L'ivresse des vies par Kms

Redjep MITROVITSA comédien, élève de G. Robard, D. Mesguich et A.Vitez, reçoit le "Molière de la révélation théâtrale" pour le rôle de Lorenzo dans Lorenzaccio monté à la Comédie Française par G. Lavaudant. Il traverse, au Théâtre de L'Athénée du 13 Février au 27 Mars 1996, la lecture du Journal de Vaslav Nijinsky. Retient le silence des mots, estompe et suspend l'appel d'un saut qui n'a de cesse de libérer l'illusion et les blessures d'une vie, à travers ce reflet ébloui qui le représente.

NIJINSKI

"Je suis amour, je suis sang"
"Je suis le sang du Christ"
"Je t'aime"
"J'aime tous les hommes"
"Je suis l'amour en toi"
"Tu es l'amour en moi"
"Je veux te dire que l'amour est sang"
"Je ne suis pas sang en toi"
"Je suis sang en toi"
"J'aime le sang, mais pas le sang dans le sang"
J'aime le sang
J'aime le Christ
Je ne suis pas le sang du Christ
Je suis le Christ...
Je veux parler du sang.
Mais mon amour n'est pas là.
Je veux aimer...
Je veux dire...
Je veux...
Je...
Je t'aime...
Je veux aimer tous les hommes...
Je ne veux pas...
Je veux..."

Extraits des cahiers de NIJINSKI écrit par Vaslav NIJINSKI dans la Version non Expurgée chez Actes Sud

REDJEP
" JE VOUDRAIS PLEURER"

Nijinski dicte tous ses gestes.
J'ai vu un homme dansé, étroitement lié à l'effort de cet envol.
Il s'approche les yeux fermés et reproduit sur ses lèvres à tâtons l'éblouissement dans les plaintes du noir... S'il s'écarte de son ombre, rythmée par quelques arrêts, il s'en approche un peu plus... Il touche son haleine, l'odeur de chaque geste désert comme une transparence...
Il inonde son envol... Nous laisse à la porte d'un rire inaccessible... Qui ressemble tant à ses partitions abandonnées sur un piano... Le saut final s'abandonne et encercle poussé par une dernière force la vague inlassable, frontière minuscule, ligne toujours oscillante, ondulée... De la mer...
Assis sur sa chaise, immobile, pesant ses gestes dans une parole muette qui l'éloigne enfin de la scène... Sa main décrit la partition cachée dans une mémoire très ancienne, saccadée comme un geste qui revient... Il sait de la vie qu'un souffle serait nécessaire une dernière fois pour laisser fuir cette course haletante devant lui de Serge Lifar...
Je me souviens de l'exactitude des mots qui sauve le rire. Cela transperce un visage... Jusqu'à chercher le trouble qui apparaît dans le corps... Ce que l'on sent venir... Jusqu'à se laisser surprendre par ces amants solitaires qui se jettent à pas lents, les yeux fermés... Vers un tremblement... Vers la beauté... Ce qui peut toucher... Ce que je vous remercie d'être... Une vie qui se perd nonchalamment avec ses traces d'excellence d'aimer...

L'être de loin adressée à
Redjep Mitrovitsa le 23 Août 1993
Après la lecture du "Journal de Nijinski"
Par Camille Rochwerg

" IL NE FAUT PAS CONNAÎTRE LES SECRETS "

Il ne faut pas connaître les secrets d'un artiste, dit la rumeur, alors, ils n'agiraient plus. Mais lorsque s'entend et apparaît Redjep Mitrovitsa, la rumeur s'évapore. Les secrets de l'acteur, voilà que suspendu dans sa propre condensation, il me les offre, léger... Je les goûte et je fonds à leur contact délicieusement embué de candeur angélique...
Mais quel froid me surprend et quel feu me consume? Une rigueur inattendue fend l'air, broie le noir, coupe à l'arme blanche la nuit du rêve enfantin... Je vibre d'on ne sait quel tremblement qui saisit la salle entière et chaque corps à la fois, cible par un mot droit, un regard d'aigle, une grâce penchée du cou, du cou-de-pied... Retournement, au large, du sol au cintres, de l'envol à la chute, en prince aliéné, il soulève la scène et couronne, à la pointe, chaque perception, de son sourire de miel irrépressible, et qui gagne tout... Ce soir, dans ce théâtre, voyez comme brillent l'absence, la trace, l'or des mots. L'orfèvre est passé, là, laissant comme un bijou, scellé au coeur de chaque spectateur.

