

Chorégraphes Associés





Le syndicat Chorégraphes Associés milite pour une absolue liberté des œuvres et pour une libre circulation des artistes au niveau européen et international.

En nous associant à *Mouvement* pour ce Cahier spécial, nous avons voulu donner la parole aux chorégraphes et affirmer notre volonté de nous impliquer durablement dans tous les domaines de la création.

Un syndicat d'artistes

Jean-Marc Adolphe

Avec Chorégraphes Associés, la « corporation » des chorégraphes ne s'assemble pas uniquement pour défendre des positions « corporatistes », mais pour fédérer des points de vue et pour questionner, à partir de la pluralité du « métier » de chorégraphe, la place de la danse dans la société.

La légende raconte qu'en 1982, quelques mois après la victoire de François Mitterrand à l'élection présidentielle, à une époque où les lieux de danse n'étaient pas légion à Paris, Daniel Larrieu, pour obtenir un studio, s'en alla répéter *Chiquenaudes*, qu'il préparait pour le Concours de Bagnolet, dans la cour du Palais Royal, sous les fenêtres du ministre de la Culture. En vérité, confiera-t-il, « on a répété à trois dans la Galerie Vivienne, puis (on nous a chassés) au Palais Royal. On n'a pas voulu me croire lorsque je l'ai dit, mais je ne savais pas alors que nous étions sous les fenêtres du ministère de la Culture. Pour moi, le ministère se trouvait rue Saint-Dominique, à l'adresse de la Division de la Danse. Après l'avoir appris, j'ai décidé de rester là. Nous nous cassions le dos sur le marbre mais le lieu était magique avec ses colonnes, sa géométrie. »¹

Les légendes enjolivent parfois la réalité. Ce qui est certain, c'est que la reconnaissance institutionnelle aujourd'hui dévolue à la danse contemporaine n'est pas tombée du ciel : ce fut une histoire de conquêtes et de combats, d'initiatives

et de regroupements. La France, berceau du ballet classique où règne le « maître de ballet », a mis bien du temps à accepter la modernité chorégraphique, avec la notion d'« auteur » qui lui est intrinsèquement liée. Dans *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920-1970*, Jacqueline Robinson retrace l'histoire de ces pionnières et pionniers qui eurent les plus grandes difficultés à imposer un autre regard sur la danse².

Faire bouger les lignes

Jacqueline Robinson épingle par exemple un article du critique Jean Dorcy qui éreinte violemment en septembre 1955, dans la revue *Toute la Danse* (septembre-octobre 1955), tout ce que Paris compte alors de chorégraphes « modernes », qu'il traite de « danseurs populistes ». Il n'est pas plus tendre avec Martha Graham, dont la compagnie vient de se présenter pour la première fois en France : « Que l'on admette que les reptations des girls et boys de Graham Martha, essayant la scène avec leur partie la plus charnue,

Cahier spécial / *Mouvement* n°63
(avril-juin 2012)
Réalisé en coédition avec
Chorégraphes Associés

Coordination : Jean-Marc Adolphe et
Charlotte Imbault
Conception graphique : Meghed
Simonian
Couverture et dessins : Robert Renard
Edition : Pascaline Vallée
Ont participé : Jean-Marc Adolphe,
Christine Bastin, Jean-Christophe

Bleton, Pierre Doussaint, Brigitte
Dumez, Patrick Germain-Thomas, Jany
Jérémie, Isabelle Lefèvre, Micheline
Lelievre, Marie-Noëlle Rabut

MOUVEMENT, la revue indisciplinée
6, rue Desargues, 75011 Paris, France
Tél. +33 (0)1 43 14 73 75
Fax +33 (0)1 43 14 69 39
www.mouvement.net

Mouvement est édité par les Editions
du Mouvement, SARL de presse du

capital de 4 200€, ISSN 125 26 967
Directeur de la publication : Jean-Marc
Adolphe.

Supplément de *Mouvement* n°63. Ne
peut être vendu. © mouvement, 2012.
Tous droits de reproduction réservés.

L'équipe du syndicat Coprésidents :
Brigitte Dumez et Pierre Doussaint
Trésorière : Geneviève Mazin
Les membres du Conseil
d'administration : Jean-Christophe

Bleton, Daisy Fel, Jany Jérémie,
Micheline Lelievre, Isabelle Lefèvre,
Nadège MacLeay

Chorégraphes Associés
Maisons des auteurs, S.A.C.D.
7, rue Ballu 75009 Paris
www.choregraphesassociés.org

ne me tirent à moi, qu'une seule réflexion : demain matin le balayeur aura un peu moins de peine». Le critique du Monde, Claude Baignères, n'est alors guère plus élogieux : «*Martha Graham fait penser à un peintre qui aurait découvert des couleurs originales, des pinceaux inusités et aurait écrit des traités esthétiques révolutionnaires et séduisants. Il lui reste seulement à composer un chef d'œuvre.*»

Face à tant de dénigrements, seules des actions collectives et fédératives permirent de faire bouger les lignes. «*En 1965, narre encore Jacqueline Robinson, se réunirent un certain nombre de danseurs et chorégraphes, enseignants et pratiquants de toutes disciplines, pour envisager une règlementation de la profession et, en particulier, l'instauration d'un diplôme d'Etat de professeur de danse. [...] La démarche à l'époque est symptomatique. Elle indique une nouvelle attitude des pratiquants, plus conscients du rôle de la danse, de sa définition même, de sa place dans la société et de leur place dans la société. [...] Notons les travaux importants faits sous l'égide du Syndicat national des auteurs et compositeurs (Snac) avec sa section chorégraphes à qui l'on doit la reconnaissance du statut de chorégraphe (le chorégraphe comme auteur); ce qui, symboliquement et de fait, représente une victoire majeure.*» Il y eut aussi, bien sûr, l'agitation révolutionnaire de mai 1968, à laquelle participèrent les acteurs de la danse : de Comité Révolutionnaire d'Action Culturelle en « comité d'action danse », «*je nous revois*, poursuit Jacqueline Robinson, *complotant une marche sur l'Opéra; rêvant d'abordage,*

