent, se transforment : sur les questions d'économie, d'organisation, de gestion, ce que l'on appréhende le plus souvent c'est le changement, la turbulence, le déséquilibre.

Mais au fond, ces trois éléments sont souvent fondateurs et moteurs de la créativité pour beaucoup de danseurs et de chorégraphes.

Cette approche ne pourrait-elle pas être pour les techniciens de la culture un exemple de travail ? Arriver à positionner différemment les liens entre les artistes, les professionnels de la culturel, les élus, les citoyens et les projets que nous sommes en train d'organiser afin de mieux co-construire.

En tant que directeur des affaires culturelles on n'a pas souvent l'occasion de verser du côté de la poésie ou d'un certain lyrisme, mais je vais faire un écart. Je dirais pour illustrer la belle histoire que nous écrivons, avec le théâtre Anne de Bretagne, pour une place vivifiante de la danse au sein du spectacle vivant, qu'à l'instar des magiciennes persanes qui entrouvraient les portes des jardins et des bois pour les prisonniers et pour les fous qui pensaient ne jamais plus retrouver ni les bois ni les forêts, nous pouvons mettre à l'œuvre cet accueil, ce désir de parler à travers tous les projets, que ce soit la lecture publique, la musique, le patrimoine et parler de créativité, de création.

La création est à tous les endroits, c'est un sujet difficile mais je pense que grâce à la danse, on va vraiment pouvoir s'y attaquer, s'y consacrer.

GILDAS LE BOTERF

Directeur du Théâtre Anne de Bretagne

Je voudrais juste vous souhaiter la bienvenue, et préciser que nous sommes dans un théâtre et que c'est avant tout pour moi une maison d'artistes.

Cette initiative est due à l'Addav56 et à Marie Caër ainsi qu'à la Fédération Arts Vivants et Départements, et c'est la rencontre entre des personnes qui fait que les choses se déclenchent et pas simplement des processus institutionnels.

Je m'interrogeais sur la longueur d'un arpent, ce qui est sûr c'est que nous avons arpenté les plateaux et les théâtres, ne serait-ce que pour organiser, et je vois surtout ici des visages amis qui ont arpenté les années 80. Je suis tellement content de les voir là, j'ai même envie de dire que Catherine Diverrès est une personne avec laquelle on a un grand plaisir à travailler, c'est un moteur assez extraordinaire pour développer le goût de la danse. Remercier aussi Daniel Larrieu, Josette Baïz, Pascale Houbin... Je suis absolument ravi lorsqu'il devient possible enfin d'arrêter de chercher des sous, de se demander si on programmera ou pas. Oui Monsieur l'inspecteur, je pense que l'argent est important, et je tiens à le dire, mais je veux aussi souligner la nécessité et l'intérêt de prendre un peu de recul pour réfléchir enfin à la matière, surtout lorsque ce sont aussi des artistes qui parlent et peuvent échanger avec des spécialistes, trouver le temps pour voir ou questionner comment mettre en rapport les pratiques de plateau, les professionnels des arts, et les publics.

Merci beaucoup, et vous êtes fort bienvenus ici.

Gildas Le Boterf et Marie Caër

INTERVENTIONS
VENDREDI 22 NOVEMBRE 2013 - 10H30

INTERVENTION DU MINISTÈRE DE LA CULTURE / DGCA*

Paysage chorégraphique et politique de soutien de l'État
par Laurent Van Kote, délégué à la danse au Ministère de la Culture / DGCA
(Direction générale de la création artistique)

À partir des fondements historiques de la politique culturelle du Ministère de la culture et de la communication et des évolutions du paysage chorégraphique, la DGCA rappellera les objectifs et moyens qu'elle se donne, en lien avec ses opérateurs et ses partenaires, pour développer et structurer les champs de la pratique chorégraphique, de l'enseignement de la danse, de la création, production et diffusion de la danse, du patrimoine chorégraphique et de l'éducation à une culture chorégraphique.

* cf. Annexes p 101-102

INTERVENTION DU CENTRE NATIONAL DE LA DANSE*

Quelles sources documentaires sur la danse ?
Panorama d'une offre en plein développement et présentation des ressources numériques existantes
par Laurent Sebillotte, directeur de la médiathèque et des éditions du Centre national de la danse

Mémoire de la danse, transmission d'un répertoire, analyse des œuvres, développement d'une culture chorégraphique, éducation artistique, recherche historique : autant d'enjeux et de démarches pour lesquelles l'accès aux sources documentaires est souvent essentiel. Pour favoriser cet accès, des collections spécialisées, des fonds d'archives, bases de données, applications numériques, sites en ligne se sont développésces dernières années. Cette communication sera l'occasion d'en présenter quelques-unes et notamment les ressources proposées par la médiathèque du Centre national de la danse. www.cnd.fr - et la web.tv Numeridanse.tv - www.numeridanse.tv.

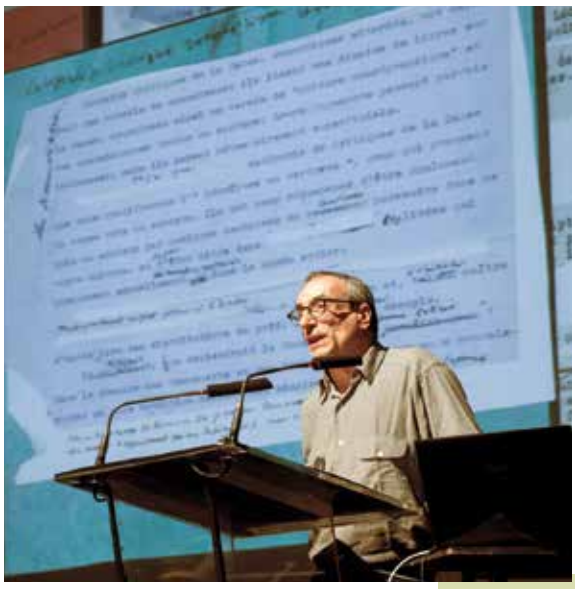
* cf. Annexes p 103-104

INTERVENTION DE SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE

Présentation du réseau danse en Bretagne
par Thierry Boré, directeur de Spectacle Vivant en Bretagne

Ce Réseau rassemble les structures de production, de programmation et d'accompagnement dans le domaine de la danse en Bretagne. Il a pour but d'organiser des moments d'échanges, de créer une dynamique de coopération, d'élaborer des actions concrètes, au service de la mobilité des artistes et de la production/diffusion de leurs spectacles.

Laurent Van Kote



Laurent Sébillotte

TABLE RONDE 1
VENDREDI 22 NOVEMBRE - 14H30

ARPENTEURS DES ANNÉES 80, ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

Communication **Claudia Palazzolo**, enseignant-chercheur à l'Université Lumière-Lyon 2, département des arts du spectacle et de l'image.
Modération **Irène Filiberti**, critique, conseillère artistique, dramaturge pour la scène nationale de Cergy-Pontoise.
Avec les chorégraphes et danseurs **Catherine Diverrès**, **Dominique Boivin** (vidéo), **Michel Kelemenis, Daniel Larrieu**.

La danse contemporaine, des années 80 à aujourd'hui : regards portés sur l'évolution des esthétiques et des langages. Il est proposé de questionner ces trente dernières années, en interrogeant les chorégraphes de la première génération, représentatifs de cette "nouvelle danse" française, puis de croiser les regards que portent aujourd'hui quelques-uns d'entre eux avec d'autres artistes et acteurs de tous âges, filiations, parcours... À quelle transmission des héritages de la danse sommes-nous confrontés ? Afin de le déterminer, nous proposons d'interroger ensemble ce que la danse porte aujourd'hui de sens, d'esthétiques, de recherche, tant pour ceux qui la font que pour ceux qui la découvrent.

Claudia Palazzolo, Catherine Diverrès et Irène Filiberti

IRÈNE FILIBERTI

C'est une joie de retrouver ici réunis des artistes et des professionnels afin de pouvoir évoquer, sans doute en tournant autour pour le questionner, le sujet de cette Rencontre. Les années 80 en danse, déjà désignent une référence, comme si cette période était devenue une sorte de label. C'est d'ailleurs le terme employé dans un dossier réalisé par ma consœur Rosita Boisseau en 2008 pour le journal suisse de l'association pour la danse contemporaine (ADC).

La danse contemporaine des années 80. De quelle façon s'est-elle inscrite dans le temps, que devient-elle aujourd'hui ? À l'évidence, il ne s'agit pas de s'arrêter sur cette période, mais d'inviter à ce que des paroles d'échange entre artistes et avec vous, puissent nourrir la réflexion sur les esthétiques et les enjeux de la danse au cours de ces 30 dernières années. Les interrogations de chacun se posent selon des perspectives, des interprétations différentes, mais la plupart sont liées à des expériences déjà très inscrites dans le travail.

Pour ma part, j'aimerais garder l'idée que si l'on parle aujourd'hui de la danse française des années 80, c'est aussi parce qu'elle est structurée sur un certain mode et qu'elle a développé sa propre histoire. Les autres pays n'ont pas eu les mêmes prolongations ni la même inscription. Au même titre que la nouvelle danse flamande mais aussi italienne, espagnole ou portugaise en vagues successives, cette dite "nouvelle vague" a d'emblée été présentée comme un phénomène. Avant tout, me semble-t-il, parce qu'elle générait dans sa pratique un mode de travail et un rapport différent à la création et ses processus, et culturellement parce qu'elle véhiculait un rapport plus émancipé au corps, en opposition à l'ordre et aux normes en vigueur socialement et artistiquement. Est-ce l'un des facteurs qui fait qu'aujourd'hui néanmoins, elle n'est pas restée focalisée sur un seul territoire, et circule partout ? La question est ouverte de ce côté là aussi.

Une communauté artistique qui commence à s'organiser, à prendre position, tout en maintenant une dimension constante de recherche et d'innovation.

À l'écart d'un discours savant, je préfère dans le contexte qui nous réunit l'évoquer comme un micro monde, un espace aux marges avec tout ce qu'il peut contenir, de passions et de conflits, de codes de reconnaissance, de mode de fonctionnement particuliers - un monde donc en miniature, un peu façon bonzaï. Avec aussi ses utopies et en conséquence des aspects politiques plus ou moins exprimés. Disons une communauté artistique qui commence à s'organiser, à prendre position, tout en maintenant une dimension constante de recherche et d'innovation dont nous allons pouvoir évoquer les particularités et les transformations. Ces tables rondes ont été conçues de manière à privilégier les échanges et des prises de paroles, nous l'espérons plus vives que des exposés isolés.

Issue du domaine du spectacle dit vivant, par opposition aux mediums enregistrés, dont l'économie se rapporte davantage à l'industrie culturelle, la danse, lorsqu'elle est pratiquée comme art de représentation, ce qui n'est pas son unique fonction, est un acte de création. Ce qui la place nécessairement au croisement de différentes logiques : artistiques, économiques, pour les modes de financement, subventions et diffusion, modalités sur lesquelles nous reviendrons dans la seconde table ronde, et transmission. Celle-ci s'étend des pratiques à la culture chorégraphique, signe déjà d'une évolution dans le temps car il s'agit d'un terme apparu au cours des années 90 ou entrent en jeu les nouveaux outils technologiques et des besoins issus de son développement récent tout autant que de son manque d'inscription sociale, à la différence du théâtre et de la musique, Ce domaine fait appel à d'autres formes d'interventions et d'interlocuteurs. Il est pris en charge par différents médiateurs, dont les artistes, et c'est avec eux que nous avons souhaité interroger ce champ dans la troisième table ronde.

Il m'a semblé intéressant de pouvoir entrer dans le sujet de façon décalée, c'est-à-dire en confiant à un regard extérieur le soin d'esquisser ce paysage.

Quand Marie Caër et Gildas Le Boterf m'ont contactée pour contribuer à l'organisation de ces deux journées, il m'a semblé intéressant de pouvoir entrer dans le sujet de façon décalée, c'est-à-dire en confiant à un regard extérieur le soin d'esquisser ce paysage. C'est pourquoi j'ai demandé à Claudia Palazzolo, historienne en charge de la spécialité danse à l'université Lyon 2 d'intervenir dans cette première table ronde. Au fil de nos discussions préparatoires, elle a choisi de rassembler un corpus de textes relatif à la danse contemporaine française telle qu'elle est perçue à l'étranger par un certain nombre de critiques et d'analystes, notamment à travers les écrits de Leonetta Bentivoglio qui est entre autres une éminente spécialiste du travail de Pina Bausch.

Avant de lui laisser la parole, je voudrais vous présenter les artistes qui sont parmi nous.
Michel Kelemenis, chorégraphe, opère depuis son lieu à Marseille "KLAP". Il a collaboré en tant qu'interprète avec le chorégraphe Dominique Bagouet, l'une des figures de proue de la période qui nous occupe. Fort de cet esprit-là, il a eu à se détacher, inventer son propre langage en s'extrayant de la mémoire de ce travail.

Daniel Larrieu fait partie de ces figures, avec Catherine Diverrès, qui ont initié leur propre démarche à cette époque. Avec eux, nous pourrons revisiter comment s'est engagée cette histoire. Chorégraphe, il a dirigé le Centre chorégraphique national de Tours une dizaine d'années et il est désormais revenu au statut d'artiste indépendant, avec des projets de compagnie très diversifiés, comme son spectacle Divine sur un texte de Jean Genet.

Catherine Diverrès s'est depuis peu, avec sa compagnie, implantée à Vannes, après avoir été directrice du Centre Chorégraphique National de Rennes. Elle a occupé un positionnement assez singulier durant cette fameuse époque.

La parole est enfin à **Claudia Palazzolo.**

CLAUDIA PALAZZOLO

La "Nouvelle danse" française dans la presse italienne

Petite histoire d'un mythe générationnel et d'une critique militante

Lorsqu'il m'a été demandé d'introduire cette table ronde, je me suis toute de suite posé la question de la pertinence de cette approche. Peut-on prétendre à une synthèse historique exogène, fabriquée de l'extérieur, pour une période aussi récente ? Ne vaudrait-il pas mieux laisser la parole à la mémoire des protagonistes [1] ? Comment lier mémoire et Histoire, sans avoir une expérience directe de spectateur? J'étais en Italie à cette époque. Pour ouvrir le débat et avant de laisser la parole, plurielle, à ceux qui ont vécu cette histoire, j'ai décidé alors d'amplifier ma distance, d'endosser ma casquette d'étrangère, et d'affronter le sujet de la "danse des années 80" à partir de l'Europe. J'ai donc choisi d'interroger la danse française depuis l'Italie, sa représentation, son image, certains discours construits à son propos, soit l'un des visages de sa réception.

La communication, qui propose, à partir de la lecture de quelques articles de presse, une vue qualitative de la réception critique de la danse des années 80, s'appuie sur l'idée que les analyses des discours, de la danse et sur la danse, participent à penser la danse à côté des pratiques. J'ai consulté l'ensemble des articles consacrés à la danse française parus sur *La Repubblica*, l'un des hebdomadaires les plus lus dans les années 80 et encore aujourd'hui. Une grande majorité de ces articles est signée par Leonetta Bentivoglio, fine critique et chercheuse, auteur des premiers livres sur la danse moderne et contemporaine en Italie, figure engagée de la danse. C'est aussi grâce à ses lectures sensibles du Tanztheater et son travail de sensibilisation, que Pina Bausch a entretenu avec l'Italie une relation aussi riche et y a monté diverses productions. À la différence d'une analyse sociologique, dans cette étude qualitative de la réception, les auteurs du discours sont choisis sur la base d'un engagement constant dans le champ de l'art, quelle que soit leur orientation [2]. Cette communication se veut donc aussi un hommage à cette critique militante, qui informait pour mobiliser.

Ce qui m'a étonnée, déjà au premier dépouillement de ce fond, c'est le nombre d'articles consacrés à la danse par rapport à aujourd'hui. Parmi ces articles, j'ai laissé de côté ceux qui proposaient des analyses d'œuvres, ou de présentation de parcours singuliers d'artistes, qui sont sans doute les plus pointus, ceux qui témoignent d'un regard sensible sur le phénomène, et tentent d'en donner une vision globale. Au lieu de suivre un déroulement chronologique et de discerner une possible évolution du regard italien sur la danse française, j'ai préféré isoler certains axes constants de ce récit.

Ce qui m'a étonnée, déjà au premier dépouillement de ce fond, c'est le nombre d'articles consacrés à la danse par rapport à aujourd'hui.

Deux premiers thèmes concernent le placement de ce phénomène dans le temps et dans l'espace. Premièrement, le découpage temporel, la périodisation elle-même et l'appellation "années 80". Selon ce découpage, une durée conventionnelle, anodine, une décennie, serait douée en danse d'une spécificité, de cohérence, qui se charge de sens. Dans les articles, ce découpage temporel est marqué, souligné par l'utilisation de termes comme "renaissance" [3], ailleurs, et dans la littérature, "explosion".

À propos de la danse des années 80, on signale un "Big Bang", une rupture soudaine, entre un avant un après, entre le néant et le tout. Dans la fabrication de l'Histoire de la danse, la rhétorique de la rupture, de la démarcation, d'un commencement à partir de rien, *de la tabula rasa*, construit par les artistes aussi, parfois pour échapper aux improbables généalogies, cette idée de la rupture donc, a minimisé les continuités, les différentes couches de temporalité qui travaillent la danse [4]. Donc, du point de vue chronologique, cette danse semble se blinder contre son passé, n'admettre aucune continuité entre passé et/ou présent, tradition et modernité.

Par ailleurs, quant à sa localisation géopolitique, on s'aperçoit que la place de la danse en France dans la géographie de la modernité chorégraphique à cette époque est en train de changer. Le 11 août 1985 est apparu un très long article "La modern dance a décidé : elle ne parle pas la langue américaine", *"L'Amérique a fini par représenter, tout au long des décennies, la référence absolue de la culture de danse en Occident. Mais il y a une dizaine d'années, on a commencé à assister à une inversion de tendance : la danse, en Europe, a parcouru des itinéraires plus libres et personnels, gagnant un nouveau public et une nouvelle popularité"* [5]. À le regarder de l'Italie donc, le berceau de la création chorégraphique, n'est plus les États Unis, mais l'Allemagne et la France. Ce très long article qui s'affiche comme la première étape d'une enquête que *la Repubblica* consacre au "nouveau visage de la danse des années 80", porte justement sur la France, décrite comme le pays européen qui offre *"la situation nationale la plus vitale, la plus stimulante"*. Cette danse se présente tout d'abord comme une anomalie. *"La "nouvelle danse" est l'un des phénomènes les plus curieux et extravagants dans le paysage de la danse contemporaine [6]"*. Elle échappe aux étiquettes. Elle n'est pas liée à une pratique, une technique, un vocabulaire. Elle n'est pas non plus une école. Car les jeunes groupes actifs en France font référence aux pratiques les plus diverses, parfois envisagées comme étant en contradiction les unes avec les autres. Quelles sont les pratiques ? Les articles citent trois ensembles de références.

Le 11 août 1985 est apparu un très long article "La modern dance a décidé : elle ne parle pas la langue américaine".

Tout d'abord, si les tournées des compagnies semblent avoir un impact moindre, ce qui avait porté la critique à dire qu'en ce début des années 80, la *modern dance* ne parlait plus la langue américaine, ce corpus nous dit aussi que c'est de l'Amérique que viennent encore une partie de ses pratiques de référence, et notamment de Merce Cunningham, évoqué comme un véritable *gourou*, chez les danseurs français, qui se déplacent en masse pour étudier dans son studio. Une autre voie est représentée par l'enseignement du danseur Hideyuki Yano. Le troisième axe vient du Tanztheater de Pina Bausch[7]. Selon le récit italien, la nouvelle danse naît de la confluence des différentes pratiques, mémoires et pensées de la danse qu'elle détourne, réinvente, et questionne... Pour ce qui concerne le style, tout en avouant l'impossibilité de repérer une esthétique commune pour les nombreuses œuvres, la chronique qui parle du phénomène dans sa globalité tente d'en saisir les caractéristiques.

Je vais donc en évoquer certaines, sachant pertinemment que leur décontextualisation, dont je m'excuse avant tout auprès des auteurs, réduit les nuances du discours et radicalise leurs stéréotypes. Ce qui m'intéresse dans ce contexte est justement cela : mettre l'accent sur ce qui semblait faire la différence entre cette danse et celle d'ailleurs, cette danse et celle d'avant.

La nouvelle danse des années 80 est interdisciplinaire : elle se nourrit de rock, de vidéo, de mode, de cinéma.

La nouvelle danse des années 80 est interdisciplinaire : elle se nourrit de rock, de vidéo, de mode, de cinéma[8]. Elle témoigne d'une volonté de rupture par rapport au théâtre, mais cette rupture se manifeste dans le fait de révéler une nouvelle manière de faire du théâtre, construit à partir de la libre association. Elle est cultivée, elle se nourrit de littérature, de psychanalyse, des philosophies orientales. C'est *une danse d'auteur*[9]. La notion est d'un côté un clin d'œil au cinéma d'auteur, autre excellence de la création française. De l'autre côté, le créateur par excellence étant l'écrivain, en attribuant un statut d'auteur au chorégraphe, on légitime l'art de la danse. Ses pièces peuvent être considérées comme des œuvres d'art et non pas des occasions de divertissement. Elle est le véhicule d'énergies créatives, mais aussi de tendances. Elle est un phénomène à la mode[10]. *Elle met en scène le goût de l'éphémère et le plaisir comme du travestissement (Chopinot), redécouvre le surréalisme le plus élégant et intellectuel (Gallotta), exalte la sensualité du corps (l' Esquisse, Karine Saporta)*[11].

Elle s'abandonne à l'hédonisme, mais avec modération et mesure, et si elle a pu devenir un phénomène de mode, c'est parce qu'elle plaît aux jeunes. La jeunesse, à la fois du phénomène et de l'âge des chorégraphes, est perçue comme une véritable singularité de la danse française des années 80. La nouvelle danse est créée par des jeunes chorégraphes, elle plaît beaucoup aux jeunes, même les organisateurs sont très jeunes "*Michel Reilhac, direttore del Centro Nazionale di Danza Contemporanea di Angers, Christian Tamet, direttore del Théâtre Contemporain de la Danse, ou "l'hyper-puissant" Guy Darmet, fondatore della Maison de la Danse di Lione*[12]. Ce lien entre jeunesse et nouvelle danse est ailleurs présenté autrement et plus finement comme un "mythe générationnel", car non seulement les jeunes danseurs ont occupé un espace, mais la danse semble être devenue capable de répondre aux questions posées par une entière génération : "la danse est devenue l'art du présent".

Malgré ces tentatives de définir le phénomène, des incertitudes perdurent quant aux caractéristiques de la nouvelle danse, engendrant des démarches et produisant des formes trop éclectiques pour identifier une véritable tendance. En revanche, le rôle joué par la politique ne fait plus de doute. La danse française des années 80 est une danse supportée par les politiques. Dans les articles, la figure de Jack Lang est souvent citée comme personnalité ayant su investir dans la créativité nationale qui pouvait s'exporter. Il n'y a pas que des raisons éthiques dans le fait de promouvoir l'art de la danse. La politique y entrevoit une forme de rentabilité à long terme : accroître le prestige de la France dans le monde.

Vue de l'Italie, la nouvelle danse des années Mitterrand est un bien exportable qui répand une nouvelle image de la culture française, rafraîchie et remise au goût du jour.

Vue de l'Italie, la nouvelle danse des années Mitterrand est un bien exportable qui répand une nouvelle image de la culture française, rafraîchie et remise au goût du jour. Les grandes tournées internationales en témoignent. Un exemple parmi d'autres, Jean-Claude Gallotta triomphe à Los Angeles en juin 1984, et au Japon en 1985. Les articles informent régulièrement sur l'ouverture de tous les nouveaux espaces pour la danse qui se multiplient : Angers, les CCN. La nouvelle danse se décentralise, elle arrive en région. Certainement la politique culturelle de la danse française apparaît comme un modèle à imiter, même si l'on entrevoit parfois, entre les lignes, le sentiment d'être face à des conditions tellement extraordinaires qu'elles s'apparentent presque au luxe : *"Aujourd'hui en France, l'expérimentation chorégraphique est poussée, gâtée, amplifiée et exportée avec un déploiement de moyens unique en Europe"*[13]. Ce passage, qui peut paraître polémique, ne l'est pas tant à propos de la grandeur française, ni même à propos de la danse, mais résonne plutôt comme un appel à la politique italienne incapable, même face à un tel déploiement de moyens de sa voisine, de manifester le moindre intérêt envers cet art du présent. Et ce besoin d'informer, de multiplier les détails, de rendre compte, est aussi une façon de convaincre la société italienne, que l'on peut investir sur la danse, que d'autres le font, même si cela relève presque de l'impossible[14].

Avant de vous donner la parole, je voudrais reprendre l'idée de la danse en France dans les années 80 comme un "mythe générationnel" et me demander s'il n'y a pas quelque chose de cet ordre dans le fait de revenir sans cesse sur cet âge d'or, âge du bâtir des fondamentaux politiques, mais non esthétiques... de la danse d'aujourd'hui. Est-ce que la danse des années 80 ne serait pas en train de devenir une "figure" qui se cristallise, un mythe, auquel l'on se rattache et l'on revient, lorsque ces fondamentaux s'écroulent ? Et ne faudrait-il pas aussi, dans ce contexte, questionner ce que la danse des années 80 a empêché, ce qu'elle a normalisé ?

IRÈNE FILIBERTI

Nous allons pouvoir poursuivre avec beaucoup de matériaux et de questions stimulantes.

J'aimerais revenir sur un point particulier, souvent énoncé - y compris lorsque vous mêmes chorégraphes avez débuté votre parcours, c'est la notion de rupture. Il me semble que le contexte évoqué durant ces années-là, social autant qu'artistique, était très attaché à l'idée de rupture, par rapport à ce qui existait alors. Nous savons que cette rupture dont parle Claudia Palazzolo, permettait aussi de couper un lien, pour créer peut-être un autre espace à ce qui devait advenir de vos propres danses. Catherine...

CATHERINE DIVERRÈS

Il faut revenir aussi à ce qui s'est passé juste avant les années 80. Dans les années 70, il ne faut pas oublier Michel Guy quand même, et dire qu'on découvrait des grands chorégraphes comme Alwin Nikolaïs et des grands metteurs en scène comme Bob Wilson. Maurice Béjart a été invité à Avignon par Antoine Vitez, un homme de théâtre important.

IRÈNE FILIBERTI

Nous allons bientôt entendre et voir une autre parole "fantôme", celle de Dominique Boivin qui évoque cet héritage. Pouvons-nous revenir sur le territoire particulier de la danse du Studio DM, la première compagnie de Catherine Diverrès et Bernardo Montet et sur cette notion de rupture ?

1. Sur mémoires, histoire, et archives en danse, voir en France, Isabelle Launay et Sylviane Pages (sous la direction de), Mémoire et histoire en danse, Mobiles n° 2, L'Harmattan, 2010 ; Marina Nordera, Susanne Franco (sous la direction de), Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia, Utet, Turin 2010 ; Isabelle Launay (sous la direction de), Les Carnets Bagouet, Les Solitaires intempestifs, 2009.
2. Voir surtout Ninon Prouteau "André Levinson ou l'invention d'une critique chorégraphique dans les années 1920 (1887-1933)" ou Letitia Doat "Isadora Duncan est-elle une danseuse?" ; in Isabelle Launay et Sylviane Pages (sous la direction de) Mémoire et histoire en danse cit. et Claudia Palazzolo, "Rudolf Laban a Parigi. Una recensione di André Levinson", in Teatro e Storia, Il Mulino, Bologna, n° 22, 2002.
3. "Arriva il gran fuoco della Nouvelle danse", *La Repubblica*, 26 avril 1991.
4. Voir entre autres à ce propos "Définitions statiques, les "Classiques" et les "Modernes". Un mythe de la rupture", in Isabelle Launay, À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban-Mary Wigman, Librairie de la danse, 1995.
5. "La modern dance ha deciso : non parla piu americano" *La Repubblica*, 11 août 1985.
6. "Sembra solo danza é la nostra vita", *La Repubblica*, 30 mai 1985.
7. Les articles ne mentionnent pas les voies plus secrètes de la transmission des pratiques de la danse d'expression en France avec entre autres Jean Weidt, Dominique Dupuy et l'enseignement de Karin Waehner.
8. "Arriva il gran fuoco della Nouvelle danse", *La Repubblica* 26 avril 1991.
9. "Chopinot, Gaultier e il mito del drago", *La Repubblica,* 28 février 1992.
10. "La modern dance ha deciso : non parla piu americano" *La Repubblica*, 11 août 1985.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. "La modern dance ha deciso : non parla piu americano" *La Repubblica*, 11 août 1985.
14. Il serait intéressant de se pencher sur le fait que les vagues d'émergence d'une modernité en danse suivent en Italie les mêmes phases qu'en France, mais sans que jamais cela ait des conséquences d'envergure au niveau de la politique culturelle. Dans les années 50, les écoles de Clothilde et Alexandre Sackaroff à Rome formeront plusieurs danseurs. À Turin travaillent Bella Hutter, Anna Sagna, Sara Acquarone. À Florence, domine l'école de Marie Strauff Faggioni, élève de Mary Wigman, Anne Sokolof et Kurt Jooss. Une pédagogie, des transmissions de sources et d'outils existent, même si cela se produit dans une forme totalement autogérée. Dans les années 70, les techniques modernes identifiées comme "Graham" "Limon" "Ailey" se multiplient dans toute l'Italie avec Elsa Piperno, Roberta Garrison, Bob Curtis. Deux dates importantes. En 1979, la naissance de l'Alter balletto, première compagnie de danse autonome face aux Opéras, liée à l'Association des théâtres Emilia Romagna. En 1980, Italo Gomez, du Théâtre de la Fenice de Venise constitue une compagnie italienne contemporaine dirigée par Carolyn Carlson. De l'expérience de Francesca Bertolli, Caterina Sagna, Luisa Casiraghi, Giorgio Rossi, Raffaella Giordano naît la compagnie des Sosta Palmizi. Avec Virgilio Sieni, Enzo Cosimi, Lucia Latour, mais aussi avec la compagnie Efesto de Donadella Capraro et Gaetano Battezzato. Ils ont été les protagonistes, peu nombreux, de la danse contemporaine italienne des années 80. La France devient la voie pour découvrir les post-modernes et leurs nouvelles pratiques. Elle sera aussi la destination privilégiée des danseurs italiens qui partent en masse et qui, inexplicablement, malgré ou parfois grâce à leurs formations éclectiques, sont engagés en nombre dans les compagnies européennes.

CATHERINE DIVERRÈS

Nous étions tous, tels des apprentis adolescents, très empreints de toutes ces techniques américaines, et depuis longtemps, en tension avec la danse classique.

À ce moment-là, l'expressionnisme réapparaissait au travers des pièces de Pina Bausch et l'influence de la danse américaine était très forte. Nous étions tous, tels des apprentis adolescents, très empreints de toutes ces techniques américaines, et depuis longtemps, en tension avec la danse classique etc. À un moment donné, j'ai senti qu'il fallait passer à autre chose. Beaucoup de danseurs partaient aux États-Unis se former, et nous nous sommes dit avec Bernardo Montet, qu'il devait y avoir une autre voie.

Il s'est trouvé que j'ai rencontré Kazuo Ono, ce qui a été un choc. Au même moment, on découvrait au théâtre Tadeusz Kantor. On en parle peu souvent, mais par rapport à la prédominance de ces vastitudes ouvertes par le théâtre, la pensée de Bob Wilson qui était magnifique, l'arrivée de Kantor en même temps que celle de Kazuo Ohno a été très importante J'ai presque plus appris de ces deux personnalités que d'autres dans la danse. C'est cette rupture-là qui était importante : faire des milliers de kilomètres pour entrer dans un autre espace-temps, dans une autre culture, le Japon, c'est ça. Quant au rapport à la mort, au théâtre ou à la danse, là n'était plus la question. La première chose que nous a dit Ohno en arrivant fut : "Kantor, number one". Il y a des endroits où l'on apprend d'autres filiations que ce qui paraît normal dans une technique ou un art. On apprend de tout, de tous les arts, mais là, nous étions véritablement en présence d'auteurs. Tadeusz Kantor a révolutionné quelque chose du théâtre, tout comme Pina Bausch. C'était véritablement une autre voie, et je peux dire que ces personnalités-là ont fait cette rupture.

L'arrivée de Kantor en même temps que celle de Kazuo Ohno a été très importante.

Quand je suis rentrée du Japon, la danse française s'était trouvé une poétique. Je connaissais Dominique Bagouet, j'avais travaillé avec lui. Il y avait des choses magnifiques, mais au fond, nous étions complètement en rupture aussi avec cette écriture de la danse française. Et nous l'avons payé cher durant des années. Nous étions là, mais à l'écart de la tendance. Nous sommes en train de parler des chorégraphes - et certes de la politique qui est très importante -, mais beaucoup d'autres personnes, de petites chevilles ouvrières, ont construit cette histoire de la danse française. Elles étaient là à des moments clés, aux bons endroits, et sont parvenues à nous soutenir. Nous étions donc en rupture aussi avec les artistes de notre génération, parce qu'effectivement, la direction que nous avions prise était différente.

Daniel Larrieu et Claudia Palazzolo

Dans les années 90, on a redécouvert tout un pan de la danse américaine qui avait été mis de côté. C'est une autre génération qui a revisité ces courants-là. Notre relation à l'héritage ou la mémoire de notre langage semble fonctionner par mouvements d'allers et retours.

On apprend de tellement de gens. Mais pour comprendre cela, il faut attendre. Lorsque l'on débute à vingt ans, que l'on veut faire table rase, c'est impossible. Mais la rupture n'est pas non plus possible, si l'on n'a pas appris avant. Comme pour n'importe quel être humain dans la vie, il y a des étapes où il faut dire non à son père, couper le cordon, tout casser, pour que son identité existe. L'artiste a besoin de cela, et comment ! La singularité comme la notion d'auteur sont très importantes à mes yeux. Mais pour en revenir aux années 70, elles étaient aussi très liées à la parole de certains philosophes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida entre autres, avec beaucoup de réflexions sur la question de la déconstruction. C'est assez curieux finalement, dans notre génération, beaucoup ont commencé par la déconstruction, mais après cela, il fallait bien aussi construire autre chose.

Je passe la parole à Daniel Larrieu...

DANIEL LARRIEU

C'est compliqué, et cela me donne la sensation d'un scintillement. C'est-à-dire que l'on voit juste le reflet de la lumière sur une surface aquatique. Nous participons d'un moment où l'Histoire est convoquée et forcément cette histoire est multiple.

J'ai gardé une sensation vraiment très singulière de ces années. Peut-être due au fait d'avoir traversé des expériences fondamentalement différentes en termes esthétiques, et fleuries, dans le vrai sens du terme, la floraison, le bouton qui s'ouvre, avec, du coup, une très grande liberté. Cette liberté n'était pas donnée par le fait d'appartenir à la danse des années 80, pas du tout. Elle était simplement liée à un principe très naturel, celui de trouver les gestes légitimes à l'endroit où on les faisait. La reconnaissance est arrivée dans la foulée, et non l'inverse. Nous n'avons pas cherché cela, on n'en avait rien à faire. Pardon de le dire. Il y avait effectivement le rapport aux modèles, nous étions très Français et donc modélisés par notre époque, par ce qu'on pouvait voir comme spectacles, par comprendre comment s'inspirer d'une forme, d'autres esthétiques. Nous étions mus aussi par le désir de trouver nos territoires propres. D'abord en tant que danseurs, la plupart du temps pour aller vers ce qui nous inspirait. Et puis, on a commencé à bricoler des choses. Pas une seconde, je n'ai même imaginé que j'allais recevoir des propositions. Quand je dis propositions, je parle même d'offres directes, de commandes. Pourtant des gens sont venus me chercher pour faire *Waterproof*, d'autres pour me proposer une serre dans une ville, des lieux industriels à investir pour des créations. Au risque de décevoir, je n'avais même pas rêvé de cela. À chaque fois je me disais : "super, génial, c'est vachement bien, c'est très rigolo, on y va, on fonce".

Le témoignage auquel je peux me risquer est d'une part cet effet de miroitement, de scintillement, et puis une autre curieuse sensation également, où c'est l'histoire qui raconte. C'est vrai qu'on a peut-être besoin de partir, en Italie, pour se rendre compte du moment où l'on a servi de modèle. Et où l'on continue à servir de modèle, pour la gestion du théâtre public. Nous sommes exemplaires sous cet aspect. Nos dépenses sont si faibles. Bien travailler, c'est montrer aux autres qu'on peut dépenser moins. Mais on n'a pas le droit de travailler mal. Dans ce cas, vous disparaissez du paysage, c'est vite fait. C'est aussi l'expérience que j'aimerais transmettre puisque nous avançons de génération en génération. Sachant qu'une génération en danse, équivaut à sept années maximum, il n'est pas faux d'avancer que sur trente années d'exercice, nous en avons traversé au moins cinq. J'estime donc que je suis l'arrière-arrière grand-père de... beaucoup de gens. C'est peut-être cette idée de liberté au fond qui était déclenchée par nous, puisque chacun est responsable de sa liberté.

Le témoignage auquel je peux me risquer est d'une part cet effet de miroitement, de scintillement, et puis une autre curieuse sensation également, où c'est l'histoire qui raconte.

Je voudrais juste conclure par l'évocation de l'inauguration hier du studio de Catherine Diverrès durant laquelle Brigitte Lefèvre rappelait la notion de trésor national... Vous avez donc devant vous un trésor national, je tiens à le rappeler...

Pour finir, je vais raconter une petite histoire... Jean Genet se fait arrêter un jour parce qu'il a volé un livre. Il arrive devant le président du Tribunal qui lui dit "Monsieur, connaissiez-vous le prix de l'ouvrage que vous avez volé ?". Jean Genet répond : "Non je n'en connaissais pas le prix mais j'en connaissais la valeur".

Je passe la parole à Michel Kelemenis.

MICHEL KELEMENIS

Une génération tous les sept ans a dit Daniel Larrieu. Je voudrais repartir de ce point. En effet, je ne me considère pas comme partie prenante de l'explosion de la danse contemporaine des années 80. Je serais plutôt l'un des premiers rejetons de ce moment-là. Avec une compagnie créée en 1987, je me suis vécu comme une seconde génération. En héritier de mon parcours d'interprète auprès de Dominique Bagouet.

Pour ce qui est de la dialectique du refus, de la rupture, je ne l'ai absolument pas vécue. Elle avait peut-être eu lieu chez Dominique, mais ma démarche est restée très fidèle à cette rencontre-là, que je n'ai jamais reniée et je n'en ai pas ressenti le besoin, à aucun moment. La question est donc différente. Si je suis évidemment issu de ce bouillonnement des années 1980, je ne me sens pas membre initial de cette origine.

Avec une compagnie créée en 1987, je me suis vécu comme une seconde génération. En héritier de mon parcours d'interprète auprès de Dominique Bagouet.

IRÈNE FILIBERTI

Comme nous sommes dans la danse, nous allons pouvoir parler d'apparition et de disparition. Il devait y avoir avec nous Dominique Boivin, mais finalement étant parti en voyage, il nous a laissé un document vidéo. Une autre façon d'apporter sa contribution, témoignage ou vision de cette histoire.

TÉMOIGNAGE VIDÉO DE DOMINIQUE BOIVIN

© Sylvie Friess

Mes années 80 commencent à la Fête de l'Humanité en 1972 lorsque je vois danser pour la première fois Carolyn Carlson dans son solo *Density 21.5*. Puis quelques mois après je découvre *Le regard du Sourd* de Bob Wilson. À ce moment-là, j'ai à peine vingt ans et dans la danse, on ne parle que de Maurice Béjart...

Durant les années 70, Maurice Béjart régnait en maître sur la chorégraphie française et européenne. Certes son travail me transcendait tant ses spectacles flattaient mon envie de voir s'émanciper les corps de tout un falbala bourgeois et un peu vieillot. Les corps des danseurs étaient enfin déchargés de leurs poids trop lourd d'une danse classique, aux élans parfois hégémoniques, affublée de costumes insipides, déguisant presque les femmes et les hommes dans des tenues caricaturales.

Malgré pas mal d'efforts de chorégraphes français, je trouvais que la France était très en retard car l'Amérique avançait déjà bien plus loin, dans des endroits qui dépassaient largement le théâtre et ses conventions et, comme tout le monde, j'avais déjà vu le travail d'Alwin Nikolaïs ou de Merce Cunningham...

Et c'est à cet endroit-là, précisément, entre le marteau et l'enclume, entre la danse classique régénérée par Béjart et la danse américaine, que les danseurs français dont je faisais partie cherchaient leur identité, leur style et leur différence.

Et c'est à cet endroit-là, précisément, entre le marteau et l'enclume, entre la danse classique régénérée par Béjart et la danse américaine, que les danseurs français dont je faisais partie cherchaient leur identité, leur style et leur différence.

Toujours, dans une espèce de perspective de préparation de ces années 80, il a fallu l'aide éclairée de certains chorégraphes et également d'hommes et de femmes de culture et de responsabilité pour poser les bases de ce qu'on nommera ensuite la danse contemporaine française.

Oui, je crois qu'il faut revenir absolument sur le talent d'un Rolf Liebermann quand il invita en 1974 Carolyn Carlson à s'installer à l'Opéra de Paris pour y créer le Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris. Et ce n'est pas rien, car une grande partie de la danse française va traverser l'Hexagone pour suivre ses cours à la Rotonde.

Il ne faut pas oublier Susan Buirge bien sûr, américaine également, avec ses démarches plus intellectuelles. Elle fut elle aussi incontournable dans ces années 70.

Il y a également Félix Blaska, chorégraphe français qui s'est frotté au grand public avec une danse nouvelle, même si celle-ci restait frontale...

Il y eu aussi Hideyuki Yano, chorégraphe japonais, et ses aventures originales mettant en place un théâtre dansé fortement inspiré par le théâtre Nô.

Et les aventures d'un Jacques Garnier, suivi de près par Brigitte Lefèvre, partis l'un et l'autre à la Rochelle.

Il faut aussi parler des bouleversements en province, à Lyon notamment, avec Régine Chopinot pas encore connue et cette première Maison de la Danse mise en place par un collectif d'artistes qui fut ensuite dirigée par Guy Darmet.

Comment ne pas penser aussi à toutes ces aventures fleuries et marginales issues directement du mouvement hippie ? La danse flirtait avec le théâtre et les spectacles hybrides, je me rappelle de mes folles nuits avec les Dzi croquettes ou Nini Crépon et ses Mirabelles.

Il faut aussi parler de l'excellent concours Le ballet pour demain, mis en place par le danseur et chorégraphe Jaque Chaurand. Il faut lire attentivement les résultats de ce concours entre 1969 et 1980 car il reflète ce qui allait être les bases de la danse contemporaine française.

De ces chorégraphes primés à ce concours comme Maguy Marin, Jean-Claude Gallotta, François Verret, Kilina Crémona, Jean Gaudin, Jean-Claude Ramseyer, Gigi Caciuleanu, Jean Pomarès, Claudine Allegra ou Catherine Atlani, certains poursuivront leur travail, d'autres prendront d'autres directions, enfin certains abandonneront car 1981 va être une charnière radicale pour passer ou non les critères de cette nouvelle danse contemporaine, charnière d'ailleurs sans pitié envers certains chorégraphes tâtonnants de ces années 70...

Ce qui va être révolutionnaire, c'est cette politique culturelle mise en place par ce nouveau gouvernement en faveur d'une culture riche et tournée résolument vers la modernité.

Ce qui va être révolutionnaire, c'est cette politique culturelle mise en place par ce nouveau gouvernement en faveur d'une culture riche et tournée résolument vers la modernité.

Danse des années 80, qu'est ce qu'elle a de nouveau cette danse contemporaine française ? Au fond pour moi pas grand chose, elle est juste nommée et identifiée. Ce qui va être révolutionnaire, c'est cette politique culturelle mise en place par ce nouveau gouvernement en faveur d'une culture riche et tournée résolument vers la modernité. On va investir beaucoup d'argent et d'une certaine manière avec le temps cela paiera comme on dit, une sorte de

retour sur investissement ! Beaucoup de gens vont s'engouffrer dans cet art plein de sève, cette danse presque juvénile, prête à en découdre avec les détracteurs, même puissants comme certains critiques ou directeurs de théâtre. Nous en verrons plus d'un, dubitatif face à cette danse originale qui va devenir peu à peu, durant les dix années qui vont suivre, cette nouvelle danse contemporaine française.

Les créations vont se succéder et certaines resteront des œuvres. La bagarre entre les chorégraphes se situera essentiellement du côté des idées : montrer qu'on ose, qu'on travaille, qu'on invente, qu'on cherche et qu'on trouve... Démontrer qu'avant il n'y avait rien, enfin presque rien, car pour moi ces années 80 vont être cruelles envers le passé. Elles vont balayer tous ceux qui traînent, ceux qui veulent du lien avec notre histoire de la danse. Ce sera comme une sorte d'hécatombe du passé. Il y aura tout au plus une vague reconnaissance des créateurs américains, japonais ou français. Oui, certes il y aura des reconstitutions de qualité. Je me souviens parfaitement du *Ballet Triadique* d'Oscar Schlemmer, remonté au milieu des années 80...

Il y aura ces désespérantes guerres entre les accrochés de Nikolaïs et puis les branchés Cunningham, il y aura des pépites comme *May Be* de Maguy Marin, *Pudique Acide* de Monnier/Duroure ou *Un sucre ou deux* de Daniel Larrieu. Il y aura aussi *Zoopsie Comedie*, deux collectifs, Lolita et Beau Geste, s'unissant pour produire une revue iconoclaste avec le couturier Christian Lacroix ; et d'ailleurs, soit dit en passant, cette revue fut jouée trois semaines au Bataclan, ce qui était impensable pour cette danse contemporaine encore toute fraîche.

En 1987, nous vivrons tous une volte face cinglante de la part du Ministère de la Culture quand leurs demandes s'adresseront aux chorégraphes afin qu'ils répondent clairement sur l'intérêt de leur travail, la façon dont ils dépensent leurs subventions, le public qu'ils touchent, le nombre de spectateurs, le nombre de spectacles vendus et leurs projets futurs... Pour justifier désormais des dépenses publiques, il faudra aborder des questions d'entreprise sous forme de grille à remplir délaissant d'une certaine manière, une bonne partie de l'insouciance de ces années 80...

À mes yeux, 1992 et les Jeux olympiques clôtureront nos "années 80". Philippe Decouflé va faire brillamment une sorte de synthèse de ces années folles de la danse 80, remportant l'adhésion du public et faisant grimper l'esprit "danse française" dans le monde entier, cela en une seule soirée d'ouverture.

Par la suite la danse française va trouver ses ambassadeurs...

J'ai l'impression que le coup de grâce sera donné par la danse belge, plus crue et plus brute, déshabillant l'esprit français qui parfois se suffisait d'un certain maniérisme.

J'ai vécu ces années 80 comme un formidable laboratoire de recherche. Je pouvais aisément passer d'une compagnie à une autre, d'un spectacle à un autre, d'un projet à un autre, d'un pays à l'autre, sans jamais me préoccuper des moyens financiers ni même des rendus... J'avais l'impression de travailler beaucoup plus et mieux que maintenant alors que les cadres d'aujourd'hui seraient censés m'aider à mieux produire ou diffuser...

J'ai vécu ces années 80 comme un formidable laboratoire de recherche.

Certes, il y avait partout de l'ambition aussi bien artistique que du désir d'implantation : s'installer et créer des outils de travail performants comme les premiers CCN... Un peu comme s'il fallait que la danse soit dans des murs, dans du solide, dans du patrimoine.

Je me souviens également d'une longue discussion dans un bar avec Dominique Bagouet sur la danse et son langage : trouver les mots pour expliquer la danse, car il s'agissait de se confronter à un langage plus "solide", que le monde du théâtre lui, affectionnait tout particulièrement. La danse depuis a trouvé une parole à travers certains chorégraphes, philosophes, historiens, chercheurs ou journalistes.

Je me souviens également d'avoir participé très facilement à des événements tels que des défilés ou des publicités, à des concerts ou des fêtes privées. La danse était bien branchée, moderne et contemporaine, mais plus que tout j'étais plus jeune donc probablement plus libre, c'est-à-dire sans attache, sans maison, sans lieu et sans beaucoup de subventions, mais croyez bien que je n'ai aucune nostalgie de cette époque, bien résolu que je suis à vivre la nôtre, même si la danse est parfois malmenée, je pense au Conservatoire de Paris ou au CND jusqu'à ce mois dernier, et qu'on exige d'elle parfois tout et n'importe quoi...

Voilà j'ai terminé, bonne discussion à vous tous,

À bientôt...

IRÈNE FILIBERTI

Vous avez tous à cette table l'expérience d'avoir dirigé des lieux : Catherine Diverrès et Daniel Larrieu, des centres chorégraphiques, et Michel Kelemenis, un lieu spécifique créé à Marseille.

Notre sujet, à travers vos témoignages, s'est orienté vers la mémoire, en rapport avec chacun votre façon de vous situer, de situer la danse dans l'époque. Dominique Boivin parle des murs. Vous avez tous à cette table l'expérience d'avoir dirigé des lieux : Catherine Diverrès et Daniel Larrieu, des centres chorégraphiques, et Michel Kelemenis, un lieu spécifique créé à Marseille, qui n'est pas un centre chorégraphique, et qui doit se définir autrement, je présume. Peut-être peut-on parler de ces outils qui ont été souhaités et de la manière dont ils ont pu aider à travailler la danse artistiquement, décrire la façon dont ils ont évolué, et ce que cela vous a apporté ou pas, par rapport à vos situations antérieures de compagnies indépendantes.

MICHEL KELEMENIS

Nous avons fêté les deux ans de KLAP Maison pour la danse il y a quelques jours. Très brièvement, c'est un complexe de trois espaces dédiés à la danse : un petit studio, un grand studio, dans lequel nous pouvons déjà recevoir une centaine de personnes avec un petit gradin rétractable, un peu d'équipement technique, et une salle de création avec un grand plateau (15 m x 15 m) avec un gradin fixe de 250 places environ, des passerelles techniques qui permettent d'aborder la finalisation d'un spectacle dans un standard qui serait celui d'un grand théâtre aujourd'hui.
C'est une chance inouïe qu'un projet que j'ai soumis à la Ville de Marseille ait été suivi, financé. C'est une chance inouïe que j'ai pu en suivre la conception auprès de l'équipe d'architecture et en suivre les travaux aussi, de telle façon que cet outil aujourd'hui propose une ergonomie très simple, autant vécue avec bonheur par les spectateurs qui y viennent, que par les usagers qui peuvent être des artistes ou des gens qui se rapprochent de la danse.

Cette maison-là, KLAP, telle que je l'ai imaginée, est l'héritière de ce que j'ai pu faire sur le territoire marseillais pendant les vingt-cinq ans de la compagnie, un territoire qui a été très fortement marqué dans son histoire de la danse par la présence de Roland Petit et son refus assez insistant à ce que d'autres danses que la sienne soient montrées dans la ville. À partir de cette posture-là, très particulière dans une telle agglomération, la danse contemporaine a amené l'émergence d'initiatives - marginales au regard de ce qui pouvait être reconnu comme de la danse par le Maître - et il n'y a pas eu à Marseille, durant cette faste période, d'outil désigné pour permettre le développement de cet art dans cette ville. Durant les années 80, un peu moins qu'une décennie, le Théâtre du Merlan, alors sous la direction de Renaud Mouillac - ce lieu devenu par la suite Scène nationale - a été le seul théâtre à accueillir régulièrement la danse contemporaine durant ces années-là.