Texte adressé à Redjep Mitrovitsa à propos du "Journal de NIJINSKI" par Moni Grégo

Redjep MITROVITSA prochainement dans L'ART-trose.

P ê L E - M ê L E

Le Pêle-Mêle est un espace ouvert, une sorte de DAZIBAO pour ceux et celles qui grifonnent collent ou dessinent. Ceci est votre espace. Envoyez-nous votre oeuvre, format limité au A4 (21x29,7cm) :
L'ART-trose
Service PÊLE-MÊLE
10-12 rue Pierre Picard
75018 PARIS

Dernière Minute

-C'est l'heure de la commission d'attributions des subventions.
-Tu crois qu'ils vont vérifier si les gros dépensent bien l'argent public.
-Comme d'habitude...
-En 1996, les décisions de subventionnement prises par le Ministère de la Culture et la Direction de la Musique et de la Danse - Délégation à la Danse l'on été, une fois encore, en parfaite harmonie avec les avis de la commission.
-Tu sais que un dixième des membres de la commission voit un centième des compagnies qui déposent leur dossier.
-C'est un sondage ONDA?
-ADAMI?
-Avec l'arrêt des essais nucléaires, la culture va récupérer deux ou trois bâtons.
-Tu rêves!
-Tu crois que Nadj va rester à Orléans?
-Oui, il a fait un truc fort avec "Le Cri du Camélèon".
-De toute façon, le gros paquet reste à l'Opéra.
-Et cette année, l'Opéra donne des ateliers de pratique artistique pour colmater la brêche sociale?
-Je ne sais pas.
-Il y a aussi le concours de Bagnolet.
-C'est Mathilde Monnier qui a gagné.
-Oui, il y a dix ans!
-Mais non! ce n'est plus un concours.
-Tout le monde gagne.
-On partage tout, c'est actuel.
- Vive la SOLIDARITÉ.
-Il faut finir son siècle en beauté.
-Sais-tu que Marcelle Michel a grillé tout le monde avec son pavé "La danse au XX Siècle en vente dans les FNAC?
-Le spectateur professionnel de la danse a-t-il un problème?
-Oui, il est SPECIALISTE...

Quelques membres actifs.

Dans le mot
GRÈVE
il y a le mot
RÊVE

Quelques non-syndiqués.

L E C O U R R I E R

QUESTION VERTE

COMMENT L'ÉNERGIE, LIBÉRÉE PAR L'HOMME EN DANSANT, INFLUENCE-T-ELLE L'ÉCOSYSTÈME DE LA PLANÈTE?
Nos actions ne sont pas irrémédiablement vouées au néant. Tout n'est pas justifiable.
C'est ce qu'on appelle la répercussion de nos actes. Comme disait l'autre *"On ne peut cueillir une fleur sans toucher une étoile."*
Alors pourquoi les foules brésiliennes ne régularisent-elles pas les méfaits de la déforestation par les transes collectives du Carnaval?
Parce que les enjeux politiques et les intérêts économiques tendent les filets dont les mailles sont si serrées qu'il est rare de passer à travers
Univoque?
Comme les pêches industrielles japonaises et autres qui vident les mers en toute impunité.
Comme les paradis fiscaux qui fleurissent l'éden du nouvel homme.
Ensemble on s'attache.
On existe et l'on vit pleinement son souffle terrestre.
La danse et la manière dont elle s'invente, entre un chorégraphe et ses interprètes à quelque chose à faire avec cela.
C'est comme une boule à facette.
On cligne des yeux, ça tourne entre les mots, dans le genre nuancé!
Fluide irresponsable.
Montre ta langue, tire bien!
L'Asie vit sa flambée matérialiste.
Le monde a un évident déficit pulmonaire. Il tousse et crache ses bronches, éructe son gaz.
Sommes-nous voués à rester coincés, comme des êtres bipolaires entre l'éducation et la retraite, avec en prime l'effroyable fonte des glaces universelles.
Il parait qu'ailleurs, on envisage jusqu'à trente-cinq positions pour aborder un sujet, une situation.
La subdivision permet à l'esprit d'imaginer les interstices de la pensée.
Non! le monde n'est pas fini. Il y a des profondeurs inexplorées, les fontanelles du futur.
C'est comme le mouvement, ça s'enchaîne. On remplit le cadre de son esprit. Le sujet n'est pas tout, c'est un ensemble de gens, de choses et c'est là qu'on est content, quand rien n'est figé, congelé dans un réservoir bien ordonné.