Chorégraphes Associés milite pour une meilleure prise en compte de la danse et pour la reconnaissance du métier de chorégraphe.

de viol d'antiques usages et d'instauration d'une cité nouvelle où la danse s'épanouirait dans le travail et la créativité. Je nous revois autour de multiples tables vertes, discutant de doctrines, d'enseignement, de priorités, de droits et de devoirs. [...] Et puis, la fièvre est tombée, les soucis quotidiens ont repris leur place. Mais il est resté quelque chose de cette volonté de construire quelque chose. Nous sommes aujourd'hui un peu plus près de nos rêves d'alors... Mais rien n'est simple et d'autres problèmes ont surgi ! »

Un désir collectif d'auteurs

Cent fois remettre sur le métier... Jacqueline Robinson a écrit ces lignes en 1990. Une vingtaine d'années plus tard, si la structuration de la danse contemporaine en France a

considérablement progressé, des problèmes toujours aussi aigus restent entiers. Le 6 janvier 2006, après que plusieurs chorégraphes aient éprouvé le besoin de se réunir pour parler de leurs difficultés grandissantes (problèmes de diffusion, d'espaces de travail, de formation, de gestion, insuffisance de dialogue) et face à la dégradation de leurs conditions de travail, naissait un nouveau syndicat : Chorégraphes Associés. Ce syndicat indépendant, non-affilié à une confédération existante, milite pour une meilleure prise en compte de la danse et pour la reconnaissance du métier de chorégraphe, mais il s'affirme aussi comme espace de discussion, de mise en partage d'informations, d'outils et de compétences. «*Chorégraphes Associés vient d'un désir collectif d'auteurs : comment penser et partager dans la singularité de nos métiers nos expériences et trouver ensemble les réponses et les prises de parole pour la défense de nos droits et de l'avancé de ceux-ci*, écrit Daniel Larrieu. *Fédérant des pratiques diverses de chorégraphes, ce groupe de travail développe une pensée qui se veut à la fois distante des actualités, mais aussi un porte-parole auprès des institutions sur l'ouverture de la pensée de la danse et de nos métiers de la danse. Il peut réagir au nom de ses membres pour donner son point de vue et peser sur des décisions politiques. Par le travail d'échanges et de partages de points de vues, différents de la logique financière et de la manière dont se travaille la pensée et l'action de la culture, il est aussi un lieu ouvert où peuvent se confronter des choix, des visions du travail dans des esthétiques variées.*» D'origine allemande (elle est née sous le nazisme), formée sous la direction de Kurt Jooss³ à la Folkwangschule d'Essen, Renate Pook est installée de longue date à Strasbourg.

Se souvenant qu'à l'issue de sa formation, elle avait décidé, avec d'autres danseuses (Suzon Holzer, Linda Mitchell et Kilina Cremona), de «*se rassembler pour danser et créer ensemble*», elle ajoute : «*L'important est de "faire" ensemble; ces moments se déroulent aussi bien autour d'un repas que dans un studio.*» A Strasbourg, elle a perpétué cet état d'esprit en organisant des soirées de «*danses partagées*» afin de «*faire découvrir au public plusieurs courants qui faisaient déjà la richesse de la danse contemporaine*». Aujourd'hui encore, à Strasbourg, sur une proposition de Yannick Kergreis, très active au sein des services culturels de la Ville, une dizaine de chorégraphes se retrouvent régulièrement dans une salle prêtée par la Mairie. Façon, pour Renate Pook, de battre en brèche une époque marquée par un individualisme prononcé.

Porter une parole de chorégraphes

Jean Gaudin fait le même constat d'un «*individualisme qui règne dans le milieu de la danse*». Il perçoit Chorégraphes Associés, qu'il qualifie de «*syndicat artistique*», comme «*un endroit de questionnement où les rencontres peuvent se faire*», avec la possibilité de fédérer des points de vue. La différence est selon lui essentielle «*entre le point de vue (comme dans un paysage ou en arts plastiques) et le jugement. Juger, c'est comparer, hiérarchiser, donc fermer;*



alors que regarder d'un autre point de vue permet d'ouvrir des perspectives. » Lila Greene défend elle aussi le principe d'un syndicat qui puisse porter une parole de chorégraphes : « Lors des Entretiens de Valois⁴, j'ai découvert tout un monde qui avait une façon très peu artistique de penser les choses et n'utilisait pas le même langage que nous, les artistes. » Au sein de Chorégraphes Associés, elle dit avoir beaucoup appris en travaillant sur des dossiers tels que les droits d'auteur en musique et en danse : « L'artiste est celui qui doit être vigilant par rapport à la société et ses administrations, prêt à réagir avec des actions originales. [...] Il y a des réseaux qui existent hors des grandes institutions et qui ne sont pas assez reconnus. Un artiste est par définition non-conformiste, alors entrer dans les cases de l'institution m'a toujours paru quelque peu un non-sens... Ce devrait être l'artiste qui établit un cahier des charges et non l'inverse, sinon on tombe vite dans un art d'Etat dont les critères sont forcément établis par ses fonctionnaires. »

Les métiers du chorégraphe

Difficile, à vrai dire, de faire entrer dans le moule administratif la pluralité du « métier » de chorégraphe. Suite au débat « Chorégraphe, à quel prix ? », mené par Chorégraphes Associés lors des dernières BIS à Nantes, le 19 janvier 2012, Jany Jérémie s'interroge sur « les trois métiers du chorégraphe » : « Nous sommes à la fois auteurs, directeurs d'artistes et souvent aussi interprètes. Notre métier est à la fois segmenté, fractionné, pourtant nous sommes intimement convaincus que cela fait un tout. Faut-il choisir sans se couper un bras ou assumer ce métier tricéphale ? » Brigitte Dumez, qui a renoncé à diriger une compagnie, ne s'estime pas moins chorégraphe en développant aujourd'hui une activité d'art-thérapeute : « Cette décision est en lien direct avec ma démarche artistique. Dans celle-ci je m'occupe de l'infime, ce mouvement qui vient du dedans du corps pour aller vers le dehors dans une expérience de la limite, de nos limites. Ma démarche a toujours été, à la fois celle de la recherche artistique et celle du partage avec des publics les plus diversifiés. Ma pratique d'art-thérapeute est nourrie de mon expérience vécue en tant qu'auteur de ma danse et de sa transmission ; conjugaison entre expérience et savoir théorique. »

