

ANNEXE VI

La danse contemporaine en France dans les années 1970

LES POINTS DE FRAGILITÉ

La danse ne dispose pas d'institutions publiques autonomes

Alors qu'existe déjà sur le territoire un réseau de centres dramatiques nationaux, de maisons de la culture, de centres d'action culturelle dirigés presque exclusivement par des hommes de théâtre, alors que se constitue, conformément au plan de Marcel Landowski¹, un maillage du territoire en ce qui concerne les institutions musicales de diffusion et de formation (orchestres et conservatoires), les rares institutions de formation ou de diffusion chorégraphiques sont des entités insérées dans des théâtres lyriques² ou des conservatoires de musique dont aucun n'est dirigé par un danseur et qui n'ont ni budget autonome ni indépendance administrative.

Ce domaine artistique n'a pas d'existence administrative propre

Cette faiblesse du réseau institutionnel explique sans doute en partie le fait que le ministère de la Culture, au cours de l'individuation progressive des secteurs artistiques qui marque son évolution depuis 1959, n'ait pas éprouvé le besoin de créer pour la danse de structure administrative spécifique.

À la direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse (DMALD), deux personnes seulement sont chargées – entre autres responsabilités – de l'en-

1. Nommé premier directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse par André Bettencourt en décembre 1970, Marcel Landowski avait été auparavant chef du service de la musique (de 1966 à 1969), service rattaché à la direction générale des Arts et Lettres, puis chef du service de la musique, de l'art lyrique *et de la danse* (le terme n'apparaît qu'en 1969), service rattaché à la nouvelle direction des Spectacles, de la Musique et des Lettres.

2. En dehors de l'Opéra de Paris, la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France (RTLMF) rassemble alors 13 théâtres lyriques gérés en régie par les municipalités et financés à 90 % par elles. Seuls quelques-uns d'entre eux comportent un ballet d'environ 20 danseurs, cantonnés le plus souvent à se produire lors des intermèdes d'opéras.

semble des dossiers « danse » : Claude Gallant et Geneviève Lafrance³, rattachés, l'un, à la division de la diffusion, l'autre, à celle de l'enseignement. Cependant en 1970, attentif au rapport que lui remet le Syndicat national des auteurs compositeurs (secteurs des artistes chorégraphes) sur la situation de la danse en France, Marcel Landowski crée le tout premier poste d'inspection de la danse qu'il confie à Léone Mail⁴.

En outre, en 1974, les crédits que la DMALD consacre à ce secteur restent encore très modiques : le budget danse – hors ballet de l'Opéra Garnier dont le budget n'est pas distingué au sein de l'institution – représente environ 2,5 % du budget de la DMALD.

La danse moderne française victime de l'histoire du ballet classique

Elle en est la victime esthétique et financière. Pendant 20 ans, de 1939 à 1959, Serge Lifar, issu des prestigieux Ballets russes de Diaghilev, a régné en monarque absolu sur le Ballet de l'Opéra. S'il a su en renouveler les sujets et l'esthétique, il a également écarté tout danseur ou chorégraphe qui ne correspondait pas à ses conceptions.

Or, depuis son départ, ce fleuron de la danse française que constitue le Ballet de l'Opéra, formé de 140 danseurs, bien que principal bénéficiaire de l'aide publique à la danse, ne jouit ni d'une grande visibilité sur le territoire ni d'un grand prestige au niveau international. Il n'a pas réussi en effet à accueillir ou retenir des maîtres de ballet de grande renommée.

Après Georges Skibine, Maurice Descombey a pris la tête du Ballet entre 1962 et 1969 puis ce furent les courts passages de John Taras et de Claude Bessy ; mais les tentatives pour retenir à l'Opéra Roland Petit ou Maurice Béjart ont échoué car les réformes de fonctionnement du Ballet qu'ils exigeaient ont toutes été repoussées.

Raymond Franchetti⁵, nommé en 1972 et maintenu en poste par Rolf Liebermann en 1973, poursuit une politique fondée sur trois principes : discipline rigoureuse, augmentation des effectifs et reprise du répertoire classique. Mais, peu présent, son autorité est contestée par le corps de ballet.