Pour ma part, issu de l'effervescence de ces années, j'ai eu la chance de vivre de différentes façons - et avec un peu d'inconscience aussi - le développement des outils : les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) puis la façon dont, autour de projets singuliers, est apparue la notion de Centre de développement chorégraphique (CDC). J'ai vu la façon dont les lignes incitatives ont imposé la danse dans ce que sont devenues aujourd'hui les Scènes nationales... Au moment de réfléchir un centre dédié au développement de la danse dans cette ville-là, avec sa particularité territoriale, entre le Ballet national à Marseille et le Ballet Preljocaj à Aix-en-Provence - deux Centres chorégraphiques à forte puissance d'impact, situés à trente kilomètres l'un de l'autre - je ne pouvais m'imaginer rallier le concept de centre chorégraphique. Je crois qu'au fond, cela ne m'intéressait pas de réfléchir un vingtième Centre chorégraphique aujourd'hui, après trente ans d'observation de ces outils. Alors, un Centre de développement chorégraphique ? La carte territoriale pour notre région le place en Avignon et c'est très bien. Pour autant, ce que nous faisons à KLAP est effectivement une sorte d'amalgame de ces deux conceptions, avec la particularité qu'une équipe artistique aujourd'hui pilote un outil qui nous permet d'entretenir un dialogue résolument horizontal avec l'ensemble des artistes du territoire et ceux que l'on invite.

Cette maison, je l'ai pensée comme héritière au maximum de ce que j'avais pu voir, observer, pendant toutes ces années de danseur et de chorégraphe, qui m'ont fait voyager et travailler dans de multiples outils déjà construits.

Premier niveau d'horizontalité et de dialogue : un espace pour tous les danseurs et chorégraphes marseillais. Nous essayons de faire en sorte qu'ils se sentent dans cette maison comme chez eux, grâce à une très grande liberté d'échange, de fluidité et de rencontre. Second niveau d'horizontalité - ni au-dessus, ni en-dessous, j'y tiens - : l'importance de l'outil. Il nous permet de dialoguer avec les autres structures culturelles qui trouvent dans cet équipement-là - lorsqu'il s'agit d'un festival qui n'a pas de lieu ou d'un théâtre qui a un plateau autrement contraint par exemple - l'outil d'une rencontre de qualité avec les publics suivant leurs lignes de programmation. La seule incitation que je me permets - et ce n'est pas une condition - c'est de considérer que cette programmation va entrer dans la "Maison pour la danse" ; autrement dit, comment participe-t-on de cette proposition ? Par le corps, le mouvement, peut-être la danse ? C'est ainsi avec le festival Actoral que dirige Hubert Colas, autour des écritures théâtrales performatives. Autre exemple, nous avons pu accueillir Mathilde Monnier avec le festival du GMEM de musique contemporaine... Mais nous sommes encore à la recherche des moyens du projet artistique à développer.

Cette maison, je l'ai pensée comme héritière au maximum de ce que j'avais pu voir, observer, pendant toutes ces années de danseur et de chorégraphe, qui m'ont fait voyager et travailler dans de multiples outils déjà construits.

INTERVENTION DE LA SALLE

JEAN-MARC ADOLPHE

Journaliste et rédacteur en chef de la revue Mouvement

Puis-je prendre la parole ? Tout ce que je vais dire peut être retenu contre moi.

Je me présente : poète touareg, anarchiste. Et comme dit mon camarade Antonio Porchia, argentin : “Quand je dis ce que je dis, c’est que ce que je dis s’est emparé de moi”.
Michel, ton intervention était très éclairante, mais tu as oublié - c’est-à-dire que tu as laissé dans l’ombre involontairement - l’essentiel, et tu sais que pour toi, c’est l’essentiel. Quand madame Aurélie Filipetti visite KLAP, qu’est-ce qu’elle retient, de quoi elle parle ? Elle ne parle pas des 2000 m², elle ne parle pas du plancher, elle parle du regard des enfants d’origine comorienne qu’elle a vus chez toi, et elle se dit “Ah, la danse c’est aussi pour eux”. Vrai ou pas ?

MICHEL KELEMENIS

C’est vrai. Je ne vais pas prendre la parole pour parler de KLAP uniquement. Pendant une heure, je pourrais raconter beaucoup. Mais si ceci est une question, on peut en parler.

JEAN-MARC ADOLPHE

Michel Kelemenis a rappelé l’importance du Théâtre du Merlan à Marseille, où j’ai vu l’un des plus beaux spectacles de Daniel Larrieu, *La peau et les os*, c’est-à-dire que derrière la peau, il y a toujours les os. Quand on raconte une histoire, il y a des choses qui restent dans l’ombre. Il y a l’histoire : comme l’a dit très joliment Daniel, des effets de scintillement, de miroitement. Et puis, il y a ce qui est sous l’eau et qu’on ne voit pas. Moi je voudrais remercier Catherine Diverrès, d’abord je voudrais la remercier d’exister et maintenant à Vannes car ce n’était pas donné d’avance.

Cette histoire, a été faite par des corps, par des gens. Il y a ceux dont on parle, et d’autres dont on ne parle plus. Elle a commencé avant les années 80. Merci à Catherine Diverrès d’avoir cité Kazuo Ohno, à Dominique Boivin d’avoir parlé de Schlemmer et raconté sa découverte de la danse avec les spectacles de Carolyn Carlson et Bob Wilson. Il y a toujours un ailleurs à la danse. Pour Catherine, c’était Kazuo Ohno et Tadeusz Kantor, il y a toujours un ailleurs à la danse. J’en perds le fil... Pardon, ça va être très court.

Cette danse des années 80, vous en êtes, à la fois en tant que chorégraphes nés dans ces années-là, nés de la cuisse de Jupiter, et pas seulement. Que l’on rende un peu hommage à Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Dominique Dupuy, qui ont aussi dans la sous-ombre formé secrètement ces années-là. Bien sûr, après il y a eu Merce Cunningham, Kazuo Ohno, qui sont venus faire étincelle, mais les années 80 ont commencé bien avant cette date, et je crois qu’il est important de le dire. La reconnaissance dont parlait très joliment Daniel Larrieu. Dès le premier spectacle de danse que j’ai vu à Montpellier en 1981, j’ai su instantanément que je reconnaissais quelque chose de moi-même que je ne connaissais pas encore. C’est pour cela que je me suis permis d’essayer d’écrire non pas sur la danse, mais comme le fait aussi très bien Irène Filiberti, avec la danse.

Donc, pardon, mais je me sens encore un peu légitime pour parler encore une minute trente. Je voudrais remercier tous les corps qui ont fait la danse, il est impossible de citer tout le monde, mais - au hasard Balthazar - Anne Holzer qui est là et que pratiquement personne ne connaît, une grande petite main de la danse, et madame Marcelle Bonjour. On peut applaudir celle sans qui la danse ne serait pas ce qu’elle est aujourd’hui, celle qui a mis la danse “au cœur”. Je voudrais remercier encore... La liste est trop longue, mais la question qui je crois est intéressante est celle du devenir et non pas celle du passé ; on le sait, le passé est passé.

Très sincèrement, je ne comptais pas rester ce soir au spectacle de Josette Baïz parce que personnellement les cérémonies d’enterrement, ça ne m’intéresse pas beaucoup, mais - je suis violent et injuste en disant ça -, quand je sors fumer une cigarette, et que je vois Nordine et Lola qui vont danser ce soir la dernière de ce spectacle, et que je vois la beauté de leur regard - à ma connaissance le champagne n’est pas encore prévu, on peut se cotiser pour le leur offrir -, je n’ai pas le droit de refuser de passer à côté de la beauté de leur présence, et donc ce qui est intéressant, c’est la danse qui vient. Qu’est-ce qui vient aujourd’hui ? Et je termine...

MICHEL KELEMENIS

Si j'avais pu, je serais allé volontiers, et absolument sans a priori, voir cette cérémonie "d'enterrement". J'ai eu la chance de transmettre à l'un de ces gamins une de mes pièces qui a plus de vingt ans aujourd'hui. Et aussi la joie de transmettre aux deux enfants que tu verras ce soir, un duo de Dominique Bagouet. Je l'ai remonté pour les plus jeunes d'entre eux. Ils ont douze et treize ans. Je ne vois pas dans ce spectacle *Grenade, les vingt ans,* la moindre notion d'enterrement, sinon justement un passé qui se transmet avec des puissances, des anecdotes, des qualités, de la vision. Je suis bien surpris qu'il t'ait fallu voir Lola et Nordine fumant une cigarette, pour te convaincre que la danse est vivante, qu'elle a une épaisseur et qu'elle se transmet.

JEAN-MARC ADOLPHE

Comme l'a dit très justement Dominique Boivin dans son intervention, c'est que la danse contemporaine des années 80 part aussi de mai 68.

Comme l'a dit très justement Dominique Boivin dans son intervention -, c'est que la danse contemporaine des années 80 part aussi de mai 68. Relisez ce qu'a écrit Daniel Dobbels, qui a été à la fois chorégraphe et écrivain, qui a vécu ces années-là, et qui dit comment en 68, il y avait dans la jeunesse une sensation d'étouffement, d'asphyxie. Et ce dont parle Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable* : tout à coup la danse, les corps des danseurs, viennent porter cette communauté inavouable.

La toute première édition - Brigitte Lefèvre le sait -, du *Ballet pour demain*, qui va devenir le concours de Bagnolet, a lieu en 1968. Ce n'est pas un hasard, si une fois la fièvre contestataire de 68 retombée, les corps de la danse contemporaine portent cette fièvre. Aujourd'hui, elle est retombée, éteinte. Pourquoi ? En 1981, Daniel, quand tu allais danser sous les fenêtres du Ministre au Palais Royal, tu allais déjà réveiller et rappeler aux socialistes que tu étais socialiste...

DANIEL LARRIEU

C'est faux ! Tu ne peux pas parler pour moi de mon histoire. Et j'en profite pour rectifier pour une bonne fois directement. J'étais d'une naïveté profonde, je travaillais sur le chantier des Halles et j'en ai été éjecté. Après je me suis dit : "tiens, une galerie, c'est pas mal". Si vous connaissez Paris, vous voyez sans doute, ces jolies galeries commerçantes. J'y vais et l'on me dit : "non non, c'est un espace privé, vous ne pouvez pas danser là". Je me dis : "ah mince, zut" et "ah tiens, il y a un truc derrière". Je rentre dans les jardins du Palais Royal, je m'exclame : "oh c'est super, c'est grand !". En plus, je savais qu'on pouvait même si besoin aller pisser à côté, dans un bar corse. Deux ans plus tard, quelqu'un passant devant le Palais Royal me dit : "vous savez que le Ministère est là ?", et je jure que c'est vrai. Je tiens à garder mon histoire, en tout cas, c'est la mienne. À l'époque je n'étais pas politisé, je le suis devenu quelques temps plus tard.

Michel Kelemenis et Daniel Larrieu

J'ai beaucoup de choses à raconter là-dessus, mais je me permets de poursuivre le dialogue avec la salle. C'est exactement la raison pour laquelle je me suis engagé dans ce métier : pour une relation globale et communautaire. Je reprends les mots de Dominique Boivin : l'expérience du collectif. Dans *Lolita Beau Geste*, on se raconte et on partage des choses, pas de toi à moi, mais de nous à nous, dont toi, dont moi. J'aimerais revenir à cet espace-là du dialogue, parce que c'est quand même ce qui me semble le plus fondateur dans le choix que j'ai fait de cette profession : le dialogue qui ne s'adresse pas qu'à une seule personne mais à une communauté présente. Voilà pourquoi, je cesse de parler de cette histoire.

ÉCHANGES AVEC LA SALLE

CÉCILE APSARA

Danseuse et chorégraphe de flamenco, Rennes

Je suis d'accord avec l'idée que les années 80 ont apporté une rupture suite aux années 70. C'est comme ça que je l'ai ressenti en tout cas. Par exemple, dans les expériences que j'ai pu faire en tant que danseuse à cette époque-là, où l'on sortait des théâtres à l'italienne, où l'on jouait dans des maisons, des châteaux - j'étais à ce moment-là avec Mark Tompkins - il y avait effectivement une rupture de l'espace dans lequel on dansait, suite évidemment aux influences de l'Amérique.

Nous avons vécu la même chose du côté de la place de la femme dans la société. Elles prenaient tout à coup les rênes de Centres chorégraphiques, devenaient directrices, occupant une position différente par rapport à l'Histoire. Cela vient aussi des Scandinaves et des Américaines. Un changement radical s'est produit.

La troisième chose frappante de cette époque, est beaucoup moins heureuse, il s'agit du nombre de personnes décimées par le sida. Certains ont dû y voir des prémonitions. Comme Kantor qui parle du théâtre de la mort et a marqué cette époque. Il m'a beaucoup impressionnée aussi. Mais comme Catherine Diverrès est allée voir Kazuo Ohno, je suis partie voir Farruco. Pour moi, le flamenco était un moyen de plus de vie. Pourtant ces années 80, c'est très curieux, je trouve qu'elles avaient beaucoup de choses joyeuses dans l'esthétique.

La troisième chose frappante de cette époque, est beaucoup moins heureuse, il s'agit du nombre de personnes décimées par le sida.

AURÉLIEN RICHARD

Chorégraphe, compagnie Liminal, Paris

Je voulais juste savoir si Catherine Diverrès et Daniel Larrieu avaient envie de répondre sur la question qui leur était posée par Irène Filiberti sur les lieux que vous avez à un moment donné investis puis quittés, qui étaient des Centres chorégraphiques nationaux. J'aimerais entendre votre réponse si c'est possible.

DANIEL LARRIEU

Je ne vais pas parler pour Catherine, mais nous avons quand même une expérience relativement similaire vu que nous ne sommes pas arrivés directement pour l'élaboration de ces lieux mais après, à la suite d'autres artistes qui avaient pensé un outil spécialement pour eux, issus de leur pensée de la danse et des échanges avec leurs collaborateurs. Nous sommes arrivés en deuxième vague, c'est déjà une situation très particulière. J'ai pris la direction du CCN de Tours en 1994, j'avais déjà effectué une douzaine d'années en compagnie indépendante. Je connaissais un peu le réseau des CCN, il y avait à cette époque un fort questionnement sur les missions qui leur étaient accordées, avec d'ailleurs beaucoup d'idées préconçues. On jugeait beaucoup de l'extérieur mais très peu de l'intérieur.

Je connaissais un peu le réseau des CCN, il y avait à cette époque un fort questionnement sur les missions qui leur étaient accordées, avec d'ailleurs beaucoup d'idées préconçues.

Cette expérience a été un formidable espace de formation continue - non pas sur la dimension artistique que je peux gérer autant que possible avec les moyens du bord. Ce qui m'a beaucoup éclairé, est ce que j'ai appelé avec fantaisie "le sandwich-club des collectivités territoriales". Cela consiste à ne plus penser simplement le rapport de paternité des moyens de subvention envers l'État mais à le penser suivant un terrain beaucoup plus complexe et sportif, je dirais une sorte de terrain de tennis où il y a quatre personnes qui jouent, qui sont l'État, la Ville, le Département, la Région, et où vous faites à peine le filet. C'est-à-dire que vous bloquez quelques balles mais au fond les gens ne sont pas trop là pour le projet, ils sont là plutôt pour garder l'espace de la joute politique, et l'espace politique aussi sur lequel ils veulent engager leur argent. Il y a un moment donné où l'on comprend que les enjeux s'épuisent - simplement parce que les politiques changent. Un nouvel attaché culturel, quelqu'un du Département ou de la Région et tout est à refaire. En neuf ans, j'ai eu le temps d'étudier le système, et j'adore cet exercice, écouter et réfléchir, mais je n'ai aucune raison de rester trop longtemps dans des endroits dès que je les ai saisis, parce que je m'y ennuie, pour tout dire.

Et j'ai aussi trouvé très intéressant - avec beaucoup d'ingénuité - d'imaginer qu'en sortant d'un centre chorégraphique, on avait les moyens - louées soient les illusions ! - de poursuivre le travail dans des conditions optimales puisqu'on était lancés sur la piste d'atterrissage. Ce qui est tout à fait faux. Je déconseille à tout le monde de quitter un centre chorégraphique - parce que la sensation de l'après, l'accompagnement, est encore pire que celui d'avant - qui, dans les années 80, n'était pas aussi joyeux et facile en termes de production. C'était déjà un sacré combat d'arriver à les boucler. Il y a d'un coup une sensation de vide, puis une sorte de rebond plus tardif, que j'appelle "l'andropause culturelle". Puisqu'on parle des murs et de comment on imagine les projets - j'ai écouté Michel Kelemenis. Il n'a pas osé ou pu dire qu'il lui manquait un fric fou pour faire marcher son lieu, alors je le dis à sa place. Pas un kopeck pour faire marcher sa maison. Et je fais un appel d'offre : si vous avez des idées et des ronds, et si vous nous conviez à la réflexion des lieux dits culturels, vous aurez de fortes chances - même avec des situations peut-être un peu précaires au niveau de la construction - d'arriver à des projets tout à fait ambitieux et drôles, c'est-à-dire créatifs, avec lesquels on agit sur les populations pour pas trop d'argent, et en plus vous aurez même la chance de pouvoir valoriser votre terrain artistique. On est toujours dans ce socle de vitalité. C'est ce que j'ai appris par rapport à l'institution : nous avons cette créativité à l'écoute des projets des autres, à l'imaginaire des projets des autres, à faire des liens, des associations d'idées, des manières de penser le monde et d'être toujours très disponibles, n'est-ce pas Catherine ?

CATHERINE DIVERRÈS

Absolument, ce que tu dis est très juste, j'ai vécu la même chose. On peut critiquer la question de l'institutionnalisation, mais c'est un véritable terrain d'expérimentation - même si c'est formidable d'être un artiste indépendant et de vivre cette expérience-là. Quand on dirige un lieu, on sort un peu de notre autisme. En tant qu'artiste, quand on est seul, indépendant, on s'occupe de sa compagnie, de son écriture, mais on est un peu fermé sur soi-même. Ce qu'amène un lieu qui nous oblige - dans le sens noble du terme - à avoir autour de la table des partenaires politiques de bords tout à fait différents, c'est l'apprentissage de beaucoup d'autres choses. On apprend à faire bouger ces lieux, il n'y a pas un centre chorégraphique qui ressemble à un autre.

Quand on dirige un lieu, on sort un peu de notre autisme. On apprend à faire bouger ces lieux, il n'y a pas un centre chorégraphique qui ressemble à un autre.

Depuis vingt ans qu'existent les centres chorégraphiques, on se rend bien compte que ce sont les artistes qui existent à l'intérieur des maisons, et les équipes qui sont avec les artistes - parce qu'il ne faut pas oublier ça : on apprend aussi à être avec des équipes, on apprend à partager beaucoup plus. Je trouve que c'est une expérience politique, vraiment, d'être à la tête d'espaces comme ceux-là. Après, on peut regretter qu'il y ait moins de chorégraphes et d'artistes à la direction des théâtres, des scènes nationales etc., mais n'oublions pas que les centres chorégraphiques sont quand même des outils qui ne cessent de se transformer ; ils ne le peuvent que grâce aux artistes et à leur renouvellement dans ces maisons mais aussi à la façon dont ils sont accompagnés.

J'ai travaillé dans un centre chorégraphique qui était un peu replié sur lui-même. Je suis ravie de voir ce qu'il est aujourd'hui avec Boris Charmatz, avec d'autres lieux qui se sont ouverts, car c'était un tout petit espace. Il y a eu une intelligence des politiques, dans le lien aussi avec le théâtre et la ville, l'intelligence de certaines mairies, tout cela est très important. Parce qu'il y a quand même des absurdités : des centres chorégraphiques sans aucun lieu de représentation par exemple, ou aucun lien avec la scène nationale d'à côté... Un centre chorégraphique au départ, c'était un outil de travail pour le travail, pas pour la représentation. Tout cela a énormément évolué et j'espère que cela va continuer à se transformer.

Je me souviens de l'une de mes premières rencontres avec Maguy Marin dans l'association des CCN qui venait de naître. Je lui disais "comment se fait-il que vous n'ouvrez pas vos studios, que ce ne soit pas un outil partagé ?". Par la suite, nous avons inventé les accueils studio etc. : le problème, c'est que les missions associées partaient du principe qu'il fallait partager l'outil, les moyens, qu'il y ait une vraie circulation. Le cœur d'un chorégraphe, d'un danseur, c'est l'espace de travail. La base, c'est le sol. Mais à force de développer cet outil avec des missions associées, au bout d'un moment l'artiste qui le dirige devient secondaire. La difficulté est de trouver un équilibre ; c'est ça aussi la danse, des questions d'équilibre-déséquilibre, mais il y a aussi les prises de paroles, les dialogues, les rencontres etc. Et des moments où il faut taper du poing sur la table, proposer des choses, agir dans des directions qui ne font pas toujours plaisir, il faut effectivement se battre ; si l'on développe trop de missions associées, les artistes n'existent plus.

Aujourd'hui, je m'interroge beaucoup par rapport aux années 80, sur les conditions du danseur. On sent que politiquement, il y a une pression au niveau des artistes qui doivent - pour exister - de plus en plus enseigner, être toujours dans la sensibilisation... Mais où sont les œuvres finalement, les œuvres fortes ? Cela demande quoi le travail avec des danseurs professionnels, payés pour ça ? On s'est battus comme des fous sur le statut des danseurs, pour les droits sociaux, pour avoir des salaires. Encore aujourd'hui, on me propose de faire des choses gratuitement ou pour quelques clopinettes.

On s'est battus comme des fous sur le statut des danseurs, pour les droits sociaux, pour avoir des salaires.

Adopter ce système-là est inconcevable. Quand on pense qu'il y a des chorégraphes aujourd'hui qui osent faire des pièces sans payer leurs danseurs professionnels et que ceux-ci acceptent, on se dit qu'on est aux États-Unis ou qu'on est revenu quarante ans en arrière. Vous vous rendez compte ? Les chorégraphes, les artistes, les danseurs n'existent plus. Les chorégraphes n'ont plus d'économie, ils travaillent avec des amateurs, avec des enfants. C'est un débat incroyable. Je pense qu'il faut être très vigilant par rapport à cela. Il y a des personnes ici, qui sont véritablement amoureuses de la danse, de l'art en général, qui ont envie de se battre pour que ces formes existent dans la société, en résonance et de manière vivante avec tous, pour que des œuvres fortes existent. Il faut faire attention, être prudent sur ces glissements où même les artistes arrivent à se faire manipuler pour des questions politiques et économiques.

LOUIS ZIEGLER

Enseignant en "initiation au mouvement", Université de Strasbourg

Je suis chorégraphe en Alsace et fondateur d'un théâtre dans un village de 3000 habitants.

Trop de choses importantes viennent d'être dites jusqu'à maintenant, mais toutes posent véritablement question, et notamment interrogent des concepts très profonds : la question de l'œuvre (comment on la conçoit ?), la question de la réception, la question de la transmission.

Mon aventure est un peu étrange. Ma rencontre avec la danse, c'est le groupe folklorique de l'Université de Lille, puis pas de danse pendant dix ans, puis un bouleversement avec un cours de danse pris tout à fait par hasard avec Wes Howard, ensuite un peu de danse classique, du cabaret alsacien, et je me retrouve à Angers à l'ouverture du CNDC. Une dizaine d'années plus tard je rencontre Simone Forti. Un trajet surprenant, réalisé avec dix ans de retard par rapport aux autres danseurs que je connais. Ils ont vécu à vingt ans ce que moi j'ai entrepris à trente ans.

La question de l'héritage et de la transmission de ce fait devient bien étrange. Je ne suis pas un danseur des années 80 alors que j'ai fait l'ouverture du CNDC. Lorsque j'ai commencé véritablement mon travail de compagnie - de compagnonnage, devrais-je dire, puisque ce n'est pas du tout une compagnie, il s'agissait de rassembler des copains et essayer de faire quelque chose ensemble - on ne se posait pas la question de la fondation. On est dans le travail simplement. Le fait d'avoir vécu cette aventure dans un village de 3000 habitants, dialectophones alsaciens à 80 %, de culture germanophone, protestante, donc musicale mais pas chorégraphique ni théâtrale, et d'être à 45 km de Strasbourg, d'y habiter, mais de ne vivre mon travail que dans cet espace que l'on qualifie de rural - c'est en fait une manière de ne pas en parler - m'a amené progressivement à renverser la question.

Je suis très surpris du peu de présence et d'évocation du public ; comme s'il était simplement celui à qui on s'adresse, et pas celui d'où vient la force et l'énergie. Peut-être faudrait-il repenser maintenant le travail de l'artiste à partir de son immersion dans le corps populaire, et non pas comme étant simplement un missionnaire qui vient apporter de la beauté. Position un peu XIX^{e} siècle, avec des relents romantiques. La question est très importante. Je suis en contact continuellement avec les collectivités locales, je ne pourrais pas faire ce théâtre à cet endroit sans la poser au quotidien.

"Ils ne comprennent rien, ils n'ont pas cette culture qui est la mienne, et pourtant je suis l'artiste". Alors comment vais-je faire? Ce n'est pas simplement la question de l'initiation et du cours de danse, non. Le problème se formule en ces termes : "De quoi pouvons-nous parler ensemble ? Comment vivre ensemble ? Qu'exprimons-nous, à quel peuple, avec qui sommes-nous ?" Vous avez évoqué les phares qui vous ont éclairés, Kazuo Ohno et d'autres. Le mien est Ariane Mnouchkine. J'ai fait ma première année à l'université en 1968. Un bon départ, et maintenant j'enseigne en danse, en arts du spectacle, à des étudiants de 1ère année et qui n'ont jamais vu de spectacle de danse. Il y a 250 inscrits dans cette section danse, théâtre et cinéma, à Strasbourg. Les vingt étudiants qui sont inscrits en danse en ont vu un peu, mais les autres ne savent même pas ce que c'est. Ils n'en n'ont pas la moindre idée. En quelle année sommes-nous et qu'avons-nous réalisé ?

Peut-être faudrait-il repenser maintenant le travail de l'artiste à partir de son immersion dans le corps populaire, et non pas comme étant simplement un missionnaire qui vient apporter de la beauté.

Louis Ziegler et Marcelle Bonjour

IRÈNE FILIBERTI

Je voudrais juste préciser à Louis Ziegler que nous avons prévu une série de tables rondes et le public n'y a pas été oublié, nous y reviendrons. Mais ce n'était pas l'objet a priori des débats de cette première discussion qui tourne autour de l'appellation "années 80", label ou mythe évoqué à travers différentes visions et paroles.

PHILIPPE LE MOAL

Inspecteur à la danse au Ministère de la Culture

Quelques commentaires sur cette séquence... Du scintillement évoqué par Daniel Larrieu, nous sommes passés au soubassement. D'une manière lente et progressive, nous avons traversé la question de la dénomination d'une séquence artistique qu'on appelle la nouvelle danse française - très bien décrite de l'étranger, avec un magnifique miroir latin que nous a offert Claudia Palazzolo - pour arriver à des questions qui nous taraudent aujourd'hui et maintenant. Du scintillement d'une époque, la transmission est simple : l'Histoire laisse derrière elle un certain nombre de forces - sur lesquelles on pourrait revenir, car cela ne manque pas d'intérêt - et elle n'a pas résolu les questions.

Dominique Boivin dit une chose importante : "finalement, je ne sais pas si la nouvelle danse était très différente de celle d'avant, mais la grande différence, c'est qu'elle se nommait." C'est une chose que nous sommes en train de perdre de vue. Cela ne veut pas dire que nous avons répondu aux questions : le moment où la danse a commencé à se nommer dans le paysage artistique français, et du coup à pouvoir être nommée dans les journaux italiens, n'est pas tout à fait anodin. Pouvoir faire aujourd'hui dans un dictionnaire de la danse une entrée "nouvelle danse" est plutôt étonnant.

Dominique Boivin dit une chose importante : "finalement, je ne sais pas si la nouvelle danse était très différente de celle d'avant, mais la grande différence, c'est qu'elle se nommait."

Mais la vraie question à se poser est celle qui se trouve exactement dans le titre : il est très difficile de gérer l'histoire en direct, or nommer la nouvelle danse c'est déjà faire de l'histoire. Dominique Boivin présume que la nouvelle danse se clôt en 1992 avec la cérémonie des Jeux Olympiques de Philippe Decouflé. Je trouve que c'est une hypothèse remarquable - dont nous pourrions débattre d'ailleurs. Pour faire une proposition à Louis Ziegler - Dieu sait si cette danse a été vue et partagée par le plus grand nombre sur la planète, mais ses étudiants n'étaient peut-être pas nés ou il n'y avait pas la télé en Alsace ! - Il est vrai qu'il y a des générations qui n'ont jamais vu cette cérémonie. J'avais juste une remarque un peu énorme à faire. Il faut parfois être énorme. Aujourd'hui, on parle avec une grande facilité de la Renaissance mais aucun de ses acteurs n'est présent pour nous contredire. La Renaissance italienne, c'est quand même un endroit magique où tout se renverse, où l'on invente et réinvente le passé. Parler en direct des acteurs de la nouvelle danse avec des acteurs de cette période, c'est un peu compliqué par rapport au scintillement. C'est juste une proposition...

DANIEL LARRIEU

C'est très intéressant. J'ai étudié ce mode de représentation picturale, notamment l'émergence de la perspective. Alors accrochez-vous, comme j'ai l'esprit compliqué, il faut arriver à me suivre ! Il se trouve qu'avant les modèles de représentation perspectivistes, il en existait d'autres très intéressants ne dépendant pas du point de vue, ni de la ligne de fuite, ni de l'horizon. Lorsque nous avançons, l'aspect du point avance aussi et du coup nous courons après de l'illusion. Ce qui signifie qu'avant la perspective à l'italienne, existaient d'autres manières de penser plus symboliquement les choses. La présence, qui ne dépend pas de ce que l'on a retiré, mais de ce qui est là "ici, maintenant, en vous".

Je suis l'hypothèse de Louis Ziegler qui est de rappeler que ce mouvement de la danse contemporaine en France était une possibilité. Venant de milieux assez divers, pas très fréquentables pour tous, nous sommes beaucoup à nous être interrogés dans ces termes : "il doit être possible d'inscrire une parole d'écriture à notre endroit, qui respecte à la fois la diversité des corps, des esthétiques, les différences de densité physique, avec les hypothèses les plus variées". Dans ce cadre, si l'on revient au modèle de la perspective évoqué par Philippe Le Moal, je pourrais à mon tour poser que le modèle du développement, de l'explosion - non pas du point de vue de la perspective à l'italienne, mais d'un certain nombre de points qui ne dépendraient ni du point de fuite, ni de l'horizon - pourrait être une approche relativement hétérogène de ce qui s'est passé à ce moment-là et se poursuit aujourd'hui. Je ne crois pas que cela ait disparu, mais cette histoire n'a simplement plus la même visibilité, au sens où Louis Ziegler l'entend. Effectivement, on n'a pas eu notre émission sur M6, malheureusement d'ailleurs, car je pense que nous aurions eu bien du succès. Mais il est important de rappeler ce respect mutuel des esthétiques différentes, car, selon moi, il est vraiment très fondateur. On est très éloignés avec Catherine Diverrès de ce que nous avons produit en termes de spectacles et d'approche esthétique. Pourtant, il nous reste beaucoup de points communs - qui ne sont pas simplement dus au partage d'une époque.

Il est important de rappeler ce respect mutuel des esthétiques différentes, car, selon moi, il est vraiment très fondateur.

Jean-Marc Adolphe

JEAN-MARC ADOLPHE

Politiquement, quelle est notre perspective aujourd'hui ?
Le budget national de l'éducation artistique et culturelle en France aujourd'hui, récemment cité dans *Le Monde* représente six kilomètres d'autoroute. Voilà !

MICHEL KELEMENIS

Mon terme, pour évoquer ces années 80, est l'avènement d'une notion : la singularité.

Ma façon d'accorder mon interrogation à ce que relève Jean-Marc Adolphe et à ce qui vient d'être évoqué par ailleurs est de témoigner que j'ai eu la chance inouïe de travailler pendant quatre ans avec Dominique Bagouet, de rester très proche de lui. Cela continue aujourd'hui à irriguer ma vie, mon regard. Mon terme, pour évoquer ces années 80, est l'avènement d'une notion : la singularité, la multiplication reconnue des singularités, que j'ai vu à travers les années continuer à se singulariser, jusqu'à s'atomiser presque.

Aujourd'hui, la question qui me vient est : quelle est la chance et à combien de danseurs cette chance est-elle donnée de partager une aventure artistique forte ? Sur quoi se base finalement notre avenir ? Je le ressens ainsi, lorsque invité par exemple au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon pour une intervention, je vois le comportement des danseurs étudiants, leur manque d'appétit, leur quasi certitude qu'ils sont déjà aboutis et capables. J'étais très étonné, il y a deux ans, de travailler avec des jeunes qui avaient déjà formé leur structure administrative, avec un nom de compagnie, pour, au sortir du conservatoire, sans avoir jamais eu d'expérience ou même de partages professionnels, déjà se proclamer "créateurs" et en être fermement convaincus. Ma question est à peu près à cet endroit-là aujourd'hui.

LOUIS ZIEGLER

À la suite de ce qui vient d'être dit jusqu'à maintenant, il me semble que le problème est pris à l'envers. Parce que nous le réfléchissons à partir de l'institution. Pris autrement, à partir de la dynamique de création à l'intérieur d'une communauté, les discussions avec les collectivités locales ne portent plus sur l'argent, les moyens, mais sur ce qui fait création pour la communauté. Là est la vraie question selon moi. Depuis la découverte de la danse contemporaine avec Nick* qui nous disait : "je vous enseigne les principes mais c'est pour que vous inventiez vous-mêmes et que vous puissiez vous débrouiller". Tout est là.

* Alwin Nikolaïs

CATHERINE DIVERRÈS

Il s'est dit beaucoup de choses. L'importance de la perspective, cette question même que soulevait Jean-Marc, est celle de la singularité et de la communauté. On en revient à l'équilibre : il faut des tensions et du fluide, tenir des opposés pour qu'à l'intérieur cela bouge, c'est l'espace entre deux choses. Hier, nous évoquions le système binaire, sous la forme terrifiante qu'il revêt aujourd'hui. Internet et les nouvelles technologies ont ouvert de formidables possibilités, tout en nous contaminant depuis une trentaine d'années. Il en ressort un malaise social immense. Et les artistes ont sûrement des choses à dire dans ce mouvement de va-et-vient, dans le travail collectif. Mais j'insiste, n'oublions pas les œuvres pour autant. Il faut marcher sur les deux pieds. À l'intérieur de cet espace, se trouve un troisième axe, qui est effectivement le mouvement, la relation, autrui. Le mal-être actuel réside justement dans ce besoin collectif. Il se retrouve à la messe, dans les stades, surtout se rassembler, être bien ensemble, et l'on revient à des pratiques presque tribales, je pense notamment aux fest noz. Artistiquement, nous en sommes là. Dans ces rassemblements, la singularité disparaît. On en connaît les dangers. Le rôle d'un artiste, c'est de travailler avec le collectif, la relation, surtout pour le chorégraphe et le danseur et bien sûr aussi pour le metteur en scène et le comédien. C'est ce qui fait la différence avec l'écrivain ou le peintre, qui sont davantage dans leur bulle. L'articulation est là. Le mouvement, la gestualité du vivant, c'est ça : être dans ces tensions et relations, et rester dans une singularité.

Comment être singulier ? On dit toujours que c'est bien quand les enfants viennent voir des cours, assister à des temps de répétition, mais à un moment donné, dans la création, il est nécessaire de s'isoler, pour en revenir ensuite à l'échange. On ne va pas revenir sur la notion d'auteur, elle aussi problématique, puisque toute une tendance a refusé de se nommer en tant qu'artistes. Ce sont les va-et-vient de l'Histoire, ses allers-retours, ses mouvements de construction-déconstruction. Mais si l'on ne maintient pas cette véritable singularité dont on parlait dans les années 80, si l'on n'est pas dans ce mouvement permanent, on se fige. C'est-à-dire qu'on revient trente ans en arrière. On est content d'aller au spectacle pour être hypnotisé, pour être dans l'illusion totale. Nous nous sommes farouchement battus contre cet hypnotisme, contre le divertissement. Et cela vient de loin. Isadora Duncan aux pieds nus, c'était quand même quelque chose. Nous sommes faits de cette Histoire et l'on a tendance à l'oublier. Même les jeunes artistes. Très vite, ils ont l'impression de tout savoir, la jeunesse est comme ça. C'est peut être son péché mais une attitude courante de cet âge. Sauf qu'il leur faudra quand même, à un moment donné, s'ancrer quelque part dans cette relation de tension, qui consiste à ne jamais être dans l'acceptation, à ne jamais oublier le collectif sans s'y noyer, à rester singulier. Chaque identité compte. C'est ainsi que se construit une collectivité, me semble-t-il.

IRÈNE FILIBERTI

Avant de conclure cette première table ronde, qui souhaite ajouter un mot ?

DANIEL LARRIEU

Pour en revenir à cette pensée des auteurs, tout à l'heure évoquée à travers la presse italienne, je vais prendre mon autre casquette, celle de représentant des chorégraphes à la SACD*. La décision de considérer les chorégraphes comme des auteurs est assez récente, elle date du milieu des années 70, grâce à l'appui de Dominique Dupuy. Jusque-là les droits d'auteur revenaient au compositeur et à l'auteur qui écrivait l'argument du ballet. Je pense que dès ce moment, il a été possible, au niveau de la loi, de se protéger en tant que chorégraphe. Cette entrée à la SACD est importante dans la construction de l'identité des chorégraphes-auteurs. Ce qui n'était pas du tout le cas en Italie, puisque je vous rappelle que dans ce pays notamment, le droit des chorégraphes n'est pas reconnu. Il me semble être lié à cette identité particulière française : de considérer la danse comme un endroit d'écriture, un espace ouvert à la singularité des comportements, alors que bien des artistes chorégraphes italiens viennent en France pour s'inscrire à la SACD, et je crois que c'est toujours le cas au plan légal. L'Italie ne reconnaît pas la notion de droits d'auteur aux chorégraphes.

La décision de considérer les chorégraphes comme des auteurs est assez récente, elle date du milieu des années 70, grâce à l'appui de Dominique Dupuy.

* Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

MICHEL KELEMENIS

Entre héritage et transmission, pour reprendre l'intitulé de cette rencontre, j'ai appris en tant que danseur qu'il était facile d'ouvrir les portes, de partager les processus. Je l'ai appris auprès de Dominique Bagouet. Il y a à peine quinze ans, faire une répétition publique à l'issue d'un temps de travail était relativement exceptionnel, et pas facilement vécu par beaucoup de chorégraphes à mon souvenir. Aujourd'hui, c'est une modalité nécessaire de la rencontre.

Il y a évidemment toute la transmission de contenu vers les danseurs, les jeunes etc. C'est un aspect évident de nos métiers. Mais dans cette notion de transmission, je vois poindre un autre espoir, à travers ce que je vis à Marseille et dans cette maison. Il y a de nombreuses situations où nous invitons la communauté : les gens, les spectateurs, à partager des processus, où nous amenons les artistes et le public à se parler de l'objet en cours, de sa fabrication. À ces occasions, j'ai découvert un appétit incroyable à poursuivre le chemin vers la création artistique dans un espace qui échappe aux lois de la consommation de spectacles. J'y vois une belle dynamique, une jolie curiosité qui fait pétiller les yeux des gens, avec le désir d'aller à la rencontre, de trouver les mots eux-mêmes pour parler de la danse.

IRÈNE FILIBERTI

Faisais-tu référence aussi à ton travail pour la compagnie de Josette Baïz ?

MICHEL KELEMENIS

Mon héritage, c'est ma relation avec Dominique Bagouet, la transmission c'est le duo *Désert d'amour* que j'ai eu la chance de donner à deux des enfants qui travaillent avec elle et qui fera partie d'un prochain programme. C'est absolument magnifique de travailler avec ces très jeunes danseurs que Josette sait amener vers l'histoire d'un geste. Ils sont magnifiques.

TABLE RONDE 2
VENDREDI 22 NOVEMBRE - 17H30

ET MAINTENANT ? COMMENT POURSUIVRE ? CRÉATIONS, PRATIQUES, NOUVELLES DONNES

Communication **Patrick Germain-Thomas**, professeur d'économie et de gestion à la Chambre de commerce et d'industrie de Paris.
Modération **Rosita Boisseau**, journaliste, spécialiste de la danse contemporaine.
Avec les chorégraphes et danseurs **Gilles Jobin, Maud Le Pladec, Hervé Robbe.**

Est-ce de la danse ? Où va la danse ? Poser à nouveau la question de ce que représente ce terme pour chacun, question que se partagent le public et les professionnels de la culture. Peut-être l'occasion de donner un éclairage afin d'approcher des modalités plus concrètes ou directement en lien avec les pratiques et d'autres questions : la création et les nouveaux réseaux, les formes et conditions de la diffusion.

Rosita Boisseau, Gilles Jobin et Maud Le Pladec

ROSITA BOISSEAU

Après avoir évoqué la danse contemporaine des années 80, nous allons continuer à tisser le lien entre hier et aujourd'hui à travers cette deuxième table ronde. Ce qui m'a beaucoup intéressée dans le petit texte de notre programme, c'est la problématique de l'intitulé, encore plus présente aujourd'hui qu'hier : "qu'est-ce que c'est que la danse contemporaine ? Est-ce toujours de la danse ? Comment la nommer ? Comment la vendre ?" Où en sommes nous aujourd'hui, c'est ce que nous allons tenter de voir avec trois chorégraphes aux âges, univers et parcours différents.

Avec nous pour l'introduction, **Patrick Germain-Thomas**, auteur du livre *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, qui va faire une intervention d'un point de vue plus économique sur la politique de la danse contemporaine.

Gilles Jobin, chorégraphe suisse, basé à Genève, qui va nous donner un point de vue de voisin. Vous avez créé votre compagnie en 1995. Vous avez beaucoup voyagé puisque vous avez résidé un moment à Londres. Vous avez donc une expérience très différente sur la façon dont on travaille, on produit, on diffuse, lorsqu'on n'est plus dans son pays.

Maud Le Pladec, d'une génération plus récente puisque vous avez créé votre compagnie en 2009 et que vous avez découvert la danse contemporaine en 1999. Vous m'avez dit que vous veniez du jazz et que vous n'aviez jamais entendu parler de danse contemporaine, et vous êtes allée au CCN de Mathilde Monnier pour faire la formation ex.e.r.ce.

Mathilde Monnier ayant été retenue par ses tutelles, **Hervé Robbe**, invité à cette rencontre, a eu la courtoisie de bien vouloir la remplacer. Votre compagnie a été créée en 1987, et vous avez été directeur du CCN du Havre de 1999 à 2011. En 2012, vous avez vécu une période de creux avec la création d'une nouvelle structure, on en parlera tout à l'heure car vous êtes au carrefour de différentes pratiques, la danse mais aussi le cinéma. Nous verrons comment ces deux pratiques induisent des circulations d'œuvres et des réseaux différents, dégageant peut-être un autre horizon. Depuis septembre 2014, vous intervenez dans la banlieue parisienne, à la fondation Royaumont. Pouvez-vous nous dire ce qu'est exactement le PRCC de la fondation Royaumont ?

HERVÉ ROBBE

La fondation Royaumont a un programme chorégraphique. La déclinaison exacte du PRCC est "Programme de recherche et de composition chorégraphique". Dans ce cadre, un programme de formation continue est mis en œuvre et offert aux dix chorégraphes accueillis chaque année.

ROSITA BOISSEAU

Avant de démarrer avec Patrick Germain-Thomas, j'avais envie de demander aux chorégraphes ici présents ce qu'est pour eux la danse des années 80 ? Juste une petite ponctuation pour faire le lien avec la table précédente...

GILLES JOBIN

Je suis né en 1964. Pour moi, la fin des années 80, c'étaient mes premiers cours de danse contemporaine. Au début des années 80, j'étais en formation à Cannes, au centre de Rosella Hightower et c'était l'année où était créé le Ballet de France. Sauf erreur de ma part, la deuxième saison, j'avais des copains plus avancés et meilleurs danseurs que moi qui avaient été pris chez de jeunes chorégraphes contemporains : Claude Brumachon, Régine Chopinot, il me semble, et qu'on admirait. Ils n'étaient finalement pas beaucoup plus âgés que nous. J'ai passé des auditions pour certains dont Catherine Diverrès ou Michel Kelemenis. Pour moi, c'étaient des patrons. Ils avaient des moyens. Ils faisaient des pièces. Et c'était aussi une espèce de mirage, une chose à laquelle on espérait pouvoir arriver un jour. J'étais moi-même un petit Suisse de Lausanne rêvant de trouver sa place dans une compagnie en France. On n'était pas très reconnus, on nous disait souvent qu'il ne se passait rien en Suisse. Ce qui n'était pas très encourageant. Et notre position de Suisses francophones était de regarder vers la France qui était le pays dominant au niveau culturel.

J'étais moi-même un petit Suisse de Lausanne rêvant de trouver sa place dans une compagnie en France.

Nous avons observé cette éclosion à distance, en voisins. D'ailleurs, je constate qu'il y a peu de voisins dans cette rencontre aujourd'hui, et je vous encourage - si vous organisez une prochaine rencontre - à en inviter davantage, car leur regard pourrait vous éclairer aussi. J'ai bien aimé l'intervention italienne de Claudia Palazzolo de ce point de vue, car on voit qu'il y a beaucoup de choses à dire aussi de l'extérieur. Nous y avons assisté autrement. Ces

Maud Le Pladec et Hervé Robbe

moyens n'étaient pas pour nous, ils étaient destinés à d'autres chorégraphes. Les structures qui se mettaient en place n'étaient pas pour nous. On ne fait toujours pas partie de la Communauté Européenne en tant que Suisses, mais maintenant il y a des accords bilatéraux. À l'époque, je ne pouvais pas être admis au CNDC d'Angers alors que j'aurais voulu, car ce n'était que pour les ressortissants de la Communauté Européenne. Ce n'était pas facile d'intégrer ce monde-là. On a surtout vu une danse qui avait dix fois plus de moyens que ses voisins. On a vu une danse extrêmement puissante, une domination même de la scène et beaucoup de pouvoir.

Qu'est-ce qui se passait dans les années 80 dans le reste du monde ? En 1981, François Mitterrand était élu Président. En Suisse, en Allemagne, un peu en Angleterre aussi, la scène alternative s'est développée. Ce que je voyais à l'époque, c'est qu'elle n'existait pas en France. En France, on voyait plutôt des artistes qui travaillaient avec des amis qui étaient en place et proposaient des directions qui étaient dans une ligne de développement ; tout le monde était plutôt d'accord en fait, on ne sentait pas tellement d'opposition. Toute cette scène alternative n'a pas existé en France, elle était inutile d'ailleurs, puisque pour nous c'était une réaction à un "establishment" qui ne donnait pas la possibilité à d'autres choses d'exister : le développement des centres autogérés, des centres culturels, des squats, était très important pour nous dans les années 80.

À cette époque, vu que les chorégraphes ne m'engageaient pas, quand j'ai commencé à être un jeune chorégraphe, je passais par-dessus cette réalité. Soit on la traversait, soit on passait par-dessus. Dix fois plus de moyens, oui, mais ce n'était pas seulement en argent, c'était aussi plus de moyens pour la création, pour la diffusion, plus de compétences professionnelles. Encore maintenant, le niveau des compétences professionnelles en France dans l'industrie culturelle est excellent alors qu'il est assez faible chez nous - qui plus est, on n'est pas beaucoup de Suisses romans. Et il y avait tout ce qui vient derrière : l'édition, les journalistes qui sont là pendant des années. Il y avait donc un vrai professionnalisme que nous n'avions pas. En Espagne, je pense que c'était encore pire, ainsi que dans d'autres pays autour. Ensuite, les Belges sont arrivés : ils avaient encore plus d'argent que les Français et un projet politique très fort. On racontait même qu'Alain Platel avait une carte de crédit du compte du Ministère de la Culture belge !

Quand les choses on commencé à fonctionner pour ma compagnie et que la France s'est intéressée à notre travail, j'ai été très surpris. Cela reflétait une grande capacité à réfléchir, à revoir, à repenser, à se dire qu'il y a des choses qui se passent autour et qu'il ne faut pas passer à côté. Tout à coup, il y a eu un regard vers nous et l'effet a été immédiat : les soutiens, les coproductions, ont été importants et significatifs. Quand on est dans le radar, les choses se passent. Pour beaucoup de chorégraphes étrangers, c'était fondamental d'obtenir ce regard-là, on a beaucoup profité de ça. Mais j'ai quand même toujours senti que c'était difficile pour une compagnie comme la mienne. Quand je me suis retrouvé programmé au Théâtre de la Ville, j'y suis allé en "champions league", dans la position du petit club fauché qui fait ce qu'il peut, qui y croit mais qui n'a pas la moitié des moyens des autres à côté. Parfois c'était difficile d'être comparé et de jouer dans cette "ligue-là", avec les moyens qu'on avait.

Tout à coup, il y a eu un regard vers nous et l'effet a été immédiat : les soutiens, les coproductions, ont été importants et significatifs.

En résumé, à cette époque-là, les chorégraphes étaient des grands patrons de la danse, qui avaient pas mal de moyens, et qui n'étaient pas toujours conscients que c'était structurel et géopolitique, que ce n'était pas uniquement dû au talent et à l'émergence. Il y avait un mouvement beaucoup plus large derrière.

HERVÉ ROBBE

Je vais me permettre de réagir tout de suite. En 1980, j'étais à Mudra, en formation à l'école installée par Maurice Béjart à Bruxelles. J'ai eu la chance, pendant les trois premières années des années 80, de faire une formation accélérée, de traverser quasiment tout le répertoire de la danse classique, néo-classique, et d'être confronté toute de suite à Mudra à des expériences particulières comme la visite de Steve Paxton dans l'école. Cela a donc été d'une richesse et d'un bouleversement incroyable, et un peu traumatisant aussi puisqu'il a fallu traverser tout le siècle en trois ans. Malgré tout, j'ai commencé une carrière de danseur classique, j'ai dansé du Balanchine pendant deux ans. Je suis arrivé à Paris en plein bouillonnement de la danse des années 80, tout d'abord en cherchant à travailler. Je reviens sur ce que Gilles Jobin vient de dire, parce qu'en fait, ce n'est pas tout à fait vrai. Tu donnes ta vision de l'extérieur, qui voit l'institution comme le reflet de grosses structures, mais en réalité, il y avait beaucoup d'alternatives à Paris. Beaucoup de choses se passaient dans des squats, voire dans des studios improvisés, ou même certaines compagnies très connues nous faisaient répéter dans des garages, sur du béton. Il a fallu un certain temps avant que les choses prennent une dimension économique et se professionnalisent, et cela ne

concernait que quelques artistes de talent qui ont eu la chance d'être reconnus tout de suite. Moi, je fais partie de la "deuxième génération et demie" on va dire. À l'époque, nous étions plutôt sur des générations de quatre à cinq ans, puisque j'ai commencé à chorégraphier en 1986-1987 et à créer une structure.

Je me souviens très bien de Daniel Larrieu m'expliquant comment faire un dossier de subvention sur une machine à écrire avec un carbone ! Pour vous dire à quel point on était dans l'alternative ! Je ne savais même pas qu'il y avait un Ministère de la Culture et des subventions. C'est encore Daniel Larrieu, me croisant à la Ménagerie de Verre par hasard, qui m'a conseillé de faire une demande. Je n'étais pas tout jeune, j'avais 26 ans, mais à l'époque, on n'était pas aussi aguerris que vous parce qu'on n'avait pas forcément cette même expérience.

Je me souviens très bien de Daniel Larrieu m'expliquant comment faire un dossier de subvention sur une machine à écrire avec un carbone ! Pour vous dire à quel point on était dans l'alternative !

Je fais un peu un bond en arrière pour répondre à la question de Louis Ziegler sur la question des publics. Je suis né dans la banlieue de Lille où il n'y avait pas de danse, il n'y avait même pas de spectacle. C'est à la télévision que j'ai vu Maurice Béjart et que je me suis dit "pourquoi pas, je vais prendre des cours". J'ai commencé des études d'architecture, et moi qui suis d'un milieu populaire, j'étais en plein dans la question d'aller voir des spectacles. Même si après on m'a étiqueté chorégraphe, chercheur, cinéaste, intellectuel, cette question de la relation de l'œuvre au public a toujours été très présente, tout simplement parce que je sais d'où je viens, et selon où je vais, je me pose la question : "à qui je m'adresse en fait ?". Même si je ne transige pas sur la nature de l'objet, implicitement la question de "à qui j'adresse la danse ?" m'a toujours préoccupé dans les objets que j'ai pu proposer. C'est aussi ce qui m'a amené à proposer des formes qui sortaient du théâtre, se déplaçaient dedans, allaient jusqu'à l'image, etc.

Malgré tout, les années 80, en effet, c'était un bouillonnement. Je les ai vécues en tant qu'interprète dans un premier temps, avec les mêmes expériences que Gilles Jobin. Passer une audition avec Mathilde Monnier et ne pas être pris, passer une audition avec Dominique Bagouet et ne pas être pris. J'ai fait un film pour Philippe Découflé... Par rapport à la Belgique, comme j'en venais, j'y suis retourné pour travailler avec les Flamands, où la richesse était relative aussi chez eux. Ce qu'ils savaient très bien faire, c'était vendre leurs spectacles moins chers. Par contre, en moyens de production... C'est aussi parce qu'il y a eu une volonté de la communauté flamande de défendre, d'extérioriser et d'exporter des objets chorégraphiques, théâtraux, plastiques etc., qu'il y a eu cette circulation et une réception relativement aisée en France. C'est vrai, qu'il y avait une grande diversité de propositions en France, mais j'ai le sentiment que d'une façon générale, le territoire était toujours très poreux, finalement, à la circulation. Évidemment, cela n'avait aucune commune mesure - puisque j'ai été amené par la suite à travailler à l'étranger, sous forme de commandes, parfois dans des endroits extrêmement pauvres - avec les moyens qui étaient accordés à la création ici. Et surtout cela posait la question du statut du danseur, et la professionnalisation des interprètes se mettait en œuvre. Je laisse la parole à notre plus jeune consœur...

Malgré tout, les années 80, en effet, c'était un bouillonnement. Je les ai vécues en tant qu'interprète dans un premier temps, avec les mêmes expériences que Gilles Jobin.

Gilles Jobin, Maud Le Pladec et Patrick Germain-Thomas

MAUD LE PLADEC

Ces introductions sont importantes parce qu'elles disent d'où l'on vient, et pourquoi on est là, avec nos points de vue et nos parcours différents. Pour l'anecdote, j'ai passé une audition pour Gilles Jobin et je n'ai pas été prise, donc l'histoire se répète...

En 1980 j'avais quatre ans, donc je n'ai pas connu les dites années 80 en danse. Dans les débats précédents, j'ai trouvé qu'il était important que Louis Ziegler pose la question des publics, et j'ai également trouvé intéressantes les discussions autour de la façon dont on pense l'Histoire. Quand on m'a demandé de participer à cette table ronde, je vais être un peu provocante mais je n'étais pas tout à fait d'accord avec la problématique posée. Souvent, on a une vision assez linéaire de l'Histoire, or elle tire des emblèmes, l'Histoire crée l'Histoire, mais ceux qui la font sont avant tout des actants. Pour moi, le trio de chorégraphes que nous formons sur ce plateau aujourd'hui est fort intéressant parce qu'il va prouver que finalement, il faut aller au-delà de cette problématique passé-présent, contemporain-moderne, avant-après, puisque c'est avant tout un entremêlât de vécus et d'expériences, et je crois que nous sommes là aujourd'hui pour en témoigner.

Dans les années 80, je n'ai pas connu la danse contemporaine. Je ne l'ai pas connue non plus en 1999, mais j'ai découvert ce qu'était un centre chorégraphique. Je voulais préciser cette nuance. La danse contemporaine des années 80, il serait d'ailleurs intéressant de s'interroger sur ce qu'on entend par ce terme "les années 80" et sur le pourquoi de cet ancrage référentiel qui revient en permanence, je l'ai connue par le biais de la transmission, à travers les formations que j'ai suivies. J'en ai entamé une première en 1999 à "ex.e.r.ce" auprès de Mathilde Monnier, mais aussi auprès de Laurence Louppe, puisque j'ai suivi la formation qui était dispensée dans le cadre d'un Cefedem ; c'est important d'évoquer cette formation au Cefedem puisque nous allons parler d'économie ainsi que des modalités et des intermédiaires qui permettaient notamment à ma génération d'avoir un rapport à l'Histoire différent du vôtre. Cette transmission-là était en passe de s'institutionnaliser. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui la culture chorégraphique, je ne sais pas si le terme existait à l'époque. À ex.e.r.ce, j'ai été formée par Mathilde Monnier elle-même, mais aussi par des danseurs des compagnies dites des années 80, celle de Catherine Diverrès, et d'autres. Ensuite, j'ai travaillé en tant qu'interprète avec des chorégraphes des dites années 80, encore Mathilde Monnier mais aussi Georges Appaix, puis avec des interprètes des années 80 devenus directeurs de centres chorégraphiques des années 1990-2000 comme Boris Charmatz entre autres, mais j'ai aussi travaillé avec Latifa Laâbissi, Matthieu Doze, Jennifer Lacey, Herman Diephuis, Loïc Touzé, pour ne citer qu'eux.

La danse contemporaine des années 80, il serait d'ailleurs intéressant de s'interroger sur ce qu'on entend par ce terme "les années 80" et sur le pourquoi de cet ancrage référentiel qui revient en permanence, je l'ai connue par le biais de la transmission, à travers les formations que j'ai suivies.

C'est un peu difficile pour moi d'envisager une danse des années 80 circonscrite dans une période donnée, dans un bloc figé de l'Histoire, étant donné que ces acteurs des années 1980-1990 sont encore mes contemporains, ce sont des personnes avec qui je travaille aujourd'hui. J'ai envie d'avoir une approche un peu moins dialectique et linéaire. Avec Gilles Jobin, on était assez d'accord sur l'envie de dépasser une vision figée de l'histoire de la danse.

Si je joue le jeu de la question qui nous est posée : "qu'est-ce qu'on entend par "arpenteurs des années 80"?, j'aimerais témoigner de ce qui m'a été transmis, et aussi vous demander s'il y a forcément rupture lorsqu'on parle d'héritage. Même dans la continuité, il y a de la rupture. Et dans la rupture, il y a de la continuité. Les post-modernes sont là pour nous le prouver. Qu'est-ce qui différencie un artiste des années 80 d'un artiste des années 2010 ? Je suis une artiste des années 2010 en tant que chorégraphe et une artiste des années 2000 en tant qu'interprète. Je poserais le débat à cet endroit-là et je crois que cela peut ouvrir sur des questions économiques, concrètes, pratiques, puisque le milieu de la danse a changé, ses modalités et les formations aussi. Un danseur n'est plus préparé de la même manière dans les années qui vont suivre.

ROSITA BOISSEAU

Je vais juste réagir à la question "pourquoi on retourne toujours aux années 80 ?", en revenant sur l'affiche et sur le choix de la photo. Il s'agit d'un spectacle emblématique *Pudique acide/Extasis*, chorégraphié au début des années 80 par Jean-François Duroure et Mathilde Monnier. Il a été repris récemment. Il y a un an ou deux, tout à coup, on a vu sur les plateaux un grand nombre de spectacles des années 80, au point de pouvoir parler de ce qu'on appelle aujourd'hui une tendance, (ce qui m'a personnellement frappée). De nombreux chorégraphes comme par exemple Jean-Claude Gallotta, Philippe Decouflé, remontaient des pièces de leurs débuts avec beaucoup d'intelligence et de passion pour questionner leurs propres traces et la transmission. Mais pourquoi ces pièces ont-elles à nouveau cartonné auprès du public ? Ce sont des questions qui rejoignent celles que posent Maud Le Pladec : tout à coup la danse des années 80, on en avait besoin, le public en avait besoin et cela a été un succès. Donc effectivement, pourquoi on y retourne, que se passait-il à ce moment-là, et qu'est-ce que cela représente aujourd'hui ?

Il y a un an ou deux, tout à coup, on a vu sur les plateaux un grand nombre de spectacles des années 80, au point de pouvoir parler de ce qu'on appelle aujourd'hui une tendance.

MAUD LE PLADEC

Il y a toujours ce phénomène qu'Isabelle Launay a surnommé "les survivants", c'est-à-dire que l'Histoire se répète et que ce n'est pas du "revival". Je pense qu'il est très important d'éclaircir ce point. Ce n'est pas une tendance, c'est bien plus que ça.

ROSITA BOISSEAU

Patrick Germain-Thomas, j'ai oublié de préciser que vous étiez également sociologue, économiste et enseignant à la Chambre de Commerce de Paris.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

La création chorégraphique contemporaine en France : un processus de reconnaissance à poursuivre et intensifier

Jusqu'à la fin des années 1960 en France, le ballet académique est la seule danse à jouir d'une légitimité esthétique et à recevoir des fonds publics ; la reconnaissance de la danse contemporaine par l'administration culturelle dans les années 1970 constitue donc une véritable rupture. L'intitulé "danse contemporaine" recouvre alors un ensemble de démarches artistiques qui peuvent, à cette époque, être aussi désignées par les termes de "danse moderne" ou simplement de "nouvelle danse". Très rapidement, ce nouveau registre d'intervention publique prend la forme d'un système d'économie mixte où l'attribution de subventions va de pair avec l'allocation décentralisée de ressources économiques provenant du monde de la diffusion. En effet, les théâtres et festivals programmant de la danse contribuent au financement de l'activité chorégraphique, soit à travers l'achat de représentations de spectacles en tournée, soit à travers des apports en coproduction, versés en amont de la création. J'emploie les termes de "marché subventionné" pour désigner cette forme d'action conjointe entre les acteurs publics (ministère de la Culture et collectivités locales) et les responsables des réseaux de programmation.

Pour étudier les étapes de la construction d'une politique de la danse contemporaine et le fonctionnement du marché subventionné du spectacle, je m'appuie sur une enquête de terrain réalisée au sein du milieu chorégraphique professionnel entre 2003 et 2009[1] : j'ai réalisé plus d'une centaine d'entretiens auprès de chorégraphes, de danseurs, d'acteurs publics, de programmateurs et de critiques spécialisés. Ces entretiens ont été complétés par le recueil de sources documentaires touchant les situations étudiées (budgets, contrats de cession et de coproduction, rapports d'activités) et l'exploitation de fonds d'archives de compagnies, de lieux de diffusion et d'institutions publiques.

La restitution des résultats de cette enquête constitue un préalable utile à une réflexion sur les modalités possibles du développement futur du secteur de la danse. Après avoir retracé brièvement les raisons et modalités du soutien public à la danse contemporaine, j'analyserai le fonctionnement et les caractéristiques du marché subventionné du spectacle chorégraphique afin de proposer, dans un troisième temps, plusieurs leviers d'action possibles pour une croissance pérenne du secteur chorégraphique.

Pourquoi et comment soutenir la nouvelle danse ?

Au milieu des années 1970, l'intérêt porté par l'administration culturelle aux nouvelles démarches chorégraphiques peut trouver plusieurs registres d'explication. La première motivation est naturellement d'ordre artistique : profondément marqué par l'esprit de mai 1968, le monde professionnel de la danse est animé de fortes aspirations au renouveau. Nombreux sont les artistes, danseurs et chorégraphes, qui cherchent à s'émanciper de ce qu'ils appellent le "carcan" d'un académisme jugé fermé sur lui-même à cette époque. Les nouvelles démarches chorégraphiques s'affranchissant du vocabulaire classique se multiplient, dans le sillage d'artistes allemands et américains dont les œuvres et les approches techniques sont de plus en plus largement diffusées. Mais ces motifs artistiques vont de pair avec des raisons d'ordre pratique et économique. À l'exception de la troupe de l'Opéra de Paris, les ballets intégrés dans les autres maisons d'opéras constituent un problème pour l'administration culturelle. Placés sous la tutelle du monde de l'art lyrique, ils peinent à développer des projets chorégraphiques d'envergure et cela suscite des interrogations sur la justification de leurs coûts de fonctionnement. Confrontés à ce que l'on appelle alors le "problème du lyrique" et redoutant les demandes financières des collectivités locales,

qui peinent à couvrir les déficits fréquents des maisons d'opéra, les responsables du ministère de la Culture perçoivent les avantages économiques que représente la nouvelle danse, portée par des structures plus légères, sans personnel permanent. La troisième explication est d'ordre politique : la danse contemporaine prend une importance croissante à l'échelle internationale et la France, qui cherche à retrouver son rayonnement culturel d'avant-guerre, ne peut plus ignorer ce courant de l'art chorégraphique. À cet égard, l'action de Michel Guy, créateur du Festival d'Automne de Paris et secrétaire d'État à la Culture de 1974 à 1976, a joué un rôle considérable. Il reconnaît la danse contemporaine comme un domaine d'action spécifique et en fait une tête de chapitre dans une conférence de presse donnée à la fin de l'année 1975 où il formule très clairement ses objectifs : "Les États-Unis sont incontestablement les maîtres de la danse moderne. J'espère qu'un jour, il y aura une école française de la danse moderne comme il y a une école classique. En attendant, il faut donner à nos danseurs la possibilité d'apprendre ici même, à longueur d'année, la technique américaine enseignée par les grands maîtres [2]."

L'impulsion donnée par Michel Guy est prolongée et intensifiée par Jack Lang, avec des moyens financiers plus importants. Celui-ci poursuit une politique d'implantation locale de compagnies chorégraphiques déjà initiée dans les années 1970, et il en fait un véritable programme d'action, à travers la construction du réseau des centres chorégraphiques nationaux (CCN), structures cofinancées par le ministère de la Culture et les collectivités locales, dont la direction est confiée le plus souvent à des chorégraphes contemporains. Cette stratégie d'implantation va de pair avec une augmentation considérable des aides aux compagnies indépendantes. Bien qu'elle comprenne également des mesures dans les domaines de l'enseignement et de la diffusion, la politique de la danse contemporaine est prioritairement axée sur le développement de l'offre. Elle se poursuit jusqu'aux années 2000 et débouche sur une segmentation du monde chorégraphique en trois grands ensembles :

- en premier lieu, des compagnies indépendantes, généralement de style contemporain (plus de 500 compagnies répertoriées par le Centre national de la danse), qui emploient principalement un personnel administratif, technique et artistique intermittent ; ces compagnies sont organisées par projets et leurs ressources sont très variables d'une année sur l'autre ;
- le deuxième groupe est constitué de la majeure partie des Centres chorégraphiques nationaux (15 CCN sur 19). Dirigés par des chorégraphes contemporains, et dotés de locaux de répétition, ces CCN emploient un personnel technique et administratif stable, mais un personnel artistique en majorité intermittent ;
- le troisième ensemble est formé par des troupes permanentes de danseurs de formation classique (13 en 2005), dont certaines ont le statut de Centre chorégraphique et d'autres sont rattachées à des opéras municipaux ou nationaux, comme les Opéras de Paris et de Lyon.

Une action publique volontariste a donc favorisé la constitution d'un monde artistique distinct de celui de la danse classique, développant des activités de création et de diffusion en dehors des maisons d'opéra et employant principalement des artistes intermittents. Ce monde de la création chorégraphique contemporaine française s'avère d'une richesse et d'une diversité sans doute inégalée à l'échelle internationale. Toutefois, son autonomie demeure relative car les compagnies ne disposent généralement pas de salles de spectacles [3] et elles dépendent des décisions des responsables de structures de diffusion pluridisciplinaires ou spécialisées (théâtres et festivals) pour présenter leurs pièces au public. Ces décisions s'effectuent de manière relativement libre, c'est pourquoi j'emploie les termes de marché subventionné du spectacle chorégraphique en centrant l'analyse sur le marché intermédiaire, c'est-à-dire sur les échanges mettant en relation les compagnies et les structures de diffusion.

Une action publique volontariste a donc favorisé la constitution d'un monde artistique distinct de celui de la danse classique, développant des activités de création et de diffusion en dehors des maisons d'opéra et employant principalement des artistes intermittents.

Un marché du spectacle structurellement déséquilibré

La programmation et le public de la danse contemporaine progressent considérablement dans les années 1980 et 1990 [4], mais l'offre des compagnies augmente dans des proportions équivalentes et l'écart entre le nombre de pièces créées chaque année et les possibilités d'accueil des réseaux de programmation reste toujours aussi important. On comprend ainsi pourquoi le terme de crise est employé de façon si récurrente au sein de la profession. Les difficultés liées à la diffusion se renforcent d'elles-mêmes car le déséquilibre entre l'offre et les débouchés possibles en termes de programmation provoque une tension sur les prix de cession et prive fréquemment les compagnies de la possibilité de réaliser des bénéfices substantiels sur la diffusion de leurs spectacles, qui pourraient être réinvestis sur de nouveaux projets. Celles-ci accordent donc la priorité à la recherche d'apports en coproduction pour financer leurs pièces à venir, ce qui entraîne une accélération des rythmes de création, souvent au détriment de l'exploitation prolongée des pièces existantes.

Du point de vue des programmateurs, la coproduction diffère du simple achat de représentations car elle implique un engagement financier en amont de la création. Il s'agit donc d'un investissement risqué mais aussi très valorisant sur le plan professionnel pour les acteurs du monde de la diffusion. La coproduction implique un approfondissement de la relation avec les artistes et une implication dans la genèse des projets artistiques qui revêtent une importance considérable pour les responsables des théâtres ou festivals qui programment de la danse. Les intérêts des diffuseurs et des compagnies convergent donc pour orienter les activités davantage sur le versant de la création que sur celui de la diffusion. Les pouvoirs publics eux-mêmes, soucieux de soutenir la diversité, l'innovation artistique et les jeunes créateurs partagent cette orientation. Mais une telle logique entraîne des jeux de forces contradictoires et un risque de télescopage entre l'action publique et les mécanismes de marché sur lesquels elle s'appuie. Les compagnies qui perçoivent les aides les plus importantes bénéficient d'une forme de protection, mais dans le même temps le nombre de compagnies soutenues progresse et les apports en coproduction versés par les diffuseurs, toujours en recherche de nouveaux artistes à promouvoir, instaurent une forme de compétition. Comme si les modes d'intervention de l'administration culturelle, qui visent pourtant à structurer l'offre en protégeant les artistes les plus reconnus, provoquaient de façon non maîtrisée une hypertrophie du jeu concurrentiel. Cette dynamique d'emballement va de pair avec une survalorisation de l'originalité et des ruptures esthétiques qui excède parfois les capacités d'adaptation du public et limite son potentiel d'élargissement. Les caractéristiques et le fonctionnement du marché subventionné du spectacle chorégraphique entretiennent donc une très forte asymétrie dans les négociations des contrats de cession de représentations ou de coproduction entre les lieux de diffusion et les compagnies. Ces dernières sont maintenues, à l'exception de quelques chorégraphes particulièrement en vogue à un moment de leur carrière, dans une position de forte dépendance à l'égard des tutelles et des réseaux de programmation.

De tels mécanismes sont déjà mentionnés dans les différents rapports administratifs qui jalonnent la construction de la politique chorégraphique. Les extraits suivants de deux de ces rapports illustrent le caractère structurel des déséquilibres. Le premier est tiré d'un document remis à Jack Lang en 1983 par des représentants de la profession chorégraphique : "On doit regretter la pratique de la création à tout prix qui exige d'une compagnie qu'elle présente un ballet nouveau : c'est souvent l'objet d'un chantage à la programmation. Exiger une création peut être, de la part du programmateur, un risque mieux calculé puisque la compagnie recevra une aide à la création qui lui permettra de travailler normalement. C'est aussi, souvent, la seule solution. Mauvaise solution qui oblige les chorégraphes à créer trop souvent. Mais la vie précaire des compagnies ne permet pas non plus une diffusion efficace. Le plus souvent, elles ne peuvent employer les danseurs régulièrement, faute de ressources. Le cycle est simple : les danseurs sont engagés pour une création qui est jouée pour quelques représentations seulement, puis ils vont chercher du travail ailleurs parce que le spectacle n'est pas acheté tout de suite. Or, les danseurs partis, la pièce ne sera plus redonnée. Cercle vicieux[5]."

"La difficulté de trouver un équilibre satisfaisant entre création et diffusion est un élément essentiel de la fragilité des compagnies, qu'elles soient implantées et subventionnées ou non".

Le second extrait provient du *Tableau chorégraphique de la France*, élaboré sous l'égide du Conseil supérieur de la danse en 1993 : "La difficulté de trouver un équilibre satisfaisant entre création et diffusion est un élément essentiel de la fragilité des compagnies, qu'elles soient implantées et subventionnées ou non. Or les difficultés de la diffusion rendent difficile la vente d'un spectacle pour plus de quatre ou cinq représentations à Paris. Souvent, dans la capitale ou lors de tournées en province, les spectacles ne font l'objet que d'une représentation unique, ce qui est très éprouvant pour l'ensemble des compagnies. La production chorégraphique se distingue sur ce plan fondamentalement de la production théâtrale : les spectacles de théâtre restent souvent plusieurs mois à l'affiche ; il n'en va pas de même pour les spectacles de danse, qui même lorsqu'ils bénéficient d'une très grande notoriété, ne font le plus souvent l'objet que d'un nombre de représentations très limité[6]."

Ainsi, la politique volontariste menée depuis le milieu des années 1970, dont la fécondité s'avère incontestable puisqu'elle a favorisé un développement considérable de la création chorégraphique contemporaine en France, ainsi que de sa programmation et de son public, se heurte néanmoins à des difficultés persistantes en matière de diffusion, et à un sentiment de frustration de la part des chorégraphes et des danseurs qui peinent à jouer leurs pièces suffisamment pour qu'elles prennent vie. Ce constat d'un décalage constant entre la création et le potentiel de diffusion entraîne naturellement un questionnement sur le public de la danse.

Et maintenant comment poursuivre ?

Omniprésente dans les débats sur la politique chorégraphique, la question de la demande finale comporte encore aujourd'hui de nombreuses zones d'ombre et d'incertitude. Elle constitue le soubassement de toute réflexion sur la diffusion car les décisions des programmateurs s'effectuent en fonction de l'estimation d'un potentiel de fréquentation, concernant notamment le nombre de représentations d'un spectacle donné. Pourtant, en l'absence d'informations quantitatives et qualitatives détaillées et actualisées, les conceptions des professionnels sur les publics sont très subjectives. La dernière enquête sur le public de la danse a été réalisée en 1988 et l'on ne dispose depuis que de données globales, issues des enquêtes sur les pratiques culturelles réalisées par le département des études et de la prospective du ministère de la Culture. Mais ces études ne permettent ni de connaître finement les caractéristiques et les motivations des spectateurs de danse ni, *a fortiori*, d'appréhender la composition et les attentes spécifiques des publics des différents styles chorégraphiques et les croisements possibles entre ces publics. Or on ne peut se contenter de raisonner globalement sur les publics de la danse sans prendre en compte les différences considérables entre les styles à cet égard : aussi riches et nombreuses soient les passerelles envisageables entre les esthétiques, un amalgame entre les publics des danses classique, hip-hop, jazz, contemporaine ou traditionnelle est évidemment impossible. L'absence de données précises sur le public de la danse contemporaine génère des discours contradictoires, évoquant tout à la fois son développement considérable dans les années 1980 et 1990 et les limites de son potentiel de croissance future. Les comportements et attitude des spectateurs sont conditionnés par l'éducation et inscrits dans un contexte social et le domaine de la danse contemporaine, en permanente mutation, est moins accessible pour le grand public que ceux des danses classiques, jazz ou hip-hop, dont les codes sont plus familiers.

Aussi remarquables que soient les résultats des politiques de développement de la création depuis 1975, l'histoire de la danse contemporaine et ses liens avec celle des autres styles (classique et jazz, par exemple) sont peu connus. On rejoint ici l'une des conclusions majeures du *Tableau chorégraphique de la France* commandé par le ministère de la Culture en 1993 qui concerne le développement insuffisant de la culture chorégraphique en France : "Le premier constat sur lequel doit se fonder une réflexion en matière de public de la danse est celui de l'inexistence d'une culture de la danse. La danse ne fait pas partie du bagage scolaire : on n'apprend pas la danse à l'école alors qu'on y apprend le théâtre ou la musique. Combien de bacheliers connaissent le nom de Petipa ou de Fokine ? Cette inculture explique l'absence de repères historiques et esthétiques du public lui permettant de situer ce qu'il voit." Ce constat a joué un rôle essentiel dans la création du Centre national de la danse à la fin des années 1990. Le développement de la culture chorégraphique constitue l'une des principales missions de cet organisme, dont la médiathèque spécialisée propose des ressources écrites et visuelles d'une grande richesse. Parallèlement à l'action de cette institution phare, l'ensemble de la profession assume de façon régulière de multiples tâches d'action culturelle et de sensibilisation : ateliers, conférences, projets en milieu scolaire. Selon les danseurs et chorégraphes qui le mettent en œuvre, ce travail est à la fois nécessaire et particulièrement ardu, toujours à recommencer. Leur point de vue mérite d'être pris en compte dans une réflexion sur des voies possibles d'amélioration tant sur le plan de l'élargissement des publics que sur celui de l'activité professionnelle des compagnies.

Le premier constat sur lequel doit se fonder une réflexion en matière de public de la danse est celui de l'inexistence d'une culture de la danse. La danse ne fait pas partie du bagage scolaire : on n'apprend pas la danse à l'école alors qu'on y apprend le théâtre ou la musique.

Sur le marché subventionné du spectacle chorégraphique, ce sont les structures de diffusion qui constituent les repères du public et permettent sa fidélisation, davantage que les artistes. Ceux-ci peinent à construire une notoriété de nature à favoriser la fidélisation d'un public, de "leur" public, car ils sont rarement programmés plusieurs années de suite dans les mêmes lieux. Dans ce contexte, les préférences et les goûts du public ne sont pris en compte que de façon indirecte, à travers les choix de programmation des théâtres et festivals et à travers les décisions des tutelles concernant la répartition des aides financières. On retrouve ici la thèse du philosophe Rainer Roschlitz, qui stigmatise la marginalisation du grand public dans l'économie matérielle et symbolique des mondes de l'art contemporain. La propension des membres les plus influents de ces mondes artistiques à revendiquer et assumer le caractère subjectif de leurs choix fait obstacle à toute argumentation et exclut en définitive le public des réflexions critiques. Or il existe bien des critères rationnels d'appréciation : les enjeux de l'œuvre, son actualité, son originalité, sa cohérence, l'adéquation de l'emploi du médium avec l'intention artistique. Roschlitz plaide ainsi en faveur de l'ouverture d'un débat esthétique : "Si l'on a affaire à une œuvre d'art, elle obéit à un principe qui se révèle à l'examen attentif, à des règles qui permettent d'en apprécier l'ambition et la réussite. La déstabilisation herméneutique, constitutive surtout des œuvres modernes, ne rompt qu'avec l'opinion courante, non avec toute rationalité. Sinon l'art échapperait à toute évaluation au nom d'arguments communicables[7]." Il appartient à l'administration culturelle de mettre à la portée des spectateurs "les critères au nom desquels telle œuvre semble digne de considération et non telle autre".

Sur le marché subventionné du spectacle chorégraphique, ce sont les structures de diffusion qui constituent les repères du public et permettent sa fidélisation, davantage que les artistes.

La connaissance des publics de l'art chorégraphique comporte aujourd'hui d'importantes lacunes et imprécisions, ouvrant la voie à de nombreuses idées reçues.

Pour dépasser les freins inhérents au fonctionnement du marché subventionné du spectacle, tout en valorisant les acquis de la politique volontariste menée depuis les années 1970, une réflexion nouvelle sur ce système de production et de diffusion s'avère nécessaire, impliquant une redéfinition de la division du travail entre les tutelles, les structures de diffusion et les artistes dans l'élaboration et l'application d'une stratégie de développement des publics. La connaissance des publics de l'art chorégraphique comporte aujourd'hui d'importantes lacunes et imprécisions, ouvrant la voie à de nombreuses idées reçues. De nouvelles enquêtes seraient à mettre en place pour servir de point d'appui à une démarche concertée des professionnels - acteurs publics, programmateurs et artistes - sur les chantiers suivants :

- une meilleure compréhension du rôle de l'éducation et des enseignements artistiques, de la relation entre les pratiques de la danse, l'acquisition d'une culture chorégraphique et la fréquentation des spectacles ;
- une distinction plus claire entre les effets à long terme - et plus difficiles à mesurer a priori - des politiques menées au sein du système éducatif (de l'école primaire à l'université et dans les écoles de danse) et les résultats à plus court terme des programmes de médiation directement liés à la programmation ;
- une réflexion approfondie sur les parcours professionnels des chorégraphes et danseurs et les moyens possibles pour intensifier la relation directe entre les compagnies et le public (au-delà du spectacle lui-même).

Le potentiel de progression de la diffusion internationale des spectacles de danse contemporaine produits en France mérite également d'être pris en compte. La part des recettes de diffusion réalisées à l'étranger demeure plutôt faible pour la majorité des compagnies, et des investigations de grande ampleur sur les marchés extérieurs s'avèrent tout aussi indispensables que celles menées en France.

Patrick Germain-Thomas

1. Enquête réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat en sociologie soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales en juin 2010 : "Politique et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)".
2. Secrétariat d'État à la Culture, dossier de la conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu.
3. À quelques exceptions près : les CCN d'Aix-en Provence et de Rillieux-la-Pape, le Klap de Michel Kelemenis à Marseille.
4. Selon les statistiques du ministère de la Culture, le nombre de représentations de spectacles chorégraphiques et les spectateurs payants y assistant ont plus que doublé entre le début et la fin des années 1990. Depuis lors, la construction des réseaux des scènes conventionnées pour la danse et des centres de développement chorégraphique a encore accru les possibilités de programmation de la danse sur l'ensemble du territoire.
5. Ministère de la Culture, Rapport de la commission d'étude pour la danse auprès du ministre de la Culture, juin 1983.
6. Conseil supérieur de la danse, Tableau chorégraphique de la France, rapport de la troisième commission présidée par Igor Eisner, 1993.
7. R. Roschlitz, Subversion et subvention, Paris, Gallimard, p. 149.

Rosita Boisseau

Maud Le Pladec et Hervé Robbe

ROSITA BOISSEAU

Des réactions immédiatement ? Maud le Pladec...

MAUD LE PLADEC

C'est intéressant car finalement on répond déjà à la question que tu poses, Rosita : qu'est-ce que la danse contemporaine et plus largement qu'est-ce que le contemporain ?

L'art contemporain est constitué de courants artistiques qui n'ont pas forcément de points communs et qui forment une sorte de mouvance esthétique, poétique et historique. Mais qu'est-ce qu'on voit arriver en fait avec l'art contemporain ? Une ouverture qui se crée sur la société où l'art contemporain englobe des questions politiques et sociales, et c'est peut-être aussi ce qui le différencie - je vais aller très vite - de l'art moderne. On n'est plus seulement dans des débats esthétiques où justement on se pose la question de l'auteur, de la signature, et de ce qu'un artiste peut faire d'un point de vue purement artistique, mais effectivement arrivent d'autres problématiques qui sont structurelles, socio-économiques, politiques.

Je trouve cela très intéressant de commencer par un argument aussi concret que celui exposé par Patrick Germain-Thomas, car je crois que c'est au cœur du débat. Ce dont il a parlé est certes notre quotidien en tant qu'artiste mais il ouvre aussi de nouvelles perspectives quant à la façon dont les acteurs - et je ne parle pas seulement des artistes - sont préparés ou pas aux nouveaux besoins, ce qu'il nomme “écarts” d'un marché, système, milieu professionnel et se professionnalisant de plus en plus. Des exemples : j'ai monté ma compagnie il y a quatre ans seulement et j'ai dû tout apprendre sur le tas. Je n'avais pas d'administrateur car je n'avais pas d'argent, les dossiers je les ai faits moi-même. Finalement cela raconte qu'il y a des modalités, des cahiers des charges, mais aussi des critères d'évaluation, et pas seulement envers les œuvres. C'est là que revient la question du public : parle-t-on en amont ou en aval de la création ? Jean-Michel Menger a écrit un livre absolument génial *L'artiste en travailleur* qui pose la question de comment on travaille en tant qu'artiste et ce que concrètement ce milieu nous demande.

Jean-Michel Menger a écrit un livre absolument génial *L'artiste en travailleur* qui pose la question de comment on travaille en tant qu'artiste et ce que concrètement ce milieu nous demande.

Alors après, je ne sais pas où situer le débat. La science et le savoir sont de plus en plus endigués dans notre façon de regarder la création, de la vivre mais aussi d'en parler. On nous pousse de plus en plus en tant qu'artiste à réfléchir, à mettre en perspective non seulement notre geste artistique mais aussi les modalités “d'effectuation” de ce geste - et je trouve que c'est très bien - mais on nous pousse aussi de plus en plus - et là je trouve qu'il y a des travers - à être dans la production discursive. Il y a des tendances qui sont bonnes et d'autres qui le sont moins. Ce qu'on est en train de faire pose aussi de nouvelles questions. Quel type de connaissances, de compétences, un artiste doit-il avoir aujourd'hui pour être outillé dans ce milieu ? Et cela ne touche plus seulement l'esthétique, au sens de “la science de ce que dit notre art” ou la poétique au sens de “la science de comment on fait notre art”. Je trouve intéressant de commencer par un argumentaire très concret qui ouvre sur d'autres problématiques un peu moins concrètes.

HERVÉ ROBBE

Je vais réagir sur la question du public, simplement en traduisant une expérience. Quand je suis entré dans l'institution, au CCN du Havre, je suis arrivé sur un territoire qui - malgré une histoire longue avec la danse - avait une relation appauvrie avec la chorégraphie au sens large. La question qui se posait pour moi était justement d'être dans cette tension entre défendre une esthétique de travail et en même temps pouvoir inscrire ce travail sur un territoire dans une réalité géographique, sociologique, etc. Une réalité tellement présente et en tension avec l'intérieur de la maison qu'il était impossible de travailler si je ne la prenais pas en compte. La façon de résoudre ce problème à l'époque a été d'inclure cette question dans l'objet, tout en étant dans la revendication d'un rapport très artisanal, et non pas discursif, avec l'objet chorégraphique. Je n'avais pas besoin d'être dans l'énoncé, je fabriquais : j'estimais que la fabrication et ce que je mettais en œuvre étaient déjà une attestation, une révélation de cet objet. Mais malgré tout, cette question de la relation dans l'espace, du partage d'un territoire, de savoir à qui s'adressait l'objet, était complètement incluse, tout en essayant de préserver des dynamiques de recherche, de vocation esthétique etc.

Le grand changement par rapport à la génération précédente, lorsque je suis arrivé dans un CCN - nous avons évoqué tout à l'heure la démultiplication des missions -, était ces nouvelles charges : la relation au public avec des actions beaucoup plus affirmées, déterminées.

Le grand changement par rapport à la génération précédente, lorsque je suis arrivé dans un CCN - nous avons évoqué tout à l'heure la démultiplication des missions -, était ces nouvelles charges : la relation au public avec des actions beaucoup plus affirmées, déterminées. Ces missions faisaient vraiment partie du développement de la structure et prenaient aussi en compte l'extérieur, c'est-à-dire d'autres artistes. Une façon de répondre à la question des publics a été d'inventer un temps de programmation. Même si la structure ne le permettait pas dans ses montants d'aide, il a fallu militer pour inventer un temps de visibilité où l'on pouvait présenter le travail d'autres artistes, mais aussi où l'on créait un rapport direct avec le public, qui n'était pas celui de l'action culturelle. L'action culturelle, j'en ai fait beaucoup sur tous les territoires, dans tous les contextes, avec les publics les plus différents et variés, mais à un moment donné, il y avait besoin d'une confrontation à l'œuvre qui ne soit pas dans une matière simplement explicative et discursive sur l'objet mais dans une confrontation à l'événement artistique. À force de mettre beaucoup d'énergie sur ces questions de la médiation, il a fallu quand même restituer à un moment donné ce temps consacré du rituel de la présentation.

Toutes ces questions ont été expérimentées pendant treize ans, avec des va-et-vient, des changements d'opinion... Il faut donner du temps au temps, et ce public s'est constitué progressivement, à une petite échelle puis à une plus grande. Il y a eu aussi des collaborations avec d'autres structures de programmation qui incluaient la nôtre, de création chorégraphique, pour arriver à établir un vrai dialogue dynamique, pour porter cette médiation de la culture chorégraphique et montrer des œuvres. Voilà mon expérience sur ce sujet et comment cela s'est articulé. Nous avons bien labouré le territoire, nous avons semé, re-labouré, re-semé...

Au bout de ces treize années, j'ai estimé que j'avais fait mon temps et qu'il était bien qu'un ou une collègue prenne le relais. En tout cas, je n'avais plus moi-même la force vive pour re-questionner encore une fois ce territoire, puisqu'en effet faire, c'est toujours faire, et il fallait refaire tout le temps.

C'est notre réalité d'artiste aujourd'hui : on est dans des compétences beaucoup plus larges qu'il y a vingt ans, et cela nous demande de posséder un savoir-faire et de savoir l'utiliser pour exister.

Quelle était la place de l'artiste à l'intérieur de ça ? J'ai fait cela avec beaucoup d'enthousiasme et de curiosité, et le bilan de mon expérience dans un centre chorégraphique est extrêmement positif. C'est moi qui ai décidé de partir, par conscience qu'à un moment donné, j'avais besoin de visiter d'autres territoires, de me confronter à d'autres paysages. Et aussi parce je me suis reposé la question de mon statut d'artiste et de ce que pouvaient être ses modalités à mon endroit dans la fonction de créateur. Il s'avérait que ce cadre ne me convenait plus. En tous cas j'avais l'impression d'en avoir fait le tour. Force est de constater que ces dix dernières années, notre professionnalisation s'est élargie puisqu'on est en effet à la fois chef d'entreprise, manager d'équipe, administrateur, producteur, dans tous les sens du terme. Avec l'évolution de l'environnement, il a fallu développer des compétences multiples et variées, dans un rapport au temps immédiat qui s'est démultiplié : urgence et rapidité pour répondre à la demande, efficacité... C'est notre réalité d'artiste aujourd'hui : on est dans des compétences beaucoup plus larges qu'il y a vingt ans, et cela nous demande de posséder un savoir-faire et de savoir l'utiliser pour exister.

GILLES JOBIN

Par rapport à l'exposé de Patrick Germain-Thomas, je trouve intéressante l'idée qu'il y avait vraiment un mouvement, que le mouvement était “un”, c'est-à-dire que les artistes et les politiques étaient dans une direction et collaboraient ; cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas d'opposition, qu'il n'y avait pas de gens qui se battaient - je ne veux pas minimiser le combat des uns et des autres -, mais je pense que le combat se faisait ensemble, dans une direction. Quand je parle d'alternative, je ne veux pas dire “danser sur des sols en béton dans des squats”, mais je parle d'une pensée politique, c'est-à-dire du point de vue de l'autogestion. Les alternatifs ne sont pas des punks à chiens, ce sont des gens qui dirigent l'Allemagne ou la Suisse. En France, c'est lié à une autre tradition politique et culturelle.

Je n'ai pas lu le livre de Patrick Germain-Thomas en détails... Ses propos me semblent très justes mais peut-être pas assez détaillés. Par exemple, dans l'économie de la diffusion, il y a des filtres institutionnels. Un pays comme la France - très puissant dans l'exportation de ses chorégraphes, qui est capable d'organiser des festivals à New-York intégralement payés par le pays, qui a un centre culturel à New-York avec un staff de cinquante personnes - a vraiment des moyens puissants pour actionner des choses ; c'est le côté positif pour les artistes français. Mais ce qu'il y a de négatif pour eux, c'est qu'il faut qu'ils passent par ce filtre. Je connais des programmateurs à qui les institutions demandaient de prendre tel ou tel artiste, et qui devaient faire preuve de beaucoup de fermeté pour dire non et suivre leur ligne de programmation.

En tant que compagnie suisse, nous faisons partie des pays qui sont aidés aux voyages et à l'exportation, nous profitons donc de ces aides, mais nous n'avons pas le même type de puissance. Il faut encore beaucoup autofinancer.

J'ai beaucoup voyagé dans les festivals : beaucoup de festivals vivent avec 80 % - voire plus - de financements de l'étranger, donc quelle est leur liberté de programmation à l'intérieur d'un tel système ? Cela m'étonnerait qu'ils programment une compagnie grecque quand ils peuvent choisir une compagnie française beaucoup plus professionnelle avec bien plus de moyens et toutes les aides qui vont avec.

Nous par exemple, en tant que compagnie suisse, nous faisons partie des pays qui sont aidés aux voyages et à l'exportation, nous profitons donc de ces aides, mais nous n'avons pas le même type de puissance. Il faut encore beaucoup autofinancer. Ma compagnie est à 40-50 % d'autofinancement. D'autres compagnies - comme celle de La Ribot - sont à 70 % d'autofinancement. J'ai toujours été un activiste de la danse, un peu en combat, en lutte contre cela, alors qu'en France dans les années 80, les choses se faisaient plutôt ensemble, avec le politique. La différence est là.

Dans cette enquête, dire qu'aujourd'hui il y a 250 compagnies en France et que la moyenne de diffusion est de dix représentations par an n'a pas beaucoup de sens. Il me semble que nous sommes face à trois ou quatre catégories : les grosses compagnies qui remplissent des salles de 1500 places et qui ont une valeur de box-office et un certain type de diffusion, les compagnies moyennes, régionales et locales, dont les niveaux artistiques font que certains ont des accès privilégiés. Les zones de réseau sont un peu plus différenciées en ce qui concerne la diffusion des compagnies.

Par rapport au théâtre, nous avons des difficultés à faire voir nos pièces plusieurs fois. Il y a des gens qui vous diront qu'ils ont vu *Taxi driver* plusieurs fois au cinéma, mais en danse c'est difficile. Si on veut revoir une pièce, il faut la remonter, d'où l'importance d'ailleurs de soutenir davantage le travail en ce sens. Je l'ai fait pour ma première pièce de groupe, *A+B=X* : j'ai cru naïvement qu'elle aurait pas mal de succès mais en fait beaucoup moins que ce que je croyais. Elle n'est peut-être pas assez ancienne, ou bien je n'ai pas les machines théoriques et de production pour lui donner de la valeur. C'est aussi un constat que j'ai observé chez d'autres collègues, la valeur que nous attribuons à certaines de nos pièces. Je suis toujours content de venir en France car j'ai l'impression qu'en tant que chorégraphe je suis valorisé alors que dans mon pays on me rabote. On veut que tout le monde soit à la même taille, à la même hauteur et qu'aucune tête ne dépasse.

Il y a des gens qui vous diront qu'ils ont vu *Taxi driver* plusieurs fois au cinéma, mais en danse c'est difficile. Si on veut revoir une pièce, il faut la remonter.

Il faut inventer de nouvelles stratégies, c'est peut-être de cela qu'il faut parler maintenant.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Je voudrais répondre sur deux choses.

Tout d'abord, le travail d'enquête que j'ai mené s'est réalisé en France. Je pense qu'il serait extrêmement important de développer les enquêtes au niveau international, mais je ne me prononce pas sur le marché international, seulement sur la diffusion en France.

La présence des CCN dans les réseaux de diffusion en France est très nettement inférieure à leur poids dans la politique et au fait que ce sont les fers de lance de la politique.

Le deuxième point est que bien évidemment le monde de la création est structuré. Les chorégraphes vivent des carrières avec des niveaux de reconnaissance différents, avec des subventionnements différents - les niveaux de subventionnement jouent comme un élément de structuration de cet univers de l'offre -, mais le constat que j'ai donné sur les difficultés de diffusion des CCN est réel. Les compagnies françaises dotées des financements les plus importants sont les CCN - c'est évidement différent d'un CCN à l'autre et d'une compagnie à l'autre -, mais globalement, si je restitue les entretiens, les études de cas que j'ai menées avec les CCN, on voit que ces problèmes de diffusion que j'évoque touchent également les CCN. On est sur les quinze compagnies les plus reconnues d'une certaine façon. L'autre élément par rapport aux CCN, c'est que globalement - bien évidemment quand on travaille sur les chiffres, les chiffres agglomèrent des ensembles qui sont disparates par nature - la présence des CCN dans les réseaux de diffusion en France est très nettement inférieure à leur poids dans la politique et au fait que ce sont les fers de lance de la politique. Ils connaissent malgré tout des difficultés à tourner certains spectacles autant qu'ils le voudraient. Ceci est un réel constat du terrain d'enquête.

ROSITA BOISSEAU

Gilles Jobin, vous pouvez peut-être évoquer l'idée de rassemblement de chorégraphes comme moyen de provoquer des choses, d'impulser des actions communes ? C'est plutôt intéressant de faire corps pour affronter tout ça...

GILLES JOBIN

On est souvent mis en position de faiblesse. En Suisse, il y a à peu près douze compagnies conventionnées. Ce sont des systèmes de conventionnement sur trois ans : il y a les “grosses” conventions, celles dont je bénéficie, et les petites avec des montants moins importants. Cette année, il y en a six qui se trouvent à Genève, c'est donc un territoire de la Suisse où il se passe beaucoup de choses en danse. Ces six compagnies conventionnées ont réagi à un moment donné pour contrer l'assemblage contre nature du Ballet de Béjart et du Théâtre Vidy à Lausanne qui se sont plaints de pertes de moyens à cause de la chute de l'euro et se sont associés pour pleurer sur leurs chiffres : le nombre de créations, d'emplois, de dates etc. J'ai réuni mes collègues et je leur ai dit : “si on mettait tous nos chiffres, créations et dates ensemble, tous les pays que nous avons visités, tous les emplois qui nous concernent ensemble ?”. Nous avons fait un petit document et nous nous sommes rendu compte qu'entre ces six compagnies c'était, en trois ans, (2009-2011, la même période que Béjart et Vidy), 27 créations, 433 tournées, 700 dates de représentation dans 42 pays, pour 250 000 spectateurs, ce qui fait qu'on les “enfonce” à l'aise, tout cela avec dix fois moins de moyens qu'eux. Nous avons reçu un écho mitigé, avec moins d'effet que j'espérais. On nous a dit que cela n'avait rien à voir et qu'on n'y connaissait rien. Les 18 collaborateurs permanents nous les avons, les 145 collaborateurs intermittents aussi, les 15 postes équivalents plein temps également. C'est l'une des choses que nous avons tentée pour faire un peu bouger les lignes, sans grand résultat, et puis on s'est très vite disputés entre nous, donc la démarche s'est arrêtée.

En observant ce que j'ai fait sur les dix dernières années, je me suis rendu compte que je fonctionnais comme une sorte de mini centre chorégraphique ou plutôt comme un centre de danse.

Maintenant, je fais des choses dans mon coin. Ma dernière tentative consiste à ne plus appeler ma compagnie, la compagnie Gilles Jobin. La question d'un centre chorégraphique en Suisse est une mention qui n'existe même pas - on commence à trembler et à suer quand on dit “centre chorégraphique”. Même “centre de danse”. Ils ne savent pas ce que c'est mais ça leur fait peur parce qu'ils sentent bien que cela signifie un lieu, et un lieu cela veut dire de l'argent. Il m'est difficile d'envisager plus que mon petit studio, donc je me suis dit qu'il fallait que je me labellise, vu que personne n'allait le faire pour moi. J'ai eu un flash et je me suis dit que j'allais m'appeler “compagnie de développement chorégraphique”. En observant ce que j'ai fait sur les dix dernières années, je me suis rendu compte que je fonctionnais comme une sorte de mini centre chorégraphique ou plutôt comme un centre de danse. Le fait de me labelliser “compagnie de développement chorégraphique” est une manière de faire reconnaître en fait toutes les activités produites qui sont de l'ordre du développement de la danse, que ce soit dans les pays du Sud ou ailleurs, et d'exister d'une manière virtuelle dans l'espace chorégraphique en tant que fabricant de contenus chorégraphiques, et en tant que participant souhaitant développer, partager des ressources et des idées pour le bien de la danse contemporaine en général.

ROSITA BOISSEAU

Maud Le Pladec, quelles sont vos stratégies en tant qu'artiste des années 2000-2010 ?

MAUD LE PLADEC

Je suis dans une stratégie totalement inverse à celle de Gilles Jobin, non pas que je n'y adhère pas, au contraire, mais parce que ce ne sont malheureusement pas mes priorités puisqu'en fait je suis une jeune compagnie, donc j'accompagne le développement de “moi-même”. Ce dont il a parlé est ce que j’aimerais faire un peu plus, je vais m'en inspirer...

J'ai des ambitions autres que de faire des pièces. J'ai vraiment envie que la compagnie ne soit pas seulement une espèce de chapelle qui abrite les productions que je vais faire tous les ans ou tous les deux ans, mais que ce soit aussi une plateforme à géométrie variable dans laquelle je peux poser des questions, m'intéresser un peu plus à la recherche, partager, dialoguer, rencontrer, échanger, etc. Très franchement, je dois dire que je suis aux prises avec des problématiques structurelles, financières, liées à la production et pas seulement au manque de production mais aussi à un type d'accompagnement de développement d'un projet d'une jeune compagnie. Ce sont des questions très spécifiques qui pourraient tout à fait vous intéresser dans votre étude, Patrick Germain-Thomas, parce qu'on a des principes de réalité auxquels il faut se confronter tous les jours et qui sont parfois peut-être un peu antinomiques avec d'autres dynamiques vraiment liées à l'artistique, liées à la recherche et à notre posture par nature d'artiste. J'en discute énormément avec des gens qui ont plus ou moins mon âge (37 ans).

J'ai vraiment envie que la compagnie ne soit pas seulement une espèce de chapelle qui abrite les productions que je vais faire tous les ans ou tous les deux ans, mais que ce soit aussi une plateforme à géométrie variable.