Passeurs complices

Les chorégraphes sont des « corps conducteurs ». À côté de leur activité de création, ils sont amenés à enseigner, transmettre voire « sensibiliser », comme le dit l'affreuse vulgate officielle. Chargée de mission à l'ADDA du Tarn (organisme associé au Conseil Général pour le développement du spectacle vivant), Nathalie Auboiron évoque ainsi les partenariats noués avec les artistes pour « transmettre leurs savoirs et partager leurs expériences, les situer dans l'histoire » et ainsi « créer les conditions de la réception de l'œuvre ». Citant Laurence Louppe⁵,

« Ce devrait être l'artiste qui établit un cahier des charges. » Lila Greene

elle parle de « l'œuvre au cœur d'un travail partagé ». Au côté d'Odile Duboc, au Centre chorégraphique national de Franche-Comté, Noël Claude a été, à partir de 1998, « responsable pédagogique » : « J'avais convenu avec Odile, dit-il, que le travail dit "pédagogique" était de son ressort ou de celui des interprètes qui incarnaient son travail, et que ma mission devait plutôt consister à développer une "culture de sa danse" ouvrant vers une culture de danse plus générale. » L'un des projets développés dans ce cadre s'intitulait *Traversée d'une œuvre*. Amené à y participer en mars 2003, Daniel Maximin, écrivain et conseiller à la mission pour l'éducation artistique, livra la réflexion suivante : « La danse en tant qu'art a longtemps été écartée des enseignements scolaires. Impliquant le corps, suscitant l'émotion, appelant l'exploration de l'imagination, la danse s'accordait difficilement à la vision rationnelle d'une logique traditionnellement disciplinaire. Tronquée du corps et de ses émotions, de cette part pourtant essentielle dans ce qui la constitue, seule une mise en question des arts a pu en changer la perception. Cette mise en question était perceptible dans la *Traversée d'une œuvre* d'Odile Duboc. Disant sans musique l'affrontement solitaire de l'être danseur, le médiateur (Noël Claude) était présent. Anticipant nos propres questions, il était acteur et complice de la caméra qui a capturé cet instant disparu. [...] De nous, spectateurs-acteurs, cette lecture exigeait un travail de recomposition au sein duquel l'Histoire circule, le passé éclaire le présent qui lui-même inaugure l'avenir. » Médiateur ? Noël Claude préfère plutôt se qualifier de « passeur complice » – une jolie appellation que l'on aimerait voir un jour au fronton d'un bulletin de salaire !

Auteur de richesses

C'est une définition tout aussi poétique que donne Jean-Christophe Bleton du « métier » de chorégraphe : celle d'un « moteur de rêves » qui serait simultanément « auteur

de richesses»: «Le chorégraphe est d'abord un "rêveur" porté par le désir de développer une parole, une écriture chorégraphique, mais presque toujours ce rêve a besoin, pour trouver une réalité visible, d'une construction et d'un travail avec de nombreux collaborateurs. Si je devais, aujourd'hui, faire la liste des métiers que j'ai croisés et fait travailler directement ou indirectement dans mes aventures et productions artistiques, depuis plus de trente années, elle serait bien longue. Des musiciens, scénographes, décorateurs, costumiers, artificiers, éclairagistes, vidéastes, en passant par tous les métiers techniques nécessaires

«Je rêve que nous inventions, tous ensemble, avec nos divergences et nos complicités, la place du chorégraphe dans la société de demain.» >> Micheline Lelièvre

au spectacle vivant ou à l'image, jusqu'aux métiers de l'administration, de la communication et de la diffusion, y compris le personnel des lieux d'accueil, mais aussi l'hôtellerie, les transports, la totalité de ces partenaires proches ou lointains pourrait constituer la population d'une petite ville... Le chorégraphe agit alors comme un véritable moteur de ces différents métiers, qu'il anime, pour la création et la diffusion de l'œuvre produite. L'auteur qu'il est, porte sa richesse en lui, mais il est aussi un formidable créateur d'activités, de travail, de richesses...»

Un art du vivant et du changement

«D'où vient ce désir de danser, de s'inscrire dans l'espace ?, demande Christine Bastin. Qu'est-ce qui nous aspire hors de nous ? Et c'est quoi cette envie de casser la seconde, de prendre le temps pour le dissoudre en fragments de lumière ? La source de la danse est hors du temps, hors même des corps. Elle est là, maintenant et de tout temps ; elle souffle où elle veut ; elle traverse qui veut. La capter, c'est signer notre présence au monde, le monde du premier frémissement de l'onde. Cette danse n'a pas d'âge. C'est un instant, une fulgurance, une déchirure dans le cycle et le temps du vivant. [...] Créer nous dépasse infiniment.» Reste une question, que n'évacue pas Chorégraphes Associés : «Comment la société voit le chorégraphe ?» (Jean Gaudin). Ou encore : «La danse pose d'emblée par ses modes de fabrication et de relations entre des êtres vivants des modèles peu explorés par le politique car c'est un art du vivant et du changement, elle pose ainsi des processus divers de penser le travail et les relations de et dans le travail.»

(Daniel Larrieu). Sur ce point, laissons le mot de la fin à Micheline Lelièvre : «Je suis convaincue que le chorégraphe, ce créateur d'espaces et de temps, ce lecteur du monde à l'aune de son imaginaire et de sa réflexion, a une place importante à prendre dans la société. C'est pourquoi, je rêve que nous inventions, tous ensemble, avec nos divergences et nos complicités, la place du chorégraphe dans la société de demain. Pour moi, le chorégraphe est avant tout un citoyen, quelqu'un qui vit dans la société des hommes auxquels il apporte un regard différent sur le monde qui l'entoure. Le chorégraphe organise le monde, il le transforme, il l'illumine globalement ou met en lumière des zones d'ombre. Il est le seul à œuvrer à cet endroit. Etre chorégraphe c'est avant tout une grande ouverture à l'environnement, qu'il soit social, politique, artistique. [...] C'est cette grande richesse que je crois que nous devons mettre en avant, fortifier, imposer par la nécessité de sa pertinence, pour que nous existions au sein de la Cité, en tant que citoyens ressources. Inventer le chorégraphe de demain, cela veut dire pour moi inventer le chorégraphe comme citoyen participant à la vie de la Cité en étant reconnu pour toutes ses compétences, celles d'artiste, mais aussi celles d'être humain, vivant en société.» On le voit, Chorégraphes Associés n'est déjà plus tout à fait un syndicat (ou pas seulement), mais bel et bien un rassemblement politique, dans le plus noble sens du terme.