C.H.

QUESTIONS POUR UN SHAMPOING

Bonsoir,
Je ne ferai aucun traitement de l'actualité sociale. Je reste fidèle à ma ligne de conduite définie par le comité directeur de l'ART-trose.
Voici donc deux nouveaux calembours que je livre au rédacteur en chef par votre entremise ou censure...

1) Pourquoi ne peut-on pas assimiler les spectacles de Philippe Genty à des vaude-villes?
CAR CE NE SONT QUE DES HISTOIRES DE MARIS HONNÊTES.

2)Un paumé entre deux voitures déclare soudain ne pas s'intéresser aux corridas.
MORALITÉ: L'ERRANT CONTRE DEUX BAGNOLES NIE "OLÉ".

Amitiés Serge Maurin

Les Soirées Nomades

Fondation Cartier pour l'art contemporain

février - avril 1996

Autour de l'exposition

by night

des performances, concerts, chorégraphies, projections vidéo et cinéma...

Jeudi 8 février
Soli-Tutti (musique contemporaine)
Ensemble vocal composé de 12 voix solistes (compositeurs : Luciano Berio, Stanley Glasser, Niccolo Castiglioni ...)

Jeudi 15 février
Compagnie Cré-Ange (danse contemporaine)
À propos des Squares (création 1995)

Jeudi 22 février
Soirée spéciale Georges Méliès
(projection films)
Hommage à l'inventeur du spectacle cinématographique

Jeudi 7 mars
Dominique A (récital)
Concert à côté

Jeudi 14 mars
Circuit Court (projection cinéma super 8)
Film de familles - Excursion dans l'univers calfeutré et privé de la famille...

Jeudi 21 mars
Didier Silhol (danse contact - improvisation)
Performance - événement pour 10 heures et 8 danseurs, horloge humaine du jour et de la nuit.

Jeudi 28 mars
Matthew Barney (projection film vidéo)
Cremaster 1 (1995)
Sous réserve

Jeudi 4 avril
Compagnie Iritis / Frédéric Werlé
(danse contemporaine)
J'aimerais savoir ce que tu me dis en me regardant (création 1996)

Les Soirées Nomades : tous les jeudis soirs à partir de 20 h 30

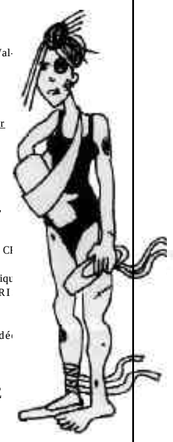
Renseignements et réservations
Tel : 42 18 56 72
Tarifs : 30 Frs / 20 Frs tarif réduit
permettant l'accès aux expositions