J'ai créé une compagnie sur le tard il y a seulement quatre ans, j'ai été davantage danseuse que chorégraphe pour l'instant, et en même temps en tant qu'interprète, j'ai énormément observé, puisque j'ai été danseuse pour des compagnies indépendantes ou des chorégraphes qui étaient directeurs de CCN. J'ai aussi fait partie du collectif “Le club des cinq” pendant sept ans, avec lequel on a tenté beaucoup d’alternatives. Le problème, c'est que j'ai la sensation qu'on développe de nouveaux outils, on est de plus en plus spécifique, on nomme spécifiquement ce qu'on est en train de faire, on a des revendications claires - qu'elles soient artistiques, politiques etc. -, et on est parfois face à des attentes du milieu, des intermédiaires qui ne sont pas “aussi spécifiques” pour ne pas dire formés. La création contemporaine en danse - mais la création contemporaine en général - explore des territoires très vastes et on n'a pas forcément les capacités d'accueil de nouvelles formes qui ne sont pas celles dites traditionnelles de spectacle vivant qui passeraient par exemple dans des théâtres. Vous parlez donc d'une chose en particulier, et la création en danse contemporaine est beaucoup plus variée que ça. Je pointe un peu les travers d'une politique de développement de la danse qui parle d'une danse en particulier.

La création contemporaine en danse - mais la création contemporaine en général - explore des territoires très vastes et on n'a pas forcément les capacités d'accueil de nouvelles formes qui ne sont pas celles dites traditionnelles de spectacle vivant qui passeraient par exemple dans des théâtres.

GILLES JOBIN

Une danse théâtrale, sur un rapport frontal.

MAUD LE PLADEC

Oui exactement.

GILLES JOBIN

Et le manque de réactivité des programmateurs, qui programment à l'année... On est très vite disqualifiés à cause de ce procédé. Il y a toutes sortes de systématiques qui pourraient être totalement changées dans le rapport entre les chorégraphes, pour “agiliser” le rapport commercial. Les Anglais par exemple faisaient des petites saisons de trois mois, c'était beaucoup plus agile et ils les réunissaient autour d'un contexte et d'un thème. Donc il existe toutes sortes de pistes qui sont déjà là, mais il est vrai que l'institutionnalisation et la professionnalisation ont créé un rapport assez standardisé et standardisant, il s'est même standardisé dans la “déstandardisation”, c'est-à-dire que lorsqu'on est dans un circuit “déstandardisé” et qu'on prétend être sur des scènes, on est presque mal vu, ce qui fait qu'on est toujours en porte-à- faux puisqu'on n'est jamais au bon moment au bon endroit.

L'institutionnalisation et la professionnalisation ont créé un rapport assez standardisé et standardisant.

MAUD LE PLADEC

On voit aujourd'hui des modes de mutualisation des moyens qui se mettent en place de manière académique, institutionnelle, à des échelles régionales, nationales, européennes.

En même temps, ce sont des va-et-vient - je me fais un peu l'avocat du diable -, c'est-à-dire qu'on a par nature un système de mutualisation des moyens. Par exemple entre artistes, on échange, on se rencontre, on demande à l'autre comment il s'y prend, on a un mode de dialogue qui est très important. Et on voit aujourd'hui des modes de mutualisation des moyens qui se mettent en place de manière académique, institutionnelle, à des échelles régionales, nationales, européennes. Moi-même je fais partie de "Module Dance", qui est un réseau de mutualisation de moyens de différentes Maisons de la danse en Europe. Ça c'est le bon côté de la chose, mais le mauvais côté c'est que ces instances de légitimation choisissent les artistes, ce ne sont pas les artistes qui choisissent d'y être, pour faire partie de ces réseaux de mutualisation de moyens. Il y a des échanges, il ne faut pas scier le tronc de l'arbre...

GILLES JOBIN

Quand on organisera une rencontre sur la danse des années 90 - où je me ferai un plaisir de venir -, on pourra parler d'internet et des vols low cost, et de la vitesse à laquelle les artistes de cette génération deviennent internationaux.

Notre période tend souvent à éliminer l'artiste de l'équation. Il est plus facile de traiter à des niveaux administratifs en passant au-dessus. J'ai assez confiance en l'avenir car je trouve que les jeunes sont extrêmement bien préparés au niveau intellectuel, grâce à leur formation, contrairement à ma génération ; ils rencontrent trois fois plus d'intervenants que ce que nous rencontrons dans une carrière de danseur. Je pense qu'il y a des choses qui relèvent vraiment du phénomène, comme Mitterrand en 81 a pu l'être pour la danse des années 80.

Quand on organisera une rencontre sur la danse des années 90 - où je me ferai un plaisir de venir -, on pourra parler d'internet et des vols low cost, et de la vitesse à laquelle les artistes de cette génération deviennent internationaux. Je suis sidéré actuellement de voir à quelle rapidité un spectacle de qualité arrive à être repéré à un niveau international ; il y a différents niveaux dans cette notion d' "international" mais véritablement une circulation des idées. Je vois des danseurs africains qui, quand ils ont besoin de régler une scène de tango, vont prendre des profs danois sur Internet qu'ils trouvent en vidéo. Il y a une espèce de mouvement qui est en train de s'accélérer, je suis assez confiant de ce point de vue-là, en tous cas confiant du côté des artistes et des plus jeunes, un peu moins du côté des institutions. J'ai beaucoup de tendresse pour Dominique Boivin mais je suis quand même un peu choqué et surpris qu'il dise tranquillement "moi j'ai passé toutes les années 80 à droite à gauche, sans m'inquiéter de savoir si j'avais besoin d'argent ou pas". Dans notre monde à nous, ce n'est pas possible.

HERVÉ ROBBE

Je voulais rebondir sur la question de cette difficulté de la transversalité, que j'ai intégrée d'emblée dans ma production en faisant pas mal d'objets qui pouvaient se déplacer dans leur formulation et ne pas forcément être des spectacles (installations, films etc.), et témoigner que cette question de la transversalité a toujours été compliquée et qu'elle est à l'image de l'organigramme du ministère de la Culture, c'est-à-dire que les couloirs ne communiquent pas. Donc lorsque vous êtes sur des territoires transversaux, il faut inventer complètement son réseau, son industrie, son économie, et c'est très compliqué d'intéresser le voisin à ce qu'on fait et de faire en sorte qu'on vous ouvre la porte. C'est vraiment une histoire de personne, c'est-à-dire d'individus qui vous cooptent à un moment et vous permettent de vous présenter, de faire une exposition ou autre. On en est encore là, les choses sont très segmentées, cloisonnées.

Je suis très confiant moi aussi en la nouvelle génération. Pour ma part, ce qui me permet de continuer et d'être dans une projection est un peu particulier, puisque je continue à créer et en même temps je travaille dans une fondation dans laquelle j'ai la mission d'accompagner des jeunes artistes et d'imaginer un temps de laboratoire et de recherche sur la question du chorégraphique au sens large. Ma fonction est d'être un accompagnant, un passeur, et de favoriser le débat, l'écoute, de créer des synergies, de multiples avis et opinions qui puissent nourrir ces artistes et leur donner à un moment donné le temps d'une parenthèse enchantée qui n'est pas celle de la production systématique et de la rapidité de la production. J'espère que cela leur est utile. Il est important à mon sens qu'il existe encore des espaces comme celui-là, pour créer des temps où l'on questionne son sujet sans être forcément dans le modèle établi. Il y a en effet une nouvelle marge qui s'est construite de fait pour des questions d'existence, tout simplement.

Je constate à travers les chorégraphes que je rencontre à Royaumont que tout un réseau alternatif se construit et invente sur des nouvelles modalités.

Sur l'efficacité des réseaux internationaux, j'avoue que ma génération a été un peu dépassée par les événements. On a abordé Internet comme un outil de travail, et pas forcément comme une prothèse complètement adaptée à notre main ; il nous a fallu du temps pour être dans un autre rapport à ces objets de communication. Mais je constate à travers les chorégraphes que je rencontre à Royaumont que tout un réseau alternatif se construit et invente sur des nouvelles modalités justement.

GILLES JOBIN

Aussi, grâce à ces formations qui sont très internationales... À ex.e.r.ce par exemple, j'ai rencontré des danseurs avec qui j'ai collaboré à la même époque que toi, avec qui je collabore encore maintenant, et je vois comment ils sont connectés entre eux. L'aspect international est quelque chose qui a vraiment évolué. Le but était de parler de la France et du système économique français mais finalement, il a changé. C'est intéressant mais pour moi, en tant que pratiquant, cela ne me donne pas assez d'outils, parce qu'on ne peut plus s'imaginer aujourd'hui chorégraphe français sans penser à l'international. Alors ceci dit, comme le dit très bien ma femme, Maria La Ribot : “Être artiste international, c'est un métier”. C'est vrai qu'en soi, c'est un certain type de réseaux, de connexions. On peut faire un travail formidable au niveau local mais disons que ce ne sont pas les mêmes “mal-être”.

HERVÉ ROBBE

Parce que les réseaux sont très séparés, et multiples. Je regrette qu'il n'y ait pas plus de cohabitation et qu'on n'envisage pas les choses au sens large. Je m'efforce de faire venir à Royaumont des chorégraphes qui n'ont pas forcément des esthétiques de danse similaires ; faire école ne m'intéresse pas. Il serait intéressant que ces circulations puissent montrer des champs différents.

MAUD LE PLADEC

J'essaie d'élever le débat pour moi-même et de ne pas être toujours dans cette dialectique institutions / artistes. Ce n'est pas toujours que dans un sens : ce ne sont pas toujours les institutions qui vont copier ou récupérer des modèles. Je pense que c'est plus complexe que cela, et il y a des exemples d'artistes à la tête de CCN qui proposent à l'intérieur des maisons d'autres modalités d'occupation de l'espace, de partage de l'outil. Mathilde Monnier a fait un événement qui s'appelait *Potlatch* au sein-même du CCN. Au centre de l'événement, la question de l'échange, pas seulement en termes de dialogue mais aussi de pratique, d'échange avec le public. Comment un artiste, à partir du moment où il est directeur d'un CCN, se sert-il de son inventivité, de sa créativité, pour remettre en question ou en perspective les modalités, les cahiers des charges préétablis ? Je me souviens aussi d'une autre action : *Six months one location*, toujours à Montpellier. Pendant un an je crois, quelqu'un d'autre a pris en charge la formation. Il y aussi l'idée de partage de l'outil, un CCN est effectivement un lieu où l'on passe. Dans les années 90, il y a eu les signataires du 20 août, un rassemblement d'artistes qui ont revendiqué...

Il y a des exemples d'artistes à la tête de CCN qui proposent à l'intérieur des maisons d'autres modalités d'occupation de l'espace, de partage de l'outil.

GILLES JOBIN

Dont certains sont devenus directeurs de CCN...

Rosita Boisseau et Gilles Jobin

MAUD LE PLADEC

Oui, mais je ne pense pas que ce soit antinomique. On a la chance d'avoir des artistes qui sont à la direction d'institutions et qui essaient de le faire bien.

HERVÉ ROBBE

Il ne faut pas non plus avoir peur de l'histoire, il y a des moments troubles et des choses à repréciser.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Je voulais juste revenir sur la question de l'international. Naturellement, c'est une voie essentielle de développement de l'activité. En France, il y a une tradition d'accueil - depuis quarante ans, elle a été une priorité de la vision internationale de la politique culturelle -, mais aujourd'hui, dans les ressources des compagnies françaises, l'international occupe une faible part.

GILLES JOBIN

Cela dépend de quelles compagnies on parle, on ne peut pas généraliser. Il y a des compagnies qui n'existent que par leur impact international. De ma génération, les chorégraphes français ont d'abord existé à l'international pour ensuite être reconnus en France, c'est leur impact international qui les a fait exister ici.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Je crois qu'on ne parle pas tout à fait de la même chose. Ce que je dis, c'est qu'il est certain que le développement à l'international est une voie essentielle de développement pour la danse contemporaine qu'elle soit française ou internationale, mais que c'est une voie encore à développer pour l'avenir.

GILLES JOBIN

Moi je pense que c'est déjà le cas, que c'est déjà une préoccupation et que les difficultés qui sont rencontrées par certains des CCN, c'est justement d'avoir raté ce tournant-là au moment où il fallait le prendre.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Pour les CCN, effectivement. C'est encore une voie de développement, pour eux.

GILLES JOBIN

Oui mais il ne faut pas encourager des choses qui n'amènent qu'à regarder soi-même et son contexte. Il n'est plus possible de penser une politique culturelle seulement à partir de son contexte, de sa tradition.

PATRICK GERMAIN-THOMAS

C'est tout à fait ce que je dis.

ROSITA BOISSEAU

Des réactions, des réflexions, des commentaires, des histoires ?

ÉCHANGES AVEC LA SALLE

LOUIS ZIEGLER

Trois points simplement.

La première chose est qu'il me semble qu'on a oublié de mentionner le rôle de l'intermittence du spectacle et de son support par les Assedic. C'est un élément absolument déterminant pour le développement de la pratique de la danse contemporaine dans sa réalité.

Un deuxième point... Tant qu'à parler de nouvelle donne et d'histoire, peut-être pourrait-on se souvenir de ce qui s'est passé à la charnière du XIX[e] et du XX[e] siècle quand le théâtre s'est profondément renouvelé en allant se mettre au vert : le grand mouvement des théâtres de verdure Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple à Bussang etc., et peut-être que ce serait une piste pour la danse d'aller aussi un peu plus se mettre au vert...

Troisième point... Dans les nouvelles donnes et les nouvelles pratiques, il y a une tentative qui se développe à Bruxelles au Théâtre de L'L, le centre de soutien à la recherche et à la création dirigé par Michèle Braconnier, qui a monté un réseau avec un certain nombre de partenaires ici en France dont Michel Kelemenis et moi-même. Le mode de fonctionnement est tout à fait différent, mais fait écho à certains éléments de la discussion, à savoir privilégier le temps de recherche en profondeur avant de passer au temps de production. Redonner du temps aux artistes pour chercher, les mettre dans un processus d'analyse et de critique sur des durées longues, un à trois ans, en passant par une phase d'essai, puis une phase de chantier, et enfin une phase de production d'étape de travail avant même encore la mise sur le marché. Dans ce processus, il y a aussi une pensée induite sur le mode de financement : Michèle s'est d'abord battue pour récupérer les espaces libres des théâtres à Bruxelles lorsqu'il n'y avait pas de spectacle pour trouver des lieux de répétition, et ensuite obtenir de son gouvernement des financements qui lui permettent de rétribuer les temps de recherche - une somme certes modique mais qui permettait au moins de vivre, un peu plus que survivre -, ces sommes étant non imposables et pouvant être perçues en même temps que l'indemnité de chômage dans le système belge - la France a un autre système. Cela permet un approfondissement du travail qui est tout à fait remarquable. Je pense que là aussi il y a des pistes de renouveau.

DANIEL LARRIEU

Je voudrais juste réagir à une chose que j'ai sentie plusieurs fois dans la journée, qu'on a touchée mais qu'on n'a jamais nommée, qui est la formation des auteurs, la formation des chorégraphes. Je pense que dans le champ aujourd'hui de l'expérience française, voire européenne, on forme aujourd'hui des artistes, alors que pour moi le vrai manque aujourd'hui - et au niveau européen, il y a très peu d'expériences de mon point de vue - est la formation d'auteurs et de directeurs de projets, ayant non seulement une capacité à travailler sur un champ esthétique d'un point de vue singulier mais aussi de pouvoir répondre à cette problématique complètement concrète de monter un budget, de partager l'argent, de gérer des équipes, d'être donc directeur au sens large quelle que soit la structure dans laquelle on se trouve. Je ne parle pas seulement en terme institutionnel mais aussi de manière indépendante, ou tout simplement en termes de meneur de projet. De mon point de vue, cette formation pour l'instant n'existe pas. Elle existe du point de vue artistique mais pas sous l'aspect social ou de celui qu'on pourrait appeler les ressources humaines.

Pour moi le vrai manque aujourd'hui - et au niveau européen, il y a très peu d'expériences de mon point de vue - est la formation d'auteurs et de directeurs de projets.

MAUD LE PLADEC

C'est très important ce que tu dis. Dans ex.e.r.ce, la formation du danseur n'est plus seulement celle du danseur mais aussi celle du danseur de son propre geste. C'est très ambigu mais cela a changé, muté. Pour ceux qui veulent se lancer dans le montage de projets, la production de forme quelle qu'elle soit, ne s'accompagne pas forcément d'une étude ou d'une analyse, en tous cas d'une connaissance du terrain professionnel vers lequel ils se dirigent.

GILLES JOBIN

On pourrait également donner plus de formation “techniques du spectacle” aux danseurs, ce sont des choses essentielles. Il y a trop de danseurs qui ne savent pas ce que c'est qu'un projecteur... Ces choses-là commencent tout de même à entrer dans les formations. Mais pour ma part j'ai vraiment été formé de bric et de broc et j'assiste à une évolution.

MAUD LE PLADEC

J'ai eu la chance d'être formée aux côtés de Laurence Louppe, qui était très active et même activiste pour la danse à ce moment-là et qui nous faisait aussi aborder notre métier sous différents angles

À ex.e.r.ce, on nous a demandé de monter un projet à la fin de la formation, et ce n'était pas un petit projet. On devait présenter des formes diverses, inventées, produites, par tous les élèves, dans un lieu, en collaboration avec ce lieu. On devait faire un budget prévisionnel et tout penser de a à z. Cela m'a été très utile. J'ai d'abord appris comme ça.

Ensuite, j'ai été interprète dans des compagnies où j'ai pu observer, et expérimenter le terrain. On n'a pas tous envie d'être chorégraphe et si le désir est là, on est aussi responsable de nos formations qui ne se font pas seulement dans les écoles. Heureusement, d'autres cadres ont été mis en place. J'ai parlé notamment du Cefedem qui proposait pendant trois ans une formation de culture chorégraphique. J'ai eu la chance d'être formée aux côtés de Laurence Louppe, qui était très active et même activiste pour la danse à ce moment-là et qui nous faisait aussi aborder notre métier sous différents angles : à la fois une approche esthétique de l'œuvre, mais aussi économique, psychanalytique, anthropologique... Il s'agissait aussi de connaissances de terrain, à différents niveaux, plus ou moins pratiques.

Je me suis inscrite à Paris VIII. Il y a des endroits où on peut aller et c'est déjà beaucoup. La lutte aujourd'hui est de préserver ces lieux qui sont menacés (c'est le cas pour le département danse de Paris VIII, pour Royaumont etc.). En 1999, une fois que j'ai su que ces lieux existaient, j'y suis allée. La formation du danseur ne se passe pas que dans les écoles, il y a d'autres dispositifs qui sont mis en place. Je pousse souvent les jeunes danseurs à y aller et en profiter pleinement.

DANIEL LARRIEU

Je vous mets au défi de trouver un chorégraphe ayant émergé dans ces dix dernières années et qui n'ait pas travaillé au préalable comme interprète dans un centre chorégraphique national.

Je pense qu'il y a un manque de militantisme aujourd'hui au niveau des jeunes auteurs, et des auteurs plus âgés de la nouvelle génération comme de l'ancienne. Cela fait des années qu'on manque complètement de visibilité parce qu'on n'est pas assez solidaires les uns des autres, et qu'il est extrêmement difficile d'avoir une parole solide dans ces moments-là. Pour avoir fréquenté beaucoup la profession, je vois la difficulté avec laquelle on pourrait demain se servir d'un vrai levier politique, pour pouvoir demander des moyens, pour pouvoir aussi exiger un certain point de vue ou défendre un certain type d'esthétique.

Ce que j'ai toujours remarqué, c'est qu'il y a une confusion - parce qu'elle est dans la tête des gens - entre la nécessité des auteurs d'avoir des interprètes qui soient dans l'axe de la création, comme dans les ateliers de peintres au XIXe où l'on confiait son travail en tant que directeur de projet à des gens au plateau. Il y a une confusion dans la formation continue sur l'ensemble des danseurs formés aujourd'hui qui sont tout à fait capables d'être dans une dimension artistique, à 120 % d'un projet. Forcément, ils seront entraînés à l'idée d'aller au-delà pour produire eux-mêmes leur propre travail.

Je finirai en vous faisant remarquer une chose qui m'a toujours un peu gêné : je vous mets au défi de trouver un chorégraphe ayant émergé dans ces dix dernières années et qui n'ait pas travaillé au préalable comme interprète dans un centre chorégraphique national. Hors de ces outils, il est très difficile pour un nouvel artiste d'être soutenu.

GILLES JOBIN

Tu sous-entends que si tu ne passes pas par des CCN, il n'est pas possible d'exister ?

DANIEL LARRIEU

Je dis qu'en passant par un CCN, tu arrives à l'exemplarité d'un réseau, à des relations etc.

HERVÉ ROBBE

C'est évident. Au-delà même des CCN... Même les réseaux alternatifs fabriquent à un moment donné des réseaux de reconnaissance et d'identification.

GILLES JOBIN

C'est à cela que servent les CCN, non ?

MAUD LE PLADEC

Je trouve que ce sont les bons côtés des CCN pour le coup.

ÉMILIE BORREDON

Chargée de mission danse pour l'association départementale Haute-Loire Musique Danse

Pour rebondir sur la question de la formation, depuis maintenant trois ans, à l'initiative du Pacifique CDC à Grenoble, il y a une formation pour les jeunes chorégraphes qui s'appelle "Tour d'Europe", menée avec quatre autres structures, et qui est une formation sur le plan artistique, technique et administratif. S'il y a des jeunes chorégraphes qui veulent s'inscrire, n'hésitez pas...

MARC LAWTON

Conseiller danse à la DRAC Pays de la Loire

Je suis conseiller danse à la DRAC Pays de la Loire, mais aussi et surtout danseur des années 80, donc ancien combattant.

Il y a des choses qui n'ont pas du tout été évoquées, c'est le champ de l'improvisation. Dans les pratiques, Louis Ziegler a cité Simone Forti mais il y a aussi le "contact improvisation". La danse contemporaine est passée par ces pratiques-là, et encore aujourd'hui je pense qu'il y a - peut-être de façon plus marginale et moins visible - un énorme champ de pratiques, et ce n'est pas de la danse amateur.

Un autre élément très fort et laissé de côté a trait aux pratiques somatiques. Beaucoup de danseurs se reconvertissent ou enseignent en même temps que leur pratique de chorégraphe (Feldenkrais, Alexander, etc).

Il y aussi d'autres champs que les théâtres. Il y a la danse de rue, je m'occupe parfois de compagnies qui viennent avec des projets dans l'espace public, qui implique souvent la gratuité, mais ce sont des spectacles achetés, donc il y a aussi une dimension économique.

Et puis je voulais aussi comparer les années 80 avec ce qui se passe aujourd'hui. Louis Ziegler et moi-même sommes passés dans les mains d'un maître. Les maîtres, Merce Cunningham, Pina Bausch, Alwin Nikolaïs... ont aujourd'hui disparu et la formation est beaucoup plus éclectique. Si je prends l'exemple du CNDC d'Angers, à l'époque où il a été fondé, c'était selon l'exemple américain d'abord. Aujourd'hui, il est d'un éclectisme incroyable. Il suffit de voir les enseignements donnés quand Emmanuelle Huynh le dirigeait. Butô, danse d'auteur, pratiques somatiques..., ce côté foisonnant, est à l'inverse de ce qui se passait il y a trente ans, parce que la relation au maître avait encore un poids très fort dans l'aspect exemplaire qui a été signalé. On cherchait des symboles, de très grands axes. Aujourd'hui, le milieu s'est beaucoup plus professionnalisé, il y a Internet, et la mondialisation de la danse.

Les maîtres, Merce Cunningham, Pina Bausch, Alwin Nikolaïs... ont aujourd'hui disparu et la formation est beaucoup plus éclectique.

Je voudrais terminer sur l'importance de la danse à l'école, et l'absence en milieu scolaire de "Dudistes", ce qui n'existe pas et serait l'équivalent pour la danse des Dumistes (diplôme universitaire de musicien intervenant) c'est-à-dire des musiciens qui se spécialisent dans l'intervention scolaire. De façon très intelligente avec Françoise Dupuy à l'époque, l'idée n'était pas de faire des Dudistes mais de proposer à des professionnels, chorégraphes et danseurs d'intervenir en milieu scolaire, d'amener l'art à l'école sans devenir des spécialistes de l'intervention et c'est encore valable aujourd'hui, le système continue à fonctionner comme cela. C'est aussi un champ des pratiques du danseur d'aujourd'hui en France, il ne s'agit pas que de médiation, ils sont très sollicités et c'est un choix que les uns et les autres font d'y aller ou pas, par goût et peut-être pour former les danseurs de demain.

GILLES JOBIN

Une chose qu'on a oublié de nommer aussi, c'est la danse urbaine. Et j'inclus le hip-hop. Il serait intéressant de parler des problèmes que l'institutionnalisation de la danse et presque de “l'infection” de la danse contemporaine dans la danse hip-hop, et la revendication qu'on commence à voir dans le hip-hop maintenant qui est de retrouver une authenticité. J'ai vu encore récemment un texte dans un festival qui proposait une danse de battle qui était vraiment un retour à l'authenticité, pour échapper, pour donner un espace à des danseurs et chorégraphes de hip-hop qui ne veulent pas faire de la fusion entre danse contemporaine et hip-hop. En France, c'est probablement le seul pays où des danseurs de hip-hop sont directeurs de centres chorégraphiques, et en même temps on ne donne pas vraiment de place à leur danse. Je ne veux pas être polémique mais il y a des choses à dire aussi là-dessus.

ROSITA BOISSEAU

Il y a beaucoup de danseurs de danse hip-hop qui sont dans les battles mais aussi dans les théâtres.

GILLES JOBIN

Je pense que le renouveau de la danse contemporaine passe par le hip-hop. C'est là qu'il y a des garçons qui dansent et c'est là qu'il faut aller les chercher, et il y a de plus en plus de filles. En Afrique, les danseurs viennent de la danse hip-hop ou de la danse traditionnelle vers la danse contemporaine, et je ne comprends pas très bien pourquoi en France ce n'est pas la même chose.

LOUIS ZIEGLER

On est toujours dans ce rapport entre la danse savante et la danse populaire. On est dans cette problématique depuis la cassure du XVII[e] siècle et on a beaucoup de mal à s'en remettre.

On a nommé quelques continents oubliés dans nos discussions. Il y a par exemple ce qu'on appelle les danses traditionnelles et les danses folkloriques qui sont exclues du champ parce qu'elles sont la plupart du temps pratiquées par des amateurs et non pas par des professionnels. Mais à les connaître de près et à pratiquer avec eux, il y a parfois beaucoup de doutes sur leur niveau d'amateurs. C'est un niveau de compétences extrêmement élevé mais avec parfois des points de repère qui ne sont pas du tout les mêmes que ceux des professionnels. L'expérience de la convivialité et de l'enchantement du mouvement est beaucoup plus importante chez eux que dans beaucoup de pratiques de danse contemporaine actuelles. Voulant mettre le doigt là-dessus - comme on a mis le doigt sur la danse de rue -, on est toujours dans ce rapport entre la danse savante et la danse populaire. On est dans cette problématique depuis la cassure du XVII[e] siècle et on a beaucoup de mal à s'en remettre.

Daniel Larrieu

Michel Kelemenis, Philippe Le Moal et Louis Ziegler

TABLE RONDE 3
SAMEDI 23 NOVEMBRE - 9H

CULTURE CHORÉGRAPHIQUE EN PARTAGE, L'ARTISTE AU CŒUR DU DÉBAT

Communication **Marie-Christine Bordeaux,** maître de conférences à l'université Stendhal de Grenoble, chercheure au Gresec et chargée de mission culture pour le PRES-université de Grenoble.
Modération **Maxime Fleuriot,** chargé de mission sur les enseignements, la recherche, la diffusion et la culture chorégraphiques au sein de la délégation à la danse du ministère de la Culture/Direction Générale de la Création Artistique.
Avec les chorégraphes et danseurs **Pascale Houbin, Jean-Christophe Paré, Josette Baïz, Maurice Courchay.**

Le déficit de connaissance en termes de culture chorégraphique, avec en contrepoids les nouveaux outils et le développement de la recherche, ouvrent de nouvelles pistes à la création comme à l'archive et aux projets de médiation. Comment rendre accessible la culture chorégraphique et créer les conditions de la rencontre du public avec les œuvres et les artistes ? Quels projets pour quels publics, à tous les âges de la vie ? Tels sont les enjeux de l'éducation artistique et des pratiques amateurs sur lesquels réfléchir ensemble. En plaçant l'artiste au cœur du débat, l'intention est de questionner tant ce qui concerne l'engagement artistique, la place de l'artiste dans la cité que les relations qui peuvent se construire avec la médiation.

Marie-Christine Bordeaux, Maurice Courchay, Josette Baïz, Jean-Christope Paré, Pascale Houbin, Maxime Fleuriot

MAXIME FLEURIOT

Avec nous pour cette troisième table ronde :

Pascale Houbin, chorégraphe, ancienne interprète notamment pour Daniel Larrieu, Sidonie Rochon, Philippe Decouflé, tant de noms qui ont marqué les années 80. Engagée depuis 1999 dans des collaborations artistiques avec d'autres créateurs, et dans un projet depuis 2002 qui mêle recherche et expérimentation autour d'une collection de portraits gestuels filmés à blanc qui s'intitule *Aujourd'hui à deux mains.*

Jean-Christophe Paré, danseur, interprète, chorégraphe, enseignant, ancien danseur de l'Opéra de Paris, ancien inspecteur du ministère de la Culture, directeur des études de l'École Supérieure Nationale de Danse de Marseille entre 2007 et 2012, et aujourd'hui engagé dans de nombreuses formations et rencontres.

Josette Baïz, chorégraphe, à la tête du groupe et de la compagnie Grenade depuis 1992, qui regroupe une soixantaine de danseurs, enfants, adolescents, professionnels adultes, avec lesquels vous menez d'autres projets ouverts avec d'autres chorégraphes notamment.

Maurice Courchay, aujourd'hui directeur du département danse du Pont Supérieur qui est le nom du Pôle d'enseignement supérieur du spectacle vivant Bretagne - Pays de la Loire, après avoir mené une carrière à la fois d'artiste et de pédagogue.

Marie-Christine Bordeaux, maître de conférences à l'université Stendhal de Grenoble, spécialiste des questions de médiation artistique et culturelle et d'éducation artistique et culturelle notamment. Vous avez cosigné en 2013 un ouvrage *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires.*

Nous allons entamer cette table ronde sur la culture chorégraphique par quelques mots de Marie-Christine Bordeaux pour préciser ce qu'on entend par “médiation” et “éducation artistique et culturelle”. Une petite clarification terminologique...

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

Je me suis intéressée à la question de la culture chorégraphique dans plusieurs recherches, plus particulièrement dans l'étude que j'ai faite sur l'écriture et la réception du solo de Dominique Boivin *La Danse, une histoire à ma façon,* puis dans l'ouvrage que j'ai réalisé à l'invitation d'Odile Duboc et Laurent Vinauger. *Dix années de développement de la culture chorégraphique en région*, publié par le CCN de Belfort. Dans la première étude, j'ai cherché à comprendre pourquoi et comment ce solo est rapidement devenu “culte” dans le monde de la danse et au-delà. Outre le fait qu'il a largement contribué à la culture chorégraphique des programmateurs eux-mêmes, avant celle des publics qu'ils visaient, j'y ai relevé trois dimensions qui ont longtemps alimenté ma réflexion sur la médiation artistique et culturelle. Tout d'abord, l'efficacité de l'irrévérence, de l'humour, d'une histoire revisitée par un regard singulier, et le fait qu'un accès à des savoirs complexes peut se faire par l'art de l'ellipse et du fragment. Ensuite, l'importance du recours aux langages de l'art pour faire partager des connaissances et des points de vue sur l'art, loin de toute démarche académique et intellectualisée. Enfin, le goût que le public a de comprendre et de savoir, goût parfois traité avec légèreté ou mépris par ceux qui sont détenteurs d'un capital culturel qu'ils prétendent pourtant vouloir faire partager à tous. Dans l'ouvrage que j'ai ensuite consacré à la médiation chorégraphique au CCN de Belfort, j'ai décrit l'évolution du projet de transmission d'Odile Duboc, d'abord appuyé sur des cours-ateliers, puis co-élaboré en complicité artistique et intellectuelle avec Noël Claude et des danseurs, et enfin élargi à une centaine de participants amateurs dans son dernier projet artistique mené à Belfort, en Franche-Comté et dans le Jura suisse, La Pierre et les songes. Ce fut une occasion passionnante de comprendre comment se fait la rencontre entre une artiste, un territoire et une population par d'autres moyens que ceux de la diffusion.

La culture chorégraphique - en tant que notion mobilisée à partir des années 1990 pour désigner des constats, des objectifs et des actions - est une réponse originale du monde de la danse face à des questions et des besoins qui traversent tous les secteurs artistiques et culturels, et qui se sont posés à elle avec une particulière acuité à la fin des années 1980.

La culture chorégraphique - en tant que notion mobilisée à partir des années 1990 pour désigner des constats, des objectifs et des actions - est une réponse originale du monde de la danse face à des questions et des besoins qui traversent tous les secteurs artistiques et culturels, et qui se sont posés à elle avec une particulière acuité à la fin des années 1980. Cette notion s'articule autour de trois besoins : le besoin de mémoire, de reconnaissance et de transmission, ce que je vais aborder successivement. C'est aussi une réponse ouverte, évolutive, au besoin d'autodéfinition tel qu'il s'exprime dans le champ de l'art, et qui s'articule autour d'une double exigence, apparemment contradictoire, d'identité et de singularité.

Le besoin de mémoire me semble précéder les autres besoins, dans la mesure où le milieu de la danse a ressenti, au cours des années 1980, l'urgence de faire mémoire quand, en plein essor de la jeune danse contemporaine française, ses rangs furent décimés par la maladie, ce qui obligeait à revisiter sous un autre jour et sous l'influence d'autres considérations des questions discutées depuis toujours sur la conservation de la mémoire de la danse

et sur sa transmission. Comme le résumait Philippe Le Moal dans son étude *La danse à l'épreuve de la mémoire,* commanditée par le ministère de la Culture et remise en 1998, année de création du Centre national de la danse, trois préoccupations convergeaient à cette époque : la nécessité de la mémoire, le besoin de patrimoine - ici au double sens de racines et de conservation -, la définition et la diffusion d'une culture chorégraphique, non seulement parmi les publics actuels ou potentiels de la danse, mais aussi au sein même du monde professionnel : danseurs, chorégraphes, programmateurs. Un rapport publié par le Conseil supérieur de la danse en 1991 avait auparavant privilégié la dimension patrimoniale, et préconisait la création en France d'un "musée-galerie" de la danse. L'étude de Philippe Le Moal opérait une reprise de cette préoccupation, mais en ajoutant à la question du patrimoine celles de la mémoire et de la culture chorégraphique et en les inscrivant dans une perspective de développement.

Le besoin de reconnaissance - qui est loin d'être accomplie encore aujourd'hui - s'explique par la jeunesse d'un champ artistique qui peine à trouver ses marques auprès des programmateurs et des directeurs de théâtres et à faire valoir sa spécificité dans l'organisation institutionnelle de la culture. En faisant mémoire et histoire, la danse crée des ressources pour se constituer en champ autonome par rapport aux autres arts, ce qui n'est pas antinomique avec la tendance forte, en danse contemporaine, à la transdisciplinarité. Car ce qu'elle cherche à faire valoir, ce n'est pas tant la singularité de ses techniques d'expression que celle des points de vue qu'elle élabore par le biais de ses modes d'écriture et de pensée.

Le besoin de transmission se déploie de deux façons. Il doit d'abord être situé dans une époque qui voit l'avènement de la figure du chorégraphe-auteur, figure qui se détache de celle du "maître" (chorégraphe-enseignant) pour s'inscrire dans un champ en profonde recomposition. Le manque de systèmes de conservation et de transmission autres que la transmission de corps de danseur à corps de danseur - modalité privilégiée par les "maîtres" - devient une préoccupation pour les professionnels, bien qu'existent différents systèmes de notation de la danse élaborés depuis le XVII[e] siècle. Cette préoccupation concerne l'ensemble du répertoire de la danse : les recherches pour la restitution de danses anciennes ne précèdent que de quelques années les tentatives pour conserver les traces d'une danse beaucoup plus proche dans le temps. Le besoin de transmission doit également être mis en relation avec l'irruption progressive du public dans les préoccupations des danseurs à la fin des années 1980. Bien que tous ne soient pas unanimes sur ce sujet, on peut dire qu'à cette époque, une double crise est perçue par certains observateurs : crise de la création dont certains jugent qu'elle s'épuise et tourne en rond, et difficulté de la danse contemporaine à sortir réellement des studios - c'est-à-dire de son statut d'art de recherche - à rencontrer un large public, à devenir elle-même un art populaire, plus proche des imaginaires et des goûts actuels. Le formidable essor de Danse à l'école fut une réponse originale, intermédiaire entre réseautage militant et inscription institutionnelle, à cette préoccupation du partage avec les publics. Or, pour transmettre, il faut posséder, ou du moins avoir quelque chose à partager. La transmission de la danse ne pouvait pas se faire uniquement par le partage de l'expressivité, il fallait transmettre aussi les mouvements de pensée et les références culturelles dont cet art se nourrit. Cette exigence était tout à fait visible dans les programmes de la formation à la culture chorégraphique conçus par Laurence Louppe pour la préparation au diplôme d'État de professeur de danse, obligatoire depuis 1989 pour toute intervention auprès d'enfants et de jeunes, dans les conservatoires, les écoles spécialisées et les actions en milieu scolaire. C'est ainsi que la culture chorégraphique, dès l'origine, est indissociable de l'enseignement, de la médiation et de l'éducation.

Le formidable essor de Danse à l'école fut une réponse originale, intermédiaire entre réseautage militant et inscription institutionnelle, à cette préoccupation du partage avec les publics.

Pour terminer, je voudrais revenir plus globalement sur les notions de mémoire, puis de patrimoine. Pierre Nora, auteur des *Lieux de mémoire*, nous a familiarisés avec une distinction désormais classique entre mémoire et histoire. La mémoire - qu'elle soit individuelle ou collective - est singulière, subjective, inscrite dans un vécu. Elle s'élabore dans le cadre d'un récit souvent constitutif d'une identité et s'identifie à notre conscience intime du temps. L'histoire, selon Nora, s'élabore contre la mémoire, par déconstruction de celle-ci. Si la mémoire précède l'histoire, l'histoire "combat la mémoire", recherche l'objectivité, puise à des sources multiples et contradictoires, s'intéresse aux processus et à la découverte des causes. Entre la mémoire de la danse portée par les danseurs et l'histoire de la danse élaborée dans la sphère académique, il se joue parfois la même partition en forme d'opposition, dont se jouait avec tant de virtuosité Dominique Boivin.

Entre la mémoire de la danse portée par les danseurs et l'histoire de la danse élaborée dans la sphère académique, il se joue parfois la même partition en forme d'opposition, dont se jouait avec tant de virtuosité Dominique Boivin.

Pour aborder la notion de patrimoine, il faut recourir à Jean Davallon, spécialiste des expositions et des musées, qui propose dans un ouvrage récent, *Le don du patrimoine*, une analyse du processus de patrimonialisation qui peut inspirer vos réflexions. Dans le sens commun, le patrimoine est quelque chose qui nous est transmis par ceux qui nous ont précédés. Or, être héritier peut s'entendre de deux façons. Il peut s'agir de recevoir quelque chose qui est déjà pensé et constitué comme un héritage : c'est la transmission par héritage et par tradition, qui accorde au donateur un rôle prépondérant, et porte obligation à ceux qui le reçoivent de le préserver, d'en perpétuer la valeur et le sens. Il peut aussi s'agir de porter un autre regard sur des objets - qui souvent sont en perte de valeur par rapport à leur usage originel - dont on s'estime dépositaire, par un changement de point de vue sur ces objets. Pour Jean Davallon, le patrimoine, au-delà de son objectivité et de son évidence apparentes, est un objet qui n'a pas d'autre valeur que celle d'usage pour le présent : c'est la transmission par patrimonialisation, dans laquelle le rôle déterminant repose sur

celui qui se constitue comme héritier. La patrimonialisation est ainsi un processus qui part du présent et non du passé. À cet égard, on peut estimer que le mouvement qui a porté, au cours des années 1990, dans le contexte que j'ai évoqué plus haut, une politique en faveur du développement de la culture chorégraphique, présente tous les caractères d'un processus de patrimonialisation. Il est issu de besoins ressentis dans l'époque actuelle, et ce patrimoine a pour valeur essentielle de permettre de penser l'art de la danse aujourd'hui et de le transmettre, c'est-à-dire de le développer.

MAXIME FLEURIOT

Comment vous, intervenants, abordez-vous ces différentes notions ? Comment envisagez-vous leur transmission, selon les différents axes mentionnés par Marie-Christine Bordeaux ? Jean-Christophe, peux-tu nous parler des actions que tu mènes actuellement et de ce qui s'y joue ?

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Si je reprends un mot de Marie-Christine sur son premier exposé, c'est le terme "sensible". À l'endroit où je suis actuellement, en tant que danseur, interprète, lorsque je rencontre des publics différents, dans des contextes différents, je pars de là. Pour moi, le partage de la culture chorégraphique se fait d'abord dans les studios, mais parfois aussi en-dehors, dans les salles de classe, les couloirs, les halls d'exposition avec, par exemple, un public devant les dix panneaux de l'exposition du CND *À chaque danse ses histoires...**

Aujourd'hui, il s'agit toujours reconnaitre des contextes particuliers, c'est-à-dire que mes interventions correspondent à des commandes : on m'invite à intervenir, à rencontrer un public d'étudiants, de danseurs professionnels éventuellement, de non-danseurs, des personnes qui sont à l'œuvre dans des contextes qui ne sont pas nécessairement ceux de la danse, à Sciences Po par exemple, où face à des pratiquants occasionnels de la danse, j'ai quelque chose à transmettre de ma culture chorégraphique. En fait, je me positionne d'abord sur le sensible, donc sur le subjectif, c'est-à-dire que je parle de mon vécu, de ce que j'ai traversé, cela ne m'empêche pas de construire au fil du temps des raisonnements me permettant d'objectiver la pratique de l'interprétation, tout en restant en contact avec ma propre manière d'œuvrer, donc ma subjectivité. Je me sens un peu médiateur dans ces espaces de rencontre où je parle de mon boulot, de ma vie etc. Je me sens à la fois médiateur et en même temps l'inverse, c'est-à-dire une personne qui tente de mettre en risque la situation. Dans ces lieux où je m'investis aujourd'hui, je sais que la posture du pédagogue peut être un risque : offrir à l'autre sans qu'il ait le voyage à faire pour me rencontrer. J'essaie de garder cette tension, elle est toujours différente d'un lieu à l'autre, d'un contexte à l'autre. Je cherche un entre-deux... Entre le fait de "médier", c'est-à-dire de faire en sorte que les gens puissent s'approcher des sujets que j'amène, de pouvoir les goûter le mieux possible, et en même temps de mettre en crise, c'est-à-dire de leur proposer quelque chose d'étranger à ce qu'ils font. Je cherche ces moments où quelque chose peut s'éclairer, des manières de variation des points de vue, d'approches.

Dans ces lieux où je m'investis aujourd'hui, je sais que la posture du pédagogue peut être un risque : offrir à l'autre sans qu'il ait le voyage à faire pour me rencontrer. J'essaie de garder cette tension, elle est toujours differente d'un lieu à l'autre, d'un contexte à l'autre. Je cherche un entre-deux.

Par exemple, à Sciences Po : qu'est-ce que c'est, la question de la réussite pour ces étudiants ? Comment traverser la tension, jusque dans la manière de la formuler, qui est liée au fait d'être créatif en tant qu'individu au sein d'un collectif ? Ce sont des sujets qui me semblent pouvoir les intéresser mais il faut les traverser concrètement. Lors de l'évaluation d'un module de 12 x 2 heures, ça passe très vite !, je leur ai demandé de produire un carnet de bord sur l'expérience qu'ils ont traversée ; je ne m'intéresse pas à qu'ils m'expliquent de leur réussite mais, j'observe à quel endroit ils ont pu être éclairés ou s'éclairer eux-mêmes de la traversée de cette expérience. Autre exemple, c'est peut-être intéressant pour des étudiants de rencontrer François Verret à l'université de Strasbourg, avec lequel je travaille en ce moment, et de l'associer à cet exercice de liberté qu'est la création... Dans ce cas, il devient intéressant, pour ne pas dire nécessaire, d'observer sa méthodologie de travail et d'essayer de la décoder.

Il s'agit pour moi de déplacer la représentation que les gens pourraient éventuellement avoir de ce que serait la pratique de la danse et en tous les cas des éléments de culture qu'on véhicule.

Il s'agit pour moi de déplacer la représentation que les gens pourraient éventuellement avoir de ce que serait la pratique de la danse et en tous les cas des éléments de culture qu'on véhicule. J'aime bien jouer ce jeu-là. Il y a des prises de risque mais c'est ainsi que je vais pouvoir le mieux possible parler de ce que je vis en tant que danseur. Je peux évoquer des chorégraphes, parler de leur activité, par exemple des ateliers qu'ils dirigent autant que de leurs œuvres. Il m'arrive bien sûr de transmettre de petites pages de répertoire, des phrases chorégraphiques, parfois des solos que j'ai dansés lors de ma carrière. Dès que possible, lors du travail en studio je raconte comment ils les ont fabriqués - ou du moins le souvenir que j'en ai. Une fois de plus, on retombe ici sur la subjectivité, puisque j'interprète ce qu'il me semble qu'ils me disaient. Je le joue comme ça : je parle de leur travail, comment ça se fabriquait... Par exemple, les ateliers d'Andy De Groat, ceux de François Verret en 1982... J'insiste sur le fait que c'est ce jeu sur le sensible qui m'intéresse. À partir de là, je peux construire des raisonnements, aller le plus loin possible, peut-être entrer dans l'espace public et discuter avec les gens etc., mais je pars des contenus.

**Outil pédagogique coproduit par le Centre national de la danse et la fédération Arts Vivants et Départements, composé de 10 panneaux d'exposition, d'un DVD et d'un livret pédagogique.*

MAXIME FLEURIOT

Sur le sensible, comment cela se passe pour les autres intervenants ? Comment envisagez-vous les choses ?

PASCALE HOUBIN

J'ai envie de parler de cette expérience à propos du geste : le geste avec la communauté des sourds et le geste dans le monde du travail. Ces deux expériences m'ont beaucoup apporté.

J'ai essayé d'amener avec des comédiens sourds la notion de conscience du "mouvement dansé".

Avec les sourds, globalement ce qui était en jeu, c'était directement la langue. J'ai toujours été très touchée par le fait d'avoir la sensation physique sur un plateau de raconter quelque chose à des gens sans avoir le langage articulé, la parole. Et en apprenant la langue des signes, ce qui m'a vraiment intéressée a été de ressentir une langue à même le corps, sans passer par l'oralité. Pour moi, c'est la première fois que je faisais physiquement cette expérience. Après avoir eu ce "choc", donc cette subjectivité, j'ai essayé d'amener avec des comédiens sourds la notion de conscience du "mouvement dansé", eux étant en train de parler dans la langue des signes. C'est une langue qui est sans cesse en mouvement, mais comment peut-on aborder le mouvement du point de vue du danseur ? Il y a une conscience qui n'est pas la même mais qui grandit par la pratique d'ateliers, de cours, par la traversée d'expériences sensibles dans le cadre de la danse. C'est toujours ce qui m'a intéressée chez les sourds. Emmanuelle Laborit m'a commandée une création dans le cadre d'IVT (International Visual Theater) et quand je lui ai demandé pourquoi elle souhaitait cette création, elle a eu une réponse qui est toujours une énigme pour moi mais qui est assez intéressante : "parce que tu fais craquer la grammaire de la langue des signes".

Même par rapport aux gestes des métiers, ce qui est toujours intéressant, c'est la façon dont on peut amener nos outils dansants - qu'on explore avec des gens du même milieu que nous - chez des gens qui n'y connaissent rien. Je leur amène une question qui peut-être leur semble étrangère, et ce que j'adore, c'est le moment de leur réponse qui, pour moi, m'est étrangère et que je vais ramener à la danse. Ces "aller-retour" sont extrêmement enrichissants par rapport à la transmission, à la médiation, tous les termes dont a parlé Marie-Christine Bordeaux : le fait de partir de quelque chose qu'on connaît bien, qui relève de notre domaine, et de recueillir chez quelqu'un - qui a son domaine à lui - des réponses qui vont nous surprendre. Je trouve que cela fait avancer la culture chorégraphique.

Depuis un certain temps je fais des projets gestuels dans le monde du travail, notamment chez des artisans. Je vais rencontrer des gens qui dans leur domaine sont experts avec leurs gestes, de la même manière qu'un danseur peut être expert dans ce qu'il est en train de traverser, de fabriquer, de créer. Les artisans ont une expertise dont l'échelle de valeur n'est peut-être pas forcément la même, mais dont la valeur est identique. Je vais leur poser des questions "de danseuse". Au début, il y a un flottement, mais on va parvenir finalement à parler de la même chose, c'est-à-dire du geste et de son expertise, de sa répétition, de son expérience, de son vécu et peut-être aussi de la valeur de ce geste - même si l'on n'en parle pas de la même manière. D'une manière à la fois facile et laborieuse, je vais amener cet artisan plutôt chez moi, vers la danse, vers la perception de ce qu'il fait, avec un ressenti différent de son geste quotidien. Ce qui sera différent, c'est cette notion de prise de conscience. En danse, on a une manière de traverser le geste qui est liée à la conscience de son intention, de sa technique, de son architecture intérieure, de sa lisibilité, alors que l'artisan fait le sien dans une visée de production, d'efficacité, d'ergonomie. Donc je l'amène à cet endroit-là, et sa réponse va être vraiment passionnante, parce qu'elle va m'étonner, être étrangère à la mienne. Il y a un moment où l'on est comme un chef d'orchestre : on a la même partition qui sera celle du geste et à un moment donné on va se mettre en accord tous les deux. Cet accord va être long à trouver mais une fois qu'on est accordé, le déroulement et la fluidité de la suite est vraiment magnifique. Je dis souvent que son geste à lui - un petit geste très bien organisé, nommé, articulé, fait au quotidien, de manière répétitive, dans l'inconscience - va basculer dans autre chose, qui a peut-être à voir avec la beauté, à partir du moment où l'on s'arrête, où l'on ralentit un peu l'action, où l'on y met un temps de danse.

Je vais rencontrer des gens qui dans leur domaine sont experts avec leurs gestes, de la même manière qu'un danseur peut être expert dans ce qu'il est en train de traverser, de fabriquer, de créer.

Ces deux expériences-là ont à voir avec la culture chorégraphique, à des endroits différents. J'ai rencontré un pépiniériste qui était assez réticent au départ - il n'avait pas très envie de cette rencontre - avec lequel au final, on a trouvé la tonalité de l'accord entre nous. Deux jours après le début de notre expérience, il a regardé par hasard quelque chose qui bougeait à la télévision avec l'impression de l'avoir vu d'une toute autre manière parce qu'il avait traversé cette énigme du mouvement qu'il connaissait par cœur mais qu'il n'avait jamais effectué de cette façon. Et il m'a dit : "je pense que je vais regarder les gens qui bougent d'une autre manière".

MAXIME FLEURIOT

Josette, peux-tu nous parler de ton expérience qui me semble assez différente de celle de Pascale Houbin en termes de transmission de culture chorégraphique ? Comme on a pu le voir hier soir durant ton spectacle, tu mets en jeu des références de culture chorégraphique en partant de chorégraphes qui font partie de l'histoire de la danse. Pourrais-tu nous dire à quel endroit, cela se situe pour toi ?

JOSETTE BAÏZ

Pour me resituer dans le thème "l'artiste au centre du débat", je voudrais en deux mots retracer mon histoire. J'avais une compagnie de danse contemporaine comme tant d'autres dans le boum des années 80. On essayait de se situer comme on pouvait. J'avais été lauréate du concours de Bagnolet, il fallait dans la logique que je crée une compagnie et c'est là que les premiers obstacles apparaissent car on est soudain au centre de tout. Et comme on n'a pas les armes en général à ce moment-là, il est vrai que créer des liens et s'inscrire au milieu de toute cette extraordinaire effervescence de l'époque lorsque l'on est jeune chorégraphe - à savoir mettre en place des équipes, artistique, technique ou administrative - on se sent un peu perdu. Établir des relations avec les institutions et les collectivités territoriales, c'est encore plus compliqué. C'était la panique complète. J'aimais beaucoup cette époque mais je me sentais pourtant un peu mal à l'aise dans cet univers.

Je participais peut-être à réduire cette fracture sociale mais l'intérêt n'était pas là : j'avais en face de moi des êtres humains qui venaient de tous les coins de la planète et qui me transmettaient quelque chose d'absolument incroyable.

En 1989, j'ai été missionnée par le Ministère dans les quartiers nord de Marseille : j'ai rencontré des enfants dans des petites écoles, et là j'ai eu un choc total, parce que je me suis retrouvée avec des enfants issus des quatre coins du globe, et face à cette débauche d'énergie et d'attentes, j'ai senti qu'il y avait quelque chose de fondamental à faire. Tout ce qui était de l'ordre de la transmission, de la médiation, de l'artistique, prenait un sens pour moi. Cependant, pendant très longtemps, le monde de la danse, la presse comme le Ministère ont qualifié mon travail de "socio-culturel", terme en vogue à l'époque, mais que je récuse profondément. Je "réduisais la fracture sociale", et cela me laissait dubitative. Je participais peut-être à réduire cette fracture sociale mais l'intérêt n'était pas là : j'avais en face de moi des êtres humains qui venaient de tous les coins de la planète et qui me transmettaient quelque chose d'absolument incroyable. Quand on voit ces petites filles faire de la danse orientale ou danser du flamenco, ces petits garçons qui déjà en 1989 s'entraînaient à la danse hip-hop, on se pose forcément des questions. Je "faisais" de la danse contemporaine, j'avais été "élevée" par Odile Duboc, j'avais donc des bases très intéressantes, mais là, je me suis retrouvée dans un processus d'échanges : ils m'apprenaient leurs choses, je leur apportais les miennes. Progressivement, nous avons élaboré ce que l'on a nommé "le métissage de cultures". Tout était alors simple, naturel et spontané ; aujourd'hui, cette relation s'est complexifiée, il faut trouver des relais, convaincre et composer. Beaucoup d'entre eux ont poursuivi l'aventure pendant des années ; certains sont encore dans ma compagnie comme la danseuse cambodgienne que vous avez vue sur scène hier soir.

La transmission s'est donc opérée dans les deux sens. Certains mots comme pédagogie ou amateur me gênent encore. On donne des outils, on en prend, la vie est une création permanente. Paradoxalement c'est l'inverse qui s'est produit : ce sont les enfants qui ont modifié mon état de corps et ma façon de bouger. Il a fallu par exemple que je m'imprègne du hip-hop à l'âge de quarante ans ! C'était compliqué mais inévitable ! De la même façon, j'ai compris qu'avec ce métissage travaillé passionnément pendant des années, on pouvait arriver à démontrer que ces enfants pouvaient aussi, par des moyens différents, travailler sur des choses très pointues ; ce que nous avons démontré avec le travail de Jean-Claude Gallotta, Michel Kelemenis ou Angelin Preljocaj...

J'ai compris qu'avec ce métissage travaillé passionnément pendant des années, on pouvait arriver à démontrer que ces enfants pouvaient aussi, par des moyens différents, travailler sur des choses très pointues.

Ce qui m'intéresse, c'est la relation entre la base, le terrain d'un côté, et tout ce qui est pointu de l'autre. Je me sens au centre de ce débat-là. Hier soir, le spectacle des *Vingt ans* de Grenade a montré que les enfants étaient capables de beaucoup de choses. Dans la prochaine étape, des chorégraphes internationaux leur transmettront l'une de leurs pièces et pas les moindres : Lucinda Childs, Wayne McGregor, Hofesh Schechter... avec lesquels nous allons franchir un nouveau palier. J'ai l'impression d'avoir enfin trouvé ma place à cet endroit-là, dans ce rôle de "transmetteur" et de "briseuse" de codes. Nous avons un plaisir infini à recevoir ces chorégraphes curieux et enthousiastes, ils sont une douzaine à partager avec le Groupe et la Compagnie ; nous revenons du Sénégal où Germaine Acogny a eu plaisir à initier nos danseurs à la danse africaine. Cette communication et ces échanges sont à la fois humains et artistiques. Nous avons l'impression de grandir avec toutes ces personnalités qui nous apprennent beaucoup et à qui on essaie de donner de nous-mêmes. Petit à petit, nous avons trouvé une place plus juste.

MAXIME FLEURIOT

Maurice, veux-tu rebondir ? Cela permet à chacun de préciser où il se situe avant de croiser les expériences et de réfléchir ensemble.

Marie-Christine Bordeaux et Maurice Courchay

MAURICE COURCHAY

Pour préciser, je veux bien commencer par ce que Josette Baïz vient de partager avec nous. Hier soir, ce que j'ai vu sur scène, ce sont des sujets auteurs d'eux-mêmes. J'ai vu des personnes totalement justes, associées à elles-mêmes dans un acte collectif, partagé, et totalement individuel.

Cela me permet de revenir sur ce que soulevait Marie-Christine Bordeaux sur la notion de médiation et sur la notion du mot. Il est vrai que dans notre société, les mots deviennent des nominalisations, c'est-à-dire qu'après, ils sont confisqués par des registres. Quand on dit médiation, il y a forcément la fiche "relation dans un certain contexte" qui y est associée. Du coup, on confisque, par ce jeu-là, toute la dimension et la dynamique potentielles qui sont à l'intérieur de ces éléments. Dans la médiation, ce que je vois surtout c'est la notion de média, c'est-à-dire de support, de moment où des éléments vont être partagés ou présentés. Dans la danse, partager et présenter, c'est tout de suite quelque chose qui relève d'une relation qui engage le kinesthésique. Les mots convoquent des sensations et les sensations vont convoquer des mots. Par ce jeu et ce chemin-là, il y a quelque chose qui a à voir avec créer, ce que je veux bien appeler : "devenir l'auteur de soi-même en dehors des codes convenus". Il ne s'agit pas de se mettre en conformité avec, mais de trouver en soi les éléments qui me permettent d'exprimer, de déployer ma nature, ce que ma sensibilité m'a donné, et ce faisant d'enrichir autrui. Dans les responsabilités que j'ai la chance de pouvoir assumer chaque jour, dans ce tissage et cette construction de la relation entre des parcours qualifiés de pédagogiques et d'autres d'artiste interprète, il y a bien quelque chose qui se joue pour accompagner l'autre à trouver ses propres modalités, à assumer ses propres systèmes de référence, qui, loin de le couper d'autrui, au contraire, lui permettent d'assumer l'exposition et la relation à l'autre.

Dans la médiation, ce que je vois surtout c'est la notion de média, c'est-à-dire de support, de moment où des éléments vont être partagés ou présentés.

C'est là que l'on revient à la notion d'artiste : l'artiste est après l'auteur. Ce n'est pas "l'artiste est auteur", mais c'est "l'auteur - si éventuellement il l'accepte - qui rentre dans le champ artistique". L'artiste est celui qui résout les équations improbables, qui résout en permanence l'équation entre le sensible et le rationnel, entre l'élan et la maîtrise, entre cette notion de rupture, la capacité à rompre avec le conformisme, et cette notion d'intégration, de canalisation dans l'œuvre. Œuvre qui, dans la durée, court toujours le risque de devenir conformisme, par la perte du processus et la focalisation sur le résultat. C'est un voyage permanent au cœur de binômes génératifs, de polarités, en apparence contradictoires. Ce voyage, ces résolutions temporaires produisent sens et expériences. Cheminement qui finit par se cristalliser dans ce qu'on peut appeler une œuvre, et l'œuvre est le résultat. Ce sont des éléments qui, à un moment donné, se stabilisent pour "donner à voir ce que l'on voit". La capacité à rentrer en médiation consiste à remettre en processus ce que l'œuvre a cristallisé à un moment donné. Remettre en mouvement... redécouvrir les mouvements en sous-bassement... un corps qui ne donnerait pas à voir "son squelette" mais les processus qui ont rendu possible son émergence.

L'artiste est celui qui résout les équations improbables, qui résout en permanence l'équation entre le sensible et le rationnel, entre l'élan et la maîtrise, entre cette notion de rupture, la capacité à rompre avec le conformisme, et cette notion d'intégration, de canalisation dans l'œuvre.

MAXIME FLEURIOT

On est ici dans une rencontre nationale qui met en jeu l'héritage des années 80, dans laquelle on peut s'interroger sur ce qui se perpétue de cette époque-là ou ce qui est éventuellement laissé de côté. Aujourd'hui on voit que la danse, la danse contemporaine en tous cas, s'empare de plus en plus de son histoire. Elle élabore les outils de médiation et de transmission de cette histoire. Comment vous emparez-vous de ces outils - tels que Laurent Sébillote du CND a pu les exposer hier - dans votre processus de transmission ? Je repense aussi à ce qu'a dit Marie-Christine Bordeaux en introduction : on n'est pas forcément sur la transmission d'une œuvre mais bien d'un champ, en l'occurrence le champ du chorégraphique.

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Jean-Christophe Paré

Je vais raconter une expérience que j'ai vécue l'année dernière avec des étudiants au Centre de développement chorégraphique de Toulouse.

On me demande de faire un travail sur le répertoire : je propose *Pour l'instant* de Daniel Larrieu que j'avais dansé dans les années 90. Il l'avait lui-même créé en 1988 sur un événement en hommage à Nijinsky, et il raconte les fantômes. Du coup, je suis arrivé avec cette idée-là : avec ces étudiants en danse contemporaine, on va parler de la danse des années 80, on va aussi parler du fait qu'elle s'est elle-même nourrie de ce qui s'était joué antérieurement. Pourquoi ? Parce que Daniel Larrieu avait associé, croisé, incorporé dans ses propres gestes, quelques-uns de ceux de *L'après-midi d'un faune* de Nijinski (1912) et du *Spectre de la rose* de Fokine (1911). Cela me paraissait intéressant dans la formation de jeunes danseurs contemporains de traverser également lors de séquences d'atelier, ce qu'était concrètement les danses de *L'après-midi d'un faune* et du *Spectre de la rose*. J'avais dansé ces deux pièces dans des contextes et selon des approches très différentes, mais je pouvais en parler à ma manière.

Je pensais nécessaire de les guider dans le repérage de signes qui, dans la danse, transitent d'une œuvre à une autre, d'une époque à une autre. C'est la manière de procéder que j'ai choisie alors. Mais à l'intérieur de ces moments de travail avec eux, nous avons bien sûr travaillé concrètement la danse de Daniel Larrieu. On s'est également consacré à des temps d'improvisation et des jeux de composition autour du matériel de *L'après-midi d'un faune* et du *Spectre de la rose*, parce qu'ils n'avaient pas cette pratique et cette culture-là... et je ne pouvais pas envisager leur faire pratiquer ces danses pendant vingt ans ! Il fallait donc trouver d'autres clés pour une autre approche : par exemple, beaucoup sur les déplacements et l'envol pour le *Spectre de la rose*. À tel point même, qu'à vouloir faire en sorte que ce soit très incorporé, nous avons travaillé des mouvements quasi infinis de rebonds et nous utilisions la musique de Philip Glass qui correspondait à la pulsation de la musique de Weber dans le *Spectre de la rose*. À moi donc, de me débrouiller pour trouver les outils afin de leur faire traverser une orientation de sensorialité particulière qui pouvait me permettre, ensuite de cheminer avec eux, dans l'écriture de Daniel Larrieu. Ces jeux à travers les matières expressives, les substances de gestes, les goûts de ces gestes-là, me paraissaient intéressant à retraverser avec eux. Pourquoi tenter ce genre d'expériences ? Parce que Daniel Larrieu lui-même en tant que chorégraphe a procédé par décantation de ces matériaux. Il se trouve qu'il m'avait demandé de lui montrer quelques gestes, quelques mois avant de faire sa propre création autour du *Spectre de la rose*. Les gestes que je lui ai transmis n'étaient d'ailleurs que les traces de ce que j'avais dansé en 1978. Il en avait fait une décantation, une épure, une incorporation dans son propre geste à lui. L'idée était donc de parler de cela : j'avais vu Daniel Larrieu à l'œuvre, dans un processus qui lui appartenait à lui-seul, dans sa méthodologie intime. Pour moi, ce processus fait vraiment partie intégrante de la question de la transmission de la culture chorégraphique.

J'avais vu Daniel Larrieu à l'œuvre, dans un processus qui lui appartenait à lui-seul, dans sa méthodologie intime. Pour moi, ce processus fait vraiment partie intégrante de la question de la transmission de la culture chorégraphique.

PASCALE HOUBIN

Je voudrais témoigner de quelque chose qui a sans doute à voir avec ce que nous sommes en train de dire. Je vais reparler de la rencontre avec les artisans.
Au tout début, à Saint-Valéry-en-Caux et à Alès, l'échange avec ces deux structures théâtrales, qui avaient mis de l'argent dans ce projet de film, était que je fasse une soirée de restitution. Alors, j'ai demandé aux artisans que j'avais rencontrés et filmés dans le cadre de leur travail, de venir maintenant partager le mien, c'est-à-dire le plateau. Et j'étais convaincue qu'un geste peaufiné par l'expérience, habité c'est-à-dire un geste qui a du sens pour la personne en train de le faire, fonctionnerait sur un plateau sans répétition. Je n'étais pas sûre que tous les artisans acceptent - je doutais que le pépiniériste qui freinait déjà pour me rencontrer soit d'accord pour monter sur scène. Le tournage s'était tellement bien passé que tout le monde a accepté. Il m'a semblé préférable de faire peu de répétitions tous ensemble, en raison du manque de disponibilité de chacun et pour privilégier leur surprise ou leur spontanéité. On a donc fait une seule répétition la veille. Ils ne se connaissaient pas et ne s'étaient jamais mis en représentation sur une scène. J'avais mis une musique de fanfare. Je leur ai proposé de marcher de la salle jusqu'au plateau, et je leur ai juste expliqué certaines choses : la lumière, le noir qui isole du public, la relation au groupe, sa présence au mouvement, être là... Je leur ai rappelé que le tournage qui s'était fait chez eux s'était passé sans aucune difficulté, et que, même si le plateau ce n'était pas chez eux, leurs gestes étaient leurs petites maisons. J'ai eu l'impression de les avoir enveloppés dans un sentiment de sécurité, de confiance dans leur corps et cela a été absolument magnifique. Unique ! Ils ne l'ont fait qu'une fois. Je pense que lors de cette soirée, ces artisans ont compris ce qu'était la scène : expérience individuelle et collective. Ils n'étaient pas seuls, ils étaient ensemble. La veille, ils ne se connaissaient pas mais il y avait de la communion entre eux parce qu'ils avaient tous traversé la même expérience - le tournage, une chose un peu fragile et délicate. Tout ceci est venu avec eux sur le plateau : chacun était dans sa "maison de geste" avec son expertise, mais le fait d'y aller en groupe, dans une même tonalité était splendide, avec l'amour de ce qu'ils venaient montrer.

Alors, j'ai demandé aux artisans que j'avais rencontrés et filmés dans le cadre de leur travail, de venir maintenant partager le mien, c'est-à-dire le plateau. Et j'étais convaincue qu'un geste peaufiné par l'expérience, habité c'est-à-dire un geste qui a du sens pour la personne en train de le faire, fonctionnerait sur un plateau sans répétition.

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Je me permets de rebondir tout de suite sur ce que vient de dire Pascale Houbin. Je trouve très intéressant qu'elle raconte la question de gestes issus de l'extérieur de l'art chorégraphique, et de dire qu'en effet cela fait partie des questions de transmission de l'art chorégraphique. Lorsqu'elle fait ce travail-là, elle ne peut pas ne pas se souvenir de toutes les expériences qu'elle a eues avec des chorégraphes qui ont travaillé sur des processus d'éloignement de sens, de déplacements d'une situation, d'un geste... Dans un certain contexte le geste peut avoir une signification et hors du contexte initial se vider de son sens pour en trouver un autre. Beaucoup de chorégraphes ont travaillé là-dessus. Moi cela m'évoque par exemple le processus de travail d'Andy De Groat, un artiste formidable dans sa capacité à extirper des forces, des flux de gestes, et à proposer d'autres significations parce qu'il sait les décontextualiser et les replacer dans d'autres contextes. Il ne faut pas oublier que la danse des années 80 a été énormément nourrie de cultures de corps et d'imaginaires qui étaient extérieurs à la danse, et c'est ce dialogue permanent qui a créé un foisonnement d'univers, de mondes poétiques magnifiques.

Il ne faut pas oublier que la danse des années 80 a été énormément nourrie de cultures de corps et d'imaginaires qui étaient extérieurs à la danse, et c'est ce dialogue permanent qui a créé un foisonnement d'univers, de mondes poétiques magnifiques.

PASCALE HOUBIN

Je voudrais ajouter ma démonstration à ce que Jean-Christophe Paré a dit. Quand je vois de la danse sur un plateau, je trouve incroyable de constater comment une personne, qui danse la même chose que dix autres peut captiver le regard du spectateur. Ce n'est pas lié à l'enchaînement exécuté mais à la manière dont elle le fait. Comment le vécu d'une personne, sa sensibilité, son charisme, sa conviction, sa confiance en elle-même, fait qu'un geste, dansé ou pas, devient beau ? Sa lisibilité bascule dans la beauté pour la personne qui le regarde. Et j'étais sûre que si les artisans avec qui j'ai fait ce projet étaient en sécurité, cela basculerait dans la beauté sur le plateau - tout comme un geste dansé peut le faire avec des lumières, du noir...

JOSETTE BAÏZ

Pour rebondir sur le sujet, dans toutes les transmissions qui ont eu lieu chez nous, deux choses m'ont paru remarquables.

Lorsque les chorégraphes transmettent une pièce aux enfants ou aux jeunes, ceux-ci vont la prendre. L'enfant a moins de filtres mentaux qu'un adulte. Et il y a un moment où ça bascule dans l'appropriation. Il va prendre pour lui et en faire sa chose. Dans *Mammame* de Jean-Claude Gallotta, huit enfants dansent la même chorégraphie mais aucun ne danse comme l'autre. Pourtant, j'essaie de rester au plus près possible de l'intention du chorégraphe, à un regard près, j'essaie d'être là dans son endroit à lui, mais à un moment donné tout bascule, l'enfant s'est emparé de la chose et on ne peut plus rien y faire. C'est là que pour moi cela devient intéressant. Au final chacun a fait son *Mammame*. Même les pièces d'Angelin Preljocaj qui sont très difficiles à danser, vont à un moment donné - peut-être par l'âge des interprètes - avoir une autre lisibilité. C'est sans doute pour cela aussi que les chorégraphes acceptent de travailler avec nous : ils vont redécouvrir leur pièce avec nous, grâce à la fraîcheur des enfants et à ce manque de filtres.

L'enfant a moins de filtres mentaux qu'un adulte. Et il y a un moment où ça bascule dans l'appropriation. Dans *Mammame* de Jean-Claude Gallotta, huit enfants dansent la même chorégraphie mais aucun ne danse comme l'autre.

Par ailleurs, nous travaillons, et tout aussi bien, avec des chorégraphes de toutes générations. Le fait de les recevoir dans le même espace, nous fait sentir dans notre studio un glissement de l'écriture : on sent que la non-danse ou l'écriture belge sont passées par là, et cela devient fascinant pour moi de voir comment de petits corps comme ceux-là vont récupérer par exemple l'écriture de Lucinda Childs et en faire leur chose. Ce que j'en conclus maintenant, c'est que nous, dans les années 80, on écrivait beaucoup, on avait la sensation que l'écriture était reconnaissable, ciselée chez Philippe Découflé, Jean-Claude Gallotta, Dominique Bagouet etc. À succédé presque une non-écriture qui est sensible chez les plus jeunes chorégraphes qui travaillent énormément sur la matière et l'espace. Il y a tout ce mouvement de contact improvisation qui est resté. Nous verrons la saison prochaine comment les enfants vont intégrer à la fois le répétitif de Lucinda Childs dans une pièce comme *Concerto*, et celui de Hofesh Shechter, où ils sont dans une espèce de bulle sans pouvoir pousser les mouvements au-delà d'une certaine limite. C'est remarquable de voir ce glissement de l'écriture, aujourd'hui moins dans l'exposition et la recherche du public que nous avions à l'époque. Dans la nouvelle danse, on cherchait le regard, il y avait une volonté d'aller vers.

C'est remarquable de voir ce glissement de l'écriture, aujourd'hui moins dans l'exposition et la recherche du public que nous avions à l'époque.

MAURICE COURCHAY

Finalement, il y a toujours cette idée qu'apprendre, c'est aller là où l'on n'est pas. J'ai été très sensible à la notion de "maison" évoquée par Pascale Houbin. Habiter sa maison, non pas dans une dimension casanière. Je suis bien chez moi et j'y reste. Mais dans ce va-et-vient entre l'ancrage et la décentration. De ce que j'ai compris de la manière dont Josette Baïz travaille, il y a ce temps où le sujet découvre sa maison, l'habite, se l'approprie, et grâce à cela, il peut faire l'expérience du différent, de ce qui n'est pas du tout lui-même etc. En effectuant en permanence un aller-retour entre la maison et l'extérieur, se joue une espèce de dialectique, de synergie, qui permet au sujet d'être en constante "apprenance". Et si ensuite on appelle cela de l'art, c'est formidable. Cette notion d'art est bien celle qui convoque à mon sens l'ensemble des dynamiques qui constituent un être humain, un être sensible. J'ai souvent le sentiment que dans les processus d'apprentissage, l'accent est surtout mis sur le différent, sur ce que "je n'ai pas encore" mais le temps de "où je suis" y est peu pris en compte, y est peu convoqué, celui qui me permet justement de m'exposer à ce que je ne suis pas encore.

JOSETTE BAÏZ

Ce que je ressens c'est que nous sommes obligés sans cesse de nous déséquilibrer. Je trouve cela fascinant. Nous avons interprété du Gallotta et peu après, nous sommes dans une opposition totale à cette énergie qu'on avait fini par acquérir, donc on se remet en question et c'est comme cela que l'on progresse. Je travaille dans ce sens-là avec les jeunes, je ne fais pas un seul cours de la même façon. À chaque fois, je vais les déséquilibrer sur autre chose et ensuite on va recadrer peu à peu. J'essaie de proposer des choses là où ils ne m'attendent pas. Comme ils me connaissent bien, ils ne vont pas m'attendre à certains endroits, comme sur du texte, du chant etc. Ils déséquilibrent eux aussi les chorégraphes, c'est cela qui est intéressant aussi. Le chorégraphe peut apprécier quand le résultat apporte une autre sensibilité ou une autre perception de la pièce d'origine, il va recevoir quelque chose en boomerang.

Josette Baïz

MAXIME FLEURIOT

Je trouve cela intéressant aussi par rapport à la notion de culture chorégraphique qui n'est pas très loin de celle de patrimoine. On peut voir dans les différentes expériences de Pascale Houbin et de Josette Baïz qu'on est bien en relation avec une culture vivante. Lorsque Pascale Houbin travaille sur des gestes non artistiques - c'est une expérience qui a déjà été largement menée dans les années 80, avant, après, par des chorégraphes -, elle rend sensibles des processus de travail qui de fait sont absolument contemporains, vivants, même s'ils sont antérieurs, s'ils ont une histoire et presque une traçabilité. Quand Josette Baïz parle de la manière dont les enfants s'approprient les chorégraphies et les font leurs, elle nous rend vivant quelque chose qui pourrait sembler cristallisé, fossilisé, daté.

Les années 80 sont encore vivantes, ce n'est pas une espèce de bloc loin de nous, mais quelque chose qui continue à se jouer dans vos travaux.

On est dans une rencontre sur l'héritage des années 80, il peut donc y avoir une tendance - dans une époque où l'on se donne de plus en plus d'outils livresques et vidéos pour appréhender cette culture - à penser que celle-ci est extrêmement figée. Cela me rappelle ce que disait Maud Le Pladec : les années 80 sont encore vivantes, ce n'est pas une espèce de bloc loin de nous, mais quelque chose qui continue à se jouer dans vos travaux.

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

Effectivement, il se joue quelque chose de très important sur le plan anthropologique autour de toutes ces questions. Pourquoi danser, en revenir aux années 80 ? Le but n'est pas un revival, ou de se dire que c'était chouette, notre jeunesse.

En fait, il y a trois dimensions : l'histoire, la mémoire et le patrimoine. Je vais sortir de la danse un instant pour y revenir ensuite. J'ai vu récemment le documentaire de Gilles Perret *Les jours heureux*, ce rappel de ce qu'était le Conseil national de la Résistance. À un moment donné dans le documentaire, on va sur le plateau des Glières, dans ce rassemblement qui était suscité en réaction à l'appropriation de la mémoire de ces résistants par Nicolas Sarkozy. En effet, il y a eu un grand mouvement populaire pour réinvestir le plateau des Glières et pour dire "ce n'est pas leur patrimoine, ce n'est pas leur chose, c'est la nôtre". Le Conseil national de la Résistance ne peut pas être réapproprié politiquement de cette manière-là. Il y avait dans ce documentaire les trois dimensions :

En fait, il y a trois dimensions : l'histoire, la mémoire et le patrimoine.

- L'histoire : des gens qui sont morts, dont on célèbre l'action et dont on sait qu'ils ont participé à l'histoire, qu'ils ont fait l'Histoire. Un certain nombre de faits sont rappelés.
- La mémoire : étaient présents des membres du CNR qui rappelaient ce qu'était leur ambition, ce qui au passage donnait beaucoup de pêche aux spectateurs qui ressortaient vraiment regonflés de ce documentaire. Il y avait ce travail de mémoire, c'est-à-dire des gens qui disaient "les mots que vous employez comme la sécurité sociale etc., ont été inventés à ce moment-là, vous avez l'impression que ça a toujours été là mais c'est nous qui l'avons écrit". C'est très émouvant, on voit les jeunes en contact avec les anciens résistants grâce à cette transmission de mémoire.
- Le patrimoine : des jeunes disaient "nous reconnaissons cette histoire et cette mémoire comme source de notre propre envie de lutter, de nous investir et de faire l'avenir".

Dans la danse, cette différence ténue n'est pas toujours facile à tenir entre la transmission par héritage et la transmission par patrimonialisation. Pour comprendre la différence, il ne faut pas penser que le patrimoine est quelque chose de vieux, muséifié, et dont on peut de temps en temps s'ébaudir qu'il puisse être vivant, c'est tout à fait autre chose.

Dans la transmission par héritage, l'héritage est déjà là : il est pensé comme héritage et il est transmis parce qu'il a déjà été pensé de cette manière-là. Dans le patrimoine, il n'y a pas de pensée de l'héritage, il y a le temps présent qui se tourne vers le passé pour chercher quelque chose qui puisse aider à actualiser le temps présent, à être dans le présent. Au fond, le patrimoine sert à penser son avenir : les musées ne servent pas seulement à conserver les tableaux, mais à se donner des repères pour penser ce qu'est au fond l'esthétique du temps présent. Dans des termes tout à fait différents, je dis ce que Josette Baïz vient de dire : les enfants ne se situaient pas dans la reconstitution, le fait qu'ils soient eux-mêmes nous dit non seulement que cet héritage peut être présent, vivant, mais qu'il peut être une source de dynamique formidable pour la danse d'aujourd'hui et justement par le fait qu'elle est appropriée par des jeunes et des enfants.

Il faut retourner vers les sources de la danse, retourner vers son histoire, se nourrir de sa mémoire parce que c'est à cette condition qu'on peut continuer à penser de manière vivante ce qui est de l'ordre de la rupture, du changement, de la continuité.

Dans la transmission par héritage, il y a un donné, dans la transmission par patrimonialisation il y a un construit, un approprié. C'est pour cela qu'il faut retourner vers les sources de la danse, retourner vers son histoire, se nourrir de sa mémoire parce que c'est à cette condition qu'on peut continuer à penser de manière vivante ce qui est de l'ordre de la rupture, du changement, de la continuité. Ce sont vraiment des faits anthropologiques majeurs, c'est-à-dire que cela va presque au-delà de la question de l'art. L'autre chose que j'entendais et qui fait plaisir à entendre car elle correspond à ce que je pense, concerne le rôle de l'art dans la société : dans ce que dit Pascale Houbin, il y a l'enjeu formidable - énoncé par exemple par Michel de Certeau - notre capacité à mener une vie esthétique, c'est-à-dire à être conscient non seulement de la beauté mais de notre propre et possible beauté. La beauté n'est pas donnée, c'est une construction. Selon moi, c'est vraiment là où se trouve l'enjeu de la médiation. Il ne consiste pas seulement à dire "cela peut vous plaire, vous pouvez le comprendre, on peut le partager", mais à se demander ensemble ce qu'on peut en faire. Il n'est pas anodin de penser la beauté de son geste.

C'est vraiment là où se trouve l'enjeu de la médiation. Il ne consiste pas seulement à dire "cela peut vous plaire, vous pouvez le comprendre, on peut le partager", mais à se demander ensemble ce qu'on peut en faire.

PASCALE HOUBIN

J'ai juste envie de rajouter cette sidération de la beauté. Je repense au pépiniériste avec lequel j'ai fait une expérience sensible du geste au travail et où il a compris avec son être tout entier. Il sait maintenant voir de la danse, c'est instantané, comme une espèce de sidération. Bien sûr selon sa propre subjectivité mais il a accès à quelque chose. Il serait là, il comprendrait ce que nous sommes en train de dire. Ce n'est pas intellectuel, mais cela relève d'une espèce de sidération physique où la personne comprend, là, dans l'instant.

MAURICE COURCHAY

Les enfants du spectacle d'hier soir, ayant traversé cette expérience, ne seront plus jamais les mêmes, ce ne seront pas les mêmes citoyens de demain.

Là, on est bien en train de faire le lien, dans le bon sens du terme, avec la dimension du fait politique. Les enfants du spectacle d'hier soir, ayant traversé cette expérience, ne seront plus jamais les mêmes, ce ne seront pas les mêmes citoyens de demain. Comme le disait Josette Baïz, cela n'a rien à voir avec la question de la réduction de la fracture sociale, mais plutôt avec la question de la dynamique d'être au monde, d'être dans la cité, d'être avec les autres, en s'assumant totalement soi-même et du coup en étant totalement en relation avec autrui. Cette notion de la cité dans sa dimension politique, se nourrit et se tisse grâce à l'expérience vivante que nous pouvons inviter chacun à explorer, dialectique Soi-Autrui en phase permanente de co-émergence... Médiation !

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Je souhaite revenir sur la question de la sidération et du fait politique. Entre les deux, il y a la construction d'un projet. En fait, nous les artistes, nous travaillons sur le partage du sensible et nous sommes sur des questions qui concernent la transmission de notre traversée de l'art. Nous construisons certes une pensée qui repose sur la qualité de cette transmission, mais cela ne se fait pas par hasard. Il y a quinze ans, je ne pouvais pas formuler mes propositions de la même façon qu'aujourd'hui. Il a fallu que j'apprenne, que j'assimile d'autres données. J'ai notamment rencontré des gens qui m'ont formé aux questions de méthodologie. J'ai découvert un autre outillage qui me permettait d'objectiver mes actes à l'intérieur même de mes propres jeux chorégraphiques, et au-delà de construire ma démarche de transmetteur.

L'une de mes grandes rencontres il y a plus d'une quinzaine d'années a été le projet Danse à l'école.

L'une de mes grandes rencontres il y a plus d'une quinzaine d'années a été le projet Danse à l'école. Entre autre, avec Marcelle Bonjour, très engagée sur le fait de la place de l'artiste à l'endroit de l'éducation. Cela me paraît très important de le signaler. Il y avait de la difficulté à défendre ce projet-là, à le construire, l'organiser, le diffuser, faire en sorte que tout un chacun puisse avoir la possibilité de rencontrer l'artiste. Il s'agissait de la construction d'une pensée qui n'était pas le fait de personnes isolées mais qui ont au contraire joué d'une véritable ouverture avec des personnes issues de champs de connaissances très différents. La réflexion portait sur le croisement de ces connaissances, comme sources multiples de compréhension en profondeur du fonctionnement des artistes engagés dans le processus de création et d'y reconnaître la part de l'empirique naturellement, mais aussi de pouvoir poser des éclairages théoriques, par la philosophie, l'anthropologie, les sciences du langage, la culture, l'histoire, etc. Cela a été une découverte magnifique pour moi de voir qu'hors des lieux de grande spécialisation, de grande maîtrise du geste dansé, il était possible de parler sans concession de la danse, de l'art, des écritures chorégraphiques, du geste artistique, des imaginaires corporels, etc.

À une première époque de ma vie, je pensais que tout était lié et qu'il n'y avait pas de possibilité de dénouer les différents aspects d'un geste expressif. D'ailleurs je ne me posais même pas la question. Or, j'ai découvert qu'il était possible d'isoler, d'étudier, de jouer avec ces divers éléments et surtout de faire des propositions qui permettaient de rencontrer des publics très divers : des enfants, y compris en maternelle, des adolescents, des adultes pratiquant en amateur. Ces gens qui aiment la danse, et ont envie d'en savoir plus, de se construire quelque chose qui leur appartient, sans l'objectif de devenir des professionnels. Ils ont simplement l'envie d'être dans un plaisir raisonné de la danse et de donner du sens à ce qu'ils font. Cette démarche, j'ai d'ailleurs pu l'expérimenter également avec des artistes professionnels. Cela a été une découverte de voir qu'en travaillant sur les processus d'écriture des chorégraphes, il était possible de réinvestir des contextes très différents et d'être au bon endroit, là où se partage le sensible. Mais pour cela, il faut être outillé.

Je suis formateur aujourd'hui et je me sens le devoir de continuer à m'informer, à m'enrichir à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du domaine de la danse, ne serait-ce que pour opérer des recoupements d'informations, pouvoir les étudier, les comparer, les incorporer et les redistribuer en autant de situations d'expérimentation.

PASCALE HOUBIN

Ce qui est extraordinaire dans le fait d'être danseur, c'est comment s'inscrivent progressivement dans notre chair tous nos apprentissages physiques, comment l'on grandit avec l'acquis de leurs fonctions, de leurs appuis tant physiques qu'intellectuels, psychiques, spirituels, comment la conscience du mouvement dansé, petit ou grand, nous amène à être en relation avec l'autre, à vivre le monde... On a pris du temps pour aller vers l'expertise de son corps, pour le déployer, et cette dimension-là est importante à faire partager dans n'importe quel milieu. Cette dimension-là est vraiment politique ; je me sens, comme Jean-Christophe Paré, la responsabilité de partager cela. C'est de l'humain car on est simplement en train de travailler le vivant du corps. La technique est une chose et relève du milieu de la danse, mais il y a d'autres choses qui correspondent au corps et qui ne sont pas forcément reliées à la technique mais que l'on travaille dans le champ de la danse et que l'on se doit de transmettre ailleurs, parce que cela a à voir avec le sensible, qui en ce moment est quelque chose de délicat et qui, peut-être, pourrait s'oublier. C'est une dimension politique qui a à voir avec la famille, l'éducation, les enfants...

On a pris du temps pour aller vers l'expertise de son corps, pour le déployer, et cette dimension-là est importante à faire partager dans n'importe quel milieu.

JOSETTE BAÏZ

Au sensible, je rajouterai le mot que tu as dit tout à l'heure : c'est le mot amour.

Une petite anecdote... On a eu récemment un assistant d'un chorégraphe très connu, qui était surnommé "one face". Qu'il soit satisfait ou pas, il n'avait qu'un seul visage et ne laissait transparaître aucune émotion. Avec les jeunes garçons danseurs aucune relation humaine ne s'établissait, il ne se passait rien. Je me suis dit que ça n'allait pas fonctionner avec ces danseurs enthousiastes et plein de vie. Et en fait, en moins d'une semaine son comportement a radicalement changé, il nous a raconté sa vie qui n'était pas facile, et il est sorti d'une sorte d'autisme. Ces adolescents ont réussi à le faire sortir de sa bulle et en échange, il nous a donné une chorégraphie somptueuse. C'est pour ça aussi que je parlais de renversement : souvent ce sont les enfants qui nous déséquilibrent. On retrouve cette même émotion et ces mêmes rapports avec la plupart des chorégraphes invités. Sans cela, il n'y aurait pas grand chose au bout du compte ; on peut s'en tenir à simplement donner un savoir, mais c'est cette espèce d'énergie, d'amour, de joie de faire et de s'approprier les choses, qui fait que la personne en face, même à un certain âge, peut aussi basculer.

On peut s'en tenir à simplement donner un savoir, mais c'est cette espèce d'énergie, d'amour, de joie de faire et de s'approprier les choses, qui fait que la personne en face, même à un certain âge, peut aussi basculer.

Jean-Christophe Paré, Pascale Houbin et Maxime Fleuriot

ÉCHANGES AVEC LA SALLE

MARCELLE BONJOUR

Co-fondatrice avec Françoise Dupuy de la formation interministérielle Danse à l'École et fondatrice de l'association Danse au cœur

Ce que j'ai senti à travers tous les débats, c'est qu'il y a toujours cette espèce de mise à distance par rapport aux apports institutionnels. Moi je suis née d'une institution qui m'a formée. Quand je vais dans les pays étrangers, je me rends compte du niveau de formation que la France offre à ses enseignants, à ses artistes, à ses médiateurs, même si c'est pour moi un mot d'une confusion absolue.

Dans les années 80, Brigitte Lefèvre et Françoise Dupuy ont décidé institutionnellement de mettre à l'œuvre un projet politique, c'est-à-dire de redonner un sens construit et profond à des humeurs, à des saveurs et à des savoirs.

Dans les années 80, Brigitte Lefèvre et Françoise Dupuy ont décidé institutionnellement de mettre à l'œuvre un projet politique, c'est-à-dire de redonner un sens construit et profond à des humeurs, à des saveurs et à des savoirs. Elles ont pour cela convoqué les inspecteurs de la culture et ceux de l'éducation. Elles ont proposé des choses qui ont débouché sur un accord formel : l'acte des formations nationales interministérielles (en 1986). Je voudrais resituer cela dans le plein champ de la danse des années 80 et de toutes ses mutations, transformations, générosités, et performances. Elles ont redonné un sens politique : réunir dans des actes de formation communs des enseignants, qui n'étaient pas seulement ceux du terrain mais aussi des formateurs de formateurs, ceux qui dans les IUFM ou écoles normales formaient les professeurs qui allaient former etc. Les ministères de la Culture et de l'Éducation se sont réunis et lancés ce défi, avec beaucoup d'apport du ministère de la Culture. À cette époque, l'argent est venu là, et j'ai pu constituer Danse au Cœur grâce à lui. Le ministère de l'Éducation me disait toujours "on te met déjà les enfants à disposition, contente-toi de ça pendant un certain temps".

On a réuni ces formateurs de formateurs, qui allaient former les gens qui allaient former les enfants. Qu'on soit amateur ou professeur de danse dans le diplôme d'État, il faut une éducation artistique, culturelle, technique et méthodologique. C'est le cadre de référence que l'on a donné pour la danse au baccalauréat, ce n'est pas neutre. Qu'est-ce que c'est que faire un projet politique ? C'est redonner des philosophies, des éthiques et des méthodologies. La méthodologie n'est pas la méthode, et elle porte de grandes philosophies. Pendant dix ans, il y a eu 300 candidatures d'artistes chaque année qui ont voulu être formés pour être formateurs à leur tour. Qu'est-ce que ça voulait dire former les artistes ? Certainement pas les aligner et les mettre au garde à vous. On va avoir ce qu'on a essayé de mettre en place : la nation, les collectivités territoriales et les artistes dans leur identité et dans leur sensorialité. Il va y avoir ces rassemblements où on va se former tous ensemble, où on va se sécuriser pour s'autoriser à devenir auteur de projet sur un terrain, sur une région, au niveau national et au niveau européen. Moi, je travaille avec la Suède et l'Italie depuis 1997.

J'ai posé quelque chose de très radical : l'artiste est à l'école pour proposer la radicalité de son projet artistique, et il va apprendre à le transmettre et non pas faire de la pédagogie.

Il faut qu'il y ait des personnes qui portent des projets politiques : Brigitte Lefèvre en a été, et Françoise Dupuy, j'en ai été aussi pour l'Éducation Nationale puisque, devenant consultante dans ce ministère, j'ai mis chaque gouvernement face à ses responsabilités de former à l'art. Ce n'est pas tout le temps une histoire de gauche et de droite. Ces stages ont permis de former à une certaine lucidité, même pour les artistes : qui je suis, qu'est-ce que je veux et peux transmettre ? Moi j'ai posé quelque chose de très radical : l'artiste est à l'école pour proposer la radicalité de son projet artistique, et il va apprendre à le transmettre et non pas faire de la pédagogie. La transmission, étymologiquement, c'est procéder par contagion de transmission de ses humeurs et de ses savoirs. L'artiste va transmettre sa sensorialité. C'est quoi la relation organique du corps à corps à l'école d'un artiste et des enfants ? L'artiste est le seul à être autorisé à faire du corps à corps à l'école. L'artiste va transmettre, par sa sensibilité, par son organisme, par les savoirs qu'il porte, les notions et grands repères de sa culture, et par son historicité. Nous avons par rapport aux enfants un devoir de mémoire. La mémoire est la mémoire sensible, elle est la mémoire des notions et des repères, la mémoire historique. Les artistes portent tout cela. Les structures culturelles, comme les enseignants, sont pour moi les médiateurs. Le corps à corps de l'artiste est la médiation, c'est-à-dire une certaine mise à distance des structures culturelles et des enseignants pour conquérir l'historicité des autres cultures.

C'est un pléonasme de dire que la danse travaille avec les autres arts, la danse est constituée de la relation aux autres arts. Je dis : la danse, au cœur des arts à l'école.

Je ne vois pas pourquoi la danse est toujours en train de se flageller, il n'y a pas un autre art en France qui ait un tel processus depuis vingt-cinq ans. La relation aux autres arts pour nous n'est pas anormale, ce n'est pas un objectif politique ; c'est un pléonasme de dire que la danse travaille avec les autres arts, la danse est constituée de la relation aux autres arts. Je dis : la danse, au cœur des arts à l'école.

Pour rejoindre l'histoire des Centres chorégraphiques nationaux, dans les stages nationaux interministériels, quand on a dit qu'il fallait travailler sur le corpus, on a décidé à partir de 1994 d'aller travailler avec les CCN. On pensait que les artistes nous fourniraient leurs équipes et nous laisseraient nous organiser et faire la médiation

tout seuls, et ce n'est pas du tout ce qui s'est passé. On a travaillé aussi bien avec des classiques qu'avec des contemporains, et quand on est arrivé chez Daniel Larrieu par exemple, ça a été une communauté d'apprentissage collectif pour construire des projets collectifs. Les chorégraphes ont été là tout le temps avec leurs danseurs, avec leurs équipes techniques... On a abordé au plus profond chez Daniel Larrieu la relation à Michaux, dans la littérature, dans la peinture, Blanchot, etc.

Tout est en place, alors pourquoi ça ne continue pas ? Aujourd'hui, je renvoie la responsabilité aux institutions. Si vous voulez que ça continue, pourquoi vous ne harcelez pas les institutions ? Moi je me pointais au ministère de l'Éducation, et quand ils me voyaient arriver, ils disaient "au secours, voilà l'autre folle qui débarque", et je répondais "attention, folle mais construite".

Les Centres chorégraphiques nationaux ont été le lieu de déploiement. Quand on donne cette priorité au développement envers tous les publics, on se pose la question de la formation du spectateur, sensible, notionnelle et de repère, historique. Avec Hervé Robbe, on faisait au Havre la formation des animateurs de quartier. Vous imaginez ce que ça veut dire, former sur l'œuvre d'Hervé Robbe?. Il faut arrêter de se flageller : tout est en place, vous voulez que ça continue ou pas ? La danse, si elle ne reprend pas un projet politique, d'éducation à la culture chorégraphique, à la formation des professeurs de danse etc., on va crever car on sera toujours musique et danse. Voilà mon message : aujourd'hui, vous avez été suffisamment sécurisés, maintenant autorisez-vous à conduire vos projets politiques !

BRIGITTE LEFÈVRE

Directrice de la danse à l'Opéra de Paris

Ce qui compte c'est la résistance de l'artiste, c'est le projet très fort de l'artiste, c'est sa manière de communiquer son art.

Je suis très intéressée par tout ce que j'entends. Ce que je trouve très important dans ce qu'a dit Marcelle Bonjour, c'est qu'elle a la mémoire et la gentillesse de reconnaître que ce sont deux artistes qui ont fait tout ça. C'est très dur quand tu es une artiste et que tu acceptes à un moment de ton évolution personnelle de te mettre un peu au service des autres, car d'un coup tu fais partie de l'administration avec tout ce que cela peut représenter de grisaille. D'un seul coup on est foutu parce qu'on est les institutions.

Marcelle Bonjour parlait aussi de droite et de gauche. Moi j'ai eu le plaisir d'entrer au ministère de la Culture après Françoise Adret à la demande de Maurice Fleuret et de quelqu'un de très important qui s'appelle Igor Eisner et dont on ne parle plus et qui a fait énormément de choses. Quand il y a eu la Délégation à la danse - il s'est trouvé que c'était la droite avec François Léotard qui était là à ce moment-là -, Igor Eisner, compagnon de Michel Guy, a plaidé auprès du ministre pour que ce soit une artiste qui soit à la tête de cette délégation. Je sais que prochainement ce seront des artistes qui seront à la tête d'institutions, à leur tour au service des artistes, et ce n'est pas pour autant que ce ne seront plus des artistes. Il me semble utile de le dire, ne serait-ce que pour le dialogue qu'il peut y avoir entre nous. Au ministère de la Culture, il y avait un débat constant entre des artistes au service d'autres artistes, et des artistes qui disaient à ces artistes au service d'autres artistes qu'ils faisaient partie d'ignobles institutions, mais on continuait d'avancer.

La danse n'arrête pas d'avancer. J'ai trouvé le débat d'hier passionnant, avec des artistes très humbles, par rapport à ce qu'ils peuvent apporter et ce qu'ils sont. Je suis d'accord, il faut continuer à résister. Ce qui compte c'est la résistance de l'artiste, c'est le projet très fort de l'artiste, c'est sa manière de communiquer son art. Il est important de bien comprendre à quoi sert chacun pour permettre au public - mais pas seulement au public consommateur - de savoir ce qu' est cet art dans sa diversité profonde.

Marcelle Bonjour

Brigitte Lefèvre

PHILIPPE LE MOAL

Inspecteur à la danse au Ministère de la Culture

Il faut effectivement prendre conscience que toute cette affaire, y compris depuis le début des années 80, est une liaison pas toujours facile entre un tissu artistique et des gens qui, au sein de l'administration, sont "en réponse" et continuent à travailler pour bâtir quelque chose ensemble.

Pourquoi revient-on aux années 80 ? Parce qu'à cette époque, se mettent en place de nouvelles "maisons" pour la danse, par rapport à une certaine manière de l'avoir pensée ensemble, et c'est cette maison qui continue à se construire.

J'ai beaucoup aimé le mot qui est sorti aujourd'hui, qui est le mot "maison". Il y a plusieurs manières de voir la "maison". Pourquoi revient-on aux années 80 ? Parce qu'à cette époque, se mettent en place de nouvelles "maisons" pour la danse, par rapport à une certaine manière de l'avoir pensée ensemble, et c'est cette maison qui continue à se construire à mon sens. C'est une maison - je ne parle pas des outils, des institutions, mais des états qui vont progressivement se mettre en place - dans laquelle on va développer une certaine idée de position de la danse.

Je voudrais revenir sur une question qui a été posée au début de la rencontre et qui est restée sans réponse : que va-t-on faire avec les arts croisés ? Comment l'administration aujourd'hui prend-elle en considération le croisement des arts ? Comme le disait Marcelle Bonjour, la danse n'a pas attendu qu'on nomme le croisement des arts pour vivre dans celui-ci. Et cette maison danse s'est fabriquée parce qu'il a fallu la nommer. Ce que disait Dominique Boivin, c'est que la grande différence qu'il a traversée, c'est qu'à un moment donné on s'est nommé "danse", on s'est nommé de la danse, et c'est cela qui s'est construit au sein de l'institution. Avec la création de la délégation à la danse, on a nommé la danse dans l'institution, et c'est un acte extrêmement important.

Avec la création de la délégation à la danse, on a nommé la danse dans l'institution, et c'est un acte extrêmement important.

L'histoire n'est pas un long fleuve tranquille, je pense qu'on est loin de l'idée que cette maison soit inatteignable. Dans le dialogue parfois compliqué qu'il y a entre l'administration et le terrain artistique - qu'on ne se méprenne pas - le mot "danse" est toujours, tous les jours, au sein du ministère de la Culture à faire valoir. Se revendiquer de la danse aujourd'hui, c'est peut-être plus compliqué pour certaines jeunes générations, mais je pense qu'il ne faut pas se tromper parce que le jour où l'on dira qu'on ne se reconnaît plus dans ce mot-là alors que c'est celui qui a créé des ouvertures et qui continue à en créer, on sera en grande difficulté institutionnelle. C'est ce message-là que je veux faire passer.

Je voudrais ajouter quand même que lorsqu'on a parlé de "non-danse" - formulation qui a beaucoup fait débat -, le mot danse était encore dans l'intitulé, et c'est fondamental. Et quand on en a parlé, on a inventé une manière de nommer tout ce qui commençait à emmener la danse ici et ailleurs, dans tous les croisements possibles et imaginables, et cela ne l'a pas empêché de tenir. Là où elle tient, c'est dans cette économie particulière de se penser. Ce qui me fascine, c'est cette idée de penser la médiation ou la transmission ou la manière très particulière d'inventer ces actions, dont je ne vois pas comment d'autres disciplines peuvent l'inventer, pour des raisons qui sont que le kinesthésique est au centre. Si demain, je ne fais que mettre des objets sur scène, si le kinesthésique a traversé la manière dont je mets des objets sur scène, je peux me revendiquer de la danse. La danse n'est pas une maladie.

ANDREA SITTER

Chorégraphe et danseuse, Cie Die Donau, Paris

Je suis danseuse et chorégraphe, avec quelques décennies d'expérience.

Venant de la danse classique, je suis très touchée de rencontrer Brigitte Lefèvre car je vais parfois à l'Opéra regarder des répétitions, et je suis toujours émerveillée par la danse classique dans ses multiples formes. Pratiquant moi-même la danse contemporaine et la danse-théâtre - je pratique aussi la parole dans mes spectacles - je suis sur plusieurs champs, plusieurs terrains. Je me questionne aujourd'hui sur la pédagogie en danse. Patrice Chéreau a dit "enseigner, c'est allumer". Pour moi, la pédagogie c'est craquer une allumette, la donner à chaque personne, et le feu prend ou ne prend pas ou prend plus tard. Quand je vois comment on travaille la pédagogie en danse contemporaine, on essaye dans des cadres différents de faire - ce qu'a très bien dit Jean-Christophe Paré - un extrait de ce qu'on a accumulé et de transmettre un petit filet d'extrait.

Pour moi, la pédagogie c'est craquer une allumette, la donner à chaque personne, et le feu prend ou ne prend pas ou prend plus tard.

Quand je vois la jeunesse d'aujourd'hui, entre 14 et 18 ans, et ce qu'ils voient à la télévision comme émissions du type "Danse avec les stars" ou "La meilleure danse", je me sens tout d'un coup dépassée et je me demande par où commencer parce que pour eux la danse est en grande partie cela, ce qu'ils voient à la télévision, dans les clips. Quand je travaille avec des jeunes personnes, souvent ils reproduisent ces mouvements, ils sont dans la captation, dans l'appropriation du "tout fait". Je trouve que l'on a un travail important à faire qui est de déconditionner les jeunes corps imprégnés d'images fortes qui les entourent à longueur de journée. Parfois cela me révolte et je me dis qu'il faut recréer quelque chose de créatif par la danse contemporaine.

Il y a encore beaucoup de choses à faire, et je pense qu'il ne faut pas se laisser décourager par l'univers troublant dans lequel on vit actuellement, qui n'est plus du tout transparent, et dans lequel il faut avoir une lumière intérieure pour éclairer le chemin. Il y a énormément de zones d'ombres et en même temps je crois beaucoup à la lumière de la danse.

DANIÈLE

Professeur de danse et chargée de mission danse

Il y a eu un grand absent pendant cette rencontre, c'est la danse jazz. Vous parlez de ce que les enfants voient à la télé, de ce qu'ils captent, mais quand les enfants viennent en cours, la première chose qu'ils me demandent c'est si je fais comme à la télévision. On devrait en France se poser aussi la question de comment on transmet les danses. Comment la danse jazz est transmise ? Il y a très peu de compagnies de danse jazz qui tournent en France, alors que c'est une pratique qui est très présente sur le territoire. Si on veut pouvoir transmettre cette culture-là, il faut aussi qu'on puisse amener les enfants voir des spectacles de jazz. La danse jazz est absente en France et c'est dommage. Cette rencontre est ciblée danse contemporaine, mais il y plein d'autres danses (jazz, classique, traditionnelles...), et l'enfant se construit avec toutes ces danses-là, il a besoin de repères qui ne relèvent pas seulement de ce qu'il voit à la télévision.

BRIGITTE LEFÈVRE

Je sais que Josette Baïz aime bien les différentes formes de jazz, et qu'elle connait aussi bien le jazz que la danse contemporaine et la danse classique. Josette, comment fais-tu les trainings pour préparer les enfants physiquement et dans leur imaginaire esthétique ?

JOSETTE BAÏZ

Chez nous, le principe est simple : on œuvre sur sept écoles primaires différentes ainsi que sur ma propre école de danse. Dès que les enfants arrivent avec une vraie motivation, ils sont aussitôt initiés au contemporain, au classique, et au hip-hop. On ne fait pas de jazz, de temps en temps, il y a des professeurs invités qui viennent. Le principe de Grenade est qu'ils côtoient beaucoup de pédagogues de styles différents.

BRIGITTE LEFÈVRE

N'est-ce pas le hip-hop qui a pris un peu le relais de la danse jazz ?

JOSETTE BAÏZ

Les grandes compagnies de hip-hop ont fait qu'à un moment donné il y a eu un élan formidable pour le hip-hop. Du coup, il a pris une place énorme dans le cœur de beaucoup de jeunes. Chez nous, on va plus facilement aller vers le hip-hop que vers le jazz à l'heure actuelle, parce que le hip-hop propose des mouvements très ondulatoires et acrobatiques, et il a développé une culture propre, un style que les jeunes adorent. On a effectivement de moins en moins de rapport avec le jazz malheureusement, sauf lorsqu'un professeur extérieur est invité.

FABIENNE ARSICAUD

Coordinatrice, Fédération Arts Vivants et Départements

J'aurais souhaité qu'on ait le temps de donner la parole à Philippe Le Moal sur le dispositif "Danse en amateur et répertoire". Les films projetés dans le hall du théâtre sont issus d'une sélection de créations des années 80 qui ont été reprises par des groupes amateurs dans le cadre de ce dispositif - mis en place en 2006 à l'initiative notamment d'Anne Minot, alors chef du bureau des pratiques amateurs au ministère de la Culture, et repris depuis 2010 par le Centre national de la danse. C'est un dispositif qui a une grande valeur - je repense aux termes cités par Marie-Christine Bordeaux - en matière de transmission, de patrimoine, d'éducation, de médiation. Il est relayé par nos associations départementales sur les territoires. J'en profite pour signaler également un outil de médiation,

de transmission de la culture chorégraphique, qui est l'outil pédagogique “À chaque danse ses histoires - le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction”, coproduit par la fédération Arts Vivants et Départements et le Centre national de la danse, que Jean-Christophe Paré et Florence Lebailly vont présenter cet après-midi.

MAXIME FLEURIOT

On va arrêter là, mais je voudrais juste dire que j'ai beaucoup apprécié que le terme de “résistance” revienne dans les dernières interventions, et notamment que Philippe Le Moal rappelle qu'il y a des combats à mener même lorsqu'on est au sein de l'administration. C'est effectivement ce que je ressens depuis deux ans que j'y travaille. Je viens du champ artistique - j'ai suivi la formation ex.e.r.ce au centre Chorégraphique National de Montpellier, comme Maud Le Pladec, j'ai été assistant de différents chorégraphes -, et j'ai vraiment l'impression de me mettre au service d'une communauté, venant moi-même de cette place-là, et que la résistance doit continuer à se nourrir et à s'opérer.

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Une petite minute de culture chorégraphique...
1987 : *Éléphant et les Faons*, de Daniel Larrieu, en ouverture de la saison du Théâtre contemporain de la danse.

Jean-Christophe Paré fait exécuter la phrase gestuelle de base au public.

SYNTHÈSE DES TABLES RONDES

SAMEDI 23 NOVEMBRE - 14H

HERVÉ ROBBE

Je disais à Rosita Boisseau : quelle galère pour moi de vous faire une synthèse ! Moi qui suis plutôt dans le flux et l'extension, devoir être synthétique va être compliqué. Exercice difficile en effet, voire impossible, de résumer ces journées qui nous ont réunis, sans omettre et sans rendre partiels la diversité, la richesse, les débats contradictoires, les éclats qui nous ont animés pendant cette Rencontre. Difficile de raconter l'histoire, une histoire qui est encore en train de se faire.

Pour commencer, je vais reprendre une phrase qui a été dite par Philippe Le Moal : “La danse contemporaine n’est pas une maladie”, même si notre contexte reste troublé et exerce toujours des tensions.

ROSITA BOISSEAU

Avec Hervé Robbe, nous avons tenté de dialoguer. C'est une excellente idée d'être à deux pour essayer quelque chose, avec chacun son approche. Une synthèse, un résumé, en tous cas une tentative et surtout une proposition. Après, c'est à vous d'en discuter ou de dialoguer avec nous.

Je voudrais resituer le contexte actuel, qu'un seul chorégraphe, Dominique Boivin, a vraiment mentionné mais auquel tout le monde pense et dont chacun a plus ou moins discuté, à savoir un contexte qu'on pourrait qualifier de troublé. Comme vous le savez, le Centre national de la danse de Pantin a suscité beaucoup de polémiques, de bras de fer, et nous attendons la nomination imminente d’un directeur ou d’une directrice. Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris est aussi au cœur d’un conflit, entre Bruno Mantovani le directeur et compositeur, et Clairemarie Osta la directrice des études chorégraphiques. Je vais essayer de rester très précise sur les mots, car comme vous l'avez vu pendant ces deux jours, les mots ont leur importance, on les pèse, on les soupèse, on n'y met pas forcément le même sens, il faut même souvent aller vérifier dans le dictionnaire pour rectifier ou bien préciser le sens des mots, mais de toute façon chacun y met une charge différente. Donc, la danse va mal. Pour ceux qui ont vraiment envie - comme je crois la majeure partie de ce milieu - de mettre en avant le côté positif : la danse se rebelle, la danse l'ouvre, la danse se bat. Donc une pétition qui a recueilli 2000 signatures pour que cette sous-direction que voudrait Bruno Mantovani reste une direction des études chorégraphiques ou endosse un autre terme, reste quelque chose de fort.

Pour ceux qui ont vraiment envie - comme je crois la majeure partie de ce milieu - de mettre en avant le côté positif : la danse se rebelle, la danse l'ouvre, la danse se bat.

Une autre pétition concerne la disparition du mot “danse” dans les masters. Donc pétitions en tous genres dans cette rentrée chargée. Et aussi une autre pétition que malheureusement je n'ai pas vu apparaître dans la nouvelle lettre à Aurélie Filipetti qui circule actuellement dans le milieu et qui a été impulsée par un groupe de chorégraphes et danseurs contemporains : une pétition qui vient du milieu hip-hop, à savoir les danseurs hip-hop se rebellent contre le diplôme de danseur hip-hop qui serait peut-être mis en place par le Ministère. Elle a recueilli 2800 signatures, et je pense que là aussi il serait peut-être bien de faire corps.

Donc ça bouge, et la danse ouvre le bec et il faut vraiment se battre, et ça on l'a tout de suite remarqué avec Hervé Robbe. D’où notre envie de parler de revendication et de résistance.

Rosita Boisseau et Hervé Robbe

HERVÉ ROBBE

Danse contemporaine : l'adjectif à mon sens est toujours un sujet de discussion.

Les années 80. Moi j'ai procédé simplement à une liste lexicale. Vu l'étendue et l'épaisseur des discussions, je me suis attardé à juste collecter des mots-clés.

Danse contemporaine : l'adjectif à mon sens est toujours un sujet de discussion. Heureusement qu'il est toujours à l'usage d'une réflexion, d'une conceptualisation etc. Mais peut-être vaut-il mieux s'attarder sur le mot "danse", pour permettre justement que notre secteur et celui de la création puissent exister et se nommer clairement "danse".

Boum : il ne faut pas oublier le "et" car pour se déplacer il y a besoin de faire "et boum !".
Rupture
Développement
Expansion
Diffusion
Frustration
Émotion : ce terme a eu parfois du mal à sortir. Jean-Christophe Paré me rappelait qu'on avait oublié dans la présentation de l'évolution du ministère de la Culture et de ses soutiens à la danse, la question de l'émotion et de l'artiste. Remettre au cœur de ces années 80, la notion d'émotion.
Singularité
Communauté
Public : le mot "public" a été prononcé beaucoup de fois.
Géographie
Décentralisation
Territoire
Réseau
Institution
Politique
Économique
Donc, beaucoup de termes très complexes mais qui en même temps, je l'espère, simplement parce que je vous les énonce, vont vous rappeler un peu le sens de tous ces débats et de ces questions qui ont été soulevées.

ROSITA BOISSEAU

De mon côté, j'ai essayé de faire des chapitres, des motifs.
Les années 80
L'explosion
Le boum
L'effervescence
Une sorte d'âge d'or
De la danse
Des danseurs
Des créations chorégraphiques
Des spectateurs
C'était un moment particulier. C'est aussi la difficulté que rappelait Hervé Robbe : c'est une histoire qu'on a vécue, que certains ont vécue, d'autres pas, mais qu'on peut raconter, transmettre, et dont chacun a une vision. Ce qui rend la chose à la fois extrêmement riche et délicate, difficile, mais très intéressante.
Un moment vraiment puissant, réel, si l'on en juge par ce que chacun a raconté et connu.
D'ailleurs, concernant le retour des années 80 il y a deux ans, je me suis rappelée de cette formule : "un produit d'appel". Il y a vraiment eu une analyse économique, artistique et esthétique de ce retour tout d'un coup des années 80, à la fois du côté de la transmission mais aussi de ce que cela peut signifier dans un moment où, il faut le rappeler, le public ne sait plus très bien ce que c'est que la danse contemporaine. Le public est frustré, en colère, parce qu'il ne sait plus ce qu'il va voir, et tout d'un coup il y a peut-être eu du côté des programmateurs un besoin de revenir à l'âge d'or, à la danse qui danse et de proposer des spectacles qui peuvent d'une certaine manière s'apparenter à l'étiquette danse contemporaine.

Il y a peut-être eu du côté des programmateurs un besoin de revenir à l'âge d'or, à la danse qui danse.

Par rapport aux années 80, ce qui était vraiment intéressant c'était le regard de nos deux voisins : le chorégraphe suisse Gilles Jobin avec un point de vue plus économique, un peu version lutte des classes, c'est-à-dire que pour lui les directeurs de CCN étaient les patrons - pour aller très vite, ce ping-pong va être rapide et forcément réducteur -, et l'universitaire italienne Claudia Palazzolo à travers un collectage critique dans le journal *La Republica*.

HERVÉ ROBBE

Tu as parlé de l'énoncé "danse contemporaine", je vais donc rebondir là-dessus et sur la question du lexique qu'on utilise.

Les années 80, c'est aussi toutes ces notions :
Auteur
Chorégraphe
Œuvre
Danse
Artiste
Écrire la danse
Des mots qui apparaissent et qui suscitent toujours polémiques.
À mon sens, si j'ai un conseil à donner, ce serait simplement d'assumer les mots-clés qui sont "chorégraphe", "danse", et de les utiliser à bon escient, tout le temps, pour énoncer. Quelle que soit la forme de danse, quelle que soit l'esthétique, et quels que soient les manifestes qui se mettent en œuvre justement sur les esthétiques, toujours remettre au cœur ce mot "danse", "chorégraphe", "danseur". Assumer cette posture, même si elle a toujours besoin d'être rappelée, défendue etc., mais s'appuyer sur cette nomination-là.

Quelle que soit la forme de danse, quelle que soit l'esthétique, toujours remettre au cœur ce mot "danse", "chorégraphe", "danseur".

ROSITA BOISSEAU

Ce qui est quand même difficile...

Je voulais souligner qu'il y a eu de nombreux scandales par exemple autour des œuvres de Maguy Marin qui, pour beaucoup de spectateurs, n'étaient plus du tout de la danse contemporaine. Donc c'est quand même un vrai sujet de débat pour les programmateurs mais aussi pour les journalistes : qu'est-ce qu'on propose, qu'est-ce qu'on vend, qu'est-ce qu'on dit, pour rester le plus clair possible, sans frustration et sans erreur sur le produit, d'une certaine manière ? Récemment, depuis cinq ans, on a quand même vu apparaître dans la bouche d'une programmatrice - et je trouve que c'était très intéressant au niveau des mots, pour raconter aux gens ce qu'ils vont aller voir ou ce qu'on leur propose - l'expression de "la danse qui danse", de la danse dansée, ou des propositions dansées-dansées. Comme s'il fallait ajouter trois fois le mot "danser" pour que les gens se disent que là ça va bouger, ça va danser et que ce n'est plus de la danse conceptuelle ou du théâtre ou de la vidéo, même si on revendique évidemment - moi je revendique à l'endroit où je suis, de journaliste indépendante - que la danse contemporaine est un grand laboratoire et un grand mix. Mais c'est vrai qu'on a vu apparaître un vocabulaire assez étonnant pour raconter vraiment que sur ce plateau-là ça va bouger, comme autrefois, comme dans les années 80, plus ou moins.

HERVÉ ROBBE

Je viens d'énoncer et de signifier encore une fois ce qu'il y a comme sens derrière tous ces mots, et surtout l'importance de bien choisir sa nomination. Mais je voudrais aussi parler du manifeste. Pour moi, les années 80 n'ont pas été une période définie mais une longue période qui va jusqu'à aujourd'hui. Comme disait Maud Le Pladec, on est dans des héritages, la transmission etc.

Pourquoi à un moment donné des énoncés, des manifestes esthétiques viennent troubler cette communication ? Est-ce que ce sont vraiment des manifestes esthétiques ou est-ce que c'est simplement une façon d'apparaître et de se nommer différemment, mais en mettant en danger, à mon avis, dans la relation publique, ce que l'on vient voir et pourquoi on vient voir ?

ROSITA BOISSEAU

De mon point de vue, c'est un peu normal, évident et juste, de pouvoir raconter et d'énoncer aussi ce que les spectateurs sont amenés à voir. Choisir les mots, mais rappeler, remettre dans le contexte. Pourquoi y a-t-il tant de colère ? Pourquoi aussi le public en ce moment ne suit-il pas autant la danse contemporaine qu'autrefois ? Pourquoi faut-il encore plus se battre pour la danse contemporaine dans les journaux aussi ? C'est peut-être qu'il y a quand même pour la danse globalement, mais pour la danse contemporaine particulièrement, un flou et je trouve qu'il faut être clair sur les propositions sans pour autant lâcher sur les mots.

Ce qui m'a frappée, c'est que le chorégraphe est quelqu'un qui assume beaucoup de rôles : il est producteur, créateur, technicien, RP, il se confronte au public, au terrain, aux politiques, plus ou moins depuis les années 80, et peut-être encore plus aujourd'hui.

Je voulais revenir sur les mots “danseur”, “chorégraphe”, “auteur”, “artiste”, qui sont des mots qui se sont un peu télescopés, marchés sur les pieds, qui recoupent un peu les mêmes territoires mais qui parfois ouvrent des pistes un peu différentes, que ce soit avec Daniel Larrieu, Hervé Robbe, Maud Le Pladec, Gilles Jobin et les autres pratiquants. Ce qui m'a frappée, c'est que le chorégraphe est quelqu'un qui assume beaucoup de rôles : il est producteur, créateur, technicien, RP, il se confronte au public, au terrain, aux politiques, plus ou moins depuis les années 80, et peut-être encore plus aujourd'hui. L'auteur par exemple, pour moi, quand j'essaie d'expliquer, par rapport à des livres, ce que serait une écriture chorégraphique, je dis que c'est quelqu'un qui a un vocabulaire, une grammaire, une syntaxe, des obsessions, un univers, et qui produit un certain nombre d'ouvrages qui sont des spectacles. C'est vrai que j'ai eu la chance d'en voir beaucoup depuis le début des années 80 et même avant, et du coup on suit les auteurs, les obsessions, les hauts et les bas des œuvres, comme des romans, comme une œuvre.

HERVÉ ROBBE

Oui on a beaucoup discuté sur les terminologies et on n'est pas toujours d'accord.

Sur la question du chorégraphe et de l'auteur, ce qui est intéressant aussi de mettre en exergue, c'est la question du temps, de la sédimentation du travail. Par expérience, ce dont je peux témoigner, c'est qu'il est relativement aisé d'apparaître une première fois, d'émerger, mais qu'il est beaucoup plus compliqué de persister, de travailler dans la durée. L'œuvre, elle apparaît, mais l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un chorégraphe se construit dans le temps et dans la durée.

Comment a circulé cette danse depuis toutes ces années ? À mon sens, on communique assez peu ce travail de terrain, de valorisation de tout ce qui a été mené et qui est toujours mené d'ailleurs, plus que jamais.

On a évoqué aussi les territoires sur les années 80 : la décentralisation etc. Juste un bémol aussi par rapport à mon expérience, c'est que cette décentralisation, elle ne s'est pas faite sans difficulté. Il serait important - et ce genre de Rencontre le permet - de signifier tout le travail qui a été fait dans cette décentralisation : toute cette occupation du territoire, ce labourage répété qui s'est fait de la part des artistes etc., sur cette question aussi des publics, dans la relation avec les publics. C'est-à-dire, comment a circulé cette danse depuis toutes ces années ? À mon sens, on communique assez peu ce travail de terrain, il n'y a pas eu de phénomène d'apparition ou de valorisation de tout ce qui a été mené et qui est toujours mené d'ailleurs, plus que jamais.

La danse française des années 80 qui a eu cette chance pendant deux décennies d'être assez représentée, se trouve aujourd'hui prise dans la question de la mondialisation et doit s'interroger par rapport à cette circulation.

La géographie. Aujourd'hui, on voit bien que ces questions de territoires sont toujours persistantes mais ces territoires sont aussi de plus en plus extensifs. On n'est plus seulement sur la dimension de la proximité territoriale mais aussi sur la question des réseaux, sur la mondialisation, sur le fait qu'à un moment donné les artistes tentent de construire, de trouver d'autres façons de créer ou d'inventer etc., en pensant par cette question de l'Europe et bien au-delà. Donc, c'est vrai aussi que la danse française des années 80 qui a eu cette chance pendant deux décennies d'être assez représentée, se trouve aujourd'hui prise dans la question de la mondialisation et doit s'interroger par rapport à cette circulation. Et comment développer ces outils sur les compétences, la multi-compétence ? C'était un apprentissage, le travail n'est plus simplement au sein du lieu de fabrication qu'est le studio mais bien au-delà. Quand on a eu la chance d'être à la tête d'une institution comme un centre chorégraphique, on mesure bien que cette question du lieu doit être en résonance avec le territoire, l'extérieur : accueillir, faire circuler etc. Tout cela a développé en effet des multi-compétences qui se sont encore enrichies au fur et à mesure des années, pour trouver les moyens, et ce qui serait important malgré tout aujourd'hui - c'est le retour que j'ai de beaucoup de mes collègues - c'est que le temps de la préparation de l'objet et de la création ne prenne pas le pas sur le temps de la création. Aujourd'hui on pourrait dire qu'il y a 80 % de notre temps qui consiste à courir après de l'argent, des lieux, des moyens etc., à favoriser le moment où on va rentrer dans les studios. Donc les temps sont de plus en plus courts et les temps de maturation des projets sont de plus en plus courts.

ROSITA BOISSEAU

Peut-être aussi rappeler, comme l'ont fait Patrick Germain-Thomas et de nombreux chorégraphes, les difficultés de la crise, les difficultés de coproduction, de diffusion, cela a été rappelé régulièrement. Nos voisins, comme Gilles Jobin, ont soulevé des difficultés aussi très nombreuses et la volonté de prendre en main leur statut, leur parcours, leur économie aussi, avec un studio et une appellation autocontrôlée d'une certaine manière. Je retiens aussi une expression de Gilles Jobin, qui est : la “danse maltraitée”, en tous cas à son endroit.

Pour revenir rapidement sur les lieux qui ont été présents pendant ces deux jours... L'ouverture de cette Rencontre s'est faite avec l'annonce très positive de l'inauguration du studio de Catherine Diverrès à Vannes. Un signe de bon augure, quand on sait combien il est important d'avoir un lieu de répétition à soi. C'était donc quelque chose d'extrêmement positif, et on sait combien il a été difficile d'ouvrir ce studio, donc on salue encore plus les efforts de la compagnie et de toutes les structures, les associations, les politiques qui en ont permis l'ouverture. Qui disait lieux disait “maisons”, tout au long de ces deux jours, qui ont structuré le paysage de la France, et c'est une grande chance. On est véritablement une exception culturelle et je trouve qu'il faut la revendiquer, en être fier, et espérer que ça continue. Ce sont quand même les 19 Centres chorégraphiques nationaux qui ont enclenché les Centres de développement chorégraphiques, qui sont sur tout le territoire et qui sont véritablement des socles pour les danseurs et les chorégraphes. Tout le monde en a parlé (Catherine Diverrès, Daniel Larrieu, Brigitte Lefèvre, Philippe Le Moal, Marcelle Bonjour...). Donc une structuration politique assez exemplaire, en tous cas forte, puissante, belle, unique, dont nous sommes tous responsables. Les lieux aussi générant des ancrages, des familles artistiques, des réseaux, qui parfois ne se croisent pas véritablement, où quelque chose pourrait être plus solidaire, plus circulant, plus fluide. Et puis le lieu c'était la maison, et la maison c'est le corps, et ça inclut ce partage.

L'ouverture de cette Rencontre s'est faite avec l'annonce très positive de l'inauguration du studio de Catherine Diverrès à Vannes.

HERVÉ ROBBE

Je me souviens qu'en 2000, j'ai fait un projet qui s'appelait *Permis de construire et avis de démolition*, dont la thématique était la maison. Je venais juste d'arriver au CCN. Ce spectacle abordait la question de à quoi sert la maison, et ce qu'elle permet ou ne permet pas, ou en tous cas ce qu'elle doit permettre.

ROSITA BOISSEAU

La maison, le corps.

Le corps, c'est l'espace de communauté, de partage. On l'a vu avec Pascale Houbin, avec Josette Baïz : la possible rencontre avec l'autre à travers les expériences, que ce soit avec des enfants, des artisans, des étudiants... On sait combien la danse dans son rapport au public a mis au point, réinventé, revisité sans cesse son rapport à l'autre et au spectateur, même si c'est parfois devenu d'une certaine manière une tarte à la crème. Des ateliers de sensibilisation, des ateliers de pratique artistique, des répétitions publiques etc., au point où parfois c'est vrai, je me dis de manière très personnelle que c'est peut-être trop : à 11h il y a un atelier pour comprendre le spectacle, à 14h il y a une rencontre pour encore mieux comprendre le spectacle, puis il y a une répétition ouverte... Mais il faut bien augmenter le public, et ce qu'il faut quand même rappeler c'est que le public a augmenté, mais aussi que parfois dans des lieux de grande banlieue, s'il n'y a pas ces actions de sensibilisation (pour le dire vite), s'il n'y a pas cet énorme travail par des équipes super militantes et très engagées auprès des écoles, de collèges et des lycées, en gros la salle serait un peu vide pour la danse contemporaine dans certains endroits. Ce combat et cette invention pour partager, trouver les mots de cette passion pour la danse se rencontrent sur tout le territoire.

On sait combien la danse dans son rapport au public a mis au point, réinventé, revisité sans cesse son rapport à l'autre et au spectateur.

HERVÉ ROBBE

La question du public.

En effet, par rapport à cette question de la transmission de la culture chorégraphique, il y a eu de très beaux exemples d'engagement, de réflexions etc. Remercier aussi le fait qu'aujourd'hui nous avons des pôles ressources et qu'on n'est pas sans matériaux qui construisent notre histoire, et il est important de revisiter notre histoire parce qu'on est dans un rapport au temps immédiat. Par exemple, avec la médiathèque du CND, on voit à quel point il est bon pour les artistes d'aller revisiter l'histoire, d'aller rechercher un certain nombre de choses, de se resituer dans l'histoire, et en plus ce sont des outils qui permettent cette question de la relation au public. Au-delà de la tarte à la crème, en effet on a été très généreux et on l'est toujours, dans l'échange, dans la mise à disposition, à s'exposer, à laisser pratiquer par le public, par conviction et c'est très bien, mais il est bon aussi de savoir qu'en fait il y a une réflexion vraiment intéressante qui est menée sur cette transmission de la culture. Et quelle culture ? Qu'est-ce qu'on veut donner ? À qui on donne ? On est sur la question de la diversité de ces publics, de cette volonté d'élargir les publics et de ne pas se limiter au public stricto sensu de la danse, des connaisseurs, des amateurs etc., et de voir à quel point ce champ peut toucher et être abordé par d'autres.

Quelle culture ?
Qu'est-ce qu'on veut donner ?
À qui on donne ?

ROSITA BOISSEAU

L'histoire, ses strates, ses couches.

L'histoire de la danse contemporaine : des trous de mémoire, des lacunes, chacun a sa propre histoire, et ce qui m'a frappée aussi durant ces deux jours c'est le désir de chacun des intervenants mais aussi du public d'apporter sa pierre à l'édifice.

L'histoire de la danse contemporaine : des trous de mémoire, des lacunes, chacun a sa propre histoire, et ce qui m'a frappée aussi durant ces deux jours c'est le désir de chacun des intervenants mais aussi du public d'apporter sa pierre à l'édifice, et de rappeler que telle ou telle personnalité, tel ou tel mouvement, telle ou telle danse, avaient été oubliés. Il y avait vraiment l'idée que chacun a son histoire mais que tout le monde avait envie qu'il y ait une forme de justesse dans le paysage évoqué. Il y avait l'idée d'être le plus précis possible, le plus fin possible, de rendre un peu à César ce qui appartient à César etc., tout en sachant que ce travail est un peu compliqué.

Donc j'ai fait une petite liste :
Maurice Béjart
Merce Cunningham
Alwin Nikolaïs
Pina Bausch
Simone Forti
Steve Paxton
Jacqueline Robinson
Françoise et Dominique Dupuy
Karine Waehner
Kazuo Ohno
Hideyuki Yano
Bob Wilson
Tadeusz Kantor
Ariane Mnouchkine
Marcelle Bonjour
Michel Guy
Igor Eisner
Rolf Liberman
Laurence Louppe
Etc.

On avait tout le temps oublié quelqu'un et je crois qu'on oubliera toujours quelqu'un malheureusement. Un phénomène intéressant, c'est la “découverte” d'Anna Halprin dans les années 2000-2004, elle avait 90 ans déjà. On en avait entendu parler, mais on ne l'avait jamais vue en France alors que c'était une figure très importante de la post modern dance américaine. Cela veut dire qu'en France il y a une histoire, aux États-Unis aussi, et que de croiser les choses c'est très compliqué, et que tout d'un coup dans les années 2000, en France, on redécouvre les années 70. Les années 70 ont été remises au goût du jour par la danse conceptuelle et la non-danse. Trisha Brown disait elle-même qu'elle était étonnée que ses performances des années 70 qu'elle avait laissées un peu derrière elle, soient redemandées. Tous les programmateurs redemandaient il y a trois, quatre, cinq ans ses performances des années 70. Donc toutes ces strates font aussi que l'histoire est vivante, qu'on la revisite, qu'elle n'est pas comme elle était dans les années 80 ou les années 70, qu'on la raconte différemment, que tout ça nous nourrit et que ça fait une histoire en mouvement.

HERVÉ ROBBE

Un travail de mémoire comme on évoquait ce matin. Travailler la mémoire, c’est aussi réactiver, réinventer, interroger etc. Ce qui est bien par rapport à Anna Halprin, c'est que finalement elle est quand même apparue.

ROSITA BOISSEAU

Et aussi au regard de la danse classique, je pense que le fait qu'il y ait des relectures de chorégraphes contemporains, ça nous permet de revoir ou de reconsidérer les ballets classiques, de les maintenir vivants, d'opérer des va-et-vient. Et cela permet de conserver d’une certaine manière la mémoire, l'histoire, le patrimoine de la danse au sens large.

HERVÉ ROBBE

Oui, un art vivant.

Rosita Boisseau et Hervé Robbe

ÉCHANGES AVEC LA SALLE

CHRISTINE DESFEUILLET

Chorégraphe, coopérative Artefacts, Orléans

Je voulais juste apporter un témoignage concernant la culture chorégraphique puisque je me suis formée en enquêtant sur l'histoire de la danse. J'étais à deux pas de Chartres, j'ai donc pu rencontrer le centre de ressources de Marcelle Bonjour qui m'a permis d'enquêter puisque je me suis formée sur le tas.

Le dispositif "Danse en amateur et répertoire" m'a permis de rencontrer l'œuvre de Nijinski, de le goûter de près. C'est un dispositif qui m'a énormément apporté, y compris en musique puisqu'il y avait des musiciens sur scène avec lesquels on a fait un échange musique-danse, ils ont pu aussi goûter l'œuvre chorégraphique, et ça a été très fort.

Je travaille actuellement à Orléans dans une coopérative. On travaille dans un système d'économie solidaire, on n'isole plus l'artiste mais on pense collectif. Je pense que c'est essentiel aujourd'hui sinon on devient très renfermé sur soi-même, et on n'avance pas. Comme disait Andrea Sitter, la danse c'est vraiment la lumière, c'est une perle rare à cultiver.

ROSITA BOISSEAU

Je vais peut-être revenir sur le dispositif "Danse en amateur et répertoire" que je connais un peu. Grâce à ce dispositif qui est absolument génial, j'ai vu des pièces que je n'aurais jamais pensé voir "en vrai". À travers cet apprentissage par des amateurs d'extraits de pièces historiques, il y a vraiment une transmission qui s'opère de la façon la plus charnelle et vivante.

GILDAS LE BOTERF

Directeur du Théâtre Anne de Bretagne, scène conventionnée danse, Vannes

Il me semble qu'à travers la provocation éclairée de Jean-Marc Adolphe, il y a une question politique assez vive qui a été posée, et qu'en fait les interventions de Josette Baïz et Pascale Houbin notamment nous ont presque résolu le problème. Je repense à l'intervention de quelqu'un dans le public qui a dit quelque chose qui m'a beaucoup intéressé, à savoir qu'il fallait prendre le problème de la médiation à l'envers, c'est-à-dire qu'il fallait être dans les gens, dans les groupes, et que l'expression artistique allait forcément se dégager de ce voisinage. Tout le monde sait qu'aujourd'hui dans le politique, il y a une espèce d'éloignement, au point que les députés ne connaissent pas le prix d'un ticket de métro etc. Il me semble que dans le travail de Josette Baïz et de Pascale Houbin, il y avait l'expression d'une solution possible, harmonieuse, on utilise les dispositifs, c'est Blanche-Neige et les sept nains, il y a des centres chorégraphiques, on est content, tout va bien. Mais aussi il y a des gens qui définissent l'art comme étant une présence au milieu des personnes. Il est vrai qu'en ce qui concerne les programmateurs dont je fais partie, on a eu souvent des accompagnements plus ou moins risqués, alors qu'en fait il n'y a aucun risque à programmer quoi que ce soit où que ce soit, je vous assure, à part au Théâtre de la Ville devant une bande de gens très éduqués depuis des années. Il me semble qu'on aurait dû davantage dégager cette contradiction qu'il y avait dans les années 70 sur le socioculturel, puis l'artistique pur puis l'originalité du créateur, là il me semble qu'on est au cœur du débat. Puisque tout le monde le fait, pourquoi est-ce qu'on ne conceptualise pas ? Cela viendrait modifier les dispositifs actuels dans un sens assez réaliste. Je pense que parfois la rencontre entre par exemple Josette Baïz et Pascale Houbin pour des actions à mener, pour des choses à faire qu'elles font déjà, ne trouvent pas d'accueil en dehors précisément de ces dispositifs qui les attendent mais qui ne se font pas comprendre. Je dis ça parce qu'il y a un enjeu politique au-delà de ce que craint Jean-Marc Adolphe, qui est une sorte d'accaparement par le politique, d'instrumentalisation des artistes etc. Au passage, le mot "art" a tendance à disparaître, et en tous les cas il n'est pas compris par l'ensemble de la population, à part dans l'historicité.

ROSITA BOISSEAU

Josette Baïz a très bien rappelé les difficultés qu'elle a eu à assumer son travail en faisant un choix artistique et humain, et c'est à souligner. Mais ce qu'il faut aussi rappeler, ce sont les difficultés qu'elle a eues à être reconnue : elle est passée au Théâtre de la Ville, qui est toujours un peu le graal, seulement l'année dernière, et ça a été compliqué pour elle de continuer cette recherche avec les enfants, que certains découvrent. Je trouve qu'effectivement il faut soutenir ça, d'autant que c'était loin d'être simple.

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

À propos de la multiplicité des médiations, de tous ces temps avant et après, c'est le partage du capital culturel. Si les efforts magnifiques faits par des gens comme Marcelle Bonjour et d'autres personnes qu'elle a citées, avaient porté leurs fruits, l'école serait vecteur de culture chorégraphique comme elle est vecteur de culture littéraire et de culture de la poésie, et les arts du corps ne seraient pas absents de l'école. Donc on n'a pas d'autres moyens que d'être dans des systèmes de formation un peu informels grâce aux structures culturelles. Et je pense qu'il faut en faire beaucoup parce qu'il y a des zones de la société où aucune référence - pour reprendre le mot de Laurence Louppe - ne passe, et quand je dis références, ce ne sont pas forcément des savoirs. Assister à ce que fait Pascale Houbin, voir le solo de Dominique Boivin ce n'est pas seulement des savoirs, c'est aussi une expérience esthétique, c'est une autre manière de se confronter à la question de la danse. Oui il en faut beaucoup, et parfois j'ai l'impression qu'on peut même sous-estimer les besoins culturels des populations de ce point de vue-là : le besoin de savoir, comprendre, et de se repérer. Je pense que l'analyse marxiste, le partage du capital culturel, il ne faut pas l'oublier, parce que c'est politique aussi. Il faut partager son savoir.

Si les efforts magnifiques faits par des gens comme Marcelle Bonjour et d'autres personnes qu'elle a citées, avaient porté leurs fruits, l'école serait vecteur de culture chorégraphique

ROSITA BOISSEAU

Il faut d'ailleurs souligner dans les collèges, les lycées etc., le travail des profs d'EPS et de Français qui font en sorte qu'il y ait des rencontres avec des chorégraphes et des journalistes, des ateliers danse etc. Ce sont souvent eux qui se mobilisent pour proposer des projets danse. Il y a des rencontres qui peuvent être géniales pour transmettre la danse. Heureusement que certains se mobilisent...

LOUIS ZIEGLER

Je voudrais juste rappeler une dernière fois l'importance pour moi - je précise bien que ce n'est pas du tout une pensée totalitaire, c'est un point de vue personnel généré par une expérience singulière - que l'artiste soit dans la communauté. Qu'il puisse être l'émanation et qu'il puisse parler à la communauté. Peut-être aveuglé par le mirage de l'excellence technique, on finit parfois par oublier que la communauté a perdu les clés, qu'elle ne peut pas comprendre, et que ce qu'elle lit n'est pas ce qu'on lui montre mais peut-être une chose qu'elle a déjà mythifiée. C'est un gros problème.

J'ai parlé de mon action dans le territoire mais je dois vous dire qu'il y a à Bouxwiller une école de danse classique et jazz pour les enfants, ils sont entre 150 et 200 sur tout le bassin de ce territoire. Je n'ai jamais voulu intervenir dans cette école, parce qu'une fois on m'a demandé de faire une peu de lumière pour la fête de l'école, et je me suis rendu compte du regard du public sur ce qu'il voyait, et je me suis dit que je n'étais pas en mesure de faire bouger ce système symbolique. Il y avait un poids de l'image du père sur sa fille tellement important, que c'était quelque chose sur lequel je ne pouvais pas travailler, et donc j'ai décentré le travail à l'intérieur du milieu scolaire et à plein d'autres endroits.

Un autre exemple est que dans le travail que j'ai mené avec cette équipe de danse folklorique, je n'ai pas trouvé les financements pour ce travail. Je ne pouvais pas rentrer dans le cadre du programme mis en place par le Ministère puisque je n'étais pas un professionnel qui venait aider une équipe amateur, mais que nous étions une équipe de professionnels qui rencontrions une équipe d'amateurs pour construire quelque chose ensemble, et qu'il n'y a aucune ligne de financements pour ce programme.

GILDAS LE BOTERF

Et les élèves de danse de cours privés, on n'en parle jamais, mais on ne voit aucun de ces élèves en province se déplacer pour un spectacle de danse contemporaine.

HERVÉ ROBBE

Ce n'est pas tout à fait vrai, parce qu'en fait les choses ont bougé. On a toujours ce mythe en effet de la séparation entre la petite école privée avec sa clientèle et les salles de spectacle, mais à l'usage du territoire, si on reste suffisamment longtemps, si on est plus inscrit, on finit toujours par ouvrir. Cela dit on ne peut pas non plus se substituer au désir, et c'est souvent une histoire d'individus qui permettent cet échange.

GILDAS LE BOTERF

La question n'est pas là, c'est structurel. Pour moi c'est un problème : si je veux faire une conquête du public, je ne peux pas ignorer les gens qui pratiquent un art du mouvement. Je connais les mécaniques des cours de danse privés et les gens qui viennent, mais comment fait-on pour se parler ? Comment se fait-il qu'il y ait cette espèce d'interdit ? Il y a un 3e cycle de jazz ici dans la région. Franchement, ma fille ferait un 3e cycle de jazz, je ne voudrais pas la retrouver dans un ballet de la télévision ou à danser *Hello Dolly*, c'est complètement absurde. Je préfèrerais qu'elle reprenne les pièces de Daniel Larrieu par exemple, au moins c'est intéressant et rigolo. Il faut que vous le sachiez : dans chaque ville de province, à Blois, à Dijon..., il y a au moins 1500 à 2000 personnes, plutôt féminines, de 15 à 20 ans, qui pratiquent la danse mais n'y vont jamais, sauf au "putain de gala de danse" qui occupe ce théâtre pendant tout le mois de juin, où là on voit 5 fois 800 personnes défiler, c'est-à-dire 5 fois le public d'Odile Duboc quand on fait *Projet de la matière*.

ROSITA BOISSEAU

Ça fait longtemps qu'on parle de cet écart entre la pratique et les praticiens qui ne vont jamais voir de spectacles.

Ça fait longtemps qu'on parle de cet écart entre la pratique et les praticiens qui ne vont jamais voir de spectacles. Mais effectivement je pense un peu comme Hervé Robbe que ça bouge mais que c'est tellement ancien...

ÉMILIE PELUCHON

Responsable danse au Conseil général du Val d'Oise

J'entends ce discours qu'on entend très souvent de la part des directeurs de théâtre et de programmateurs, mais il faut être vigilant aussi car de l'extérieur ça donne un discours un peu condescendant, comme s'il y avait des "sachants" et que les autres ne savaient pas et qu'ils devaient aller voir. Je pense aussi qu'on peut pratiquer sans avoir envie d'être spectateur, on a la liberté de ça. Pour qu'il y ait une rencontre, il faut que le mouvement soit des deux côtés et pas seulement descendant. Il y a des rencontres qui se passent très bien aussi.

SONIA SOULAS

Directrice adjointe de la Scène nationale de la Roche sur Yon

Je voulais simplement porter un discours plus optimiste que celui qu'on vient d'entendre par rapport à ça, puisque les lignes bougent. Même si c'est imperceptible, elles continuent à bouger, il ne faut rien lâcher.

Ce qui bouge par rapport justement à cette question de la pratique amateur et du rapport avec la danse, c'est quand même l'enseignement de la spécialité danse dans les lycées.

Ce qui bouge par rapport justement à cette question de la pratique amateur et du rapport avec la danse, c'est quand même l'enseignement de la spécialité danse dans les lycées. Je peux observer depuis des années sur le territoire que les gens qui entrent dans la danse à travers l'enseignement de cette spécialité, ce sont d'abord les enseignants. C'est toujours porté au départ par un enseignant extrêmement militant pour la danse, et qui la fait partager à une équipe de professeurs autour de lui, qui va l'accompagner pendant ces années où les élèves vont passer de la seconde à la terminale. Donc ça contamine un lycée, le corps enseignant, les élèves à travers ça. Il y a quelques années, les élèves prenaient cet enseignement de spécialité par défaut parce qu'ils ne savaient pas quoi prendre, alors qu'aujourd'hui le choix se fait surtout par la télévision, par les émissions qu'on a déjà évoquées, mais ce sont leurs références uniques de la danse.

Je voudrais aussi remercier Marcelle Bonjour, et je la remercie tous les jours, que l'entrée dans la danse à travers l'enseignement de spécialité ce soient les œuvres, c'est-à-dire que d'un seul coup ils fréquentent les œuvres et ils fréquentent aussi des artistes qui ont traversé ces œuvres. Chaque année, quand je vois arriver ces élèves en seconde, la barre est tellement haute par rapport au baccalauréat, dans l'exigence qu'on a d'eux d'être des amateurs éclairés voire très éclairés, que certains ont une connaissance artistique en passant le baccalauréat que certains membres de mon équipe n'ont pas, parce que d'un seul coup ces élèves ouvrent une porte et qu'ils continuent d'en ouvrir. Ils arrivent de cours de danse où ils passent du hip-hop au classique du Conservatoire, ils se promènent, ils se baladent, via Facebook aujourd'hui ils n'arrêtent pas de s'envoyer des messages... Il n'y a pas très longtemps, une élève de seconde qui s'intéressait à l'architecture est tombée sur Anna Halprin, du coup elle a fait un devoir sur Anna Halprin et elle a partagé cette découverte avec les autres. Ils partagent toute cette connaissance-là de la culture chorégraphique. Donc ne lâchons rien. Je peux voir - puisque je suis depuis très longtemps sur ce territoire - que les choses avancent et que ça nous dépasse. C'est formidable de continuer à travailler, on gratte tous les jours un peu le terreau sur lequel les choses poussent, ne lâchons pas cette culture-là.

HERVÉ ROBBE

Je suis assez d'accord avec Sonia Soulas, puisque j'ai vécu cette expérience de ces options "lourdes". Ce qui était très intéressant, c'est qu'elles convoquaient un public qui n'était pas destiné à s'intéresser à la danse, qui traversait tout un programme qui leur amenait une connaissance sur le sujet bien plus vaste que par exemple les élèves du Conservatoire du Havre qui étaient dans une méthodologie d'acquisition beaucoup moins ouverte. Donc en effet, il y a un tas de dispositifs malgré tout qui permettent aujourd'hui - et il ne faut pas lâcher - de faire circuler cette culture chorégraphique. C'est à nous de nous en emparer et ce qui est très important ce sont les individus auxquels on s'adresse, avec qui on travaille. En effet, ce qui est important c'est d'avoir un professeur référent complètement investi. On en revient toujours à l'idée de l'investissement, de l'opiniâtreté, de la curiosité, et de pouvoir travailler ensemble.

On en revient toujours à l'idée de l'investissement, de l'opiniâtreté, de la curiosité, et de pouvoir travailler ensemble.

THIERRY MORLET

Directeur de l'ADDA du Tarn

Je suis directeur de l'ADDA du Tarn, et secrétaire du Bureau de la Fédération Arts Vivants et Départements qui a participé activement à la préparation de cette Rencontre avec tous ceux qui sont là.

Je ne sais pas par où le prendre, mais je me sens quelque part un peu partie prenante de cette histoire de la danse des années 80. En 1985, j'étais en poste en Corrèze. En 1986, la Délégation à la danse a été créée. En 1987, j'étais tout jeune directeur, et on a commencé à vouloir développer des projets avec les danseurs, avec les présences artistiques, et à l'époque le grand chantier en Limousin était l'implantation de Dominique Petit. Il était à Limoges et rayonnait sur cette grande région du Limousin (trois départements), et on avait en Corrèze l'ADIAM Corrèze qui venait de naître quelques années auparavant. On a commencé à faire des pratiques dans les gymnases du centre culturel de Tulle, en essayant de trouver un ou deux instituteurs pour faire une petite pratique dans les écoles, et l'histoire a démarré.

Quelques années après - Dominique Petit n'a jamais réussi à s'implanter en Limousin mais peu importe, il y avait d'autres équipes artistiques -, je suis parti dans le Tarn, et dès mon arrivée je me suis dit qu'il fallait absolument faire quelque chose pour la danse. On a commencé à travailler sur Danse à l'école, on a réuni trois instituteurs, un conseiller pédagogique départemental, et bien évidemment j'ai croisé à ce moment-là Marcelle Bonjour à Cannes lors d'une intervention sur un même événement. Évidemment elle m'a nourri, conforté. Je suis reparti dans le Tarn, on a construit des projets avec les artistes, et on a traversé des histoires merveilleuses, singulières et proliférantes. Cette année, nous fêtons les 20 ans de Danse à l'école dans le Tarn : 110 classes primaires y participent, il y a 23 collèges sur les 42 qui ont des parcours danse, on articule toutes ces présences artistiques avec les diffuseurs, le Conservatoire, et également quelques cours de danse privés qu'on arrive à capter de temps en temps parce qu'on a un programme de formations, de rencontres, d'école du spectateur, qui nous permet de brasser des publics différents.

Dans ce grand élan de la décentralisation, je pense qu'on a apporté modestement, d'où on est, une contribution objectivement importante.

Je veux quand même rappeler un moment particulier : nous avions essayé de remonter *Waterproof* avec Daniel Larrieu à la piscine d'Albi. C'était très compliqué, on a fait les approches techniques etc. mais ça n'a pas marché. On avait tout de même envie de travailler avec Daniel Larrieu dont on connaissait le travail, et on a programmé *Never Mind*. On a fait des approches avec Daniel Larrieu, en lui disant qu'on allait faire une pratique avec des enseignants qui étaient dans le dispositif Danse à l'école, qu'on allait faire une autre pratique avec les professeurs du Conservatoire, les grands élèves du Conservatoire, les petits élèves du Conservatoire etc. Daniel Larrieu nous a dit que c'était bien mais qu'il avait l'impression qu'on se compliquait beaucoup la tâche. Pendant la période où il a été là, on a bien sûr programmé son spectacle - la jauge était entre 250 et 300 personnes dans une salle à quelques kilomètres d'Albi -, et j'ai répondu à Daniel Larrrieu que si on n'avait pas fait tout ça, on aurait été 30 spectateurs dans la salle.

Je crois que dans cette histoire de la décentralisation et de la médiation, sous toutes ces formes dont a parlé Marie-Christine Bordeaux, nos structures - partout où elles sont encore présentes - participent à la fois de l'héritage (je me sens héritier quelque part de Landowski, de sa vision de l'aménagement du territoire, de construire des relais, d'articuler des choses) et de la transmission patrimoniale dont on participe à la construction tous les jours. Dans ce grand élan de la décentralisation, je pense qu'on a apporté modestement, d'où on est, une contribution objectivement importante. Je crois qu'il a servi la danse des années 80, la danse tout court, l'histoire de la danse. Par rapport à la conquête des publics, nous ne sommes pas des conquistadors et c'est la conquête du partage qu'il faut absolument défendre et mettre en œuvre sous d'autres formes de relation, à l'œuvre, aux populations et également aux politiques. De ce point de vue, toutes les expériences sensibles que l'on peut vivre dans nos rencontres sont importantes. Le fait tout à l'heure que symboliquement Jean-Christophe Paré nous invite à ce petit geste anodin issu d'un spectacle de Daniel Larrieu, ce n'est justement pas anodin, il est au cœur de la réussite de cette conjonction qui nous porte et nous fait vivre pas trop mal.

Par rapport à la conquête des publics, nous ne sommes pas des conquistadors et c'est la conquête du partage qu'il faut absolument défendre et mettre en œuvre sous d'autres formes de relation, à l'œuvre, aux populations et également aux politiques.

MARC LAWTON

Conseiller danse à la DRAC Pays de la Loire

Je voudrais juste mettre un petit bémol à ce qui vient d'être dit de très positif sur les ADDM. Bien sûr que c'est essentiel mais ce n'est pas en train de grandir. Il y a des tas de départements où les ADDM s'arrêtent, faute de volonté politique. La carte des ADDM se réduit comme une peau de chagrin.

Je suis dans une région voisine des Pays de la Loire : il y a 2 lycées option danse pour 5 départements, ça veut dire qu'il y en 3 où il n'y a pas cette option. Dans le Maine-et-Loire, qui est un département bien à droite, il n'y a pas grand-chose qui se passe. Le Conseil général a absorbé l'ADDM et on est loin de ce qui était en place avant. Le côté de l'aménagement du territoire n'est pas terminé. A-t-on les moyens de l'achever ? C'est une vraie question qui est dans la main des politiques. Sur la France la répartition de tout ça est inégale, il ne faut pas croire que c'est partout pareil. Il y a aussi le milieu rural... Dans la Mayenne, il y a une ADDM remarquable, c'est un département rural où il se passe des choses, mais chez les voisins de la Sarthe, il n'y a jamais eu d'ADDM, c'est le désert.

Gildas Le Boterf

Thierry Morlet

Marc Lawton

MOTS DE CLÔTURE

SAMEDI 23 NOVEMBRE - 15H30

BRIGITTE LEFÈVRE

Directrice de la danse à l'Opéra de Paris

Je suis heureuse, émue, surprise, de faire ces mots de clôture.

Je vais parler un peu de moi...