1. Les citations de Daniel Larrieu sont extraites de *Daniel Larrieu recherche choré-graphique* (Gilbert Lascault, Daniel Dobbels, Nadia Tazi), éditions Dis Voir, 1989.
2. Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920-1970*, éditions Bougé, Paris, 1990.
3. Co-fondateur en 1927 de la Folkwangschule à Essen, Kurt Jooss (1901-1979) dirige le département de danse où enseigne notamment Sigurd Leeder. Sommé par les nazis de se défaire des danseurs juifs de sa compagnie, Jooss quitte l'Allemagne en 1933 et s'installe en Angleterre, à Dartington Hall, où il ouvre l'école Jooss-Leeder. De retour en Allemagne en 1947, Jooss relance le département de théâtre et de danse de la Folkwangschule. Il fut notamment le professeur de Pina Bausch.
4. Impulsés par Christine Albanel, sous l'égide du ministère de la Culture, les Entretiens de Valois se sont déroulés entre le 11 février 2008 et le 30 janvier 2009. D'un total de 170 réunions, qui ont rassemblé les représentants des collectivités territoriales, les syndicats d'employeurs et de salariés ainsi que des créateurs, sont issues des préconisations pour de nouvelles orientations du spectacle vivant. Ces Entretiens de Valois ont surtout été perçus comme un écran de fumée pour masquer la politique culturelle engagée par le gouvernement de Nicolas Sarkozy.
5. Historienne et « poéticienne » de la danse, Laurence Louppe (1938-2012) est notamment auteur de *Danses tracées* (éditions Dis Voir, 1991) et de *Poétique de la danse contemporaine* (éditions Contredanse, 1997).



Acquérir un statut

Propos recueillis par Isabelle Lefèvre et Marie-Noëlle Rabut

Françoise et Dominique Dupuy reviennent sur leurs premières batailles et déroulent l'histoire d'une danse « contemporaine » qui entre en politique.

Au début des années 1960 existait le Snac (Syndicat national des auteurs et des compositeurs), où la danse n'était évidemment pas présente. Au cours de ces années, lors d'un conseil d'administration du Snac, il a été évoqué d'intégrer la danse et c'est l'Opéra de Paris, déjà fortement syndicalisé, qui a été interpellé. Sont donc entrés au Snac monsieur Harald Lander (maître de ballet principal) et des danseurs étoiles de l'Opéra de Paris qui ont, durant plusieurs années, œuvré pour la danse classique au sein du Snac.

La danse moderne (pour ce qui nous concerne : Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson et Jaque Chaurand), n'a intégré le Snac que plus tard, et ce grâce à Francine Lancelot, elle-même membre du syndicat. Petit à petit d'autres danseurs modernes y sont entrés, et le groupe de représentants de la danse est devenu majoritairement de danse moderne. Les réunions de travail étaient mensuelles et même si le thème le plus urgent à questionner était celui du droit du chorégraphe, il était évident qu'il y avait bien d'autres questions à aborder.

Est arrivé sur la place publique et qui a mobilisé les députés français de l'époque le problème des « ballets bleus et des ballets roses », termes pudiques pour pointer plusieurs cas de pédophilie avérés dans les écoles où la danse était enseignée. Dans ces moments d'urgence collective, monsieur Roger Fernay, vice-président exécutif au Snac, a demandé au département danse du syndicat de réfléchir et de faire des propositions pour réglementer l'enseignement de la danse. Dans l'élaboration de ce premier diplôme d'enseignement de la danse, là où les danseurs « classique » ont privilégié les cursus d'acquisitions avec toutes les nomenclatures des pas de la danse classique, les danseurs modernes ont opté pour une définition de l'enseignement de la danse moderne axée

sur les fondements de leur danse (l'espace, le poids, etc.). Par ailleurs, il faut savoir que c'est précisément à cette occasion de réflexion partagée autour de la réglementation de l'enseignement de la danse que l'on s'est aperçus que l'on ne pouvait pas continuer à appeler la danse moderne « moderne », car ce qui était nommé danse moderne était les danses de société. C'est à partir de ce premier essai de réglementation qu'est apparu le terme de « danse contemporaine » dans un programme officiel et dans une institution officielle ; la danse contemporaine comme entité à part entière.

Faire entendre la part d'existence de l'œuvre chorégraphique.

Mais, le cours de l'histoire politique n'a pas permis la mise en place de ces premiers travaux en faveur de l'enseignement de la danse et tout est resté en jachère durant encore plusieurs années.

Par contre, le contrat d'auteur-chorégraphe restait une priorité et a fait l'objet de réunions avec les responsables de la Société des auteurs où, à l'époque, n'étaient accueillis que les auteurs-librettistes et les compositeurs. Faire comprendre et faire entendre la part d'existence de l'œuvre chorégraphique en soi a été extrêmement compliqué, car il n'y a pas de réel support à l'œuvre chorégraphique et que les formes de notations chorégraphiques (Laban,

Vers un statut d'auteur

1700: le mot chorégraphe apparaît dans *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* de Raoul Feuillet.

seconde moitié du XVIII^e siècle: développement du ballet d'action (Noverre, Dauberval) qui entraîne un certain prestige pour le compositeur de danse.

années 1830: début de l'ère romantique; attention portée davantage sur les danseuses que sur l'agencement des pas.

1886: la Convention de Berne accorde au ballet le statut d'œuvre protégée et un droit de propriété intellectuelle; le chorégraphe est alors auteur et peut toucher des droits.

1978: Serge Lifar plaide sans succès pour la reconnaissance du domaine de la danse au sein de la SACD.