3. Décédée en mai 2005.

4. Léone Mail, ancien sujet de l'Opéra, assure, entre 1965 et 1974 parallèlement à ses fonctions d'inspection, la classe de danse de l'école de musique de Saint-Denis.

5. Raymond Franchetti, né en 1921, a été formé par G. Ricaux et L. Egorova ; il entre à 26 ans à l'Opéra de Paris, y devient premier danseur en 1954 et professeur en 1963. Il dirige, parallèlement à sa fonction de directeur de la danse, un cours privé qui devient l'un des plus réputés de Paris. Il restera maître de ballet à l'Opéra jusqu'en 1977.

Enfin, bien que constitué de deux troupes (opéra Garnier et salle Favart⁶), le Ballet a peu l'occasion de se produire en dehors de Paris⁷.

Quant aux établissements publics d'enseignement de la danse, ils sont peu nombreux et exclusivement voués à la danse classique⁸ : l'enseignement de la danse est dispensé principalement par l'école de l'Opéra de Paris⁹, les quatre classes du Conservatoire national supérieur de musique de la rue de Madrid et une quinzaine de conservatoires au sein desquels il n'existe d'ailleurs pas de cursus harmonisé. La pédagogie reste, dans la plupart des cas, élitiste et figée.

La profession de danseur sans aucune protection statutaire ni sociale

La situation matérielle de la majorité des danseurs, quelle que soit leur discipline, et à l'exception de ceux de l'Opéra de Paris, se caractérise par une très grande précarité : contrats à durée limitée, salaires modiques, absence de lieux de travail, aucun dispositif d'aide à la reconversion.

Même dans le milieu de la danse classique, le statut et les conditions salariales des danseurs des ballets de la RTLMP sont alors très défavorisés par rapport à ceux des danseurs de l'Opéra de Paris. Hors saison, ils ne sont pas rémunérés et doivent souvent acheter eux-mêmes leurs costumes !...

La plupart des danseurs doivent donc pour survivre avoir recours à des activités annexes, comme le rappelle Anne-Marie Reynaud, alors jeune danseuse :

« À cette époque on trouvait plus facilement qu'aujourd'hui des petits boulots alimentaires annexes pour améliorer l'ordinaire et surtout conserver notre indépendance : on nous engageait pour des défilés de mode – très bien payés – on tournait des clips pour une émission de variétés à la télé ; mais on faisait également souvent la manche après nos spectacles de rue. »

6. Le Théâtre français de la danse (TFD) fut la seconde compagnie mise en place en 1969 grâce au soutien du ministère de la Culture. À sa direction Joseph Lazzini qui venait de quitter le ballet de l'Opéra de Marseille. L'ex-Gaieté-Lyrique où il fut installé aurait dû devenir une sorte de maison de la danse offrant accueil, lieux de travail, archives et rencontres mais l'aventure tourna court car le TFD ne réussit pas à satisfaire les attentes suscitées par le projet initial.

7. En 1975, le Ballet a donné 91 représentations à Garnier et 65 à l'extérieur dont trente dans la Cour Carrée du Louvre.

8. À côté de ces structures publiques, fonctionnent une multitude de cours privés dont l'État ignore le nombre exact. L'État ne dispose d'aucun moyen législatif ni humain pour en contrôler la qualité, aucun diplôme n'étant requis pour ouvrir une école de danse ou y enseigner.

9. En 1974, l'école comprend 94 élèves qui y travaillent dans des locaux exigus.

Le milieu, dans l'ensemble peu organisé¹⁰ peine à constituer un groupe de pression significatif auprès des pouvoirs publics. De plus, à l'exception d'une poignée de danseurs classiques ouverts aux apports de la danse moderne, le milieu de la danse reste très divisé entre ceux pour qui il ne peut y avoir de véritables danseurs que ceux passés par la dure école du classique, (ceux, comme dit Léone Mail, qui ont vraiment « transpiré dans des chaussons ») et ceux qui préconisent une toute autre approche de l'expression chorégraphique. Chacun des deux camps a naturellement son pourcentage d'intégristes.

Cette division s'exprime notamment à l'occasion de la discussion autour du contenu du futur diplôme de danse : En effet la loi votée en 1965 à l'initiative du ministère de la Santé, qui visait à instituer un diplôme d'État de professeur de danse, n'a pu, depuis 10 ans, être suivie de décrets d'application, non seulement en raison de la difficulté à faire s'accorder plusieurs tutelles administratives mais surtout à cause de l'hostilité du milieu de la danse classique arc-bouté contre le fait que soit reconnu un diplôme de danse « moderne¹¹ ».