J'ai démarré la danse chez Irène Popard, ensuite je suis rentrée à l'Opéra et j'ai vécu des moments de bonheur complets. Ensuite le ballet : rencontre avec Jacques Garnier, avec une conscience politique individuelle. Ça compte ce que l'on ressent individuellement, individuellement ensemble.

On parle de décentralisation, de moyens, d'institutions, mais en fait pendant très longtemps qu'est-ce qu'il y avait ? Il y avait eu beaucoup de choses mais c'était à Paris, profondément centralisé, profondément classique.

Mai 68 : on a appris beaucoup de choses, on a été très en désaccord avec certaines choses aussi, ce qui nous a conduits à un moment donné à quitter l'Opéra, et l'Opéra ce n'est pas rien. On parle de décentralisation, de moyens, d'institutions, mais en fait pendant très longtemps qu'est-ce qu'il y avait ? Il y avait eu beaucoup de choses mais c'était à Paris, profondément centralisé, profondément classique.

Le courage des danseurs, des interprètes, des chorégraphes et de tous ceux qui s'approchent de la danse, est incroyable. Vous tous qui êtes là, vous êtes très courageux. La danse est incroyable : elle nous prend, elle nous captive, elle nous conduit à nous séparer d'autres choses, même d'autres danses d'une certaine manière.

Ensuite, désir de faire le Théâtre du Silence, c'était une façon de se positionner dans un esprit de théâtralité de la danse, d'acte aussi de la danse, de silence avant que la danse ne commence. Et c'était aussi un hommage qu'on rendait à toute l'action culturelle qui avait été faite notamment par Jeanne Laurent, une personnalité extraordinaire. On était un peu biberonnés à ça, avec des gens comme Paul Puaux, Jean Vilar, et bien d'autres. Comme on sortait de ce lieu qui était l'Opéra de Paris, on s'est demandé ce qu'on pouvait apporter. On avait beaucoup reçu : on avait eu Michel Guy, Igor Eisner, tous les chorégraphes que vous avez cités, c'était formidable de voir ça, et on s'est dit "faut y aller !". Je rends vraiment hommage à Jacques Garnier, qui était beaucoup plus méthodique que moi et qui a vraiment construit ça, moi j'étais à côté. Qu'est-ce qu'on a fait ? On était à côté d'un homme qui s'appelait Dominique Bruschi, qui avait travaillé à l'AFAA, et qui était alors directeur de la Maison de la culture de la Rochelle. On lui a apporté, mais il nous a aussi beaucoup appris. On ne nous a pas dit ce qu'on devait faire, mais on y est allé : on est allé dans les écoles, les hôpitaux, les usines, les chapiteaux, les petites communes rurales, avec un bonheur absolument incroyable. On n'avait pas tellement de sous, Jacques Garnier était bon chorégraphe. On a joué un rôle d'animateurs, on a beaucoup donné, et on a beaucoup reçu et appris. Ensuite, Jacques Garnier est retourné à l'Opéra de Paris.

On ne nous a pas dit ce qu'on devait faire, mais on y est allé : on est allé dans les écoles, les hôpitaux, les usines, les chapiteaux, les petites communes rurales, avec un bonheur absolument incroyable.

Après le Groupe de recherches théâtrales de Carolyn Carlson qui était très ouvert aux danseurs de l'extérieur - beaucoup moins ouvert aux danseurs de l'intérieur - il y a eu la volonté de faire le Groupe de recherches chorégraphiques de l'Opéra de Paris, qui, pour moi, participe complètement de l'aventure des années 80. Presque tous les chorégraphes ont participé à ça, ont rencontré ces danseurs qui étaient des volontaires et pas des moindres, Jean-Christophe Paré venait d'être nommé premier danseur. C'est une compagnie qui a énormément tourné, qui a pu montrer une diversité de la créativité, qui a permis aux programmateurs de rencontrer certains chorégraphes à travers ce Groupe de recherches chorégraphiques de l'Opéra de Paris, mais aussi de faire venir les chorégraphes. Cela a participé des années 80.

Le Groupe de recherches chorégraphiques de l'Opéra de Paris participe complètement de l'aventure des années 80.

J'ai dirigé la compagnie pendant cinq ans, mais en tant qu'artiste on a parfois envie de poser son sac à dos. C'est pourquoi j'ai accepté l'invitation d'Igor Eisner et de Maurice Fleuret de venir dans ce qui s'appelait à l'époque la Division de la danse, je ne savais même pas que cela existait, et je me suis vraiment passionnée pour cette chose. Je faisais suite à Françoise Adret qui avait joué les défricheuses avec beaucoup d'enthousiasme. Finalement une Délégation à la danse a été créée : il y avait la possibilité que ce soit une personnalité très cultivée, préparée, un haut fonctionnaire qui la dirige, et finalement c'est moi qui ai été choisie. Je n'en tire aucune gloriole mais je m'en suis sentie une très grande responsabilité, et j'ai un peu souffert du fait qu'une fois au service des artistes, on n'est plus soi-même un artiste. Alors qu'au fond, on l'est tout le temps, par l'émotion qui est la nôtre, le désir de faire partager des expériences qu'on a eues, d'aller à la rencontre des autres. Quand j'étais à la Délégation de la danse, il y a quelqu'un que j'aimais beaucoup, Michel Fontes, qui m'a tout appris sur le travail que certains d'entre vous font. C'est vrai qu'il y a des problèmes de territoire, il y a des volontés politiques qui doivent se manifester et on doit continuer. Ca me rappelle une phrase d'Igor Eisner... Lorsque le gouvernement est passé à

droite, François Léotard qui arrivait au Ministère lui a demandé ce qu'il y avait à faire pour la danse et Igor Eisner a répondu “il y a tout à faire pour la danse”, alors qu'il avait déjà fait beaucoup de choses.

Je remercie les organisateurs de cette Rencontre, car je pense qu'il y a encore tout à faire pour la danse. Pourquoi dans cet art, il y a toujours tout à faire ? Pourquoi il est toujours remis en cause ? Pourquoi la Délégation pour la danse qu'on m'avait confiée est redescendue dans un autre mode ? Pourquoi la Direction du conservatoire qui avait été vraiment voulue par l'État, et vraiment propulsée par Jacques Garnier - il serait intéressant d'ailleurs de publier un jour ce qu'était le projet de Jacques Garnier, avec une compagnie à l'intérieur -, reste-t-elle au milieu du guet ? Il y a quelque chose que je ne comprends pas.

Lorsque j'ai accepté de devenir administrateur général de l'Opéra Garnier, j'avais cette volonté de faire ce que vous faites, dans ce qu'était ce nouveau territoire pour moi, c'est-à-dire de tenter de nouvelles aventures. De grandes signatures et de jeunes chorégraphes sont venus, et on continue à faire en sorte que les choses se tissent.

Maintenant, pourquoi suis-je là ? Parce que de nouveau une aventure artistique se met en place. C'est une aventure politique, née de la décision des politiques qui m'a complètement étonnée : que Catherine Diverrès accepte cette proposition qui lui est faite et qu'elle se batte pour qu'elle puisse être complètement ce qu'elle doit être, et qui a eu la gentillesse de me demander d'être sa Présidente, moi qui suis bretonne, je me dis qu'ici, dans la ville de Vannes, il va se passer quelque chose parce que les différentes personnalités et structures vont se réunir autour d'une artiste. Bravo à Marie Caër et Yvan Sytnik d'avoir fait venir toutes ces personnalités. J'étais enthousiaste de voir ce que j'ai vu, perplexe d'entendre ce que j'ai entendu, cela m'a appris énormément de choses aussi. J'ai trouvé Daniel Larrieu absolument magnifique. Quand je vois tout ce qu'il a fait là, l'importance de sa parole, je dis : Vive les années 80 ! L'évolution continue pour ces chorégraphes des années 80 et la route est longue. Par ailleurs, la plupart de ces artistes continuent et c'est ce qui est vraiment important. On n'a pas mis derrière nous nos bâtons de militants, on continue à exister, à transmettre, à être passionnés par la culture chorégraphique.

On n'a pas mis derrière nous nos bâtons de militants, on continue à exister, à transmettre, à être passionnés par la culture chorégraphique.

Je voudrais remercier profondément Marie Caër de ce qu'elle a fait, ainsi qu'Irène Filiberti et Gildas Le Boterf. Je voudrais remercier également Jean-Marc Adolphe et Marcelle Bonjour, car j'ai retrouvé la passion des années 80, cette espèce de passion qui est faite à la fois d'instinct, de connaissance, d'inconscience, de désir d'aller plus loin et de brouiller les pistes.

Avant d'appeler Yvan Sytnik, j'aimerais donner la parole à Catherine Diverrès, qui est artiste ici à Vannes.

CATHERINE DIVERRÈS
Chorégraphe

Je suis très émue. Je n'ai pas pu assister à tous les débats parce que justement on était en train d'enseigner et de présenter une petite forme dans des communes limitrophes*, mais la qualité des débats était intéressante, et je vois bien que dans les deux jours la circulation de la parole s'est faite.

Hier, j'ai bien aimé finalement l'intervention de Jean-Marc Adolphe, et ce que j'ai ressenti très fortement dans toutes les prises de paroles, c'est une espèce de modestie et d'humilité. Je pense que la danse porte ça. Aujourd'hui, la population a besoin de ça, les citoyens ont besoin de ça. Il y a eu des choses magnifiques dans les années 80 - on a parlé de miroitement, de paillettes etc., et du sentiment de liberté très fort qu'il y avait - qui ont engendré une dynamique, mais il y a eu aussi des erreurs de la part de beaucoup de gens. C'est normal, l'histoire se construit, se fait, se défait, et il faut faire des ratures, il faut faire des erreurs, pour pouvoir continuer, transformer, avancer. Pour moi, cette qualité vient de la danse : il y a eu des débats qui ont manqué pendant des années, ce désir relationnel entre les artistes et les citoyens, les médiateurs, les enseignants, tout cela évolue et va continuer d'évoluer. L'important, c'est que nous sommes tous solidaires les uns des autres, on a besoin de vous. Il y a quelque chose sur lequel il faut revenir, c'est que la danse est un art collectif, c'est un art qui travaille aussi avec d'autres métiers, une pluralité de métiers, même si en même temps elle exige rigueur et générosité.

La danse est un art collectif, c'est un art qui travaille aussi avec d'autres métiers, une pluralité de métiers, même si en même temps elle exige rigueur et générosité.

Mais la chose qui n'a pas été assez soulevée pour moi, c'est cette fragilité dans laquelle on est parce que les mots font peur. Ce qui s'est passé dans les années 80, c'est une volonté politique et aussi un soutien de médiateurs. Plus personne ne veut accompagner les artistes sur le terrain de la diffusion par exemple, tellement l'offre est effectivement nombreuse, et c'est de plus en plus difficile pour les artistes. Vous avez évoqué la question des CCN, et très justement monsieur Patrick Germain-Thomas a relaté ce que peu de gens savaient et qui est qu'à l'intérieur des institutions, à savoir qu'une difficulté se posait aussi pour la diffusion des œuvres des chorégraphes. On nous prenait pour des gens très luxueux, mais je pense qu'il y a beaucoup

*“Petits solides” Atelier/petite forme, présenté à Theix le 21 novembre et à Plœren le 23 novembre

de chorégraphes qui ont souffert au niveau de leur propre travail, de leur production et de leur diffusion. Cela n'a pas été simple, ce n'est pas parce qu'on a un outil que l'artiste lui-même a véritablement les moyens de continuer. Et cette question de la fragilité aujourd'hui, elle est économique. Il n'y a plus cette volonté politique, il n'y a plus cet élan qui a fait cette construction. L'histoire est une construction, l'origine est construction, et à un moment donné on peut se dire qu'il faut dépasser le passé mais on est fait aussi de toute une histoire. Il nous faut ces médiateurs, il nous faut ces volontés politiques, et il nous faut une politique culturelle forte, nourrie et riche. On a peur de dire cela, on a peur de ces mots-là. Il ne peut pas y avoir de qualité s'il n'y a pas de moyens suffisants. Mener un travail sérieux, collectif, cela demande du temps, que ce soit envers les enfants, les enseignants, que ce soit pour les associations culturelles qui travaillent à ces médiations entre les artistes, que ce soit les théâtres - comme le Théâtre Anne de Bretagne qui a heureusement les moyens d'une vraie dimension culturelle de programmation. On a besoin de plus en plus de moyens, il ne faut pas se leurrer, et les artistes souffrent de cela. On parle de la fragilité, mais aussi de la résistance, du dépassement de soi : tout artiste à mon sens est obligé de se dépasser, mais on demande beaucoup à un chorégraphe, qu'il soit en dehors de l'institution ou à l'intérieur de l'institution.

Il nous faut ces médiateurs,
il nous faut ces volontés politiques,
et il nous faut une politique
culturelle forte, nourrie et riche.

Comme disaient très justement Daniel Larrieu, Gilles Jobin et Hervé Robbe, on a effectivement je ne sais combien de casquettes. On est tous passés par faire des budgets, diriger une équipe, être médiateur, créer, enseigner... On nous demande beaucoup aussi, et il faut toujours prouver quelque chose. Je me souviens d'une rencontre à Brest dans les années 80 où Jacques Blanc initiait, après les représentations, des cycles de rencontres entre les artistes et le public. Dans les années 90, il y a eu un ralentissement des rencontres entre artistes et spectateurs. L'artiste n'a pas à demander aux directeurs de théâtre de pousser cette relation-là. C'est aussi aux directeurs de théâtre de faire ces propositions et d'avoir ces initiatives. Il y a une juste mesure à trouver. À ce titre, je voudrais remercier Marie Caër, Irène Filiberti, Yvan Sytnik... et toutes les personnes qui sont là.

YVAN SYTNIK

Directeur des affaires culturelles de la ville de Vannes

Ce n'est pas très facile de conclure pour moi. Je ne vais pas me livrer à un discours générique après ces propos très forts. On a beaucoup de chance à Vannes, d'abord par votre présence sur cette Rencontre nationale, pour toutes les personnes ici présentes, les danseurs, les chorégraphes, les auteurs, les enseignants et tous les professionnels de la culture. On a beaucoup de chance aussi par rapport à ce qui s'y est dit et à ce que cela peut nous apporter pour la page du livre qui s'ouvre pour nous. Beaucoup de chance aussi - et je crois qu'il faut savoir le dire quand on est aux affaires culturelles - d'avoir un directeur de théâtre qui est attentif à la danse mais également aux artistes, cela permet de mettre les traits d'union et de trouver les charnières pour pouvoir mettre les choses en place, même dans les périodes difficiles, dans les périodes où il y a des questions amples à affronter. Je crois aussi qu'on a beaucoup de chance à Vannes, en particulier par la présence de Brigitte Lefèvre et de Catherine Diverrès sur ce projet danse évidemment, parce que nous avons un parcours facilité grâce à elles ; on serait bien moins efficace sans leur talent, sans leur conviction.

Yvan Sytnik, Gildas Le Boterf et Hervé Biseuil

Je retiendrai un mot très fort qui va servir de fil conducteur - peut-être aux professionnels de la culture, en tous cas moi j'en prends exemple -, c'est le mot “courage”, parce qu'effectivement ce courage il ne faut pas le perdre. Pas simplement d'une façon générale, mais le courage au sens de pouvoir tous les jours bagarrer avec les dossiers, avec les chiffres parfois bien sûr, pour soutenir la création, mais aussi pour tous les élans qui sont donnés, tout ce qu'il y a à croiser aujourd'hui. Il y a effectivement une ressource assez formidable. J'entends parler de médiation, de tout ce qui peut conduire au lien entre les professionnels artistes mais aussi le monde de l'école. Tous ces points-là sont des points que l'on est capable de traiter aujourd'hui, qu'on a abordés, qui sont parfois entrouverts, parfois ouverts, parfois accomplis, mais je crois qu'on a de quoi faire, il y a suffisamment de matière pour y travailler. Ce courage, il faut effectivement qu'on le réactive, et je crois que c'est auprès des artistes qu'on y parvient le mieux. Pour ma part, dans le dossier du studio, dans le dossier du projet Diverrès à Vannes, je remercie les artistes, et Catherine Diverrès en particulier d'avoir tenu la barre et d'avoir toujours été très forte dans ses réponses. Ce n'étaient pas du tout des phases difficiles à vivre, au contraire, mais c'étaient des phases qui m'ont permis de me ressourcer et de me dire qu'au fond il ne faut pas lâcher, qu'il faut entreprendre les dossiers d'une autre manière, être aussi créatifs que les artistes le sont dans leur œuvre.

Pour revenir à des choses tout à fait pratiques mais importantes aussi, cette Rencontre nationale a eu lieu parce qu'il y avait cet élan, ce désir à la Fédération. On ne va pas citer tout le monde mais je remercie Marie Caër qui a été un soutien très fort ici, ainsi que la Fédération Arts Vivants et Départements qui travaille depuis de longues années sur ces questions parfois très vastes et très pointues. C'est toujours difficile d'aborder ces sujets, c'est toujours compliqué de monter ce genre d'expérience et de faire venir les gens. Je tenais vraiment à saluer le travail accompli et l'initiative, on a été très heureux de les accueillir à Vannes.

Dernier élément pour moi, pour l'avenir, c'est aussi dire que façonner ces journées comme ces rencontres nationales, cela a pu se faire parce qu'on a fait aussi un travail de conviction auprès de nos responsables, auprès de nos élus, auprès de Monsieur le Maire de la ville de Vannes. Ce travail-là ne nécessite pas seulement le courage dont je parlais tout à l'heure mais la ténacité : revenir toujours, expliquer, convaincre. C'est facile d'expliquer ce qu'est la danse, c'est déjà plus difficile d'expliquer ce qu'est la danse contemporaine. Pourquoi ? Parce qu'il y a parfois non pas des préjugés mais une méconnaissance, et ce travail-là de conviction il faut également le mener. Ceci dit, preuve en est, quand on le mène, on obtient certains résultats, des résultats très encourageants. Pour qu'ils se poursuivent, il faut continuer ensemble, et il faut aussi s'assurer d'une présence réelle, active, d'artistes dans la cité.

HERVÉ BISEUIL

Vice-président de la Fédération Arts Vivants et Départements

Je voudrais remercier précisément quelques personnes qui ont joué un rôle actif dans l'organisation de ces rencontres.

Le mot fort que je retiens, peut-être en écho à Brigitte Lefèvre qui disait tout à l'heure “il y a tout à faire pour la danse”, c'est “il y a toujours à inventer” et c'est ce qui est passionnant. On termine un moment qui est un point d'appui pour encore et toujours réinventer, et on le fait avec beaucoup de passion.

Merci évidemment à Yvan Sytnik et à la ville de Vannes, à l'équipe de l'Addav56, mais aussi au Théâtre Anne de Bretagne qui nous accueille, et aux collectivités qui ont apporté leur contribution à la réalisation de ces rencontres : Vannes Agglo, le Conseil général du Morbihan et la Région Bretagne. Ces rencontres se sont construites dans le cadre d'un comité de pilotage autour de la Fédération Arts Vivants et Départements, qui était constitué de Marie Caër, Fabienne Arsicaud, Irène Filiberti, Yvan Sytnik et Gildas Le Boterf. Merci à vous.

Merci aussi à des partenaires qui se sont associés de manière forte à cette initiative pour accompagner la réflexion et la construction de ce projet, qu'il s'agisse de la DGCA avec Laurent Van Kote, Claire Perrus, Virginie Bedotti, ou du Centre national de la danse avec Laurent Sebillotte et Florence Lebailly.

Je vais aussi remercier nommément les membres de la commission danse d'Arts Vivants et Départements : Nathalie Auboiron, Claire Renckly, Élisabeth Le Pape, Monia Bazzani, Émilie Peluchon, Émilie Borredon, Stéphanie Landes. Cette commission danse est présidée par Marie Caër.

Bravo à tous pour tout ce travail.

Rosita Boisseau, Brigitte Lefèvre, Catherine Diverrès et Hervé Robbe

UNE CONTRIBUTION DE CATHERINE DIVERRÈS, QUELQUES JOURS APRÈS LA RENCONTRE

Au cœur de ces Rencontres une question n'a pas été évoquée :
La place de l'artiste dans la société et en découle la place de la création :
C'est pourtant à partir de cette analyse que nous pouvons parler des rapports qu'entretiennent économie et volontés politiques envers les diverses ramifications de la société civile et des outils mis en place que sont les institutions d'une part et les différents médiateurs culturels qui articulent, agissent ce lien entre l'art, les artistes et la société : production, diffusion, enseignement, (chercheurs compris) médiateurs, critiques, intendants, etc.
Sans œuvres et sans artistes bien des métiers n'existeraient pas, d'autre part il serait court de dire que sans médiateurs les artistes et les œuvres n'auraient pas de visibilité...

La thématique des Rencontres de Vannes partait de la danse Contemporaine des années 80 à aujourd'hui ; les différents témoignages des chorégraphes présents "représentants" cette période ont éclairé très simplement le fait qu'ils venaient d'une histoire à la fois "chorégraphique" culturelle, sociétale, antérieure, avec chacun un souci presque naturel de filiation ou reconnaissance sans ostentation envers des chorégraphes, des œuvres qui les ont formés en quelque sorte...
Les années 80 sont particulières au sens où une conjoncture politique et économique favorable mettait en présence des acteurs politiques de grande envergure au niveau culturel (héritage de Malraux puis Michel Guy, et Jack Lang).
La révolution culturelle de 68 a porté ses fruits 10 ans plus tard... Les années 70 ont permis, grâce à Michel Guy, de faire venir en Europe les chorégraphes américains, puis début 80 Pina Bausch, Kantor, Ohno...
Dans les années 80, nous étions tous "indépendants" essayant d'inventer et survivre, (ce qu'une jeune génération de chorégraphes et d'autres ont tendance à oublier...).
C'est dans ces années que l'artiste (pas nous jeunes chorégraphes qui balbutions et cherchions notre chemin) était roi : c'est le Théâtre en premier, en partie grâce à Patrice Chéreau, (nommé directeur de Théâtre à 22 ans) à la suite de Vilar dans les années 60-70 qui a développé une puissance d'opération maximale en termes structurels : les CDN, les festivals, l'économie des SN etc. Les subventions pour le Théâtre dans les années 80 étaient à leur apogée, ce qui a permis à certains directeurs de Théâtre de s'intéresser à la danse contemporaine... Cela a été fondamental...
C'est de là que dépendent encore en grande partie diffusion, production des pièces des chorégraphes aujourd'hui... (malgré les nouveaux réseaux existants). Nous y reviendrons...
C'est dans ce contexte que les CCN ont vu le jour : au niveau institutionnel, la séparation de la Musique avec la Danse et l'Éducation nationale et les sports... Grâce aux artistes invités en France (saluons particulièrement le tandem Cunningham-Cage) et aux personnes qui ont compris que la chorégraphie contemporaine était un art indépendant, autonome... Certains ont fait les frais dans les années 80 de la levée de boucliers du milieu classique dont l'impétueuse Brigitte Lefèvre... (à cette période nous en étions aux danseuses qui tricotaient dans des théâtres municipaux avec des orchestres improbables...). La partie a été rude ! C'est en partie ainsi que l'idée de reproduire à l'image des CDN un outil pour un artiste chorégraphe en lien avec des collectivités territoriales a pris corps et "effet". Oui mais...

Dans les années 80, nous étions tous "indépendants" essayant d'inventer et survivre.

La problématique des CCN est importante car il s'agit d'évacuer la question de la pertinence de ces institutions, alors que certains ont avancé cette idée absurde ! Il s'agit de comprendre que ces structures ont à peine trente ans et ne cessent d'évoluer, comprendre leur diversité très significative en termes structurel, financier et territorial, comprendre les héritages divers, comprendre que ce n'est pas "l'enveloppe institutionnelle" qui peut poser problème mais ce qui est conduit à l'intérieur et à l'extérieur grâce à cette structure et comment celle ci peut évoluer.
Hériter d'un CCN qui possède 4 studios, plus d'un million de subventions et un équipement technique dans les années 90 ce n'est pas la même chose qu'hériter d'un studio, du quart de ce budget avec zéro équipement ! Les efforts, les combats et le déploiement des activités ne va pas du tout être le même !...
Il y a bien 3 périodes à distinguer : celle de la 1ère génération de chorégraphes directeurs des années 80 puis celle des années 90 puis des années 2000.
Certains CCN ont réussi à se développer, d'autres moins en raison de facteurs multiples dont en particulier les collectivités territoriales.

C'est la génération arrivée à la direction des CCN, dont quelques un d'entre nous, qui ont insufflé leur volonté de partage en créant entre autres la mission Accueil Studio ainsi nommée par le ministère ; mais voilà que cette mission associée non seulement s'est développée, ramifiée, amplifiée à tel point que, au fur et à mesure des années les missions associées ont pris une importance croissante au détriment de la mission première d'un CCN : celle de la création et diffusion des œuvres du chorégraphe directeur.

C'est la génération arrivée à la direction des CCN, dont quelques un d'entre nous, qui ont insufflé leur volonté de partage en créant entre autres la mission Accueil Studio.

La spirale du toujours plus de développement vers la sensibilisation a engendré un déséquilibre profond pour les structures, les équipes les moins bien dotées...
Mais la raison de cette dérive vient du fait qu'alors que la multiplicité et le nombre des talents de chorégraphes émergeaient, grandissaient, parallèlement les SN et le premier cercle des réseaux de production et de diffusion ne relayaient pas en proportion croissante les soutiens, les accueils pour les chorégraphes (les chorégraphes associés à une structure labellisée dans des années 90 jusqu'à aujourd'hui sont rares !).
De même, dans les années 90, on ne demandait pas à un CDN de déployer les missions associées au même régime que les CCN... Dans les années 2000 les CDC sont créés, puis d'autres réseaux de diffusion fort heureusement émergent : les friches etc. mais sans pour autant avoir les moyens d'un réel accompagnement pour la création et la production. Les subventions commencent à s'amenuiser et une confusion de repères artistiques apparaît...

Un mouvement dit "conceptuel" ou de "non danse" émerge qui aura une influence considérable sur la perception de l'écriture chorégraphique et va bouleverser le paysage, les codes de lecture.

Au milieu des années 90, en 96 exactement, des chorégraphes indépendants redécouvrent des chorégraphes américaines des années 60 : Yvonne Rainer et Anna Halprin, alors méconnues en France... C'est alors qu'un mouvement dit "conceptuel" ou de "non danse" émerge qui aura une influence considérable sur la perception de l'écriture chorégraphique et va bouleverser le paysage, les codes de lecture, et ce jusqu'à aujourd'hui : les chercheurs, les critiques s'engagent dans l'analyse de ce mouvement et les œuvres de ces artistes des années 60 presque exclusivement : ceci entraîne la formation de bien des nouveaux futurs "médiateurs" : leur regard et leur interprétation, leur compréhension du geste chorégraphique sera orienté par cette formation : on redécouvre la "performance" qui va devenir le sésame du geste chorégraphique : les recherches, les expériences s'amplifient avec le croisement des arts plastiques, les pratiques amateurs, etc.
Nous sommes dans la période où le discours dans la formation du danseur ainsi que la connaissance critique historique et conceptuelle devient première, les pratiques techniques secondaires...
2003 : crise des intermittents puis de nouveau en Avignon ressurgit le vieil affrontement danse-théâtre, comme si le théâtre se sentait menacé par la danse... On se demande vraiment pourquoi au pays de Molière...
L'état et les collectivités territoriales reculent dans leurs engagements en faveur non seulement de la Culture mais surtout de la création et des artistes : patatra ! l'artiste n'est plus "roi" mais serviteur de la société civile non pas par son travail de création prioritairement mais par celui de la médiation, de l'enseignement, des actions de sensibilisation : non seulement le cahier des charges s'alourdit mais il est premier et il devient obligatoire pour les artistes de le remplir surtout au sein de ces jeunes institutions. Les CDN sont inquiétés sur les mêmes sujets (25 ans plus tard que les CCN).
La place de la création, de la production, de l'artiste s'amenuise en même temps que les crédits : on notera que fin 90 nous constations que non seulement les ateliers de construction de décors, de costumes, fermaient dans les théâtres (comme à l'extérieur) pour laisser de plus en plus de place à des bureaux pour l'administratif et la "comm": la vision comptable était en marche, comme l'ère des évaluations, des commissions, des spécialistes (dont on ne sait toujours pas qui a autorité pour nommer ces mêmes "spécialistes" ou "évaluateurs") en même temps que le statut des artistes, des techniciens du spectacle était remis en cause...
Le combat pour la reconnaissance sociale du statut et des droits du danseur mené dans les années 80 et 90 mis en danger (nous y reviendrons plus loin)...

C'est ainsi que pour répondre au "politiquement correct" comme au manque de subsides et au défaut de soutien à la production, des artistes conçoivent des pièces avec des amateurs, des enfants, des personnes tout court ; ce sont des expériences tout à fait formidables en soit, mais d'une expérience à une généralisation, il y a un grand pas !
Quelques chorégraphes proposent à des danseurs professionnels de travailler gratuitement... Nous voici 60 ans en arrière, il y a de quoi s'interroger...

Nous sommes aujourd'hui devant un formidable état des lieux qu'il s'agit de saisir, de comprendre, à partir de la richesse des combats menés depuis plus de 30 ans en France.

Nous sommes aujourd'hui devant un formidable état des lieux qu'il s'agit de saisir, de comprendre, à partir de la richesse des combats menés depuis plus de 30 ans en France en particulier et singulièrement envers la reconnaissance de la création chorégraphique contemporaine avec la multiplicité de ses acteurs, de ses relais, de l'effervescence de la création et des talents. La politique culturelle de la France a été exemplaire aux yeux du monde, il n'en reste pas moins que le désarroi et la régression sont là et qu'il est de notre devoir à tous d'en être les analystes critiques...
La société fragilisée par cette crise économique européenne cherche ses repères : c'est ainsi que le corps peut devenir refuge avec l'irrépressible désir de s'exprimer, une période où l'enfant, l'adolescent deviennent sujets d'émerveillement et d'attention peut-être considérable, mais cependant parfois de façon inconsidérée.
Il est important que les enfants, les adolescents aient un large accès à l'art par la pratique et l'éducation du regard au contact des artistes et des œuvres, mais déplacer ce mouvement d'approche du sensible vers la représentation, leur propre mise en scène m'interpelle, m'inquiète...

Je ne juge pas, j'exprime ici ma perception, le souci de poser des repères pour essayer d'envisager l'avenir.

"La mémoire est le siège de l'esprit" St Augustin
mais aussi : "... dépasser le rapport au passé... admettre la pluralité des origines... l'origine est construction..." Paul Ricœur

L'histoire de l'art est recommencement...

La question de la TRANSMISSION rejoint la création et peut en creuser les écarts, les écueils, les déviations : les " interprétations" qui en découlent...
Les avancées envers la reconnaissance de la chorégraphie contemporaine en tant qu'art autonome dans le tout début des années 80 sont un événement historique en tant que "saisissement" politique, médiatique, qu'une poignée de personnes ont orchestré. Il passe par une complicité intuitive de compagnonnage entre des personnalités de la société civile et des artistes : C'est dans cette période que le Festival de Montpellier est né : Dominique Bagouet s'associe Jean-Paul Montanari, de même qu'à Lyon, Guy Darmet va développer sa stratégie politique envers la danse, alors très attentif à la turbulente Régine Chopinot...
La politique de Jack Lang en faveur de la création s'associe aux évènements festifs et aura son revers : quelques années plus tard : l'équilibre n'est pas respecté et "l'évènementiel" prend le dessus sur la création .
Il est tout à fait logique que des chorégraphes indépendants de la poignée d'artistes fraîchement nommés à la direction des CCN en 1994, et de la même génération, réveillent des œuvres, des artistes oubliés et par là même une culture underground des années 60... américaine ! Tout chorégraphe à cette époque connaît l'histoire de la danse et prend conscience des enjeux de la "transmission" progressivement et à sa manière.

Les avancées envers la reconnaissance de la chorégraphie contemporaine en tant qu'art autonome dans le tout début des années 80 sont un événement historique en tant que "saisissement" politique, médiatique, qu'une poignée de personnes ont orchestré.

C'est à Paris 8, Paris 1, hormis quelques rares critiques indépendants, depuis presque plus de 20 ans que se fabrique une pensée du regard et d'analyse des écritures chorégraphiques à partir presque exclusivement des chorégraphes américains en particulier les plus proches de la performance : ce n'est pas anodin car cela va influer le courant d'une nouvelle génération de danseurs à travers l'enseignement dans les années 2000 : CNDC et CCN de Montpellier (entre autres) mais aussi les programmateurs...
Les philosophes de la "déconstruction" des années 60/70 sont redécouverts... La démocratisation de l'art va retrouver des slogans anciens : "l'art est partout" "tout est art" la notion d'auteur rejetée au profit du collectif et des réseaux, le citoyen artiste et non plus l'artiste citoyen, etc. Les processus de création deviennent plus importants que l'aboutissement d'une œuvre, le mot même d'œuvre est suspect (alors que œuvrer, pas loin d'ouvrier...)
C'est ainsi que tous ces facteurs contribuent progressivement à rejeter le travail d'écriture du plateau (pour aller vite) : tout est "concept" : mais il n'y a pas d'écriture sans concept !
"... Le sens rature ta trop précise littérature..." Mallarmé
Si dans le mouvement irrépressible de l'histoire de l'art, qui est fait d'aller retour par le jeu naturel de nouvelles générations, il reste néanmoins fondamental de ne pas rejeter "le bébé avec l'eau du bain" ! C'est à dire que les avancées considérables des années 80, 90 envers la culture en général et pour le secteur chorégraphique en particulier, en termes structurel, social, économique et artistique non seulement ne peuvent - être niées mais au contraire analysées, éclairées sous l'angle d'une certaine maturité objective : les rejets "en bloc" sont souvent exclusifs, voire sectaires et signes de jeunesse : trente ans pour construire et déconstruire cela ne représente pas grand chose dans l'histoire... Toute avancée significative dans une époque développe des erreurs, des écueils, des bifurcations : dans les années 80 un certain "gaspillage" (qui ne vient pas particulièrement du secteur chorégraphique) a eu lieu et une certaine "standardisation" euphorisante, festive, créait l'horizon d'attente esthétique (voire esthétisante). Il était normal que fin 90 le mouvement s'inverse pour renverser ces tendances.

"Que l'on prépare des poèmes et des images non qui comblent mais qui énervent !..." Le Balcon, Genêt

Cependant certains chorégraphes ont poursuivi leur travail singulier d'écriture, tout au long de ces années sans lâcher un pouce aux sirènes des "modes", en cultivant le travail d'équipe, en accompagnant d'autres chorégraphes, en travaillant et mettant à l'épreuve de multiples formes de transmission dans les œuvres mêmes, déterminés dans leur engagement sociétal pour les droits des danseurs, des auteurs (je pense notamment aux différents chorégraphes à la SACD notablement Susan Buirge, aujourd'hui Daniel Larrieu) et parallèlement pour certains d'entre nous, découvrir la direction institutionnelle, leur plasticité éventuelle et la bataille de convictions à reposer inlassablement auprès des tutelles pour faire bouger les lignes, développer ces outils... Être acteur, veilleur, passeur, concepteur, citoyen, exigeant et responsable etc.
Et bien des gestes "invisibles" qui pourtant se sont passés, sont "passés" et acquis sans fanfare...

Cependant certains chorégraphes ont poursuivi leur travail singulier d'écriture, tout au long de ces années en travaillant et mettant à l'épreuve de multiples formes de transmission dans les œuvres mêmes.

Le danger qui guette serait la disparition des artistes...

Aujourd'hui un danseur professionnel passe plus de 60 % de son temps à enseigner, à "animer" et à jongler d'un chorégraphe à un autre parce que la plupart des chorégraphes n'ont plus ni les moyens de créer, de produire, de diffuser... Les chorégraphes à peine 30 % de leur temps à chorégraphier : de nombreuses casquettes à tenir de front... (qui veut encore aujourd'hui travailler pour un artiste en particulier dans le métier de la diffusion, la recherche de production ? Nous sommes de plus en plus seuls).
Les programmateurs, comme les enseignants, le public, sont de plus en plus friands de spectacles avec des enfants, des amateurs etc. Des œuvres sont reprises filmées avec des adolescents dont la qualité peut nous interroger : n'est pas auteur comme Pina Bausch et n'a pas son regard, son exigence qui veut, tout comme un vidéaste ne peut avoir le talent d'un Fassbinder ou d'un Pasolini... Lorsque Jérôme Bel crée *"the Show must go on"* cela est pertinent, que ce geste singulier devienne une norme, cela devient problématique : là se trouve le "hiatus" entre la singularité du geste d'auteur et les récupérations à entrées multiples voire politiques qui conduisent à moyen terme à une manipulation du regard, du sensible... Le même se répète, le mimétisme travaille l'inconscient collectif (relire René Girard dans ses analyses sur le mimétisme qui conduit inexorablement au bouc émissaire ...) Qui sinon font "école" "chapelles" ou "modes" ou tout simplement "courant" : les courants passent...

Il s'agit de créer un ÉQUILIBRE, une pensée politique qui réaffirme radicalement la place des artistes, de la création et des œuvres dans la société.

Ne nous méprenons pas : il ne s'agit pas de (re)cloisonner les artistes dans leur travail de création coupés du reste du monde, ou de retour à "la tour d'ivoire", de prôner "l'excellence" et le retour à "l'art pour l'art" mais il s'agit de créer un ÉQUILIBRE, une pensée politique qui réaffirme radicalement la place des artistes, de la création et des œuvres dans la société et ce non seulement par une volonté politique forte qui se traduit en termes économique et de philosophie politique.
1. Vers les forces de production et de diffusion : s'appuyer sur le tissu existant n'est pas incompatible avec une dynamique innovante.
2. Une consolidation des acquis sociaux de la profession et une valorisation professionnelle.
3. Une conscience de l'interdépendance de nombreux métiers liés aux arts du spectacle vivant en particulier pour le théâtre et la danse et de l'économie qu'ils génèrent.
4. Le rapport des arts avec l'Éducation nationale : réévaluation qualitative : un danseur professionnel n'est pas un animateur (par exemple) et ne doit pas répondre à une faiblesse des dispositifs éducatifs et sociétaux : un vrai chantier devrait être mis en œuvre afin de penser le rapport entre l'Éducation Nationale et les arts à tous les échelons, de l'école à l'université et en terme quantitatif : valorisation salariale des artistes intervenants.
5. C'est aux médiateurs, mais surtout aux politiques, avec une volonté forte, de redonner place dans un sursaut, à la singularité de nos métiers, de nos gestes,de nos actes en prise directe avec le monde qui nous entoure.

Il s'agit de réparer radicalement la place et l'image de l'art, des artistes et de la création au sein même de la société alors que les artistes cultivent avec conviction et reconnaissance le lien envers le regard que portent tant de personnes à leurs gestes et leurs œuvres : ce lien et ce regard public sont indissociables de leur travail
Retrouver et valoriser un équilibre temporel entre les activités de sensibilisation et les processus de création c'est aussi retrouver des moyens dignes de produire des œuvres qui réunissent une grande communauté de métiers, de savoir-faire et de pratiques ;
Et en ce qui concerne la danse, les acquis de ces 30 dernières années ne tiennent plus qu'à un fil, il est juste temps que nous tous reprenions le fil du texte de cette jeune histoire... Soyons confiants et vigilants à ce que, si la marge est nécessaire, le corps du texte ne disparaisse pas définitivement... Qui sait ?

Catherine Diverrès,
décembre 2013

RENCONTRE NATIONALE DANSE

ARPENTEURS DES ANNÉES 80
ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

TABLES-RONDES | DÉBATS | SPECTACLES | PAROLES D'ARTISTES | FILMS | ATELIERS

ANNEXES

Programme complet 92
Sélection d'extraits vidéo du dispositif Danse en amateur et répertoire 97
Liens utiles vers les sites internet ressources 101
Les intervenants 105
Glossaire et informations complémentaires 109

Avenir, Daniel Larrieu et Antoine Herniotte

PROGRAMME COMPLET

VENDREDI 22 NOVEMBRE

9H : ACCUEIL ET INTERVENTIONS

OUVERTURE OFFICIELLE

David Robo, Maire de Vannes ou son représentant
Philippe Le Ray, Conseiller général, député, Président de l'addav56
Pierre Diederichs, Président de la Fédération Arts Vivants et Départements
François Erlenbach, Directeur régional des affaires culturelles de Bretagne

INTERVENTION DU MINISTÈRE DE LA CULTURE / DGCA

Paysage chorégraphique et politique de soutien de l'État
par Laurent Van Kote, délégué à la danse au Ministère de la Culture / DGCA
(Direction générale de la création artistique)

À partir des fondements historiques de la politique culturelle du Ministère de la culture et de la communication et des évolutions du paysage chorégraphique, la DGCA rappellera les objectifs et moyens qu'elle se donne, en lien avec ses opérateurs et ses partenaires, pour développer et structurer les champs de la pratique chorégraphique, de l'enseignement de la danse, de la création, production et diffusion de la danse, du patrimoine chorégraphique et de l'éducation à une culture chorégraphique.

INTERVENTION DU CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Quelles sources documentaires sur la danse ?
Panorama d'une offre en plein développement et présentation des ressources numériques existantes
par Laurent Sebillotte, directeur de la médiathèque et des éditions du Centre national de la danse

Mémoire de la danse, transmission d'un répertoire, analyse des œuvres, développement d'une culture chorégraphique, éducation artistique, recherche historique : autant d'enjeux et de démarches pour lesquelles l'accès aux sources documentaires est souvent essentiel. Pour favoriser cet accès, des collections spécialisées, des fonds d'archives, bases de données, applications numériques, sites en ligne se sont développés ces dernières années. Cette communication sera l'occasion d'en présenter quelques-unes et notamment les ressources proposées par la médiathèque du Centre national de la danse. www.cnd.fr - et la web.tv Numeridanse.tv - www.numeridanse.tv.

INTERVENTION DE SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE

Présentation du réseau danse en Bretagne
par Thierry Boré, directeur de Spectacle Vivant en Bretagne

Ce Réseau rassemble les structures de production, de programmation et d'accompagnement dans le domaine de la danse en Bretagne. Il a pour but d'organiser des moments d'échanges, de créer une dynamique de coopération, d'élaborer des actions concrètes, au service de la mobilité des artistes et de la production/diffusion de leurs spectacles.

14H30 : TABLES RONDES

Coordination : **Irène Filiberti**

TABLE RONDE 1

Arpenteurs des années 80, entre héritage et transmission
Communication Claudia Palazzolo, universitaire - Modération Irène Filiberti, critique
Avec les chorégraphes et danseurs Catherine Diverrès, Dominique Boivin, Michel Kelemenis, Daniel Larrieu

La danse contemporaine, des années 80 à aujourd'hui : regards portés sur l'évolution des esthétiques et des langages. Il est proposé de questionner ces trente dernières années, en interrogeant les chorégraphes de la première génération, représentatifs de cette "nouvelle danse" française puis de croiser les regards que portent aujourd'hui quelques uns d'entre eux avec d'autres artistes et acteurs de tous âges, filiations, parcours... À quelle transmission des héritages de la danse sommes nous confrontés ? Afin de le déterminer, nous pourrons interroger ensemble ce que la danse porte aujourd'hui de sens, d'esthétiques, de recherche tant pour ceux qui la font que pour ceux qui la découvrent.

TABLE RONDE 2

Et maintenant, comment poursuivre ? Créations, pratiques, nouvelles donnes
Communication Patrick Germain-Thomas, universitaire - Modération Rosita Boisseau, journaliste
Avec les chorégraphes et danseurs Gilles Jobin, Maud Le Pladec, Hervé Robbe

Est-ce de la danse ? Où va la danse ? Poser à nouveau la question de ce que représente ce terme pour chacun, question que se partagent le public et les professionnels de la culture peut être l'occasion de donner un éclairage afin d'approcher des modalités plus concrètes ou directement en lien avec les pratiques et d'autres questions : la création et les nouveaux réseaux, les formes et conditions de la diffusion.

20H30 : SPECTACLE

Grenade, les 20 ans **- Compagnie et Groupe Grenade**
Directrice artistique Josette Baïz - Chorégraphies Josette Baïz, Philippe Decouflé, Jean-Claude Gallotta, Michel Kelemenis, Jean-Christophe Maillot, Angelin Preljocaj et Abou Lagraa
Interprètes 22 danseurs de la Compagnie et du Groupe Grenade - Scénographie Dominique Drillot

Pour célébrer les 20 ans de sa compagnie, la chorégraphe Josette Baïz a réuni tous les danseurs de la Compagnie et du Groupe Grenade, petits et grands, pour travailler avec les chorégraphes Philippe Decouflé, Jean-Claude Gallotta, Michel Kelemenis, Jean-Christophe Maillot, Angelin Preljocaj et Abou Lagraa. Un exercice de haute volée pour les danseurs, tant chacun de ces chorégraphes possède une empreinte très personnelle et originale.

SAMEDI 23 NOVEMBRE

9H : TABLE RONDE 3

Culture chorégraphique en partage, l'artiste au cœur du débat
Communication Marie-Christine Bordeaux, universitaire - Modération Maxime Fleuriot, chargé de mission DGCA
Avec les chorégraphes et danseurs Pascale Houbin, Jean-Christophe Paré, Josette Baïz, Maurice Courchay

Le déficit de connaissance en termes de culture chorégraphique, avec en contrepoids les nouveaux outils et le développement de la recherche, ouvrent de nouvelles pistes à la création comme à l'archive et aux projets de médiation. Comment rendre accessible la culture chorégraphique et créer les conditions de la rencontre du public avec les œuvres et les artistes ? Quels projets pour quels publics, à tous les âges de la vie ? Tels sont les enjeux de l'éducation artistique et des pratiques amateurs sur lesquels réfléchir ensemble. En plaçant l'artiste au cœur du débat, l'intention est de questionner tant ce qui concerne l'engagement artistique, la place de l'artiste dans la cité que les relations qui peuvent se construire avec la médiation.

11H15 : EXPOSITION VIVANTE

Avenir
Daniel Larrieu Rétrospective 30 ans de la Cie Astrakan

Entre mémoire, souvenirs et détails, Daniel Larrieu convoque trente ans de travail en commentant images, traces et dessins sur la matière chorégraphique ou contextuelle. Trente années de créations par le prisme de l'instantané, une évocation entre veillée et conférence par l'un des représentants de la danse française des années 80, accompagné par Antoine Herniotte, musicien, acteur et scénariste. Peut être une danse ou deux, histoire de rappeler que le corps du danseur est encore le moyen le plus fiable pour passer de la parole à l'expérience de la sensation.

14H-15H30 : SYNTHÈSE

SYNTHÈSE DES TABLES RONDES

Par Rosita Boisseau, journaliste et Hervé Robbe, chorégraphe

MOTS DE CLÔTURE

Par Brigitte Lefèvre, Directrice de la danse à l'Opéra de Paris, Présidente de la Compagnie Catherine Diverrès

16H : ATELIER DE PRATIQUE

Le toucher intérieur du souffle - Mise en condition du corps pour la danse
Avec Pascale Houbin, chorégraphe, Cie Non de Nom

16H : ATELIER VISITE

Outil pédagogique
À chaque danse ses histoires, le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction
Coproduction Centre national de la danse et Fédération Arts Vivants et Départements
Avec Florence Lebailly, médiatrice culturelle au Centre national de la danse
et Jean-Christophe Paré, danseur, chorégraphe et pédagogue

Pour les enseignants, professeurs de danse, médiateurs, danseurs, étudiants (Attention places limitées - 25 personnes)
Qui n'a jamais entendu à la sortie d'un spectacle de danse : "Cela veut dire quoi ?", "Je n'ai rien compris". Le spectacle chorégraphique porte-t-il un récit, transmet-il un message ? Faut-il nécessairement qu'il raconte une histoire ? Du ballet de cour au hip-hop, que nous dit la danse ? Au fil des siècles s'est souvent posée la question du sens de la danse, de sa capacité narrative, de son expressivité. Parallèlement, à toutes les époques, le mouvement, l'espace, le rythme... sont aussi façonnés pour eux-mêmes dans nombre de chorégraphies ou de ballets.
Cet outil pédagogique met à jour la tension à l'œuvre dans l'histoire de la danse en Occident entre narration et abstraction. D'abord conçu pour un jeune public et destiné à accompagner les enseignants des collèges dans le cadre du programme "Histoire des arts", il est composé de dix panneaux thématiques, d'un livret pédagogique et d'un DVD.
www.arts-vivants-departements.fr/outil-pedagogique-danse.com

18H30 : PROJECTION CINÉMA

Projection de films de Philippe Decouflé, Compagnie DCA et de Dominique Bagouet, carnets Bagouet
Soirée présentée par Irène Filiberti

Un échange avec la salle aura lieu à l'issue de la projection.

Philippe Decouflé : *Caramba* (1986), *Le petit bal* (1994), *Abracadabra* (1998)
Philippe Decouflé est un danseur et chorégraphe français de danse contemporaine. Chorégraphe populaire, il est devenu célèbre grâce à la mise en scène des cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques d'Albertville en 1992.

Dominique Bagouet et Charles Picq : *10 anges* (1988)
Dominique Bagouet fut une grande figure de la danse contemporaine et de la nouvelle danse française entré au répertoire de nombreuses troupes en France et à l'étranger. L'association Les Carnets Bagouet, créée après sa disparition en 1992 par les membres de sa compagnie, préserve et diffuse son œuvre sous diverses formes.

Atelier Pascale Houbin

Atelier Jean-Christophe Paré

MERCREDI 20 NOVEMBRE

20H30 : SPECTACLE THÉÂTRE ANNE DE BRETAGNE, SALLE ROPARTZ

DIVINE - DANIEL LARRIEU

Mise en scène Gloria Paris - Chorégraphie et interprétation Daniel Larrieu - Scénographie Laurent P. Berger - Univers Sonore Le Tone - Costumes Margaret Stretchout - Travail sur le texte Georges Roiron - Variation théâtrale chorégraphiée d'après Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet (Éditions Gallimard)

Divine, c'est l'histoire d'un travesti montmartrois, l'un des personnages du premier roman de Jean Genet, Notre-Dame des fleurs, qu'il écrivit depuis sa cellule à Fresnes en 1942. Le corps du danseur y incarne le croisement des identités masculine et féminine, réalité et fantasme, parole et mouvement. Le passage de la parole au geste, le croisement du théâtre et de la danse semblent couler de source pour retranscrire l'écriture pure et baroque de Genet, chez qui la danse était une véritable source d'inspiration. Danseur professionnel dès les années 1980, Daniel Larrieu a dirigé le CCN de Tours. Il retrouve en 2003 sa compagnie, Astrakan, et multiplie depuis les pièces et les collaborations. Engagé et homme d'idée, il se sert de la danse pour attirer artistiquement l'attention de l'opinion publique, comme il l'a fait récemment sur le changement climatique aux côtés des Robinson de la glace, lors d'une expédition sur des plaques de glace à la dérive.

DU 20 AU 30 NOVEMBRE

EXPOSITIONS ET ATELIERS GRAIN DE SEL I SÉNÉ

DESSINER LA DANSE

Organisé par Grain de Sel, Séné - Tout public

Comment parler de la Danse en BD ? Comment saisir le geste, le mouvement ? En écho à la Rencontre Nationale Danse, Grain de Sel explore les liens entre la Bande Dessinée et la Danse.

EXPOSITION DU 20 AU 30 NOVEMBRE

En complicité avec la librairie Au Jardin des Bulles (8 rue St Nicolas, 56000 Vannes)

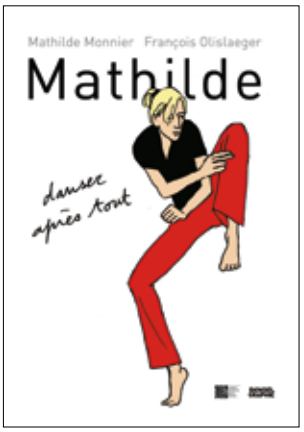
Trois albums BD à l'honneur : *Polina* de Bastien Vivès (Casterman), *Mathilde : danser après tout* de Mathilde Monnier et François Olislaeger (Denoël) et *Isadora Duncan* de Jules Stromboni et Josépha Mougenot (Naïve), ainsi que la série *Studio Danse* de Crip et Béka (Bamboo éditions).

ATELIERS ANIMÉS PAR EMMA BUR *CROQUE LA DANSE*

Mercredi 21 novembre - 15h30-17h (enfants) et 19h- 20h30 (adultes) à Grain de Sel : Croquis de scènes du film *Billy Elliot*

Vendredi 22 novembre à 20h30 au Théâtre Anne de Bretagne : Croquis "en live" du spectacle *Grenade, les 20 ans* par la Compagnie Josette Baïz.

Divine, Daniel Larrieu © Laurent Paillier



JEUDI 21 ET SAMEDI 23 NOVEMBRE

JEUDI 21 NOVEMBRE 18H, SALLE PIERRE DOSSE, THEIX
SAMEDI 23 NOVEMBRE 15H, LE TRISKELL, PLOEREN

ATELIER / PETITE FORME
PETITS SOLIDES

Compagnie Catherine Diverrès
Proposé par Vannes Agglo - Tout public à partir de 8 ans

Depuis un an, la compagnie Catherine Diverrès est en résidence au Théâtre Anne de Bretagne à Vannes. Avant la reprise de Solides (créé en 2004) qui y sera joué le 4 février 2014, elle propose à Theix et à Ploeren une petite forme participative de ce spectacle... Pièce pour huit danseurs, *Solides* aborde avec poésie les principes et mouvements fondamentaux de la danse contemporaine : physique, espace, geste... quels sont les éléments qui constituent son langage ? Forme plus légère, combinant atelier de pratique et temps de représentation, *Petits Solides* a été pensé comme une forme pédagogique, mais surtout poétique : Un voyage, une traversée dans le temps menée par des danseurs hors pairs !

Solides, Cie Catherine Diverrès © Tristan Valès

DIMANCHE 24 NOVEMBRE 14H-17H
SALLE LA CORVETTE, THÉÂTRE ANNE DE BRETAGNE, VANNES

FORMATION
ATELIER DU REGARD

Avec Jean-Christophe Paré
Organisé par l'addav56 - Tout public à partir de 12 ans

L'atelier du regard est une école de l'expérience du spectateur où il s'agit, en s'appuyant sur de nombreuses vidéos, de découvrir ou d'approfondir nos connaissances sur une série d'œuvres ou d'artistes chorégraphiques, et sur le contexte dans lequel elles ont été créées.

JEUDI 28 ET VENDREDI 29 NOVEMBRE 9H30-15H30, LA LUCARNE, ARRADON

FORMATION
DU RÉPERTOIRE À LA CRÉATION

Avec Jean-Christophe Paré
Organisée par l'Addav56 - Pour professeurs de danse et artistes

Au cours de cette formation composée de l'atelier du regard et de ce stage, Jean-Christophe Paré abordera par la pratique le lien entre patrimoine chorégraphique et création contemporaine. Cette formation inclut l'atelier du regard du 24 novembre.

LISTE DES EXTRAITS VIDÉO
DANSE EN AMATEUR ET RÉPERTOIRE

DISPOSITIF DANSE EN AMATEUR ET RÉPERTOIRE

Sélection d'extraits vidéo

Cette sélection d'extraits vidéo, en lien avec la thématique de la Rencontre nationale danse de Vannes, a pour vocation de présenter le dispositif "Danse en amateur et répertoire" développé dans différentes régions. Initié en 2006 par le Ministère de la Culture et repris en 2010 au sein du Centre national de la danse, il vise à valoriser le travail des groupes de danseurs amateurs et à leur permettre de se confronter au répertoire chorégraphique avec un professionnel de la danse.

Chaque année des plateaux sont organisés dans les théâtres (L'agora d'Évry / Essonne - 2007, Ferme du Buisson, Noisiel / Seine et Marne - 2008, Théâtre Paul Éluard, Bezons - 2009, L'Espal, Le Mans / Sarthe - 2010, Le Manège, Reims / Marne - 2011, Le Grand R, La-Roche-sur-Yon / Vendée - 2012, Théâtre national de Chaillot, Paris - 2013). L'édition 2014 aura lieu à la Maison de la Danse de Lyon.

Ce dispositif s'adresse à des groupes de danseurs amateurs dont les membres travaillent ensemble depuis deux années au moins dans un désir de continuité. Il permet de découvrir l'écriture d'une œuvre en travaillant avec un professionnel confirmé. Chorégraphe, interprète, notateur de la danse ou collecteur, interviennent en vue de remonter une pièce ou un extrait de répertoire. La relation aux sources (collectages) d'un corpus de danses issues de la tradition est une autre alternative proposée. Parallèlement au travail d'atelier, des éléments d'information et de compréhension complémentaires sur l'époque, le style et l'environnement artistique et culturel de la pièce sont apportés au groupe.

www.cnd.fr/professionnels/construire-son-projet/

PROGRAMME DES FILMS

Plateaux 2007 - L'Agora, scène nationale d'Évry
Réalisation Jérôme Alexandre, Cécile Chagnaud et Clothilde Moynot
Interviews Clothilde Moynot

ÉCLAT D'ULYSSE

Extrait d'*Ulysse* - Création 1981
Chorégraphie Jean-Claude Gallotta / Musique Henri Torgue et Serge Houppin
Intervenant Samuel Mathieu / Professeur Françoise Cance

Tout est blanc dans *Ulysse*. Les danseurs ont de grands balancements d'oiseaux, les variations sur un mouvement continu suivent la musique répétitive. La pièce évoque un voyage collectif et la danse creuse l'espace par vagues profondes. Pour Jean-Claude Gallotta qui a remonté la pièce à différentes reprises, le temps a fait son œuvre : "De l'innocence a été perdue en chemin, la beauté a changé de visage."

Le New Danse Studio (NDS) à Brive, Corrèze, est une école de danse fondée en 1978 par Donald Britton, danseur étoile au Saddler's Ballet Theater de Londres, et confiée à Françoise Cance en 1983. Tous les élèves ou anciens élèves du NDS, se sont réunis autour de ce projet pour partager une aventure passionnante, unissant leurs expériences et leurs énergies.

L'intervenant : Danseur depuis 1989, Samuel Mathieu a traversé les univers de Régine Chopinot et Karin Waehner, travaillé avec Joseph Russillo, Jean-Claude Gallotta, Tomeù Verges, notamment. Depuis 1992, il crée ses propres chorégraphies.

SO SCHNELL... TRÈS VITE

D'après *So Schnell* - Création 1990
Chorégraphie Dominique Bagouet / Musique Jean-Sébastien Bach et Laurent Gachet
Intervenant Matthieu Doze / Professeur Claire Servant

Les sons et les rythmes de *So Schnell* sont directement liés à l'enfance du chorégraphe : sa famille tenait une entreprise de textile. Avec son énergie têtue qui s'oppose au temps, qui fait vibrer les sens, cette pièce traite d'un sentiment d'insouciance, un jeu qui est une fuite et ne veut pas finir. Le spectacle a pris une autre dimension à la disparition de son créateur, emporté par la maladie.

L'Atelier des 12 heures, Chauvigny (Vienne). Constitué suite à une série de stages proposés par la Cie Alice de Lux, cet atelier regroupe des danseurs d'âge et origines sociales très variés. Toutes et tous ont des parcours en danse très différents mais un même désir d'échanges et d'aventures chorégraphiques.

L'intervenant : Matthieu Doze, interprète de nombreuses créations de la compagnie Bagouet et membre fondateur des Carnets Bagouet a collaboré avec de nombreux chorégraphes, dont Daniel Larrieu, et Fanny de Chaillé. Il mène aussi ses propres projets avec des plasticiens, des cinéastes, des metteurs en scène, des musiciens...

AUTOUR DE VÉGÉTAL

D'après *Végétal* - Création 1995
Chorégraphie Régine Chopinot / Univers sonore Knud Viktor
Intervenantes Claire Servant, Virginie Garcia, Régine Chopinot / Professeur Claire Servant

Douceur du mouvement, lent, roulé, déplié. Musique foisonnante de mille petits sons. Unité de ton dans l'harmonie d'une respiration commune. *Végétal* a été créé en étroite collaboration avec le plasticien Andy Goldsworthy. Régine Chopinot y fait un retour à la nature, aux éléments, terre, air, eau. "Des retrouvailles avec l'arbre que je suis", disait-elle à la création.

Atelier amateur danse de la MJC de Lussac-les-Châteaux (Vienne). Ce groupe a vu le jour dans le cadre d'un travail de sensibilisation à la danse contemporaine en milieu rural en 2003. Il a chaque année participé à un travail de création avec l'accompagnement de différents artistes danseurs et chorégraphes, sous la direction de la chorégraphe Odile Azagury.

L'intervenante : Après une formation auprès de Susan Buirge, Jackie Taffanel, et Julyen Hamilton, Claire Servant rejoint Régine Chopinot. Puis avec sa compagnie Alice de Lux, implantée à Chauvigny, elle poursuit son travail. Elle a aussi été formatrice au Centre d'études supérieures musique et danse de Poitou-Charentes.

Plateaux 2010 - Le Manège, scène nationale de Reims

NOS LIEUX DE LÀ

D'après *Les Lieux de là* - Création 1998
Chorégraphie Mathilde Monnier / Musique Heiner Gœbbels
Intervenante Rita Quaglia / Professeur Michèle Maïquez

Les non-lieux, Dans les plis, Quelque part quelqu'un sont les trois étapes du tryptique chorégraphique au long cours créé par Mathilde Monnier. Une pièce rigoureusement ciselée des corps à l'espace. Cette création qui interroge l'individu et la masse, les mutations des sociétés, s'appuie entre autre sur l'ouvrage d'Elias Canetti *Masse et Puissance* et pose la question du "comment vivre ensemble".

Lili & Ken, de Vaquières (Hérault) a été créé en 2004 au sein de l'atelier de l'IUFM de Montpellier animé par Jean-Jacques Félix, professeur et expert national pour la danse à l'école. Il concentre son activité autour d'un travail de recherche chorégraphique et de création en danse contemporaine et depuis 2009, travaille sur l'urbain, le performatif et l'in situ.

L'intervenante : Le parcours d'interprète de Rita Quaglia va de Régine Chopinot à Catherine Diverrès et Mathilde Monnier. Puis, avec Lluis Ayet, elle créé des duos. Son intérêt pour la pédagogie l'amène à enseigner et à mettre en place de nombreux projets.

ULYSSE

Dans la version de Josette Baïz - Création 1981
Chorégraphie Jean-Claude Gallotta / Musique Henri Torgue et Serge Houppin
Intervenantes Josette Baïz, Stéphanie Vial / Professeur Édith Bellomo

Josette Baïz, interprète de la pièce en 1982, a recréé cette chorégraphie pour de jeunes danseurs. Cette pièce, une invitation au voyage, est un classique de la danse contemporaine. Il circule dans ce spectacle "une énergie enfantine (...), une légèreté, une rapidité, endiablées et incessantes".

Les intervenantes : Après avoir dansé chez Jean-Claude Gallotta, Josette Baïz fonde sa propre compagnie et à la suite d'une résidence dans les quartiers nord de Marseille et d'Aix-en-Provence, elle modifie radicalement sa démarche artistique. Elle créé alors le style Grenade, symbole d'énergie, de métissage et d'ouverture sur le monde. Stéphanie Vial, son assistante, est issue de cette école. Elle a suivi la totalité du cursus Grenade. Aujourd'hui danseuse au sein de la compagnie, elle assiste Josette Baïz dans de nombreux projets chorégraphiques et pédagogiques.

Plateaux 2012 - Le Grand R, scène nationale de la Roche-sur-Yon

JUNGLE SUR LA PLANÈTE VÉNUS

Création 1994
Chorégraphie Daniel Larrieu, re-création 1994 / Bande son Jean-Jacques Palix et Eve Couturier
Transmission Mathieu Doze

La poétique si singulière du geste de Daniel Larrieu porte à circuler dans ses accents profonds ou légers, joyeux ou mélancoliques, à traverser son mystère. *Jungle sur la planète Venus* avec ses compositions de groupe, ses phrases dansées en canon et ses jeux d'emboitement est une fantaisie réalisée avec un sentiment d'urgence.
Une sorte de comédie musicale miniature.

Atelier des 12 heures - Chauvigny (Vienne). Responsable artistique : Claire Servant. L'Atelier des 12 heures est constitué en 2004 suite à une série de stages de 12 heures proposés par Claire Servant. Tous les danseurs ont des parcours de vie et de danse très différents. Depuis 2007, L'atelier des 12 heures a entrepris de traverser des œuvres emblématiques du répertoire contemporain.

L'intervenant : Mathieu Doze. Longtemps interprète, il a collaboré avec Daniel Larrieu, le Quatuor Albrecht Knust, Alain Buffard, Loïc Touzé, Christian Rizzo, Emmanuelle Huynh, Fanny de Chaillé, Claudia Triozzi... et mène ses propres projets avec des plasticiens, des cinéastes, des metteurs en scène, des musiciens...

JOURS ÉTRANGES

Création 1990 / Durée 15 min
Chorégraphie Dominique Bagouet / Musique Les Doors Stranges day
Transmission Catherine Legrand et Anne-Karine Lescop

Dès 1980, à la tête de l'un des premiers Centres chorégraphiques nationaux à Montpellier, Dominique Bagouet a mis à distance son héritage classique pour développer un langage singulier. *Jours étranges* est une pièce atypique dans son parcours. En optant pour une écriture moins savante et élaborée, il met en danse la révolte : celle de l'adolescence, de Mai 68, celle aussi du chorégraphe dont le désir est de briser les conventions.

Hors Mots - Rennes. L'association a été créée en 2005 par des parents du collège Les Ormeaux à Rennes. Elle s'adresse en priorité aux élèves pratiquant ou ayant pratiqué la danse au sein de cet établissement. Son objectif est de créer un espace artistique autour du collège en partenariat avec d'autres associations et en collaboration avec des professionnels. C'est ainsi qu'est né le lien avec le Triangle, scène conventionnée danse à Rennes.

Les intervenantes : Catherine Legrand rencontre Dominique Bagouet en 1982 et intègre la compagnie comme interprète jusqu'en 1993. Depuis la disparition du chorégraphe, membre des Carnets Bagouet, elle transmet régulièrement des pièces du répertoire. Anne-Karine Lescop a approché l'œuvre de Dominique Bagouet en développant un travail de recréation de soli, d'extraits de pièces du chorégraphe dans le cadre de l'Université de Paris VIII Saint-Denis. Interprète d'une pièce d'Odile Duboc, elle en a aussi fait une adaptation pour les enfants *Petit projet de la matière.*

Plateaux 2013 - Théâtre National de Chaillot, Paris

MAY B

Création 1981
Chorégraphie Maguy Marin / Musique Symphonie n°4, dite Symphonie tragique, de Franz Schubert
Intervenantes Françoise Leick et Cathy Polo / Coordinatrice artistique Françoise Cance
Répétitrice Muriel Corbel

Pièce emblématique de la chorégraphe, *May B* a fait le tour du monde. Inspirée par l'univers de l'écrivain Samuel Beckett, Maguy Marin affirme ici son propre langage et l'esprit de création de sa compagnie. La complexité rythmique de la partition chorégraphique et vocale, ses ressorts théâtraux, son humour absurde et son intense vision de l'humanité en ont fait une pièce manifeste.

Le groupe : New Danse Studio, Brive (Corrèze)

Créé en 1983, le New Danse Studio, réunit pour ce projet quatorze adultes amateurs. Au rythme d'un cours de danse hebdomadaire, ce groupe participe à des ateliers variés (classique, contemporain, yoga...) et organise des sorties collectives au spectacle.

Les intervenantes : Maguy Marin a réalisé plus d'une quarantaine de spectacles. La chorégraphe a confié les clés de la transmission de sa pièce *May B* à Françoise Leick et Cathy Polo, fidèles interprètes de sa compagnie.

Remerciements à Laurent Barré responsable du service recherche et répertoires chorégraphiques et du dispositif D.A.R,
à Stéphane Caroff, responsable des projets audiovisuels au Centre National de la Danse,
ainsi qu'à Virginie Bedotti, chargée de mission au Ministère de la culture/ Direction générale de la création artistique.

ACTIONS DANSE DE L'ADDA DU TARN

L'ADDA du Tarn réactive sa mémoire en images - Durée 9 mn

Depuis 2009, l'ADDA du Tarn, organisme associé au Conseil Général du Tarn et soutenu par la DRAC Midi-Pyrénées, construit son programme départemental danse et filme les temps forts de la Saison danse. Celle-ci relie les artistes, les pratiques et leurs œuvres aux acteurs qui font vivre la danse dans le département. Des actions multiformes s'adressant à des publics variés se déclinent selon trois axes indissociables : l'éducation artistique, la formation, l'accès à la diffusion et à la culture chorégraphique.
Du récit à la scène, du conte à la danse présente les contenus et articulations des parcours de 2011 à 2013. Parcourir pour les comprendre les chemins d'artistes témoigne de la diversité des présences d'artistes qui arpente, stimule et dynamise notre territoire depuis ces dernières années.

www.adda81.com
Contact **Nathalie Auboiron**, chargée de mission danse - Tél. 05 63 77 32 18

Atelier Pascale Houbin

FICHE RESSOURCES DGCA-CND

LIENS UTILES VERS LES SITES INTERNET RESSOURCES

Ministère de la Culture
www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Danse
www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Education-artistique-et-culturelle
www.culturecommunication.gouv.fr/Actualites/A-la-une/Conference-de-presse-sur-l-education-artistique-et-culturelle
www.histoiredesarts.culture.fr/

Centre national de la danse
www.cnd.fr/professionnels/

Centre national du livre
centrenationaldulivre.fr/fr/editeur/aide_a_l_edition/librairie_de_la_danse/

Fédération Arts Vivants et Départements
www.arts-vivants-departements.fr/ressources-et-territoires.html

Ministère Culture et Ministère Éducation nationale
www.histoiredesarts.culture.fr/
www.edutheque.fr

LEXIQUE DES PRINCIPAUX OUTILS AUDIOVISUELS ACCOMPAGNANT L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE DE LA DANSE

Numeridanse.tv
www.numeridanse.tv

À chaque danse ses histoires, le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction
www.cnd.fr/professionnels/education-artistique/projets/?docId=219690
www.arts-vivants-departements.fr/outil-pedagogique-danse.html
Outil pédagogique réalisé et coproduit par le Centre national de la danse et la Fédération Arts Vivants et Départements.

Les Mallettes pédagogiques 1, 2, 3
www.cdctoulouse.com/1-25204-Mallettes-pedagogiques.php

Extérieurs danse
Plusieurs DVD thématiques dont un explorant la danse hors plateau
www.horslesmurs.fr/-Decouvrir-la-rue-et-le-cirque-.html

Les cartes postales chorégraphiques
www.montalvo-hervieu.com/projets/cartes_postales_choregraphiques.html

Le Tour du monde en 80 danses
DVD conçu par Charles Picq. Épuisé mais à disposition dans les médiathèques spécialisées.

Les Mallettes à danser
Outil conçu et réalisé par l'équipe du CCN de Belfort
www.sceren.com/cyber-librairie-cndp.aspx?l=la-mallette-adanser&prod=14057

D'une écriture l'autre, le corps lisière entre les arts
DVD conçu par Marcelle Bonjour, réalisé par Jean-Yves Mocquard, coproduit par Danse au Cœur
et le Centre National de Documentation pédagogique. (2005)
www.sceren.com/cyber-librairie-cndp.aspx?l=danse&cat=591645#l24613

Le site du spectacle vivant de l'INA,
218 vidéos indexées sur une fresque historique des années 40 à aujourd'hui
et proposées également sous forme de 10 parcours thématiques.
fresques.ina.fr/en-scenes/accueil

Le lien vers les programmes danse au lycée de l'éducation nationale
www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html

Le fonds Images de la culture
Le fonds Images de la culture, est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des bibliothèques publiques, des CD, des établissements scolaires, des musées, des écoles d'art, des écoles d'architecture, des festivals, des associations, des établissements pénitentiaires... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Les films sont disponibles à la vente en format DVD, Blu Ray et en location pour le Béta SP. D'autres supports (clé USB, disques durs, envoi FTP) et formats (MPEG 4, .avi etc.) peuvent être proposés. Ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français (DOM-TOM inclus) et à la consultation sur place. Le prêt aux particuliers est possible par l'intermédiaire des médiathèques (mention sur les fiches films). Images de la culture ne concerne pas directement les particuliers. Ceux-ci peuvent s'adresser aux médiathèques qui disposent de tout ou partie du fonds. Une carte de ces médiathèques est consultable dans la rubrique "lieux de consultation". Depuis ses origines en 1978, le fonds Images de la Culture, géré directement par le CNC depuis 1996, constitue un outil privilégié pour la diffusion de la culture audiovisuelle en France. Le catalogue totalise aujourd'hui plus de 2700 œuvres documentaires. Il représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'ACSE (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, via la commission CNC Images de la diversité). Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif Regards sur le cinéma. Cette réunion d'experts contribue aux choix des documentaires acquis sur l'histoire du cinéma.
http://prep-cncfr.seevia.com/idc/data/Cnc/index.htm et sur http://www.Numeridanse.tv

editiondanse.com
Site dédié aux livres et DVD de danse et d'une manière générale à l'édition en danse. Vous trouverez sur ce site les nouveaux ouvrages et DVD, les lieux ressources, un agenda vous permettant de suivre l'actualité de l'édition en danse, le recensement des aides à l'écriture et à l'édition...
Ce site se nourrit et s'enrichit au fur et à mesure. C'est pourquoi vous pouvez aussi apporter vos contributions.
http://editiondanse.com

À noter également les revues

Repères
Repères, cahier de danse éditée par La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, semestriel de 32 pages, qui paraît mi-avril et mi-novembre. Il met en valeur la pensée de la danse en s'attachant aux questions relatives au travail des danseurs, abordé sous différents angles : entretiens, textes d'artistes et de chercheurs, analyses d'œuvres et d'ateliers, études historiques ou sociologiques.
Repères, cahier de danse est une nouvelle forme de la revue *Adage*, éditée par la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, dont la publication s'était interrompue en 1995. La revue *Adage* était elle-même la "descendante" du bulletin de l'Académie municipale de danse de Vitry-sur-Seine, lancé par Michel Caserta dans les années 1970 lorsqu'il avait créé cette école : cette publication, adressée prioritairement aux élèves et à leurs parents, voulait leur permettre de comprendre les principes pédagogiques de cette école et faire le lien avec le spectacle chorégraphique.
http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2013-1.htm

Funambule
Funambule, revue éditée par le département danse de l'Université Paris 8
La collection *Nouvelles de danse* éditée par Contredanse en Belgique.

Et aussi des DVD monographiques

Le Faune
Le Faune, un film de Dominique Brun autour de sa recréation
www.sceren.com/cyber-librairie-cndp.aspx?l=le-faune-un-film&prod=21082

Le Boléro
Le Boléro de Ravel chorégraphié par Odile Duboc
www.sceren.com/cyber-librairie-cndp.aspx?l=le-bolero-de-ravelchoregraphie-par-odile-duboc&prod=768817

Blog de l'association des chercheurs en danse
www.acdanse.free.fr

[RE]SSOURCES EN DANSE

Sites internet et portails documentaires cités au cours de l'intervention de Laurent Sebillotte (CND)

Portail de la médiathèque du Centre national de la danse
http://mediatheque.cnd.fr

Catalogue de la Bibliothèque nationale de France
(incluant le Département des Arts du Spectacle et la Bibliothèque-musée de l'Opéra)
http://catalogue.bnf.fr

Catalogue collectif de France
http://ccfr.bnf.fr

Site sur l'édition francophone en danse
(CDC du Val de Marne-La Briqueterie avec Micadanses et le Centre national de la danse)
http://editiondanse.com

Europeana
Bibliothèque numérique européenne
http://www.europeana.eu/

Gallica
Bibliothèque numérique de la BnF
http://gallica.bnf.fr

Catalogue et ressources numériques de la library of Congress (EU)
http://www.loc.gov

Catalogue et ressources numériques de la New York public library (EU)
http://www.nypl.org

DHC-dance heritage coalition (EU)
www.danceheritage.org

Digital public library of america
http://dp.la/

Répertoire des arts du spectacle (BnF)
http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/index.xsp

Portail Histoire des arts
(Ministère de la Culture et de la Communication)
http://www.histoiredesarts.culture.fr/

Signets Danse et Ballet de la Bnf
http://signets.bnf.fr/html/categories/c_792danse.html

Site des études et recherches en danse à Paris 8
http://www.danse.univ-paris8.fr/

Collections du Centre national du costume de scène et de la scénographie (Moulins)
http://www.cncs.fr/

Portail En scènes-le spectacle vivant en vidéo (Ina)
http://fresques.ina.fr/en-scenes/accueil

Base de données sur le répertoire de l'Opéra de Paris
http://chronopera.free.fr/

Programmation lyrique et chorégraphique de l'Opéra de Paris
http://www.memopera.fr/

Archives du Théâtre des Champs-Élysées
http://www.tce-archives.fr/

Portail de la Réunion des opéras de France
http://www.rof.fr/

Portail Spectacles du monde, archives audiovisuelles
http://www.maisondesculturesdumonde.org/nos-ressources-en-ligne

Stravinsky database
http://ws1.rœhampton.ac.uk/stravinsky/index.asp

Wikipédia
http://fr.wikipedia.org

numeridanse.tv, la vidéothèque internationale de danse en ligne
(Maison de la danse de Lyon, en partenariat avec le CND)
www.numeridanse.tv

Espace Doctorants (CND)
http://isis.cnd.fr/

Espace Répertoires (CND)
http://isis.cnd.fr/repertoires/

Espace Notateurs (CND)
http://isis.cnd.fr/notateurs/

Espace Éducation à la culture chorégraphique (CND)
http://aset.cnd.fr/

Exposition d'archives du CND

LES INTERVENANTS

Table ronde 1

ARPENTEURS DES ANNÉES 80, ENTRE HÉRITAGE ET TRANSMISSION

Communication

© DR

CLAUDIA PALAZZOLO, enseignant-chercheur à l'Université Lumière-Lyon 2, département des arts du spectacle et de l'image (ASIE). Danse et théâtralité, mémoires et réceptions du corps dansant constituent ses domaines de recherche. Dernier colloque organisé sous sa direction : "La danse dans les arts vivants - Pratiques, discours, figures" (septembre 2012, Biennale de danse de Lyon). À paraître : *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris (1889-1937) : Une fabrique du regard,* Paris, L'Œil d'or, "Ce que le vidéodanse ne dit pas" in "L'Archive vivante, Presses Universitaires de l'Est", "Danser avec la mort. Danses macabres sur la scène contemporaine", 2013.

Modération

© DR

IRÈNE FILIBERTI, critique, conseillère artistique, dramaturge pour la scène nationale de Cergy-Pontoise. Elle enseigne l'approche de la création et l'analyse des œuvres et intervient dans de nombreux théâtres, festivals et institutions en France et à l'étranger. Elle a collaboré avec le Théâtre de la Ville, le Centre Pompidou, l'Institut français à Paris, le Festival d'Avignon, la Biennale de la danse de Lyon, le CNDC d'Angers et divers CCN. Membre du conseil scientifique du Dictionnaire de la Danse (Larousse, 1999-rééd. 2008), elle est l'auteur de *Catherine Diverres, Mémoires passantes,* coédition l'œil d'or/CND, 2011. Actuellement, elle collabore avec Daniel Larrieu, sur son prochain livre à paraître *Légendes*.

© Ville de Vannes

CATHERINE DIVERRÈS

Formée à l'école Mudra de Maurice Béjart jusqu'en 1978, Catherine Diverrès s'est révélée au milieu des années 1980 notamment grâce à ses duos avec Bernardo Montet, rencontré dans la troupe de Dominique Bagouet. Elle suivra avec ce dernier l'enseignement de Kazuo Ohno et fondera la compagnie Studio DM. En 1994, elle prend la direction, avec Bernardo Montet, du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne qu'elle dirige seule entre 1998 et 2008. En 2008, elle y quitte ses fonctions et poursuit ses activités au sein de la compagnie Catherine-Diverrès. "Au fil du temps, Catherine Diverrès a créé une œuvre qui comprend une vingtaine de pièces hantées par des états de conscience, des corps subtils, qui nous parlent d'espace et de temps. Pièces de résistance, qui entrent en résonance avec les grands bouleversements de la vie, ses forces et ses gouffres." (Irène Filiberti). Depuis 2013, la compagnie Catherine Diverrès est associée via une convention à la ville de Vannes et au département du Morbihan. Elle est partenaire du Théâtre Anne de Bretagne à Vannes où elle a créé *Penthésilée*, pièce pour dix danseurs venus de toute la France, d'Italie et d'Espagne.

© Sylvie Friess

DOMINIQUE BOIVIN

Après avoir suivi une formation en danse classique, Dominique Boivin suit les cours de Carolyn Carlson puis accède à la formation d'Alwin Nikolais au CNDC d'Angers. En 1980 il part à New York où il suit les enseignements de Merce Cunningham et de Douglas Dunn. De retour en France en 1981, il crée sa compagnie Beau Geste et s'intègre dans la mouvance de la Nouvelle danse française. Une de ses plus importantes créations est un solo intitulé *La Danse, une histoire à ma façon* où il présente, à sa manière, les travaux des grands chorégraphes contemporains du XXe siècle comme Pina Bausch, Merce Cunningham ou Martha Graham - elle sera présentée pendant plus de dix ans. Il se fait également connaître du grand public avec des représentations dans des lieux publics à partir de 2005 de *Transports exceptionnels*, duo entre un danseur et une pelleteuse. Dominique Boivin s'affirme comme un artiste polyvalent et multifonction : à la fois interprète, chorégraphe, conférencier, humoriste et auteur.

© Frank Boulanger

DANIEL LARRIEU

Daniel Larrieu fait ses débuts de danseur professionnel au début des années 1980. Un prix au Concours de Bagnolet en 1982 révèle l'originalité de son langage chorégraphique. En une dizaine d'années, il multiplie les expériences, en passant des jardins du Palais Royal où il répète, à la piscine d'Angers où il crée un surprenant *Waterproof,* tentant à chaque fois de renouveler l'expérience de sa danse dans des rencontres chorégraphiques, plastiques, scénographiques et musicales variées. Considéré comme une figure marquante de la danse contemporaine française, il traverse ainsi l'aventure de la danse des années 80, ses expérimentations, ses audaces, ses lieux atypiques. De 1994 à 2002, il poursuit son travail de chorégraphe dans le cadre des missions du Centre chorégraphique national de Tours. Il retrouve ensuite sa compagnie, Astrakan. Dernièrement, il crée *Ice Dream* (2010), installation issue d'une expédition au Grœnland; *En Piste* (2011) collaboration avec les chorégraphes Dominique Boivin et Pascale Houbin ; *Big Little B* (2011) pièce pour deux interprètes et une vingtaine de poupées ; *Divine* (2012). En 2013, il collabore à *L'Âme au diable*, spectacle de chansons *"inadmissibles"*, avec Jérôme Marin et Marianne Baillot. Daniel Larrieu est administrateur délégué à la danse à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques depuis juin 2011.

© GTG

MICHEL KELEMENIS

Après une formation de gymnaste, Michel Kelemenis commence la danse à Marseille à l'âge de 17 ans. Dès 1983, il est interprète au sein du Centre Chorégraphique National de Montpellier auprès de Dominique Bagouet et écrit ses premières chorégraphies. Il fonde en 1987 Kelemenis & cie qu'il installe à Marseille. Ses nombreuses pièces, plus de 60, sont présentées à travers le monde. Son parcours est salué par de nombreuses bourses et distinctions. Amoureux du mouvement et des danseurs, de ces instants exceptionnels où le geste bascule dans le rôle, Michel Kelemenis articule ses créations autour de la recherche d'un équilibre entre abstraction et figuration. Pour son style personnel, qui allie finesse et performance, le chorégraphe est sollicité par les ballets de l'Opéra de Paris, du Rhin, du Nord, de Genève ou le Ballet National de Marseille. Coopération internationale, formation supérieure et insertion professionnelle traduisent son attention pour la transmission et l'échange. Sa longue coopération depuis 1994 avec l'Afrique du Sud aboutit en 2010 à la création de la formation CROSSINGS, ouverte à des jeunes chorégraphes, danseurs, musiciens et éclairagistes de plus de 10 nationalités. La culture chorégraphique ainsi que la création sont les deux formants essentiels du projet qu'il porte avec sa compagnie, à KLAP Maison pour la danse, qu'il imagine, initie et dirige depuis son ouverture, à Marseille, en octobre 2011.

Table ronde 2

ET MAINTENANT, COMMENT POURSUIVRE ? CRÉATIONS, PRATIQUES, NOUVELLES DONNES

© DR

Communication

PATRICK GERMAIN-THOMAS

, professeur d'économie et de gestion à la Chambre de commerce et d'industrie de Paris depuis 1992. Il poursuit actuellement ses travaux sur l'économie du secteur chorégraphique en centrant plus particulièrement ses recherches sur l'imbrication de l'action publique et des échanges économiques qu'occasionnent les activités de programmation. En 2012, il a publié un ouvrage aux Éditions de l'Attribut : *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*

© DR

Modération

ROSITA BOISSEAU

Journaliste, spécialiste de la danse contemporaine. Elle débute comme chroniqueuse pour Radio Nova en 1980 avant de travailler à France Culture pour une émission mensuelle consacrée à la danse. Depuis, elle exerce ses talents pour la presse écrite dans Le Monde et Télérama. Elle est l'auteur d'un ouvrage de référence *Panorama de la danse contemporaine*, mais aussi de monographies des chorégraphes Régine Chopinot et Philippe Découflé. Avec ce dernier elle publie *Deuxième peau - habiller la danse*, sur le costume du danseur.

© Grégory Batarson

GILLES JOBIN

Gilles Jobin est un danseur et chorégraphe suisse travaillant à Genève. Il se forme tardivement à la danse classique à Cannes et au Ballet Junior de Genève puis danse pour des compagnies lausannoises et catalanes. Il prend en 1993 la codirection du théâtre de l'Usine à Genève où il rencontre Maria Ribot qui deviendra sa compagne. En 1995, le couple s'installe à Madrid où Gilles Jobin se lance dans ses premières créations. En 1997, il part pour Londres avec La Ribot, attiré par le Live Art anglais. Il devient chorégraphe-résident à l'Arsenic de Lausanne où il fonde sa compagnie Parano Productions et crée la même année sa première pièce de groupe, *A+B=X*, pour le festival Les Urbaines. En 1998, il crée le duo Macrocosm au Palace Theatre de Londres. En 2001, Gilles Jobin crée une pièce majeure, *The Mœbius Strip (quintet)*. À l'inverse de ses précédentes œuvres qui développaient en thèmes sous-jacents le sexe, la nudité, la violence et la guerre, cette pièce n'utilise que lignes et géométrie. Une création qui fait écho aux compositions de son père, Arthur Jobin, peintre abstrait. En 2011, Gilles Jobin s'engage encore plus dans le mouvement dénué de toute structure narrative avec *Spider Galaxies*.

MAUD LE PLADEC

© Roberto Frankenberg

Maud Le Pladec est une chorégraphe et interprète née en 1976 à Saint-Brieuc et qui vit à Rennes. Maud Le Pladec se forme à la danse contemporaine en 1999, en intégrant la formation ex.e.r.ce au Centre Chorégraphique National de Montpellier dirigé par Mathilde Monnier. Elle travaille ensuite à l'étranger, entre l'Autriche, le Japon, la Suisse, la Serbie... Dès 2001, elle amorce son désir de mettre en place un cadre propice à la recherche chorégraphique. La rencontre avec Mickaël Phelippeau, Typhaine Heissat, Virginie Thomas et Maeva Cunci sera déterminante dans l'affirmation de ces choix. La même année, à l'initiative de ces cinq danseurs, naîtra le collectif Leclubdes5. Parallèlement, Maud Le Pladec poursuit son parcours d'interprète. Elle collabore entre autres avec Loïc Touzé, Georges Appaix, Mathilde Monnier, Boris Charmatz, le plasticien Marcel Dinahet... En 2004, elle intègre la Formation Supérieure de Culture Chorégraphique auprès de la critique de danse Laurence Louppe d'où elle sort titulaire du diplôme supérieur en Culture Chorégraphique. En parallèle de ses projets de création, Maud Le Pladec est lauréate du programme Hors les Murs de l'Institut français pour l'année 2013 et effectue dans ce cadre une recherche à New York sur le collectif Bang on a can. Elle poursuit également son travail d'interprète auprès de Boris Charmatz.

HERVÉ ROBBE

© DR

Depuis plus d'une trentaine d'année, Hervé Robbe (chorégraphe danseur né en 1961 à Lille, France), est l'acteur et le témoin curieux d'un foisonnement créatif de la danse. Parallèlement à des études d'architecture, il a été formé à Mudra, l'école de Maurice Béjart à Bruxelles. C'est dans un contexte qui porte un regard neuf sur la danse et autorise des gestes inédits, de nouvelles représentations des corps, qu'il a commencé sa production chorégraphique en 1987, au sein d'une première compagnie Le Marietta Secret. Sa démarche artistique s'est nourrie et a questionné les enjeux corporels et esthétiques de la modernité et de la postmodernité en danse, et s'est enrichie de confrontations culturelles, lors de séjours d'échanges et de créations en particulier aux États-Unis et au Japon. Au fil des années, son travail s'est sophistiqué, associant à la présence chorégraphique, des univers ou des dispositifs architecturaux, plastiques, vidéographiques, sonores et technologiques. À ce jour, il a créé plus de quarante-huit spectacles chorégraphiques, qui ont été diffusés dans l'ensemble du territoire français et à l'international. En 1999 il est nommé directeur artistique du Centre Chorégraphique National du Havre Haute-Normandie. Il fait le choix en janvier 2012 de quitter cette institution et de continuer son aventure d'artiste et de pédagogue au sein d'une nouvelle structure de production nommée Travelling & Co. Il dirige le programme de recherche et composition chorégraphique, au sein de la Fondation Royaumont depuis 2013.

Table ronde 3

CULTURE CHORÉGRAPHIQUE EN PARTAGE, L'ARTISTE AU CŒUR DU DÉBAT

Communication

© DR

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX, maître de conférences à l'université Stendhal de Grenoble, chercheure au Gresec et chargée de mission culture pour le PRES-Université de Grenoble. Elle consacre ses travaux à la médiation artistique et culturelle, la médiation scientifique, l'éducation artistique et culturelle, et plus largement aux enjeux contemporains de la démocratisation et de la démocratie culturelles. Parmi ses ouvrages, on peut notamment citer *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires* (2013) en collaboration avec François Deschamps.

Modération

© DR

MAXIME FLEURIOT, chargé de mission sur les enseignements, la recherche, la diffusion et la culture chorégraphiques au sein de la délégation à la danse du Ministère de la Culture / DGCA. Il a auparavant exercé pendant dix ans le métier de journaliste spécialisé en danse et assuré la direction artistique de La Métive, résidence d'artistes pluridisciplinaire établie en Creuse (2006-2010). Il a été conseiller artistique du Festival Montpellier Danse en 2010 et 2011.

© Quentin Bertoux

PASCALE HOUBIN

Pascale Houbin fonde la compagnie “Non de Nom” en 1987. Elle a été interprète de Daniel Larrieu, Philippe Decouflé, Sidonie Rochon, le groupe Alis. Elle est professeur diplômée à la Fédération Française de Hatha Yoga et enseigne régulièrement. *Nota Bene* (1987) puis *Chants* (1989), créées au théâtre de la Bastille, intègrent à la chorégraphie la présence d’un comédien sourd, Joël Liennel, ainsi que l’utilisation de la langue des signes française. Cette expérience lui permet d’explorer les résonances reliant texte et mouvement, texte et parole visuelle. Elle crée trois solos : *Germen et Soma* (1995), *Rhizome* (1998), *Récital* (1998). D’abord connue pour ses solos, elle s’engage à partir de 1999 dans une suite de collaborations artistiques avec d’autres créateurs. Depuis octobre 2002, elle développe en parallèle un projet de recherche et d’expérimentation “Aujourd’hui à deux mains”. Il s’agit d’une collection de portraits gestuels, filmés “à blanc” dans différents métiers (pépiniériste, boulanger, pilote de chasse, couturière...). Elle aime à mélanger les genres scéniques.

© DR

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

Jean-Christophe Paré intègre à 18 ans le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. En 1976, il est engagé au sein du ballet de l’Opéra National de Paris. Il y découvre entre autres l’existence du Groupe de Recherche Théâtral de Carolyn Carlson qui lui permet d’entrer en contact avec une autre forme de danse. Il y vit la double aventure de la rencontre avec la danse contemporaine et de l’éclosion de ce qui sera nommé plus tard la “jeune danse française”. Artiste polyvalent - danseur interprète mais aussi chorégraphe, enseignant, formateur pour le diplôme d’État de professeur de danse - la diversité de ses projets l’entraîne parfois dans d’autres domaines (l’image du corps en milieu hospitalier psychiatrique). Fin 2000, il intègre le service de l’inspection et de l’évaluation au Ministère de la Culture. Ces missions dans le domaine pédagogique le conduisent tout naturellement à prendre la direction des études en 2007 de l’École Nationale Supérieure de Danse de Marseille qu’il quitte en 2012. Il intervient aujourd’hui dans de nombreuses formations et rencontres.

© Yohanne Lamoulere

JOSETTE BAÏZ

Josette Baïz, formée par Odile Duboc, enseigne la danse contemporaine depuis 1978 à Aix-en-Provence, où elle crée ses premières chorégraphies. En 1982, alors danseuse chez Jean-Claude Gallotta, Josette Baïz remporte au 14e Concours International de Chorégraphie de Bagnolet le 1er Prix, ainsi que ceux du Public et du Ministère de la Culture. Elle fonde alors sa première compagnie, La Place Blanche, et a créé depuis lors plus de 40 spectacles. En 1989, le Ministère de la Culture lui propose une résidence d’une année dans une école des quartiers nord de Marseille. La confrontation avec des propositions aussi diverses que le break dance, le smurf, le hip hop, la danse orientale, gitane, indienne ou africaine, l’obligent à revoir entièrement ses acquis corporels et mentaux. En 1992, Josette Baïz crée le Groupe Grenade puis en 1992 la Compagnie Grenade. Aujourd’hui, Grenade est un ensemble chorégraphique composé d’une soixantaine de danseurs répartis entre le Groupe Grenade et la Compagnie Grenade. Le Groupe se compose d’une cinquantaine d’enfants et adolescents de 7 à 18 ans, la Compagnie quant à elle est composée d’une douzaine de professionnels adultes. Josette Baïz souhaite continuer à enrichir ce répertoire chorégraphique en collaborant artistiquement, toujours et encore, avec des chorégraphes français et étrangers ; en participant à des projets pluridisciplinaires nouveaux et originaux, développant ainsi la rencontre et l’échange.

© DR

MAURICE COURCHAY

Après un double cursus, École supérieure de danse de Cannes et École supérieure de commerce et d’administration des entreprises, Maurice suit une carrière internationale d’artiste chorégraphique aux côté de John Neumeier puis de Maurice Béjart.

Son intérêt pour les sciences humaines le pousse ensuite à s’intéresser à la pédagogie de la danse et à la pédagogie au sens large. Cette démarche se déclinera à la fois dans une carrière d’enseignant et dans la création et la direction d’une compagnie aux Antilles (Aide à la création chorégraphique en 1998). Loin des clivages entre artistes et enseignants, c’est bien la synergie des deux qui motive son action.

Actuellement à la tête du département danse du Pont Supérieur, Pôle d’enseignement supérieur du spectacle vivant Bretagne - Pays de la Loire, il multiplie les actions et les partenariats (Département des sciences de l’éducation de l’université de Nantes, CREN, CNDC, Université d’Angers, créations chorégraphiques...) qui viennent alimenter chez l’étudiant/artiste les liens dynamiques et créatifs qui peuvent se construire et se décliner entre les Arts vivants, les sciences humaines et les enseignements généraux.

GLOSSAIRE
ET COMPLÉMENTS D'INFORMATION

Addav56 : Association départementale pour le développement des arts vivants dans le Morbihan

ADDM, ADIAM, ADDA, ADDIM... : Association départementale de développement de la musique, de la danse, et des arts vivants

Arts Vivants et Départements : Fédération nationale des organismes départementaux de développement des arts vivants. www.arts-vivants-departements.fr

CCN : Centre chorégraphique national

CDC : Centre de développement chorégraphique

CDN : Centre dramatique national

CNDC : Centre national de danse contemporaine d'Angers

Cefedem : Centre de Formation des Enseignants de Danse et de Musique

IUFM : Institut Universitaire de Formation des Maîtres

RP : Relation publique

SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques

SN : Scène nationale

ex.e.r.ce (CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon) : www.ccnmlr.com

La formation ex.e.r.ce a été créée en 1998 sous l'impulsion de Mathilde Monnier, chorégraphe et directrice du CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon. ex.e.r.ce est avant tout un espace de recherche et d'expérimentation pratique et théorique directement lié à la création chorégraphique. L'enseignement a pour but de donner aux étudiants un fond de connaissance vaste, nécessaire à une démarche créative et personnelle dans le futur. ex.e.r.ce bénéficie d'un contexte territorial culturel très riche, dans une ville marquée par l'histoire de la danse contemporaine à travers le Festival Montpellier Danse et la présence de plus d'une vingtaine de compagnies de danse contemporaine indépendantes.

Fondation Royaumont (Abbaye de Royaumont - 95270 Asnières-sur-Oise) : www.royaumont.com

Royaumont est un lieu de travail et d'expérimentation au service des artistes. Le projet de la Fondation Royaumont se caractérise par sa durée et donne priorité à la recherche, à la formation professionnelle et à la création. Les activités de diffusion, concerts, spectacles, rencontres, tournées, viennent compléter et prolonger ces programmes. Le projet culturel de Royaumont est organisé en trois pôles : la musique (médiévale, Renaissance et baroque, des XIXe et XXe siècles, musique contemporaine, musiques orales et improvisées), la danse contemporaine, et un pôle pluridisciplinaire qui invite des créateurs de différentes disciplines à travailler ensemble.
À la suite de l'annonce du départ de Myriam Gourfink pour mars 2013, la Fondation Royaumont a lancé un appel à candidature pour la direction artistique du Programme Recherche et Composition Chorégraphiques. Son choix s'est porté sur le chorégraphe Hervé Robbe.

Danse en amateur et répertoire : www.cnd.fr

Ce programme d'aide s'adresse à des groupes de danseurs amateurs dont les membres travaillent ensemble depuis deux années au moins et s'inscrivent dans un désir de continuité. Il offre la possibilité pour ces groupes de découvrir une écriture chorégraphique à travers une œuvre significative dans l'histoire de la danse, ayant déjà connu l'épreuve de la scène, ou pour les danses qui ne sont pas reliées à une pratique scénique, de se confronter aux sources de cette pratique.Pour cela, les groupes et leur responsable habituel travaillent avec un professionnel confirmé - chorégraphe, interprète, notateur de la danse ou collecteur - en vue de remonter une pièce ou un extrait d'une pièce de répertoire, éventuellement adaptée au niveau technique du groupe, ou d'approfondir la relation aux sources (collectages) d'un corpus de danses issues de la tradition. Parallèlement au travail d'atelier, les groupes devront pouvoir recevoir des éléments d'information et de compréhension complémentaires sur l'époque, le style et l'environnement artistique et culturel de la pièce ou des sources qu'ils travailleront.
(source : Centre national de la danse)

Danse à l'École :

L'un des plus grands apports de Françoise Dupuy est sans conteste d'avoir promu l'enseignement de la danse dans les programmes de l'Éducation Nationale. Missionnée par le ministère de la Culture dès 1984, en plein débat sur l'enseignement artistique dans les écoles, la danseuse s'associe à Marcelle Bonjour pour mener à bien l'un des combats dont elle se dit la plus fière. Elles mettent en place des formations conjointes artistes-enseignants et créent un réseau de personnes ressources.

Danse au cœur : www.danseaucœur.com

Danse au cœur, association fondée par Marcelle Bonjour en 1989, Centre national des cultures et des ressources chorégraphiques pour l'enfance et l'adolescence, était Pôle national de ressources artistiques et culturelles pour la danse (cf. BO du 2 mai 2002), sous l'égide du Ministère de la Culture et de la Communication, et du Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement sSupérieur et de la Recherche. L'association a disparu fin 2011, ses financements publics n'étant pas reconduits.
Association "précurseur" en matière d'éducation artistique à l'école, elle proposait de nombreuses actions qui s'articulaient autour d'une philosophie mettant en jeu une réelle formation artistique au langage chorégraphique pour tous les enfants, adolescents et adultes amateurs. Dans la continuité de ce travail, Danse au cœur organisait les Rencontres nationales de danse à l'école, au Théâtre de Chartres. L'association proposait des actions de formations initiales et continues des enseignants, des artistes et des acteurs culturels.

Université Paris VIII : www.univ-paris8.fr

Créée en 1984, l'UFR Arts, Philosophie et Esthétique rassemble les départements d'Arts Plastiques, d'Arts et Technologies de l'Image, de Cinéma et audiovisuel, de Danse, de Musique, de Photographie et de Théâtre auxquels s'ajoute la Philosophie avec sa réflexion, en particulier sur les arts.
Accueillant actuellement plus de 4 000 étudiants, elle est l'un des plus grands centres de formation artistique universitaire d'Europe, et prépare aux diplômes de licences et de masters ainsi qu'aux doctorats au sein des Écoles Doctorales.

Un certain nombre de principes fondateurs, issus du centre expérimental de Vincennes, préside à la pédagogie des départements d'arts de l'Université Paris 8, et forme la base de l'engagement des équipes d'enseignants :

- alliance de la pratique des arts et d'une réflexion théorique, ce qui se manifeste par la présence, dans les cursus, de cours d'analyse ou d'esthétique, mais aussi de cours centrés sur l'activité artistique elle-même,
- un intérêt scientifique prononcé pour les arts des XXe et XIXe siècles et ses relations aux autres activités humaines,
- la pluridisciplinarité, à la fois comme mode de connaissance et comme confrontation dans la pratique des arts, l'ouverture sur les milieux professionnels.

RENCONTRE NATIONALE DANSE ORGANISÉE PAR

ADDAV

arts vivants & départements

THÉÂTRE ANNE DE BRETAGNE

VANNES
www.mairie-vannes.fr

CO-RÉALISATION

centre national de la danse

AVEC L'AIDE DE

Région BRETAGNE

Morbihan

Vannes agglo

EN COLLABORATION AVEC

GRAIN DE SEL

SPECTACLE vivant EN BRETAGNE

LE PONT SUPÉRIEUR

Dedic