1991: Susan Buirge, chorégraphe, intègre le Conseil d'administration de la SACD.

Lire l'article d'Hélène Marquié « Chorégraphe au XIX^e siècle, en France: une période charnière » sur le site de Chorégraphes Associés. www.choregraphesassocies.org

par exemple) étaient fort méconnues et relativement peu utilisées en France.

C'est le ballet *Moves* de Jérôme Robbins (créé en 1959), œuvre chorégraphique dans le silence, et exemple type de l'œuvre sans auteur de livret, sans auteur de musique, qui a permis de faire comprendre à la commission de la Société des auteurs ce qu'était l'œuvre chorégraphique à part entière, et permis de faire reconnaître son existence, sa réalité et surtout d'engager la mise en œuvre de la reconnaissance des droits des chorégraphes. Cette mise en œuvre a quand même pris des années.

L'année 1968 a été porteuse de grands changements dans les mentalités, notamment en faveur de la danse, car la « libération du corps » a entraîné un effet de masse vers les pratiques amateurs de danse.

En suivant, l'année 1969 au Snac a été l'année de l'engagement d'un travail de réflexion pour une politique de la danse en France (document élaboré au Snac par les danseurs contemporains, rédigé par Jacqueline Robinson et Dominique Dupuy) dans lequel était pris en considération le spectacle, la pédagogie et la recherche. Ce rapport a

été présenté par Dominique Dupuy à monsieur Marcel Landowski alors Directeur de la Musique au ministère des Affaires culturelles, et à l'issue de ce rendez-vous un poste d'inspecteur de la danse a été créé et confié à Léone Mail qui a réalisé un travail exemplaire pour et autour de la danse classique dans les conservatoires avec l'aide précieuse de Françoise Dupuy pour les inspections ayant trait à la danse contemporaine.

1969 a été l'année de l'engagement d'un travail de réflexion pour une politique de la danse en France.

Sans oublier, toujours en 1969, la naissance à Bagnolet sous la férule de Jaque Chaurand d'un concours chorégraphique intitulé Ballet pour demain, véritable vivier de jeunes artistes en devenir pour une danse contemporaine française aux multiples facettes. Pour ces occasions annuelles, Jaque Chaurand a organisé « les assises de la danse » qui ont été les grands moments de réflexions professionnelles auxquels nombre d'entre nous (danseurs et chorégraphes) ont participé et qui ont donné jour dans les années 1980 à des propositions concrètes concernant la création et la diffusion présentées par Brigitte Lefèvre, la transmission pédagogique et la vie quotidienne des danseurs par Françoise Dupuy. C'est Bernadette Bonis, coordinatrice des différents rapports qui a remis le projet sur le « bureau » de monsieur Jack Lang, alors ministre de la Culture sous le gouvernement de monsieur François Mitterrand (on peut noter qu'entre 1969 et 1981 se sont écoulées douze années sans que personne au sein des institutions ne se préoccupe de la danse alors que dans un tiroir existait un document en faveur d'« une politique de la danse »).

C'est enfin qu'à été créé une Direction de la Musique et de la Danse au sein du ministère, puis plus tard une Délégation à la Danse avec un budget propre, confiée à Brigitte Lefèvre entourée d'inspecteurs de la danse.

Il est bon de noter que ce n'est pas une Direction de la Danse qui a été créée spécifiquement pour cet art.

Il est bon de savoir que les inspecteurs de la danse en 1989 étaient engagés sous des contrats d'inspecteurs de la musique. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Pour Françoise Dupuy, alors inspectrice à La Délégation à la Danse, 1989 à 1991 ont été les années engagées autour de deux « batailles » : celle du diplôme d'état sur l'enseignement de la danse dans les trois disciplines artistiques (danse classique, danse contemporaine et danse jazz), et aussi celle sur l'aménagement de studios de danse spécialisés au plan national en réservant des subventions spécifiques à cet effet (salles municipales entre autres).

Créateurs en quête de scènes

Patrick Germain-Thomas

Dans le milieu des années 1970, la danse contemporaine est reconnue catégorie d'intervention publique. Aujourd'hui, les compagnies chorégraphiques sont fragilisées dans la diffusion, soumises à un principe de production annuelle.

Jusqu'aux années 1960, en France, la danse académique occupe une position hégémonique, s'appuyant sur le rôle central de l'Opéra de Paris et le monopole qu'il détient dans la définition des normes de la qualité esthétique. Un tournant s'opère au milieu des années 1970. Les fortes aspirations au renouveau qui animent le monde chorégraphique retiennent l'attention de l'administration culturelle : la reconnaissance de la danse contemporaine

Comment expliquer ce décalage chronique entre la richesse et la diversité de l'offre de spectacles et les possibilités de diffusion ?

en tant que catégorie d'intervention publique à part entière est symbolisée par l'emploi de cette dénomination comme tête de chapitre d'une conférence de presse donnée en 1975 par Michel Guy, secrétaire d'Etat à la Culture. Pourquoi ce retournement ? De quelle façon la politique de la danse

contemporaine s'est-elle progressivement mise en place ? Un retour sur ces évolutions constitue un préalable indispensable pour comprendre les conditions actuelles de l'activité des compagnies chorégraphiques qui, malgré une progression incontestable des aides à la création et de la programmation, rencontrent souvent de grandes difficultés pour jouer leurs pièces. Comment expliquer ce décalage chronique entre la richesse et la diversité de l'offre de spectacles et les possibilités de diffusion ?

Raisons et modalités du soutien à la nouvelle danse

L'intérêt des pouvoirs publics pour la danse contemporaine peut trouver trois registres d'explication. Le premier d'entre eux est de nature artistique : le monde de la danse a vécu de façon intense les mouvements de mai 1968 et il s'inscrit, comme d'autres disciplines (le théâtre, le cinéma et la musique, par exemple), dans une démarche globale de mise en question des schémas de pensée et des modes de création traditionnels. Beaucoup de danseurs entrent en dissidence par rapport à l'univers académique ; ils sont nombreux à quitter les troupes de ballet intégrées dans les maisons d'opéra (à Paris ou en province) et à tenter de créer leur propre compagnie. Le Ballet pour demain, par la suite appelé Concours de Bagnolet, joue alors un rôle considérable dans le lancement de jeunes artistes. Cette manifestation est créée en 1969 par Jaque Chaurand, ancien danseur des

Ballets russes du Colonel de Basil et de l'Opéra de Paris, qui obtient de la municipalité communiste de Bagnolet le droit d'utiliser un gymnase pour organiser un concours chorégraphique. Les responsables du ministère de la Culture ne peuvent ignorer l'élan créatif qui s'exprime lors de cette manifestation et, après une première subvention modique versée en 1974, l'investissement de l'Etat s'intensifie progressivement jusqu'au milieu des années 1980.