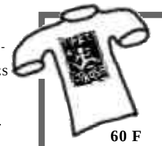
FONDATION CARTIER
POUR L'ART CONTEMPORAIN
261 BOULEVARD RASPAIL - 75014 PARIS

VITE-DIT VITE-VU

Δ Du 23 au 25 février 1996 : 4ème Festival "Val-de-Danse" au Nouvel Espace Culturel Charentonneau
107 avenue Gambetta à MAISONS-ALFORT
Tel: (1) 43 96 77 58.
Δ 1er prix du 5ème concours international pour chorégraphes à Groningen : Cie A FLEUR DE PEAU pour «Quelques réflexions».
Δ «NANDO» Cie Sylvie Guillermin, le 1 et 2 février à la maison de la danse de Lyon.
Δ À la rédaction des «SAISONS DE LA ANSE», L'ART-trose n'est pas L'ART-rose , même s'il porte à gauche.
Δ Concours d'affiches contre le SIDA : Renseignements IMAGES CONTRE LE SIDA - CI - 192 rue Lecourbe - 75015 PARIS
Δ Les Jeudis de l'Oulipo 1996 : Lectures pupliq la Halle Saint-Pierre 2, rue Ronsard 75018 PARI Les 8 février à 20h, 14 mars à 20h.
Résevation indispensable au 42 58 72 89
Δ LE LIVRE DE L'ESSENTIEL : plus de 1000 idé pour vivre autrement chez Albin Michel

L'ART-trose se positionne :
GÉNÉROSITÉ, SENSUALITÉ ET RÉVOLTE.





Recevez le tee-shirt

Tee-shirt blanc
L'ART-trose
3 couleurs
BLEU - ORANGE - NOIR
4 tailles
14 ANS - SMALL
MEDIUM - LARGE

60 F
50 F
(Adhèrents)

BON DE COMMANDE :

Quantité: Taille: Couleur:
Total = + 15 Frs (frais d'envoi)
= Frs
par chèque bancaire à l'ordre de
l'ART-trose 10-12 RUE PIERRE PICARD 75018 PARIS
Nom : Prénom :
Adresse :
Code Postal : Ville :
Téléphone :

Envoi en collissimo sous 15 jours

En avril le Numero 5

ABONNEZ-VOUS!

Opération : Parraines 5 abonnements et reçois un tee-shirt **L'ART-trose** Gratos

L'ART-trose N°4 février / mars 1996

l'ART-trose N°4

l'autre journal de danse

MONI GRÉGO

THIERRY NIANG

POLY-TICS
Infos DANSE
D comme DEVELOPPÉ
L'IVRESSE des VIES par Kms
Le Courrier

Danseurs de la quatrième Génération, comme le di Madame Anne-Marie Reynaud, nous avons véc le boum chorégraphique des années 80, l'ère Lang socialiste et Mittérrandienne qui pour ceux qui ne l'auraient pas déjà senti, s'est terminée définitivemen un lundi 8 janvier 1996. La fin d'une époque-épopée qu'il nous faudra analyser et écrire.

Les années 90 sont bien avancées et dans les journaux on parle d'une danse qui cherche son second souffle. Comme la société. Peut-être que ce manque de souffle exprime quelque chose qu'on ne veut pas encore regarder ou marque une impuissance à se positionner. Face à la mondialisation et aux lois du marché, face aux six millions de "paupérisés", face aux politiques, face aux écarts entre la ville et la banlieue, face à l'incommunication, comment tenir en éveil cette nécessité de danser qui se promène dans notre corps? Comment retrouver cette nécessité de la danse qui parfois s'est évaporée?
Faut-il d'abord se poser la question: Pourquoi la danse? Pourquoi tu danses?
(Envoyez vos réponses)
Faut-il cracher dans la soupe et mordre les mollets qui traînent?
Arracher les dents des gentils et la langue des méchants?
Heureusement **L'ART-trose** existe depuis presque une année. On est encore là et on a envie de continuer cette aventure qui a vu le jour rapidement par réaction à certaines scléroses mouvantes de la profession.
Dégager une parole personnelle. Ne pas avoir qu'une image de la danse. Montrer la multiplicité, les différences. Faire circuler les informations, et tenter, d'amener un petit nombre à écrire, à s'exprimer, à témoigner, à réagir et à assumer une parole ou un écrit. Et même si on ne trouve pas de remèdes, réfléchir, jeter un oeil sur ce qu'on vit ou dans quoi on vit, ce qui englobe aussi bien la danse que la société. Élargir notre champs de vision et d'action.
On s'est jeté à l'eau et on veut continuer. Si vous jugez encore utile cette aventure en 1996, vous pouvez l'aider à s'ouvrir davantage et l'alimenter de façon râleuse, poétique, politique, historique ou autobiographique ou bien continuer à râler dans votre coin et bonne soirée télé...