LES INDICES PROMETTEURS D'UN RENOUVEAU

Des dissidences dans le milieu de la danse classique

Quelques chorégraphes, issus du milieu de la danse classique, ont réussi à secouer le joug de l'académisme ambiant et à attirer un nouveau public vers la danse. Dès l'après-guerre, Roland Petit en créant « les Ballets des Champs-Élysées » puis « les Ballets de Paris » cherche à renouveler le ballet classique. Il s'inscrit dans la tradition des Ballets russes de Diaghilev et excelle à associer à ses chorégraphies des écrivains, peintres et décorateurs de grand talent. Le succès de *Carmen*, en 1949, propulse Roland Petit et sa muse, Zizi Jeanmaire, sur le devant de la scène internationale.

10. Il existe cependant alors quelques organismes professionnels tels que le Syndicat national des auteurs compositeurs (SNAC), la Fédération nationale de danse éducative et professionnelle (Fnadep) présidé par Lucien Legrand, la Fédération française de danse classique et contemporaine (FFDCC) présidé par Edmond Linval ; elle comporte, à partir de 1967, une section « danse contemporaine » présidée par Jacqueline Chaumon, l'association des Artistes chorégraphiques de l'Opéra, représentée par Marie-Louise Didion.

11. Comme l'explique Françoise Dupuy, dans un article de la revue *Marsyas* de décembre 1997, c'est au cours des discussions sur le diplôme d'État que l'on va distinguer danse « moderne » et danse « contemporaine » ; en effet les professeurs de danses de salon ont revendiqué revendiquent pour eux seuls l'étiquette de « moderne » et l'on appliquera donc désormais le qualificatif de « contemporain » aux nouveaux langages chorégraphiques, principalement issus du courant allemand ou américain.

Maurice Béjart, en créant, en 1955, sa *Symphonie pour un homme seul*, fait l'effet d'un véritable coup de tonnerre. Comme le note l'historien de la danse, Jean-Pierre Pastori¹² :

« *Dégagé de toute convention chorégraphique, décorative, musicale, la danse de Béjart marque en effet une rupture et certains critiques croient voir, dans sa volonté de dépouillement, l'influence de l'Américaine Martha Graham ou de l'Allemand, Kurt Joss. Après le "Ballet de l'Étoile" (1953) et surtout le "Ballet du Théâtre de Paris" (1957), il fait du "Ballet du xx^e siècle" qu'il crée à Bruxelles, le vecteur de ses conceptions novatrices. Béjart bouscule le spectateur avec des montages musicaux provocateurs, de riches références littéraires et sa capacité à traiter des thèmes jusqu'alors étrangers au ballet classique. Amenant la danse dans des lieux inhabituels (palais des sports, gares...) aussi bien que dans la Cour d'honneur du palais des Papes (où l'invite Jean Vilar, de 1966 à 1969), il élargit considérablement le public de la danse... »*

Au sein même de l'Opéra Garnier, le maître de ballet, Michel Descombey, entre 1963 et 1969, essaye d'ouvrir l'illustre maison au répertoire moderne ; il programme Maurice Béjart et son célèbre *Sacre du printemps*, Balanchine, Roland Petit... ; surtout il crée au sein de l'Opéra, une petite compagnie, le « Studio-opéra », pour répondre à l'attente d'un petit nombre de danseurs du corps de ballet, désireux de se familiariser avec la chorégraphie contemporaine.

Certains de ces danseurs, comme Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier, peu après le départ de Michel Descombey, en 1972, quittent l'Opéra pour fonder leur propre compagnie et promouvoir à leur tour des chorégraphies contemporaines, les leurs et celles d'artistes américains. Leur prise de distance avec l'Opéra a un retentissement symbolique très important dans le milieu chorégraphique.

D'autres danseurs de l'Opéra, comme Michael Denart, Jean Guizerix, Wilfride Piollet, tout en poursuivant leur carrière au sein de la maison, saisissent volontiers l'occasion de collaborer avec eux ou avec des chorégraphes extérieurs.