La politique qui se construit peu à peu est d'abord axée sur le développement de la création.

Le deuxième registre d'explication de l'intervention publique se situe sur un plan économique. Les troupes de ballet les plus importantes sont intégrées dans des institutions prioritairement consacrées à l'art lyrique ; ces structures qui emploient un personnel artistique permanent (musiciens, chanteurs, danseurs) ont des coûts de fonctionnement élevés et le ministère de la Culture redoute les demandes récurrentes de financements supplémentaires et les risques de dérapages budgétaires. La danse contemporaine, portée le plus souvent par des compagnies indépendantes organisées de façon très flexible, avec des charges fixes de personnel réduites voire inexistantes, a pu présenter d'importants attraits, permettant un engagement tout à la fois porteur d'une image d'avant-garde et moins lourd de conséquences sur le plan financier.

Ce sont en troisième lieu des raisons politiques qui sous-tendent l'initiation du soutien aux nouvelles démarches chorégraphiques. Michel Guy, fondateur du Festival d'Automne en 1972 et ami intime du président Georges Pompidou, est convaincu que le rayonnement artistique de la France passe par une ouverture accrue à l'art contemporain international et par l'accueil en France de personnalités artistiques étrangères. Balletomane averti et amérícanophile, il invite Merce Cunningham au Festival d'Automne dès 1972 et, une fois nommé secrétaire d'Etat, favorise une résidence de longue durée du chorégraphe au Festival d'Avignon de 1976. Michel Guy exprime sans ambiguïté son projet d'implanter d'abord la danse américaine en France pour permettre, dans un second temps, le développement autonome d'une nouvelle danse française : « *Les Etats-Unis sont incontestablement les maîtres de la danse moderne [...]. J'espère qu'un jour il y aura une école française 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 de très grands maîtres.* »¹

L'emploi du terme « école » par Michel Guy revêt ici deux significations : il s'agit non seulement, au sens propre, du projet de bâtir une école de danse moderne – qui se concrétise en 1978 par l'ouverture du Centre national de danse contemporaine d'Angers –, mais aussi de la volonté de favoriser l'émergence d'un mouvement artistique original dans l'Hexagone. La politique qui se construit peu à peu après cette première impulsion est d'abord axée sur le développement de la création, bien qu'elle comprenne également des mesures touchant la diffusion et l'enseignement. Au début des années 1980, l'action de Jack Lang s'inscrit dans la même visée, en bénéficiant de moyens budgétaires en forte progression. Celui-ci prolonge et intensifie le processus de décentralisation amorcé dans les années 1970, à travers l'implantation de troupes de danse dans des lieux de diffusion généralistes (souvent des maisons de la culture) situés en différents points du territoire. Il en fait un véritable programme d'action, débouchant sur la constitution d'un réseau de Centres chorégraphiques nationaux (CCN), cofinancés par l'Etat et les collectivités territoriales.

Les ressources des compagnies : entre subvention et marché

Les budgets des compagnies chorégraphiques sont principalement composés de trois types de ressources : les subventions de l'Etat et des collectivités territoriales, les ventes de spectacles et les apports en coproduction versés par les théâtres et les festivals. Elles sont donc soumises, pour une grande part de leurs ressources, aux décisions des responsables de structures de diffusion qui bénéficient elles-mêmes de financements publics. L'emploi du terme de marché est justifié par le fait que les programmateurs, certes contrôlés par leurs tutelles, jouissent néanmoins d'une réelle marge de manœuvre et d'une assez grande liberté dans l'élaboration de leurs saisons. Quelles sont alors les spécificités du marché subventionné du spectacle de danse contemporaine et les conséquences de la coexistence d'une répartition administrative d'aides publiques et de l'allocation décentralisée de financements complémentaires par les réseaux de programmation ?

Ce système d'économie mixte comporte deux caractéristiques marquantes : d'une part, son développement s'appuie sur l'existence d'un marché du travail de nature particulière, supposant le recours presque systématique au régime de l'intermittence ; d'autre part, l'accroissement régulier du nombre de chorégraphes soutenus y entretient un décalage inévitable entre l'offre de spectacles et la demande intermédiaire des diffuseurs. Concernant le premier aspect, on observe une coïncidence remarquable entre les différences esthétiques et les formes d'emplois : la permanence artistique est concentrée dans les troupes de danseurs de formation classique, alors que les compagnies contemporaines emploient presque exclusivement des danseurs en contrat à durée déterminée d'usage, impliquant l'inscription au régime spécial d'assurance chômage des

artistes. Les CCN, installés dans leurs propres locaux équipés de studios de répétitions, rémunèrent un personnel administratif et technique permanent responsable du fonctionnement du centre, mais la plupart d'entre eux emploient un personnel artistique intermittent. La politique de soutien à la création s'appuie elle-même en grande partie sur le régime de l'intermittence et, d'une certaine façon, le présuppose, car le montant des subventions versées aux compagnies indépendantes ne permet pas d'envisager la rémunération de danseurs permanents. Si elle favorise la vitalité et la richesse de la création chorégraphique, elle entretient néanmoins un écart entre le nombre de pièces produites chaque saison et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion.

Paradoxalement, l'efficacité du système construit pour favoriser la création se retourne contre les chorégraphes eux-mêmes.