Frédéric Werlé

l'ART-trose N°4
15 F
Association loi 1901
N°ISSN
en cours

"Il faut avoir un chaos au-dedans de soi pour pouvoir accoucher d'une étoile qui danse"
Friedrich Nietzsche

TUTUMULTE

- Développé: c'est le mouvement d'une jambe repliée qui se déplie dans diverses directions.
- Justement l'ART-trose devrait développer un peu plus en profondeur son contenu.
C'est une critique...
- Il ne tient qu'à toi de développer ce contenu en y apportant ton petit grain de sable. Nous, on a commencé à développer avec les nerfs. Maintenant on essaye aussi avec les muscles et on découvre un peu le tendon et son élasticité. Il nous faut encore un peu de temps pour arriver à trouver notre schéma corporel.
- OUI, mais l'ART-trose pourrait...
- Se regarder le nombril et définir une ligne éditoriale plus cohérente?
- Oui, quelque chose comme ça.
- Un consensus constructif? Tu nous trouves trop hybride?
- Tu lis ART Press?
- Non! Laurence Louppe.
- Mais il y a un truc que je...
- Si tu veux, je t'offre une phrase de Michel Foucault "Il y a trois type de luttes: celles qui s'opposent aux formes de domination (ethniques, sociales et religieuses); celles qui dénoncent les formes d'exploitation qui séparent l'individu de ce qu'il produit; et celles qui combattent tout ce qui lie l'individu à lui même et assure ainsi sa soumission aux autres (luttes contre l'assujettissement, contre les diverses formes de subjectivité et de soumission)."
- Et alors?
- La lutte continue!
- Avec ou sans l'ASSEDIC.
- Je vais aller voir les syndicats.
- Pour les réveiller?
- Moi, je pense que les syndicats se battent pour le plein emploi, et que pour nous, intermittents, c'est une autre histoire.
- Mais comment réfléchir à notre statut?
- Je ne sais pas. On pourrait commencer à élucider le rapport Chorégraphe/Interprète.
- Tu n'as pas une phrase de Foucault pour illustrer ton propos?
- Et comment tu fais pour sortir un N°4?
- J'ai compris qu'il y avait des "forteresses vides" autour de nous.
- Ça passe ou ça casse.
- Oui, on continue, entre le silence et le discours mais pas avec des histoires. On cherche une mobilité d'esprit pour sortir des cloisonnements. Un projet de ra port pluriel.
- Excuse moi, je n'ai pas assez l Michel Foucault?
- Excuse moi, je dois faire mes grands pliés.- Écris-nous tes critiques.
- Oui mais je ne sais pas écrire.
- Envoie une cassette!

THIERRY NIANG interprète, enseignant, chorégraphe

THIERRY NIANG:
L'ANNÉE DERNIÈRE JE SUIS PARTI TROIS MOIS AU VIÊT-NAM POUR ÉTUDIER DES DANSES TRADITIONNELLES, avec la bourse «Villa Medici Hors les murs» ; comme Emmanuelle Huynh (qui est danseuse chez Hervé Robbe) que j'appelle ma cousine.
On est dans le même cas de figure, pères vietnamiens arrivés dans les années 50 parce qu'ils ont poursuivis leurs études en France. Ils avaient passé un Bac à Hanoï ou à Saïgon au Lycée Français, puisque le Viêt-nam était encore colonie française, et avaient obtenu la nationalité française au Viêt-nam, un peu comme les harkis en Algérie. C'étaient des vietnamiens qui étaient français au Viêt-nam et ces gens-là se sont mariés avec des françaises. C'était une façon pour moi de me confronter à ce pays que je ne connaissais pas et de rencontrer des personnes dissidentes, des personnes âgées qui ont été internées, des musiciens, des danseurs...
ON S'EST RENDU COMPTE QU'AU VIÊT-NAM CE SONT LES MÈRES QUI TRANSMETTENT BEAUCOUP DE CHOSES. J'ai eu peu de choses de la culture vietnamienne du fait d'avoir une mère française. Alors que les boat-people, les gens qui sont arrivés en 75 ont gardé entre eux la structure du pays, la langue, avec l'énergie de ce peuple tout petit qui a combattu contre les grands, les chinois, les français, les américains, une espèce d'énergie incroyable qui fait qu'ils continuent à parler vietnamien, à s'entraider et à s'intégrer de façon assez rapide, mais en même temps très isolés par rapport à leur culture. Très peu de vietnamiens se sont déplacés, par exemple, pour venir voir un spectacle de marionnettes sur l'eau qui passait à Paris alors que c'est vraiment de la culture vietnamienne.
Il y a aussi cette jeune chorégraphe, Ea Sola, qui est vietnamienne, venue pendant la guerre en France. Elle est repartie pendant cinq ans au Viêt-nam et est revenue avec un spectacle de femmes qui avaient été danseuses puis paysannes ou dans l'armée. Ça s'appelle «Sécheresse et Pluie» .
Elles ont travaillé au Viêt-nam et Ea Sola a ramené cette proposition de spectacle en France. Elle a gardé un peu la structure d'Opéra vietnamien, le «Tchéo». Il y a la danse et le théâtre au milieu, sur les cotés, les musiciens et les chanteurs. Elle a travaillé avec Min Tanaka, des japonais très Bûto. Elle a travaillé, à sa manière, ces rencontres-là. Il y a des choses convaincantes et des choses émouvantes, parce que ce sont des femmes entre 50 et 75 ans. Elles sont 15 sur le plateau. Elle parle de la guerre, du silence, de ce que c'est qu'être femme dans un pays de guerre, l'histoire de la perte...

A-T: CE SONT DES CHOSES QUE TU AS AUSSI REMARQUÉ DANS TON VOYAGE?
THIERRY: J'ai remarqué d'abord les jeunes. Plus de 60 % de la population a moins de vingt cinq ans depuis que le Viêt-nam est libre, depuis 75. J'ai été étonné qu'aucune personne ne parle d'un exil quelconque, des problèmes de guerre. J'ai même retrouvé un oncle, des retrouvailles assez émouvantes, des gens qui ne me connaissaient pas, que je ne connaissais pas. Il n'y a jamais de regrets, d'amertume ; au contraire, il y a une ouverture, les jeunes apprennent le français, l'anglais, rêvent des Etats-Unis, et comme beaucoup de pays en voie de développement, ils sont excités par plein de choses.
J'ai travaillé au conservatoire de Hanoï, conservatoire classique tendance école russe dont tous les professeurs avaient été envoyés à Moscou (avec cette grande histoire culturelle et politique entre Moscou et Hanoï) et avec les danseurs hyper-classique, qui n'avaient jamais fait d'improvisations, on a pu faire un travail-là. Par rapport à leurs danses traditionnelles, qui sont un peu comme à l'Opéra de Pékin avec grimaces, masques, etc, on a travaillé sans tout ça, en élaguant, en épurant le mouvement pour voir ce qui se passe juste comme ça, avec deux ou trois chants traditionnels pour montrer qu'ENTRE LA TRADITION ET AUJOURD'HUI, ON A ENCORE DES CHOSES À SE DIRE. J'avais fait un solo de dix minutes au 18 Théâtre, un peu le rêve du Viêt-nam, que j'ai retravaillé et dansé là-bas, et que j'ai ensuite donné à danser à un garçon de Hanoï ainsi qu'à une fille de Saigon qui le dansent maintenant là-bas. Une manière d'inscrire ce que je suis au Viêt-nam.

D'abord, j'ai l'impression d'avoir connu ce pays en couleurs. Je l'ai connu à travers les livres, Duras, tout ce Viêt-nam fantasmatique. Mon père, lui, m'en a fait une espèce d'histoire dramatique ; ce n'était pas un sujet intéressant, c'était un sujet tabou. Quand on était petit, que l'été arrivait, avec mes frères et mes soeurs, on voulait aller en vacances au Viêt-nam, mais on partait à La Rochelle. C'était juste les baguettes, les nems et le riz.
Maintenant, c'est devenu très fort, je le découvre quotidiennement, à travers la musique, les chansons, la nouvelle littérature vietnamienne, où beaucoup de femmes écrivent des choses très intéressantes.
J'avais envie de rencontrer les communautés vietnamiennes. J'avais envie d'inventer une petite danse par rapport à ça, qui ne serait surtout pas folklorique, ni ethno-multi-culture.

J'ai eu envie de rencontrer la plus grande communauté vietnamienne de la région parisienne, à LOGNE, et Anita Mathieu m'a proposé une coproduction courte pour faire un travail à partir de janvier à la Ferme du Buisson.

En janvier et février c'est le Nouvel An chinois et vietnamien, c'est un moment de fête. J'aimerais concentrer les énergies pour voir ce qui se passe. Cela va se faire par le biais des écoles primaires et maternelles où près de 60% d'enfants vietnamiens nés en France ont cette espèce de double culture «école-maison».
Je vais faire un travail de sensibilisation et aussi une pièce : MOT CAY. La pièce est pour trois danseurs et un invité. Le travail de sensibilisation, c'est aussi le fait de peut-être rencontrer un gamin ou une gamine qui va partager le spectacle avec nous un soir, et le deuxième soir ce sera peut-être un vieux monsieur qui aura été danseur. Dans la structure de la chorégraphie, il y aura des moments où ces personnes-là auront la parole. Dans le temps de travail en commun, de découverte, on va mettre en place une structure temps-espace-mouvement, où la personne va pouvoir entrer en écoute de la proposition dansée.

A-T: CE VOYAGE A ÉTÉ UNE GRANDE DÉCOUVERTE?
THIERRY: Un choc. Et pour rester dans l'aventure, si tu montres mon nom dans une famille vietnamienne, ils disent que ce n'est pas vietnamien. Si je regarde dans le bottin, je vois des Mamadou et des Fatou. Niang c'est le Dupont du Sénégal! On remonte en 1930, le Sénégal était une colonie française, et l'armée française à St Louis et Dakar
avait décidé d'envoyer un régiment de tirailleurs sénégalais (ceux qui tombent en première ligne) en Indochine. Et il y a un monsieur Niang, un noir, qui est parti du Sénégal à Marseille et de Marseille à Hanoï, qui a épousé une vietnamienne et mon père est ce métis d'un noir et d'une jaune. J'ai eu la chance d'avoir des parents très drôles qui nous ont raconté ces histoires en regardant sur une carte.
On rigolait parce qu'on nous traitait de petits chinois et que ma mère est une blonde aux yeux bleus, et on rigolait en cachette parce qu'on avait un grand père noir. Donc on a peut-être encore de la famille au Sénégal. J'ai déjà fait un travail au Viêt-nam qui m'a déjà évité dix ans de psychanalyse! C'est drôle aussi d'avoir travaillé en Afrique : IL N'A DES CHOSES QUI ONT ÉTÉ ÉVIDENTES, NATURELLES, SUR LA DIFFÉRENCE, LA RENCONTRE, LE MÉTISSAGE, LE MÉLANGE. CHACUN FAIT SON TRAVAIL AVEC SON HISTOIRE. Cela ne m'a pas posé de problème, jusqu'au moment où je me suis dit : comment je l'affirme, comment je travaille à partir de ça, où est-ce dans mes histoires d'amour, dans ma vie quotidienne. Pourquoi quand je suis dans le bus en face d'une noire, je la regarde, et je me dis «Et OUI, c'est évident» et quand je vois une petite viet à Belleville dans son supermarché je me dis «Oui» aussi et plus je vieillis, plus je me sens noir et jaune et de moins en moins blanc, et ça, c'est en réaction! Mais apparemment ça ne me pose pas de problèmes.
ON A ÉTÉ, ON EST, ON SERA.

Ce sont des récits, des voyages. UNE CHORÉGRAPHIE, C'EST UN VOYAGE ET JE PRENDS LE TEMPS DE LE FAIRE. Ça dure, ça se fait parce que ça doit se faire ; parce qu'il y a une énergie de gens, avec le temps qu'ils se mettent en place, et ensuite le moment où ils se sentent de le faire. