



théâtre de l'agora

scène nationale d'Evry et de l'Essonne

Rencontre nationale

Danse en amateur et répertoire

SYNTHESE DES TABLES-RONDES

29 septembre 2007

**Théâtre de l'Agora
Scène nationale d'Evry et de l'Essonne**

Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
Bureau de l'éducation et des pratiques artistiques et culturelles

Lorsque la DMDTS s'est rapprochée du Théâtre de l'Agora, Scène nationale d'Evry et de l'Essonne, pour l'organisation de cette première rencontre « Danse en amateur et répertoire », c'est sans grande hésitation que nous avons répondu à la proposition. En effet, cette manifestation nous semble trouver tout naturellement sa place ici, à plus d'un titre.

Tout d'abord, parce que la danse a toujours constitué une composante importante de la programmation du Théâtre de l'Agora. Que ce soit pour de grandes formes que notre plateau permet d'accueillir, ou pour des propositions plus intimistes, qu'elles nous viennent d'artistes reconnus ou qu'elles soient l'expression d'une jeune danse en devenir, et cela dans toute la diversité de la danse contemporaine d'aujourd'hui, jusqu'au tango et au hip hop.

Ensuite, l'attention portée aux pratiques amateurs est ici constante. Je mettrai plus particulièrement l'accent dans le domaine de la danse, sur une de nos propositions, qui en étant plus modeste n'est pas très éloignée du dispositif « tutorat danse ». Elle consiste, chaque saison pour plusieurs compagnies du département, à s'inscrire dans un parcours qui, à travers la programmation, va leur permettre d'assister aux représentations de certains spectacles, et non seulement de rencontrer les artistes associés aux Théâtre de l'Agora mais également de travailler avec eux au cours de plusieurs stages, pour finir la saison par des présentations des travaux de ces groupes, devant les autres.

La particularité du dispositif « tutorat danse » de s'inscrire dans une volonté de transmission du répertoire nous paraît essentielle pour la formation des jeunes danseurs, qui au delà de la pratique acquièrent une vraie culture chorégraphique. Elle permet de plus aux œuvres de ne pas tomber dans l'oubli.

Enfin les notions de découvertes d'autres univers, d'échange et de partage mises en avant dans ces deux journées correspondent pleinement aux principes qui nous animent dans notre démarche de programmation, de médiation et de développement des publics.

Souhaitant que ces deux jours soient riches en émotions et en découvertes, qu'elles soient un point d'orgue à une démarche menée tout au long d'une saison et qu'elles ouvrent sur de nouvelles perspectives pour chacun des groupes présents lors de ces deux journées.

Monica Guillouet-Gély
Directrice du Théâtre de l'Agora

Le ministère de la culture et de la communication soutient depuis deux ans, la pratique amateur de la danse à travers un nouveau dispositif "Danse en amateur et répertoire", ouvert à tous les styles de danse.

Cette pratique de la danse est essentielle à nos yeux, notamment quand elle prend la forme de groupes chorégraphiques constitués, ce qui permet de dépasser une simple pratique de cours et d'accéder à un rapport collectif à la danse.

Mais pourquoi rapprocher la pratique en amateur de la danse du répertoire chorégraphique ? Parce que nous sommes convaincus qu'au-delà de la créativité de chaque groupe et de celles des professeurs qui les animent, il est essentiel de nourrir la pratique par des apports extérieurs et de la mettre en relation avec le passé de la danse, avec son histoire, ses sources et ses oeuvres majeures.

Accéder à des compositions existantes, c'est se confronter à des mélodies corporelles, des saveurs chorégraphiques élaborées par d'autres ; c'est s'ouvrir à des imaginaires et des approches qui remettent en cause ses propres habitudes, ses réflexes créatifs ; c'est partager la riche histoire qui a forgé notre manière de danser en ce début de XXI^e siècle ; c'est s'inscrire dans une aventure chorégraphique qui a commencé il y a bien longtemps et dont nous sommes tous, danseurs d'aujourd'hui, amateurs ou professionnels, les héritiers et les dépositaires.

Quant aux pratiques qui n'ont pas de lien direct avec la scène, elles sont tout autant reliées à un passé qui, s'il ne prend pas la forme d'oeuvres chorégraphiques, s'inscrit dans l'héritage légué par la tradition dont il convient régulièrement de revisiter les sources.

Mais évidemment, cette démarche nécessite un accompagnement spécifique et, notamment, la présence de professionnels pour :

faciliter l'accès aux répertoires,

assurer la transmission des oeuvres ou ressourcer les pratiques collectives non scéniques (je pense ici tout particulièrement aux danses régionales de France),

apporter les éléments d'information et de compréhension complémentaires sur l'époque, le style et l'environnement artistique et culturel de la pièce ou des sources concernées. C'est pour faciliter cet accompagnement que ce dispositif a été mis en place.

A travers l'approche du répertoire, possibilité est donnée à chacun d'accéder, au-delà du travail d'apprentissage d'une technique, à une expérience substantielle et exigeante de la danse.

**La direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles
Ministère de la culture et de la communication**

Programme des tables-rondes

Samedi 29 septembre 2007

1°) *Les enjeux du travail sur le répertoire.*

Comment la valorisation du patrimoine chorégraphique dans une démarche de développement de la danse trouve-elle sa pleine expression dans le dispositif du Danse en Amateur et Répertoire ?

Introduction à la réflexion par **Quentin Rouillier**, délégué à la danse à la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

2°) *"Les Chemins d'accès au répertoire de danse"*

Les modes d'accès aux répertoires chorégraphiques sont divers. En partant des expériences vécues par quelques groupes, seront examinées les caractéristiques de trois d'entre eux : la transmission de corps à corps ; le travail à partir de partitions chorégraphiques ; la réactivation de formes héritées de traditions locales. Ces témoignages seront l'occasion d'aborder la complexité de la transmission de la danse et de mettre en évidence qu'un mode n'est pas nécessairement exclusif de l'autre.

Modération : **Philippe Le Moal**.

1. La transmission orale et de « corps à corps »

Bruno Agati, danseur et chorégraphe en danse jazz, intervenant dans le projet proposé par **Fanny Aguado** pour Artefact à Pradines, pour la pièce "Zapping".

Elisabeth Schwartz, danseuse, spécialiste de la danse du début du XX siècle, intervenante dans le projet proposé par **Michèle Etori**, association Vialuni d'Ajaccio pour la pièce "L'Aria" de Doris Humphrey.

2. L'utilisation des partitions

Natalia Naidich, danseuse, notatrice de la Danse (notation Benesh) intervenante dans le projet proposé par **Fabienne Dumas**, professeur de danse au conservatoire municipal de danse de Béthune pour "Tsaikerk" de Robert Cohan.

Claire Roucolle, professeur de danse et notatrice (notation Laban) intervenante dans le projet proposé par **Nathalie Moisset**, professeur de danse à l'Ecole municipale de danse agréée Martigues pour "Sérénade" de George Balanchine.

3. Le cas des danses non scéniques

Stanislaw Wisniewski, danseur et chorégraphe, intervenant dans le projet proposé par l'association Empi et Riaume à Romans, auprès de **Arman Boucharens** et **Vincent Dal Capello** formateurs du groupe pour les danses traditionnelles vivaroises et dauphinoises.

Nadège Macleay, danseuse et chorégraphe intervenante dans le projet proposé par l'association Bleuniadur de Saint-Pol de Léon auprès de **Alain Salou**, directeur artistique et **Fabrice David**, président et chorégraphe.

3°) *Les sources d'information et de compétences pour la mise en oeuvre de projet*

Il s'agit ici de réunir les principaux acteurs pour le développement de la danse et de la culture chorégraphique, d'identifier les compétences de chacun et les ressources disponibles et quel rôle ils peuvent avoir dans chaque étape nécessaire au montage du projet.

Modération : **Anne Minot**

Centre national de la danse :

Claire Rousier, directrice du département du développement de la culture chorégraphique.

Association départementale pour le développement du spectacle vivant :

Sabine Tessier, chargée de mission danse à Artel 91.

ARTDIR – Association pour la reconstruction et la diffusion du répertoire de la danse moderne :

Noëlle Simonnet est diplômée en analyse et écriture du mouvement et enseigne la notation chorégraphique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP). Elle a dansé au sein des compagnies du Ballet théâtre français de Nancy, du Ballet théâtre contemporain d'Angers et du Théâtre du Silence, et interprété des oeuvres de nombreux chorégraphes de renom : Robert Kovich, Jacques Garnier, Viola Farber, Louis Falco, Merce Cunningham, Félix Blaska. Compagnie Labkine, professeur de notation Laban.

Centre Benesh – Association française de diffusion de la notation du mouvement :

Éliane Mirzabekiantz est choréologue, assistante de Robert North. Professeur de notation Benesh, membre du Benesh Institute et danseuse, elle met en place le cursus de notation Benesh au sein du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.(CNSMDP) et est l'auteur de la *Grammaire de la notation Benesh* (2000).

Catherine Augé est formatrice en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (notation Conté) et professeur de danse.

Structures culturelles :

Anne Favier, secrétaire générale du théâtre de l'Agora à Evry.

Christine Vigneau, responsable du Centre d'animation de Beaulieu à Poitiers.

**Synthèse des tables-rondes tenues le 29 septembre 2007
lors de la Rencontre nationale « Danse en amateur et répertoire »
des 29 et 30 septembre 2007,
au Théâtre de l'Agora, Scène nationale d'Evry et de l'Essonne**

Quentin Rouiller, Délégué à la Danse de la DMDTS, ouvre cette table ronde qui vise à échanger sur le nouveau dispositif « Danse en amateur et répertoire », au moyen duquel le Ministère de la Culture affirme depuis deux ans son soutien à la pratique amateur en danse. Au-delà de ce dispositif de tutorat, ce sont les enjeux du travail sur le répertoire qu'il s'agit d'aborder. En effet, Quentin Rouiller affirme que l'Etat doit être garant de l'équilibre entre deux pans complémentaires de l'art chorégraphique que sont la création et le riche patrimoine de la danse en France. La valorisation du patrimoine chorégraphique ne peut s'effectuer que dans une démarche de recréation des œuvres, comme le propose le dispositif « Danse en amateur et répertoire ». Par ailleurs, approcher des œuvres du passé donne accès à d'autres imaginaires, d'autres démarches et permet de s'inscrire dans une aventure chorégraphique dont les danseurs amateurs comme professionnels sont les dépositaires. Le tutorat s'adresse aux groupes chorégraphiques constitués et incite les conservatoires à développer de pareils groupes, incluant des amateurs, parallèlement aux cours techniques. L'accompagnement par des professionnels est alors prévu pour faciliter l'accès au répertoire, assurer la transmission des œuvres ou ressourcer les pratiques collectives non scéniques. Les œuvres en question doivent être repérées historiquement et avoir au moins cinq années d'ancienneté. Enfin, les projets doivent comporter une partie de culture chorégraphique concernant l'époque et le contexte de l'œuvre.

La table ronde se déroule en deux temps. Le premier est animé par **Philippe Le Moal**, coordinateur du collège danse du service de l'inspection et de l'évaluation à la DMDTS (Ministère de la Culture). Les intervenants sont Bruno Agati, Fanny Aguado, Elizabeth Schwartz, Michèle Etori, Claire Roucolle, Natalia Naidich, le groupe « Empi et Riaume » et Stanislas Wisniewski, Nadège Macleay et Alain Salou.

A travers les expériences vécues par les groupes et leurs configurations, il s'agit d'évoquer les deux principales possibilités d'approche de l'œuvre :

- la transmission de corps à corps
- les notations chorégraphiques.

Sera abordée ensuite la question du répertoire de tradition.

S'agissant de la transmission de corps à corps la question est de savoir qui transmet. Ce peut être le chorégraphe lui-même ; ce fut le cas avec Bruno Agati, Alain Gruttadauria et Paco Décina qui ont chacun remonté une pièce de leur propre répertoire. Dans d'autres cas, c'est un interprète qui a participé à la création de la pièce ou qui a interprété la pièce à un moment donné de sa carrière. Ce fut le cas pour le travail réalisé par Catherine Legrand autour de *Déserts d'amour* de Dominique Bagouet, par Samuel Matthieu autour d'*Ulysse* de Jean-Claude Gallotta, ainsi que par Claire Servant autour de *Végétal* de Régine Chopinot. Il existe une troisième configuration, où l'on est face à un remontage avec un répétiteur qui accède à cette pièce par différents éléments, sans en avoir été forcément l'interprète.

L'échange commence avec **Bruno Agati**. Il a remonté la pièce *Zapping* avec un groupe d'amateurs ayant créé une petite compagnie dans le département du Lot. Le tutorat leur donne l'occasion d'aborder une pièce de répertoire pour la première fois. Le choix s'est porté sur cette pièce parce qu'elle permettait au chorégraphe, « de faire travailler à la fois l'interprétation, le chant et la danse ». Si la professeur **Fanny Aguado** avait vu *Zapping* sur scène, le groupe a abordé la pièce surtout par le biais de la vidéo. Bruno Agati souligne que la difficulté pour les danseurs fut « de voir le spectacle abouti avec les professionnels, et d'imaginer pouvoir en jouer une partie », il a fallu « donner confiance aux amateurs afin qu'ils puissent réaliser complètement ce travail. » Pour dépasser cette difficulté, la professeur note l'importance de la présence des professionnels (Philippe Bonhommeau et Leslie Dzierla danseurs, Jean-Daniel

Senesi chanteur comédien et danseur de *Zapping*) pendant les quatre week-ends de travail. Elle évoque aussi l'attitude de Bruno Agati qui « nous a donné confiance petit à petit en nous disant que c'était notre *Zapping*, car il a recréé au fur à mesure des choses avec nous ». Pour Fanny Aguado, la plus belle surprise du projet, la meilleure récompense ce fut le public : « *Zapping* nous a vraiment permis d'avoir une relation avec le public dans la danse ». Pour Bruno Agati, « c'est une expérience unique. Ce qui a été merveilleux c'est le respect qu'ont eu ces interprètes d'être au plus fin et au plus juste de ce qui a été demandé pendant ce travail. »

Claire Servant, de la compagnie Alice de lux a accompagné le travail de Matthieu Doze autour de *So schnell* et a proposé un travail autour de *Végétal* de Régine Chopinot. Elle souligne l'importance du tutorat qui permet un regard et une ouverture concernant la pratique amateur. Venant d'un milieu plutôt rural où l'accès à toutes les sources d'intervention est difficile, elle note que ce dispositif est un vrai espace pour combler l'écart entre ce qui se passe dans les salles de spectacle et ce qui se passe effectivement dans les cours, qu'il permet d'ouvrir des discussions. Le travail n'est pas passé par la notation mais par le système de témoignages, de visionnage de documentaires. Un ciné-danse et une programmation ouverte à la population ont été organisés en relation avec la ville où se développait le projet autour de *Végétal* ; une réalisatrice a été invitée et c'est la question de la transmission de manière plus générale que le projet a permis de poser.

Michèle Etori et **Elizabeth Schwartz** ont abordé une pièce de répertoire avec le support d'une partition Laban. Il s'agit de l'*Aria* de Doris Humphrey, pièce charnière de 1928, où apparaît déjà un style spécifique à Humphrey. Elizabeth Schwartz est intervenu à la fois en tant que notatrice Laban et interprète de cette danse, qui lui a été transmise par Noëlle Simonet à partir de la même partition Laban. Elle évoque ces gestes « perdus », c'est-à-dire « ces séquences motrices, ces qualités qui ont un peu disparu » et qu'il s'agit de faire resurgir. Là se situe l'enjeu du travail pour que l'interprète soit amené dans un travail stylistique spécifique ; elle précise « Je m'inspire du travail Laban Bartenieff dont je suis nourrie. Quelle que soit la danse que je remonte je me pose la question du style et de ce que d'emblée je dois faire travailler corporellement ». Michèle Etori insiste sur la grande richesse des différentes pratiques employées par Elizabeth Schwartz (des exercices de Bartenieff, de

Cecchetti, du Feldenkraï's) pour atteindre cet état de corps très éloigné de celui d'aujourd'hui. L'autre partie du travail, une fois la partition connue, fut vraiment focalisée sur les qualités de mouvement (par exemple travailler par rapport à la peau, travailler les mains, puis travailler les mains dans l'espace, travailler la relation du groupe, etc.). Comme le relève Philippe Le Moal, la question de la « difficulté technique » concerne « l'intensité qu'il faut mettre dans un mouvement pour qu'il existe parce que le mouvement en lui-même n'est pas d'une difficulté particulière ».

Ce groupe abordait une pièce de répertoire pour la première fois, ce qui, pour Michèle Etori « fait date dans l'histoire d'un amateur [...] parce que c'est une plongée dans des profondeurs, dans une exigence incroyable », il s'agit « d'aller chercher au fond de soi-même, de son imaginaire, de son corps, de son organicité, comment faire apparaître, peut-être, cette danse ». Des questions sont advenues lorsque la vidéo (un film de 1934 où la pièce est dansée par Doris Humphrey et sa compagnie) a été visionnée, « ce qu'était la partition en notation Laban et ce qu'on voyait [...] étaient quand même assez différents » souligne Michèle Etori. Pour Elizabeth Schwartz, ces différences sont vraiment de l'ordre du détail (sur un nombre de pas par exemple) et elle a souhaité que le film soit vu tardivement dans le processus de transmission afin que les interprètes « passent par une expérience de cette chose complètement autre, d'un autre temps, même si c'est une véritable altérité ». Dès lors elle relève qu'il ne s'agit pas « de se dire que ce qu'on fait est affreux par rapport à la vidéo, [ce qui importe] c'est toujours le cheminement de chacun ou du groupe pour tendre vers un certain style et une expression dans une danse très spirituelle. Cette danse n'est presque rien et comment la transcrire, comment vivre, s'approcher de cette expérience que propose Humphrey ? »

Un autre groupe a remonté avec **Natalia Naidich** *Tzaiker* une pièce de Robert Cohan, à partir de la notation Benesh. Pour Natalia Naidich la première étape du travail la concerne en amont et consiste à lire, apprendre la partition, travailler sur les fondamentaux du vocabulaire du chorégraphe. Puis elle voit quelle est la structure, l'institution ou le groupe qui va avoir à s'approprier cette pièce. Quand elle commence le travail avec les interprètes, la transmission se fait de corps à corps, sans la partition, sauf s'il y a un but spécifique par rapport au système de l'écriture. *Tzaiker* est une pièce qu'elle n'avait pas dansé auparavant et qu'elle découvre par la partition chorégraphique.

Il existait aussi un enregistrement filmé de cette pièce que Natalia Naidich a regardé après avoir fait le déchiffrage, surtout pour choisir un extrait, puisque la totalité de la pièce n'a pas été remontée. Le ballet entier a été visionné par le groupe, mais seulement une fois que le processus était engagé. En ce qui concerne les difficultés rencontrées, elle soulève également la question du fond et de la forme : « Il y a un sens pour chaque mouvement, il n'y a pas que la forme. C'est ce qu'on a travaillé le plus car [les interprètes] ont vite appris tout ce qui était l'écriture chorégraphique».

Claire Roucolle, notatrice Laban et **Nathalie Moisset** ont repris l'ouverture de *Sérénade* de George Balanchine pour un groupe de conservatoire. Sans avoir dansé cette pièce précisément, Claire Roucolle avait déjà dansé du Balanchine et estime important d'aborder ce chorégraphe pour le « bagage chorégraphique » de jeunes élèves. Elle travaille essentiellement sur la partition et y revient régulièrement même si en studio la transmission passe par le corps. Là encore un important travail a été nécessaire en amont car cette sonatine conçue pour dix-sept danseuses a dû être transcrite pour neuf danseuses ; des choix d'espace notamment ont été faits. Le groupe avait déjà travaillé sur des pièces d'Antony Tudor et des pièces de Thierry Malandain mais jamais sur Balanchine. La transmission passe toujours par la notation Laban puisque c'est une des spécificités de la formation initiale de ces élèves et la collaboration existe depuis plusieurs années. Le groupe est assez hétérogène en ce qui concerne les âges des enfants, ceux qui sont toujours en formation, ceux qui ont quitté et ne viennent que ponctuellement. Mais l'envie de travailler par la méthode de répertoire Laban les réunit. Certaines avaient déjà l'expérience de remonter une pièce : « il y a eu des transmissions de génération en génération. Donc elles ont été investies d'un travail différent ; elles ont été vers l'autre au lieu de prendre seulement pour elles-mêmes » précise Nathalie Moisset. Elle ajoute qu'avec ces âges et ces formations disparates, la difficulté fut de rassembler tout le monde sur le style Balanchine, mais note que « le résultat est assez probant dans la mesure où tout le monde s'est investi dans ce style avec ses facilités, ses difficultés, et aussi ses moments de questionnements ». Philippe Le Moal rappelle combien il est important, « quand le dispositif accompagne un groupe de conservatoire, qu'il y ait un mélange entre ceux qui sont dehors et ceux qui sont dedans ; il s'agit vraiment de créer un groupe transversal ».

Dans certains cas, les pratiques de danse « ne conduisent pas nécessairement à la fabrication d'œuvres » note Philippe Le Moal ; le répertoire est alors d'un autre ordre, ce sont des formes dansées récurrentes à travers le temps qui se transmettent de génération en génération et dont la transmission parfois s'interrompt, qu'il faut alors redécouvrir, se réapproprier. Deux groupes ont travaillé dans de tels contextes puisque le dispositif du Ministère essaie aussi de répondre à des besoins dans ce domaine.

Le groupe **Empi et Riaume**, originaire de Romans et qui existe depuis soixante-dix ans intervient en premier. Un de ses membres, Armand, ayant lui-même fait du collectage, précise que 90% des danses ont été collectées dans les campagnes où chaque village avait une danse particulière. Le collectage, qui a pris fin dans les années 60, se faisait avec le curé et le maire des villages qui connaissaient les personnes âgées qui dansaient. Les collecteurs venaient avec un musicien qui marquait les airs, et quelques couples de danseurs. Ils apprenaient les pas, l'air et le thème de la danse. Pour être présentées sur scène, les danses ont été montées, c'est-à-dire que des enchaînements entre les danses ont été chorégraphiés avec l'aide de **Stanislas Wisniewski**. Venu tout d'abord mener des ateliers de danse contemporaine, celui-ci se rend compte de la richesse de la danse traditionnelle dans ces deux régions du Dauphiné et du Vivarais. La volonté de poursuivre la collaboration étant présente, le dispositif mis en place par le Ministère déclenchait les choses automatiquement. Stanislas Wisniewski souligne la volonté du groupe « de s'inscrire dans la communauté de la danse en France, de casser un peu les cloisons. ». Son objectif dans ce travail, mené en lien avec certains « grands gardiens de la tradition » dans le groupe, était « qu'ils prennent une direction, qu'ils ne dansent pas autour d'eux-mêmes ».

Il n'a pas toujours été facile d'expliquer qu'un chorégraphe contemporain allait se mêler à la pratique traditionnelle du groupe, le projet ayant sans doute accéléré le départ de certains anciens. Mais beaucoup de jeunes ont vraiment compris et adhéré au projet. Stanislas Wisniewski a été formé en Pologne où la danse traditionnelle est plus présente dans les études du danseur ; il souligne les avantages pédagogiques de ces pratiques : « avec quatre ou cinq pas très simples on peut danser collectivement et rapidement, en prenant du plaisir. C'était aussi ma démarche, je voulais qu'ils gardent ce plaisir de danser parce que c'est par le plaisir qu'on a pu aborder des thèmes très variés. Chaque danse est accrochée à un terroir, à une histoire de sexualité, de

semence, du temps qui passe... ». Dans le travail présenté, les pas d'origine et le thème de la danse ont été conservés. Musicalement, les airs sont très spécifiques à chaque danse, mais un montage musical a été fait pour le spectacle. Un moment de danse en silence a même été « affronté ».

En Bretagne, une aventure similaire a été vécue par le groupe **Bleuniadur** (littéralement « mouvement dynamique d'ouverture de la fleur » en breton), qui existe depuis trente ans. **Alain Salou** précise que le propos de l'ensemble est de constituer un dictionnaire de leurs expressions traditionnelles (incluant le collectage et la vérification des sources collectées), d'affirmer la séparation avec le revivalisme venu essentiellement des groupes de la région parisienne et d'assurer l'apport contemporain puisqu'en Bretagne, la culture n'a pas disparu et continue toujours à s'élaborer. Il désigne ainsi l'activité du groupe comme « l'expression scénique de la danse populaire » et non pas « de la danse traditionnelle puisque la danse traditionnelle est actuellement portée par le peuple comme elle l'était autrefois. » Bleuniadur comporte des générations différentes de danseurs (une école d'enfants, une école d'adolescents et un ensemble d'adultes).

Bleuniadur a fait appel à la chorégraphe **Nadège Macleay**, ainsi qu'à l'ethnologue **Naïk Raviart** qui est une personne de référence dans les collectes des danses en Bretagne. Le travail commence toujours par la vérification des sources. Sur le travail présenté au Théâtre de l'Agora, les sources ont été trouvées dans un ouvrage datant du début du XVII^e siècle, *Petit traité pour bien danser les danses ci-dessous énoncées*, qui décrit très précisément les pas et la relation du mouvement à la musique, de danses pratiquées dans un certain nombre de cours et duchés de l'époque. Un travail de reconstitution de la danse a été fait avec une équipe d'ethnologie de la danse. Il a ensuite semblé à Bleuniadur que si cette danse avait été pratiquée au XIX^e siècle elle aurait intégré des éléments du XIX^e siècle ; il s'est donc agi de mettre la forme d'expression en accord avec la forme d'expression de bretons du XXI^e siècle de façon à lui redonner outre son mouvement, le sens qu'elle pouvait avoir. Pour Alain Salou, la notion de sens dans la danse traditionnelle est quelque chose d'important, c'est la raison de l'appel à Nadège Macleay. La construction de la pièce s'est passée sur trois week-ends. Lorsqu'elle arrive, Nadège Macleay précise que « le groupe avait déjà appris tous les pas avec Naïk Raviart [...] Je les ai fait improviser, j'ai essayé d'aborder des fondamentaux : aller au sol, utiliser le poids, marcher dans l'espace ; j'ai travaillé le contact, à deux et non en

groupe, le travail d'écoute, dans le silence, avec la musique ». La chorégraphe a également conservé sous diverses formes la notion de cercle, qui lui semblait importante dans les danses qu'elle avait vues. Les pas devaient être respectés et il fallait aboutir à une pièce qui soit identifiable comme étant une pièce de danses de Bretagne, sans l'apport du costume. Pour Alain Salou, le point difficile du projet était de transmettre et de préserver l'esprit de la chorégraphe alors que celle-ci ne venait que ponctuellement. Musicalement, le souhait était de travailler avec des musiques proches de l'époque des pas – soit de la musique baroque - et non des musiques bretonnes actuelles, bien que la pièce utilise tout de même une « gwerz » du centre Bretagne qui date du tout début du XIX e siècle.

A la question de savoir comment les danses traditionnelles sont notées et si elles pourraient l'être avec les systèmes de notation de la danse ici évoqués, les deux groupes répondent en précisant leurs méthodes de transmission des sources.

Bleuniadur travaille avec une transmission de corps à corps puisque Naïk Raviart a fait du collectage en Bretagne, observant, notant et filmant les derniers danseurs de tradition. Mais au-delà, un grand travail a été réalisé à partir du manuscrit retrouvé, sur les danses du XV e siècle qui sont à l'origine des danses bretonnes. Puis il y a eu une recherche dans les écrits des maîtres qui décrivaient ces danses et le croisement de plusieurs sources lorsque certains éléments étaient soumis à l'interprétation.

Le groupe Empi et Riaume ne travaille pas avec un système de notation de la danse mais des écrits témoignant « j'ai vu cela, tel mouvement, tel pied passé devant ou derrière, l'appui est comme ça ». La transmission se fait depuis 75 ans grâce aux « anciens » qui apprennent aux « nouveaux ». Il existe également quelques films qui attestent que des choses ont effectivement changé. La présidente du groupe relève ici une difficulté liée aux discours concernant « l'authenticité » de leurs pratiques et qui nient l'évolution indéniable des gestes et des danses. D'où la difficulté pour certains de présenter les choses autrement. Elle rajoute que l'expérience du tutorat fut extraordinaire et que « ça a fait déjà couler beaucoup d'encre dans le milieu des danses traditionnelles de France ».

Pour répondre à la question initiale, Jean Pomarès, inspecteur de la danse précise que les notations (que ce soit Laban, Benesh ou Conté pour les plus connues) permettent de noter tout mouvement humain donc peuvent s'appliquer à tout type de danse.

Philippe Le Moal conclut cette première partie de la table ronde en citant le danseur Olivier Dubois interviewé dans la revue *Danser* : « on devrait apprendre aux jeunes danseurs qu'on ne travaille jamais pour un chorégraphe mais pour une œuvre ; si tu travailles pour un chorégraphe tu es un ouvrier, quand tu travailles pour une œuvre tu commences à être un artiste ».

Le second temps de la table ronde se déroule autour d'**Anne Minot**, chef du Bureau de l'éducation et des pratiques artistiques et culturelles de la DMDTS. Il s'agit d'aborder les sources d'informations et de compétences pour le montage de projets dans les territoires. Les structures culturelles, le CND, le réseau des associations départementales de musique et de danse et les associations de notateurs sont donc appelés à témoigner. Les intervenantes sont Christiane Vignaud, Claire Rousier, Sabine Tessier, Noëlle Simonet, Eliane Mirzabekiantz, Catherine Augé, et Anne Favier.

Pour **Christiane Vignaud**, responsable des actions auprès des publics au Centre de Beaulieu, la question est de concilier un apprentissage pratique avec une éducation du regard. A Poitiers, toutes les structures qui s'occupent de danse se sont réunies pour proposer des outils communs et créer le parcours « Entrez dans la danse ». L'ensemble concerne le Centre de Beaulieu, l'université de Poitiers avec le SUAPS, la scène nationale, le Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, le conservatoire, l'académie de Poitiers, le rectorat et l'inspection académique de la Vienne. Ainsi la plupart des spectacles sont présentés par la scène nationale, mais choisis en concertation avec les autres partenaires. Ce parcours est proposé à des écoles, à des amateurs de différents niveaux, à des gens qui pratiquent comme aux simples spectateurs. Il comprend donc des ateliers pratiques sur le week-end mais aussi des spectacles, des conférences, des ateliers du regard pour « aider à avoir une attitude active de spectateurs ». Il est aussi question de donner les moyens aux amateurs de présenter leur travail d'où le lien avec le dispositif « Danse en amateur et répertoire ». Dans le cadre de ce parcours, qui existe depuis plusieurs années, un certain nombre de chorégraphes dans le domaine de l'improvisation sont déjà intervenus telles Simone Forti, Nancy Stark Smith ou encore Claire Filmon. Il y a donc une culture assez vivante de ce domaine-là où la transmission se fait de corps à corps et il n'est certainement pas anodin que le projet présenté dans le cadre du dispositif soit une pièce de Simone Forti. De même pour les groupes de la région qui ont repris une chorégraphie de

Dominique Bagouet, Christiane Vignaud rappelle qu'il y a encore des gens à Poitiers qui ont le souvenir direct de Dominique Bagouet comme chorégraphe.

Claire Rousier, directrice du Département de Développement de la Culture Chorégraphique au Centre National de la Danse intervient pour préciser les missions du département que sont la recherche, la réactivation du patrimoine chorégraphique et la diffusion des connaissances. Une grande partie du département est dédiée à la documentation avec la médiathèque et les fonds d'archives. Le département a aussi une activité éditoriale, une activité d'exposition et un travail d'accompagnement de la recherche avec des résidences de chercheurs, des conférences, des séminaires. Elle évoque également le fonctionnement autour de thématiques, multipliant les approches soit d'une œuvre, soit d'une période, soit d'un enjeu.

La première aide possible dans le cadre du montage de projet sur le répertoire concerne la médiathèque qui peut indiquer l'ensemble des sources disponibles au CND mais également dans d'autres lieux ressources qui existent à Paris et en région. Les documentalistes sont là pour aider même si la recherche est vague et les demandes peuvent être adressées par mail. Un autre aspect concerne l'information, en voie d'être structurée, des partitions qui sont en cours de déchiffrement. Cette information est utile car le déchiffrement ou non d'une partition engage sur un projet des moyens financiers différents. Une liste des partitions actuellement disponibles au CND est mise à la disposition du public. Claire Rousier précise que beaucoup de notations ont été faites de danses traditionnelles en Europe de l'Est. La Bibliothèque du Musée de l'Opéra de Paris possède aussi le fond des Archives Internationales de la Danse (AID) qui dans les années 30 ont lancé une grande enquête « danses de France » avec un travail de collectage où les danses sont décrites région par région. Le CND peut enfin mettre en lien avec des notateurs.

En ce qui concerne la mission de réactivation du patrimoine que mène le CND, chaque année des projets sont initiés, les derniers en date concernant Isadora Duncan et les AID. Cette année, le programme « Danse et résistance » a été engagé autour du New Dance Group qui est un collectif d'artistes engagés militants créé dans les années 30 aux Etats-Unis. Tout un répertoire peu connu (Anna Sokolow, Daniel Nagrin, Helen Tamiris, Eve Gentry, Jane Dudley, Charles Weidman) sera dansé, accompagné de conférences, de films et d'une grande exposition consacrée au New Dance Group. Pour Claire Rousier, cet événement

est une occasion de découvrir des répertoires et d'engager des compagnies à se les approprier (ainsi que l'ont fait la compagnie Labkine ou Géraldine Armstrong). L'exposition peut aussi tourner dans les structures culturelles. Les questions de droits et les informations relatives aux prix et à l'accessibilité de ces répertoires sont déjà traitées par le CND. Une fiche sur la question des autorisations, des droits d'auteurs, du cadre juridique des spectacles d'amateurs est également mise à la disposition du public.

Sabine Tessier intervient sur les ADDM (associations départementales de musique et de danse) qui peuvent être des lieux ressources pour aller plus loin dans les questions de répertoire. Chaque département ayant une politique culturelle différente, les associations départementales auront des services différents et n'auront pas toujours de chargés de mission danse. Si ce poste existe, la première chose est de repérer les acteurs culturels de ce département, du professeur de danse jusqu'à l'élus à la culture en passant par les compagnies chorégraphiques amateurs et professionnelles. C'est ainsi que Sabine Tessier a identifié le travail de Noëlle Simonet avec la compagnie Labkine, spécialisée dans le remontage de pièces du répertoire, et a songé au parti que celle-ci pouvait tirer du tutorat. Les ADDM sont aussi des relais de l'information extrêmement rapides. Ainsi dans l'Essonne une base mail de professeurs de danse a été créée en accord avec les compagnies et les directeurs d'enseignements artistiques. Lorsque le tutorat a été proposé, Sabine Tessier a pu envoyer aux différents professeurs une liste des œuvres possibles avec leur niveau de difficulté, élaborée en concertation avec Noëlle Simonet et les aider à monter le dossier.

Un des rôles des associations départementales est de remarquer les manques et de créer des projets qui puissent y répondre. Sabine Tessier ayant déjà noté « une espèce de dissociation entre les amateurs qui avaient leurs spectacles de fin d'année où la salle était pleine et les lieux de diffusion qui avait une programmation professionnelle et où les salles étaient plutôt vides », un moyen de mettre en relation ces deux publics est recherché. Un travail était déjà mis en place dans le département qui avait permis l'organisation d'une soirée autour d'une pièce que Julie Dossavi avait commandée à Daniel Larrieu et d'une pièce de Balanchine remontée par le Cannes Jeune Ballet. Sabine Tessier rappelle l'importance de ces écoles préprofessionnelles telles le Cannes Jeune Ballet (ou encore le CNSMD de Lyon, le Junior Ballet, la compagnie Colline à

Istres etc.) qui abordent souvent des pièces de répertoire et dont le degré de travail se situe à l'intermédiaire entre l'amateur et le professionnel. En une soirée autour d'un thème de culture chorégraphique, un lien était donc créé entre des publics, l'histoire de la danse et différents partenaires. Le tutorat arrive à point nommé pour enrichir ce projet puisque jusqu'à présent les moyens faisant défaut, il n'était pas question de remonter des pièces à travers des partitions. « Voilà comment à partir d'un dispositif du Ministère on arrive à enrichir un projet qui était né d'un constat fait sur un département en particulier mais dont les composantes rejoignent les composantes de beaucoup de départements. »

Enfin trois représentants de chacune des notations Laban, Benesh et Conté interviennent sur les champs d'application et les spécificités de leur pratique. En quoi les associations de notateurs peuvent apporter et renseigner les groupes d'amateurs ?

Noëlle Simonet se présente en tant qu'enseignante de la notation Laban au CNSMD de Paris et danseuse. Ayant dansé un certain répertoire de la danse américaine dans les années 80 (Luis Falco, Jennifer Muller), elle découvre lors de sa formation en écriture du mouvement les partitions des grands pionniers de la danse américaine, qui sont à l'origine de la danse qu'elle a connue en tant qu'interprète. Elle remonte alors un duo de Lester Horton datant de 1942 *The Beloved* et décide de monter l'association Labkine afin de développer cet accès à un répertoire peu connu en faisant appel notamment au Dance Notation Bureau pour louer des partitions. Les œuvres remontées concernent le répertoire américain (Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm, Charles Weidman), mais aussi la danse allemande (Kurt Jooss, Sigurd Leeder) ou encore des œuvres plus récentes (Alvin Nikolaï, Jean-Claude Gallotta, Carolyn Carlson). Ces œuvres sont présentées sous forme de spectacles ou à travers des projets pédagogiques si le cadre spectaculaire n'est pas possible pour des raisons

juridiques. L'association Labkine connaît de nombreux notateurs et il est possible de les contacter pour être mis en relation. Par ailleurs le catalogue du Dance Notation Bureau est accessible sur Internet. Le CNSMD dispose également d'un catalogue des partitions notées chaque année par les étudiants. Une fois le choix de l'œuvre fait, il faut prendre contact avec l'auteur ou l'ayant droit pour obtenir une autorisation d'utiliser la partition afin de remonter l'extrait de l'œuvre ou l'œuvre entière, et payer les droits s'il est question d'un spectacle.

Eliane Mirzabekiantz qui conduit la formation en notation Benesh au CNSMD de Paris présente l'association Le Centre Benesh. L'association vise en premier lieu à donner une visibilité à la notation Benesh en France ; c'est également un outil de partage et d'entraide pour aider les notateurs Benesh à trouver un emploi. Le souhait est de « faire le lien entre les forces vives de la notation, les notateurs et [...] tous les artisans de la danse », d'accompagner toutes les démarches d'un projet sur le répertoire. La première source pour cette notation est l'institut Benesh créé par Rudolf Benesh en 1962 pour l'enseignement, le développement du système, et la constitution d'une bibliothèque dont le catalogue est accessible. Le nombre de pièces notées est très important. Si la notation Benesh a été utilisée majoritairement dans des compagnies classiques et néo-classiques, le système créé par Rudolf Benesh sert à noter le mouvement humain ; il est également utilisé pour l'étude clinique et en physiothérapie. Les systèmes de notations s'adaptent en fonction du propos, de ce qu'il y a à noter. Eliane Mirzabekiantz souligne l'importance de la rencontre humaine entre un notateur et un chorégraphe qui se base sur une confiance, une affinité, une complicité au même titre qu'avec des interprètes chargés de représenter son travail sur scène.

Catherine Augé, formatrice en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, présente la notation Conté, beaucoup moins connue que les deux précédentes. Elle est représentante de l'association Arts et Mouvement, créée par Pierre Conté lui-même (1891-1971) au moment où il inventa son système dans les années 30. Pierre Conté était à la fois musicien, danseur et biomécanicien. Il se rendit compte lorsqu'il jouait de l'orgue, que la partition musicale se traduisait dans son corps par une véritable chorégraphie engageant tous les segments corporels. Il s'inspira donc du système musical pour noter le

mouvement. La partition Conté ressemble un peu à une partition de percussionniste avec cinq lignes de base, puis une ligne pour la tête, une ligne pour le buste et une ligne pour les bras. « Le système de notation Conté a trois facteurs communs avec celui de la musique : le temps, la nuance donc l'énergie et l'accentuation ; puis il y a un système qui est propre à la musique c'est le son et un système propre au système Conté, c'est l'espace » précise Catherine Augé.

La philosophie du système fait qu'on l'utilise quelque peu comme le système musical. Une des particularités de cette écriture est que les gens notent leurs propres œuvres et non celles des autres ; le répertoire est donc assez pauvre (Conté a une cinquantaine d'œuvres). L'œuvre de Conté comporte beaucoup de danses traditionnelles, tout un répertoire de bourrées, de rondeaux, de danses du sud-ouest. Par ailleurs l'œuvre de Laure Fonta, danseuse de la fin du XIX e siècle, ayant remonté tout un répertoire de danses du XVIII e et XIX e siècles a été transcrite par Conté. Enfin, toutes les œuvres de Francine Lancelot sont notées à la fois en système Feuillet et en système Conté puisqu'elle a été une élève de Pierre Conté ; ces œuvres sont disponibles à la Bibliothèque Nationale, au CND et à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

Il existe un certain renouveau de l'écriture Conté puisqu'une trentaine d'élèves sont actuellement en formation ; certains sont intéressés pour participer à des projets comme ceux que propose le tutorat. D'autres, que cette relation privilégiée avec le chorégraphe intéresse, sont ouverts pour noter maintenant le répertoire. Pour Catherine Augé cette relation est également primordiale pour opérer les choix nécessaires à l'écriture qui se doit de distinguer dans l'œuvre l'essentiel de l'accessoire.

Une question est posée portant sur la différence entre les notations Laban et Benesh. Eliane Mirzabekiantz répond qu'au-delà des différences de graphisme par exemple, ce qui importe est surtout la pensée qui est derrière ces systèmes et que c'est une très grande richesse que plusieurs systèmes existent. En ce qui concerne Benesh, celui-ci s'est tourné vers les chronophotographies d'Etienne Jules Marey et travaille à partir du principe du cinéma. Il a cherché à mettre sur papier le mouvement corporel dans le temps et dans l'espace en travaillant dans une idée d'économie, de synthèse et de rapidité tout en étant exhaustif. La meilleure réponse au développement de cette question étant de goûter soi-même à ces notations en faisant un stage.

En ce qui concerne la notation Laban, Noëlle Simonet précise qu'elle s'attache beaucoup à l'analyse de l'espace, Laban ayant déterminé les quatre éléments essentiels du mouvement - l'espace, le poids, le temps et la force – à la base de son système.

Philippe Le Moal intervient à son tour, pour signaler l'article « notation de la danse » du *Dictionnaire de la danse*, qui rend compte de la diversité des notations inventées. Il rappelle l'existence de la notation Feuillet et que pour l'essentiel les pièces du répertoire baroque sont notées en notation Feuillet. De son point de vue, le système Benesh offre une trace corporelle beaucoup plus nette, il y a quelque chose de visuel, tandis que le système Laban n'a pas cette visualisation du corps mais propose une visualisation de l'espace beaucoup plus structurelle. Les deux notations proposent évidemment une analyse du mouvement mais qui s'organise sur des philosophies différentes, qui font que la restitution finale dans la partition n'est pas comparable. Cette donnée peut faire qu'on apprécie plus ou moins facilement un système ou l'autre.

On rappelle l'existence du Centre National du Mouvement, présidé par Jacqueline Challet-Haas et qui diffuse une fois par an, depuis 26 ans une lettre d'information, recensant tous les travaux faits au niveau de la notation.

Anne Favier, secrétaire générale du Théâtre de l'Agora conclut la table ronde sur le rôle de la scène nationale, « c'est finalement d'essayer de réduire cet écart entre la pratique amateur et ce qui se passe dans les salles de spectacles. » Elle constate le lien puissant du Théâtre de l'Agora avec la danse contemporaine, par l'accueil des chorégraphes pour les créations et la diffusion de leurs œuvres, avec la volonté de favoriser la rencontre avec les publics. Elle évoque le travail engagé avec les compagnies amateurs depuis cinq ans, par la mise en place d'un « parcours ». L'idée est de leur proposer de rencontrer trois compagnies professionnelles programmées sur la saison en théâtre, danse et musique et de partager ensemble la rencontre avec des pratiques artistiques différentes. S'engage ainsi d'une part un véritable échange au moment du travail artistique et d'autre part une vraie dynamique se met en place entre les compagnies qui se rencontrent, échangent et se sentent aussi moins isolées dans leur région. En fin de saison, la scène nationale propose de les accueillir dans des conditions les plus professionnelles possibles, avec une semaine de répétition et une semaine de présentation de leurs travaux. Le bilan tiré sur ces

rencontres est très positif car on constate qu'une curiosité se développe, surpassant l'appréhension de venir voir des spectacles pour lesquels on manque de repères.

Il ressort donc des divers témoignages relevés lors de cette table ronde que le dispositif « Danse en amateur et répertoire » œuvre à un endroit judicieux pour répondre à un réel besoin ; le besoin souligné par plusieurs intervenants de combler l'écart entre le monde professionnel et celui des amateurs, porteur d'un véritable potentiel.

Dans la majorité des cas, le tutorat a permis aux amateurs d'aborder une pièce de répertoire pour la première fois, posant avec acuité la question de l'interprétation. En ce qui concerne les danses traditionnelles c'est un certain renouveau des pratiques qui s'est engagé dans les groupes participants à l'expérience. Quant aux professionnels, le dispositif mis en place par le Ministère de la Culture leur a offert de rencontrer et de sensibiliser un public plus large à des pratiques parfois minoritaires, telles la notation. La rencontre de ces deux mondes s'avère tout à fait productive et comme le précise Quentin Rouiller, la qualité des travaux présentés lors de ce week-end encourage à pérenniser le dispositif. Par ailleurs, en dressant un panorama des aides possibles et des lieux ressources pour monter les projets, la table-ronde révèle à quel point le tutorat peut renforcer et donner de l'ampleur à des initiatives déjà engagées dans plusieurs régions.