Ce déséquilibre structurel du marché subventionné du spectacle chorégraphique se traduit inévitablement par une tension sur les prix de cession. Les administrateurs de compagnies éprouvent de grandes difficultés à maintenir des marges substantielles et les ventes de représentations s'effectuent le plus souvent à des prix proches du seuil du coût plateau, c'est-à-dire du total des coûts variables directement liés à la représentation. A l'exception d'un petit nombre de pièces qui, pour une saison donnée, bénéficient d'un bouche-à-oreille favorable ou d'un engouement particulier pour un chorégraphe, la faiblesse des marges réalisées sur l'exploitation ne permet pas de financer les coûts de production. C'est pourquoi les compagnies ont souvent intérêt, sous un angle strictement économique, à privilégier la recherche de financements en coproduction pour un projet futur, plutôt qu'à prolonger les tournées. On retrouve ce primat accordé à la création chez les acteurs de la diffusion, dont la majeure partie considère la coproduction comme une mission essentielle. Plus risquée que le simple achat, celle-ci représente un fort engagement auprès des artistes, qui implique de partager avec eux les aléas de la création. Cette compétence liée à la découverte de jeunes créateurs et à l'accompagnement de leur trajectoire professionnelle est très valorisante pour la carrière des programmeurs eux-mêmes.

Une telle convergence des objectifs des différents acteurs du monde de la danse contemporaine vers un développement prioritaire des activités de création correspond effectivement à l'esprit de la danse contemporaine, orientée davantage

vers la recherche et l'originalité que vers la reproduction d'un répertoire de travaux passés. Cependant, le fonctionnement du marché outrepassé cette logique artistique lorsque, selon l'avis des chorégraphes eux-mêmes, les pièces ne sont pas suffisamment jouées pour exister vraiment et donner tout leur potentiel sur scène. C'est un principe de perte qui se manifeste alors, provoquant d'importantes frustrations chez les artistes. Paradoxalement, l'efficacité même du système construit pour favoriser la création se retourne contre les chorégraphes eux-mêmes, selon le mouvement contradictoire de destruction créatrice identifié par l'économiste Joseph Schumpeter comme un moteur du capitalisme. La quête de nouveauté des théâtres et des festivals et la nécessité pour les compagnies de privilégier le montage de nouveaux projets provoquent une mécanique d'emballage. La conjonction de l'action publique et des mécanismes marchands débouche ainsi sur une configuration très fortement concurrentielle : tout en apportant aux chorégraphes confirmés une protection, grâce à des subventions plus élevées, le système fragilise dans le même temps leur position en favorisant l'afflux continu de nouveaux entrants.

Peut-on trouver les moyens de contrer cette dynamique d'autorenforcement des difficultés de diffusion, qui expliquent l'emploi incessant du terme de crise ? L'idée que le problème résiderait dans l'existence d'un trop grand nombre de compagnies de danse est indéfendable. Qui pourrait considérer la diversité de l'offre artistique autrement que comme un atout et une promesse pour l'avenir ? C'est plutôt à travers une réflexion approfondie sur les objectifs et modalités de la politique chorégraphique que de nouveaux chemins peuvent être découverts. L'accroissement de la diffusion de la danse contemporaine implique une pénétration accrue des connaissances historiques et techniques liées à ce style chorégraphique au sein du corps social dans son ensemble. L'élargissement du public suppose un pari à long terme sur les effets d'un rééquilibrage des priorités en faveur de l'éducation artistique et des enseignements spécialisés. Cela impliquerait aussi une coordination affinée entre les trois principaux registres d'action de l'administration culturelle : la création, la diffusion et la formation.

1. Secrétariat d'Etat à la Culture, dossier de la conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu du 16 décembre 1975.

Jaque Chaurand, militant-bâtitisseur

Propos recueillis par Pierre Doussaint

Il fut l'instigateur du Ballet pour demain, puis du Concours de Bagnolet, d'où allait émerger toute une génération de chorégraphes. Jaque Chaurand revient sur une vie de combats pour que la danse soit mieux reconnue.

Il est presque impossible, pour quelqu'un vivant en 2012 de comprendre quel était l'état de la danse en 1947 à Paris : pas de salles de répétitions, pas de théâtres, aucune structure : le désert absolu ! Comment aurais-je pu rejoindre un « mouvement collectif » qui n'existait pas ? Quand j'étais à l'Opéra, j'ai eu l'occasion de côtoyer des hommes politiques et ce que j'ai découvert m'a fait perdre toute velléité de travailler avec eux et de me plier à leurs états d'âme. J'ai réalisé que la Danse devait se battre toute seule pour secouer les *a priori* et les préjugés, et obtenir une reconnaissance. Je me suis alors concentré sur l'action et la réalisation de choses concrètes. De retour en France, après avoir dansé à Tokyo, Milan ou Rio de Janeiro, j'ai vite eu la sensation d'étouffer dans ce Paris où la danse était engluée dans une guéguerre stérile entre classiques et modernes. Je me suis « expatrié » à Bagnolet, une banlieue qui avait alors une réputation sulfureuse. Là, j'ai commencé à mettre sur pied un Centre chorégraphique (le premier de France) avec un programme ambitieux pour ne pas dire fou : former des danseurs capables d'exécuter les œuvres de n'importe quel chorégraphe ; enseigner le classique, le moderne, le jazz, la danse folklorique » aider les jeunes chorégraphes à réaliser leurs œuvres » ouvrir la danse à un large public. C'est sur cette plateforme qu'est né Le Ballet pour demain qui a révélé la danse contemporaine française.

A part telle ou telle « chapelle », il n'existait pratiquement aucun « mouvement » ayant pour but de défendre la danse. Avec Michel Descombey, nous avons créé la section « chorégraphes » au sein du Syndicat national des auteurs et compositeurs avec, pour programme, la mise en route d'une vraie politique de la danse, l'élaboration d'un diplôme de professeur de danse et la reconnaissance du droit d'auteur du chorégraphe... Cela nous a pris des années pour arriver à réunir tous les chorégraphes d'alors, classiques et modernes, et se faire entendre des politiques, mais nous avons obtenu des résultats ! Avec Suzanna Frugone, nous

avons créé le Centre international de la Danse, au sein de l'UNESCO, et pour la France, avec Solange Golovine, le Comité de la Danse. Dans le même temps, j'ai présenté et étudié avec le Ministère plusieurs projets de Maison de la Danse, dans laquelle je voulais, en dehors des cours de tous styles et de tous niveaux, des salles de répétitions pour les chorégraphes, une ou plusieurs salles de théâtre, avec des programmations continues, un centre d'Information, etc. A l'Abbaye des Prémontrés, j'ai pu organiser des séjours-crétions pour les chorégraphes. Profitant des lieux, j'ai amené les critiques de danse à venir découvrir le travail des créateurs... A Chatillon, avec Liliane Guerni, nous avons créé le Festival de la première danse : c'était l'équivalent, pour les amateurs, du Ballet pour demain à Bagnolet, où nous avons organisé des Assises d'où découlera toute la politique actuelle de la danse. Je voulais que la danse soit reconnue comme un art à part entière : le Snac, les Assises de Bagnolet, le Conseil de la Danse ont permis la création d'un département de la Danse au ministère des Affaires culturelles et, donc, une reconnaissance officielle. Je me suis battu pour que le ministère établisse une politique cohérente de la danse, avec des centres de formation et de diffusion : il y a maintenant les centres chorégraphiques, la Maison de la Danse de Lyon, la Cinémathèque de la Danse... Je voulais que les subventions ne soient plus données arbitrairement à ceux qui hantaient les bureaux du ministre... et la commission des subventions a été créée. Je voulais un assainissement de la profession et une protection des enfants : les diplômes de professeur de danse sont là, maintenant. Je voulais que le droit d'auteur chorégraphique soit reconnu : c'est chose faite. Certes, il y a toujours des améliorations à apporter dans tous les domaines mais la danse en France a des structures que le monde lui envie ! J'ai eu des centaines d'autres rêves car j'aime voir toujours plus loin ! Ce que je regrette ? Tout ce que je n'ai pas osé faire...

Chorégraphes Associés

Le syndicat d'auteurs Chorégraphes Associés est un syndicat indépendant. Il est la vigie de tous les auteurs, dans la diversité de leurs esthétiques et de leurs pensées, quels que soient leurs styles, leurs moyens ou leur notoriété. Le syndicat est présent là où il est question de la place de l'auteur, de la danse, de son fonctionnement et de son avenir. Il maintient une vigilance et agit pour la défense et l'amélioration des conditions de vie du chorégraphe. Il participe avec les autres organisations professionnelles à faire évoluer les moyens de la création dans le spectacle vivant. Depuis 2006, le syndicat connaît une vitalité et une reconnaissance grandissante car il s'affirme actif et visible en actes et en paroles.

Agir en mouvements

Tant de danses: rencontres pour les professionnels et le public autour des questions qui préoccupent notre métier: débats, conférence, pratiques artistiques, répétitions publiques, réflexions et propositions autour de l'acte chorégraphique et du processus de création. Danse en continu: improvisations libres et continues dans les lieux publics, sous forme de « marathon » mêlant auteurs et interprètes. Actions revendicatives sur des sujets d'actualité concernant le spectacle vivant dans le but de créer une communication militante vers la presse, les institutions, le public et ainsi résister au forum « Culture pour chacun » organisé par le ministère à la Grande Halle pour une marche en continu, dénoncer les appels d'offre frauduleux, organiser des rencontres en paroles et en mouvements.

Prendre la parole

Des rencontres en régions avec les auteurs sont organisées plusieurs fois dans l'année, des moments privilégiés pour mener des réflexions et produire des propositions autour de la danse avec les autres disciplines artistiques.

Des forums de paroles

Le syndicat organise des conférences-débats avec des intervenants extérieurs sur des sujets liés à la profession: les droits d'auteurs, l'évaluation artistique, la convention collective, les politiques culturelles.

Vigie et porte-parole

Rôle de Vigie et de porte-parole d'un corps de métier, le syndicat produit des communiqués pour soutenir, dénoncer ou vitaliser le monde de la danse. Le site relate toutes les informations du syndicat et donne les comptes rendus des moments forts en images et en écrits. Pour que le mouvement dansé reste une force de la vie artistique, Chorégraphes Associés a la volonté de s'impliquer durablement dans tous les domaines de la création.

Le syndicat se bat pour que toutes les interventions chorégraphiques de transmission, de partage du sensible puissent être institutionnellement considérées comme des gestes artistiques. Chorégraphes Associés approuve la négociation du Synavi (Syndicat des arts vivants) dans la convention collective CCNEAC pour le titre chorégraphique qui permet d'élargir depuis 2010 le temps de travail du danseur à toutes les activités artistiques y compris les ateliers et la recherche. Le syndicat a suivi les négociations concernant les diplômes CA et DNSP du danseur, il continue dans ce cadre aussi à affirmer que l'artiste-intervenant est un artiste qui ne doit pas être déconnecté de la création.

Chorégraphes Associés. www.choregraphesassocies.org

«Chorégraphe... Quel mot grandiose!
Je n'avais jamais entendu parler de "chorégraphie" pour
la création de danses à l'époque où j'ai quitté Denishawn.
Là, on ne faisait pas de chorégraphie, on inventait
des danses. Aujourd'hui, je ne dis jamais: "Je fais
de la chorégraphie", je dis simplement: "Je travaille."»

Martha Graham, *Blood Memory*, 1991.

«Qui est le chorégraphe, sinon ce fada un peu sacré
que la société semble payer pour racheter la mort
de ses gestes? Sinon à quoi sert la danse? N'y a-t-il pas
une absurdité à ce que d'un côté des gens dansent et d'un
autre les regardent?»

Hervé Guibert, «Jean-Claude Gallotta. Racheter la mort des gestes»,
in *Publics / Le Monde* n° 2, février 1984.



Mouvement tourne la page !

Nouvelle périodicité / nouvelle formule



Actuellement en kiosque
N°63, avril-juin 2012
Numéro spécial 228 pages, 12 €



Bientôt disponible
N°64, juillet-août 2012, en kiosque
et librairies le 14 juin, 8,50 €

Abonnez-vous à partir de 59€/an sur www.mouvement.net (rubrique « s'abonner / se réabonner »)
Pour recevoir la revue *Mouvement* pendant un an, soit 6 numéros, pour bénéficier d'invitations et recevoir nos cahiers spéciaux.