Mais c'est Rolf Liebermann qui crée, en 1973, un électrochoc au sein de l'Opéra en nommant « étoile chorégraphe » Carolyn Carlson (formée par le chorégraphe américain, Alwin Nikolaïs et première danseuse dans sa troupe), et en lui confiant, l'année suivante, la responsabilité de créer et d'animer, en marge de l'école de Danse, le Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris (GRTOP¹³).

12. La danse : des ballets russes à l'avant-garde, Gallimard, coll. « Découvertes », 2005.

13. Le GRTOP comprend 9 à 11 danseurs volontaires, extérieurs au corps de ballet, parmi lesquels, Quentin Rouiller, Anne-Marie Reynaud, Dominique Petit, Caroline Marcadé... Le cours quotidien donné par Carolyn Carlson à la Rotonde des abonnés connaît un vif succès. Après le départ de la chorégraphe pour Venise, le GRTOP sera repris et réorganisé par Jacques Garnier ; devenu le GRCOP, il sera alors uniquement réservé aux danseurs de l'opéra.

Les premiers jalons d'une décentralisation

Marcel Landowski, véritable promoteur de l'aménagement culturel du territoire, amorce, dans la mesure de ses modestes moyens, une première décentralisation de la danse, en s'appuyant principalement sur le partenariat des villes disposant déjà de maisons de la culture : Philippe Tiry, directeur de la maison de la culture d'Amiens, accueille, dès 1968, le Ballet théâtre contemporain¹⁴ (BTC) de Françoise Adret et Jean Albert Cartier (le BTC s'installera en 1972 à Angers, puis, en 1978 à Nancy).

Félix Blaska, un transfuge de chez Roland Petit, s'implante, lui, en 1972, à la maison de la culture de Grenoble.

Après le relatif échec de ses « Ballets de Paris », Roland Petit est accueilli la même année par la municipalité de Marseille¹⁵.

Enfin, en 1974, le « Théâtre du Silence » qu'ont fondé Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, s'installe à La Rochelle avec le soutien du maire, Michel Crépeau et celui de Dominique Bruschi, directeur de la maison de la culture.

En outre, le directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse encourage le renouveau de quelques opéras de province, à travers le recrutement de nouveaux maîtres de ballets dont certains sont issus du mouvement néo-classique : à Lyon, Louis Erlo recrute Victor Biaggi, issu de la troupe de Béjart ; à Mulhouse, le Ballet du Rhin, créé en 1972 et d'abord dirigé par Jean Babilée, a fait appel en 1974 à Peter Van Dyk ; à Nancy, Gigi Caciulanu ouvre un studio de danse moderne au sein du Ballet de Lorraine.

Une diffusion dynamique portée par les programmateurs et les médias

Le nouvel engouement pour la danse est le fruit de l'implication d'un nombre toujours croissant de diffuseurs (programmateurs de festivals, directeurs de théâtres publics ou d'espaces privés, responsables d'équipements culturels et socioculturels, responsables des JMF...) dans la présentation de spectacles chorégraphiques.

Si dans la décennie précédente, celle des années 1960, les directeurs de théâtres avaient joué un rôle non négligeable dans le soutien à la danse moderne (le TNP de Jean Vilar, le TEP de Guy Rétoré, le Théâtre Marigny

14. Le BTC, qui rassemble 45 danseurs, a pour mission de développer la création chorégraphique en faisant appel à des musiciens et des plasticiens contemporains dans l'esprit des ballets Dia-ghilev. Soutenu par le réseau de l'ATAC et l'AFAA, il organise des tournées dans toute la France ainsi qu'à l'étranger.

15. Dont le maire est alors Gaston Defferre et l'adjoint à la Culture maître Paoli.

de Jean-Louis Barrault, le Théâtre des Champs-Élysées de Jean Robin...), dès le début des années 1970, les festivals d'Automne, d'Avignon, d'Angers, de La Rochelle accueillent régulièrement des chorégraphes contemporains français et étrangers.

Une mention particulière doit être faite à la promotion de la danse contemporaine menée par Jean Mercure et Gérard Violette, dès l'ouverture du Théâtre de la Ville en 1968. Dès les premières saisons en effet les compagnies nationales et internationales les plus en vogue y sont programmées ; en 1968-1969 : le Nederlands Dans Theater et le Ballet Roland Petit ; en 1969-1970 : le Ballet Théâtre de Winnipeg et le Ballet Félix Blaska ; en 1970-1971 : Alwin Nikolais et le Ballet théâtre contemporain.

À côté des diffuseurs, un petit nombre d'agents artistiques jouent également le rôle de découvreurs de talents notamment Thomas Erdos¹⁶ qui fut le producteur et l'artisan du succès de nombreux chorégraphes étrangers en France tels que Paul Taylor, Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Carolyn Carlson ou Pina Bausch.

Il faut signaler enfin le rôle important et quasi initiatique joué par un groupe de journalistes tels que Dinah Maggie¹⁷, Gilberte Cournand¹⁸, Lise Brunel¹⁹, Marcelle Michel... qui non seulement à travers leurs articles dans des revues spécialisées et de grands quotidiens, font progresser dans les esprits la tolérance et la compréhension à l'égard des nouvelles formes de danse, mais qui accompagnent bien souvent cette activité d'autres initiatives de diffusion ou d'organisation de la profession.

16. Mort le 28 février 2004 à l'âge de 80 ans, il était, depuis 1975, conseiller artistique du Théâtre de la Ville.

17. Dinah Maggie, née en 1903, d'origine russe, entre, au sortir de la guerre, comme critique à *Combat* puis au *Quotidien*. Dès 1954 elle crée l'Association française de recherche et d'études chorégraphiques (Afrec) et sous cette égide le Théâtre d'essai de la danse, laboratoire et vitrine pour les jeunes chorégraphes français. En 1956 elle ouvre l'École technique de danse moderne salle Pleyel, au petit studio 21 où les cours sont assurés par Laura Sheleen (technique Graham), Karine Waehner (technique Wigman) ou Irma Specht (technique Laban)... En 1971 elle inaugure l'Espace Cardin. Elle continuera son activité jusqu'en 1982.

18. Gilberte Cournand, femme d'un médecin réputé, est, elle aussi, une vraie personnalité médiatique de la danse ; elle tient non seulement une rubrique régulière dans le *Parisien* mais anime, entre 1951 et 1989, place Dauphine puis rue de Beaune, une librairie-galerie consacrée à la danse, lieu très fréquenté par toute la profession.

19. Lise Brunel, après des études théoriques et pratiques des différentes formes de danse et l'approfondissement des techniques contemporaines auprès de Ludolf Child, Karin Waehner et Jean Serry, devient critique chorégraphique dans plusieurs revues et crée en 1974 « Action danse » une association qui regroupe une vingtaine de compagnies modernes dans le but de tenter une structuration et une organisation de la profession. C'est d'ailleurs une association similaire, l'Adra qui parviendra à ouvrir à Lyon la première « Maison de la danse », en 1979.

Une jeune danse en pleine effervescence

« Entre 1968 et 1978, la danse en France a connu une véritable mutation. La danse n'est plus désormais considérée comme un simple divertissement mais comme l'un des moyens d'expression privilégié de toute une génération, le plus apte à traduire sa vision du monde et sa façon de s'y situer. Ses formes sont aussi multiples que ses publics divers. Paradoxalement, alors que de nombreux danseurs sont au chômage et que le ballet traditionnel manque cruellement de nouveaux chorégraphes, chaque jour de nouveaux groupes de danseurs se constituent qui travaillent dans la fièvre et dans l'anarchie. Malgré l'inexistence de structures adaptées à leurs besoins et la carence de l'enseignement officiel, une nouvelle danse tente de s'affirmer, seul ferment de la création chorégraphique dans notre pays²⁰. »

Ce mouvement est le fruit du travail militant mené pendant 20 ans avec autant de passion que de méconnaissance de la part des pouvoirs publics, par la génération, née dans les années 1920, des héritiers de la danse allemande (l'Allemagne abrita dans l'entre-deux-guerres les pionniers de la danse contemporaine). À la fois danseurs, chorégraphes et pédagogues, la génération de Françoise et Dominique Dupuy²¹, de Jacqueline Robinson²², de Karin Waehner²³, de Jérôme Andrews²⁴, de Laura Sheleen, de Jean Serry acclimata, avec de très faibles moyens à travers une large partie du réseau culturel et socioculturel, une approche radicalement nouvelle de la danse.

L'engouement pour la danse contemporaine n'a pas seulement pour effet d'attirer un public de plus en plus nombreux vers les spectacles mais aussi

20. Marcelle Michel dans *Le Monde* du 10 août 1978.

21. Françoise et Dominique Dupuy s'inscrivent dans la mouvance du courant expressionniste allemand de Kurt Joss et de Mary Wigman ; après avoir fait partie du « Ballet des arts » de Jean Weidt, chorégraphe allemand réfugié à Paris, ils fondèrent, après son départ pour Berlin, leur propre compagnie, « les Ballets Modernes », à laquelle ils attachèrent une Académie qui deviendra en 1969 les Rencontres internationales de danse contemporaine (RIDC). Ils organiseront également entre 1962 et 1969 le premier festival de danse contemporaine en France, aux Baux-de-Provence. En 1975, ils ouvriront « le Mas de la danse » à Fontvieille, près d'Arles.

22. Jacqueline Robinson (1922-1990), née à Londres, découvre la danse à Dublin avec un disciple de Mary Wigman avec laquelle elle ira travailler un peu plus tard à Berlin. Elle s'installe à Paris en 1949 où elle rencontre Jérôme Andrews auquel elle dit devoir beaucoup. En 1955 elle ouvre « l'Atelier de la danse », école de danse moderne et centre de rencontres artistiques.

23. Karin Waehner (1926-1999), d'origine allemande, étudia avec Mary Wigman à Leipzig entre 1946 et 1949. En 1953, après un séjour en Argentine, elle s'installe à Paris. Elle enseigne salle Pleyel et danse avec Jean Serry, Jacqueline Robinson, Jérôme Andrews et les Dupuy. Elle présente ses premières œuvres au « Théâtre d'essai de la danse » de Dinah Maggie puis forme en 1959 les « Ballets contemporains K. Waehner » où elle se démarque de Mary Wigman par une économie du geste et une intensité directe puisée aux États-Unis chez Martha Graham.

24. Jérôme Andrews (1908-1992), danseur, chorégraphe et pédagogue américain, étudie la danse à Seattle puis travaille avec Martha Graham, Doris Humphrey... En 1951 sa rencontre avec Mary Wigman est déterminante. En 1952, il s'installe à Paris et fonde l'année suivante « les Compagnons de la danse » avec Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Laura Sheleen... Excellent pédagogue, il base son enseignement sur la perception tactile et la pratique des machines « Pilates ».

de susciter un afflux de candidats vers les ateliers privés déjà installés ou vers les stages qui s'ouvrent alors sur tout le territoire.

Les stages de danse contemporaine américaine connaissent une affluence particulière. À Paris, les ateliers de Susan Buirge²⁵, Peter Goss, Carolyn Carlson, récemment installés en France ou ceux des chorégraphes américains accueillis par Mireille Delsout au Centre international de la danse (CID²⁶) ou par le Centre culturel américain, ne désemploient pas²⁷.

Dans le sud de la France également, des formations à la danse contemporaine sont proposées, par exemple au sein de l'école de Rosella Hightower à Cannes, à Aix-en-Provence ou encore à Saint-Maximin où Wes Howard, avec le soutien du père dominicain Philippe Maillard, anime une petite communauté spirituelle à la Sainte-Baume et invite des chorégraphes américains prestigieux à donner des master-classes.

Le réseau des institutions socio-culturelles, soutenu par Jeunesse et Sports, contribue lui aussi à faire connaître la danse contemporaine à travers l'organisation d'ateliers et de rencontres ; c'est le cas particulièrement des maisons de jeunes et de la culture de la périphérie parisienne, abritées, la plupart du temps, par des municipalités communistes (à Colombes²⁸, Montreuil, Bagnolet, Villiers-Le-Bel, Bagneux, Vitry, Sartrouville, Champigny...).

Mais faute de structure permanente de formation professionnelle, plusieurs jeunes danseurs, après une première sensibilisation effectuée en France, décident de poursuivre leur apprentissage à l'étranger ; certains partent pour Londres approfondir la technique de Martha Graham auprès de Robert Cohan au « Place²⁹ », d'autres, plus nombreux, décident de poursuivre leur

25. Susan Buirge va donner des stages dans la plupart des lieux d'enseignement de la danse contemporaine qui comptent entre 1970 et 1974 tels que l'école de Rosella Hightower à Cannes, l'atelier de Jérôme Andrews, l'American Center, la Schola Cantorum, le Creps de Mâcon, l'Université de Nanterre, l'ENSEP de Lyon...

26. Mireille Delsout a fondé en 1964 le CID (80 stagiaires au départ, 500, cinq ans plus tard). Il compte parmi ses professeurs réguliers, Karine Waehner, Laura Sheleen, Betty Jones, Hideyuki Yuriko, Dorothy Madden... Le CID accueille alors dans ses stages un grand nombre de professeurs de gymnastique et des amateurs mais il permet aussi aux professionnels qui ne sont pas dans la mouvance de Jeunesse et Sports de se confronter aux démarches des grands chorégraphes. Dès 1965, le CID a fait venir des pédagogues des 3 plus grandes écoles américaines (Graham, Lemon, Cunningham). En 1969, Mireille Delsout fonda avec 13 autres associations, la Fédération française de danse classique et contemporaine (FFDACEC), qui obtint l'agrément et donc quelques subventions du ministère Jeunesse et Sports.

27. À signaler aussi, Hideyuki Yano le Japonais s'installe à Paris en 1973 et forme avec la danseuse Elsa Wollaston un autre pôle d'attraction pour de nombreux danseurs.

28. La MJC de Colombes dirigée par Claude Dabringeaud fut vraiment un lieu mémorable pour la danse. On y proposait des stages de danse jazz et de danse contemporaine. Ceux de la Toussaint réunissaient régulièrement deux à trois cents danseurs ! Les enseignants s'appelaient Mat Oks, Lynn Stevenson, Karin Waehner, Aline Roux. Cette action sera ensuite prolongée par celle que mènera Lise Brunel au théâtre des Deux Portes de Montreuil.

29. Voir les itinéraires d'Anne-Marie Reynaud ou de Jean Pomarès

formation aux États-Unis dans les ateliers de Merce Cunningham, José Limon, Alwin Nikolais, Betty Jones, etc³⁰. Conséquence ou non des traumatismes encore vifs de la Seconde Guerre, peu de danseurs se rendent à Essen, en Allemagne.

L'appétit de formation émane de milieux très divers : il se rencontre chez des simples débutants et s'étend aux danseurs ayant déjà un bagage professionnel classique. Il est à noter que le milieu des professeurs d'éducation physique (qui dépendent alors du ministère Jeunesse et Sports) sera l'un des plus prompts à accueillir les nouveaux langages de la danse et à s'investir dans les différents ateliers proposés.

On assiste parallèlement à la naissance de plusieurs nouvelles compagnies souvent éphémères et à l'éclosion de jeunes chorégraphes français au talent et à la maturité inégale mais qui vont constituer bientôt le terreau de la jeune danse française.

Nombre de ses compagnies prennent la forme de collectifs, de coopératives, animés par des idéaux post-soixante-huitards, Anne Marie Reynaud, animatrice du collectif « Le Four Solaire » dans son témoignage du 9 juin 2005, évoque ainsi cette effervescence :

« Dans les années 1970, apparaissent plusieurs collectifs en danse : “Danse théâtre expérience” de Susan Buirge, “Beau geste” de Dominique Boivin, “Free Dance Song” de Christine de Rougemont, “Moebius” de Quentin Rouiller, le “Groupe Émile Dubois” de Jean-Claude Galotta, mais aussi “Le cercle”, “La main”, “Watercress”, “Les lolita”, “Les Ballets de la cité” de Catherine Atlani, “Danseurs tous en scène” etc. L'histoire de ces allumés, de ces farfelus qui croyaient à juste raison qu'il était vital d'être utopique, n'est jamais racontée dans les rares histoires de la jeune danse française ; et pourtant tous les créateurs qui apparaissent à cette époque ont eu leur période collective même si pour certains elle fut relativement courte (celle du Théâtre du Silence ou celle de Régine Chopinot par exemple). Ces collectifs prolongeaient des utopies artistiques, politiques, sociales très présentes encore à cette époque sans souci de tout casser mais plutôt avec le désir de prouver que l'on pouvait conquérir des espaces, trouver d'autres moyens de produire, d'être plus intelligents et créatifs à plusieurs que seuls. Entre 1970 et 1980 il y eut notamment un rapprochement extraordinaire entre danseurs, musiciens, chanteurs, vidéastes... Les brassages d'idées entre différents langages artistiques étaient notre quotidien ; nous les provoquions bien sûr mais nous étions aussi sollicités par des peintres, des musiciens, des gens de théâtre, des psy, des amis pas tous “artistes” heureusement. Avec eux nous pratiquions des happenings, des performances écrites ou

30. Voir les itinéraires de Jacques Garnier, Didier Deschamps, Kilina Cremona, Hallet-Egayan, Daniel Agésilas...

improvisées dans la rue ou dans des lieux non construits pour la danse. C'est ainsi que nous avons réalisé à Saint-Dizier notre premier spectacle Aquatiques délices dans une piscine, inventé des installations musicales et chorégraphiques dans les couloirs du métro ou des performances sur la place d'armes à Poitiers. À travers les tournées que nous faisions dans les centres de vacances des comités d'entreprise d'EDF-GDF, nous voulions donner nos danses à un public a priori peu concerné par ce langage (pas facile de concurrencer les jeux de boule) et trouver de l'argent pour nos productions. Tandis que les compagnies américaines gagnaient très bien leur vie en tournant en France, nous étions, nous, encore des danseurs aux pieds nus ! »

Un lieu privilégié, créé en 1969 par Jaque Chaurand³¹, et dont le succès depuis ne fait que croître, constitue l'un des meilleurs baromètres pour mesurer le climat d'effervescence et de créativité parfois désordonnée de cette période : le concours annuel de Bagnolet.

Ce concours devient en effet très vite un haut lieu de découverte et de reconnaissance de la créativité chorégraphique. Bagnolet opère la rencontre entre créateurs, programmeurs, critiques, membres du ministère. Parmi les 16 membres du jury, on relève par exemple en 1974, les noms d'Anne Béranger, de Janine Charrat, de Liane Daydé, de Rosella Hightower (directrice d'une des plus réputées écoles de danse à Cannes), de Jean Albert Cartier (directeur du Ballet théâtre contemporain), de Jean-Pierre Delavigne (l'un des responsables des Jeunesses musicales de France), d'André-Philippe Hersin (directeur de la revue *Les Saisons de la danse*).

Un embryon d'organisation

Un certain nombre d'associations ou de syndicats s'activent pour obtenir une meilleure reconnaissance de la profession. Il faut signaler notamment l'action des petits collectifs qui se formèrent alors comme celui d'« Action danse » fondé en 1975-1976 par Lise Brunel au théâtre des Deux Portes de Montreuil et qui sera relayé par la suite par le « Mouvement pour la danse » fondé par Michel Caserta à Vitry-sur-Seine.

Mais seuls quelques-uns des 1 500 danseurs répertoriés à l'époque réussissent à bénéficier de la loi de 1971 sur la formation permanente et obtiennent le financement de stages grâce à l'Afdas.

31. Jaque Chaurand, formé à l'Opéra-Comique par Léonide Massine, mit d'abord au point un projet de centre chorégraphique, sorte d'école de danse qu'il proposa à plusieurs municipalités de la région parisienne. Après plusieurs années d'activité, il réalisa en 1969 sa première rencontre chorégraphique « le Ballet pour demain ». Il y remporta le premier prix la première année et Aline Roux la deuxième année. En 1973, furent primés pour la première fois des étrangers. En 1979, le ministère de la Culture y créa un prix mais les amateurs y étaient désormais exclus.

Signalons enfin que grâce au militantisme d'une poignée de chorégraphes, réunis au sein du Syndicat national des auteurs compositeurs (SNAC³²), et au soutien qu'apporte Marcel Landowski à leurs revendications, ceux-ci, en 1973, se voient enfin reconnaître le statut d'auteurs à part entière avec les droits qui s'y attachent.

32. La section « chorégraphe » avait été fondée en 1960 au sein du SNAC par Serge Lifar, Claude Bessy, Jacqueline Robinson, Dominique Dupuy, Michel Descombey ; c'est elle qui avait permis en 1969 la rédaction d'un premier « plan d'organisation de la danse en France », adressé en 1970 à Marcel Landowski. Serge Keuten en était le secrétaire.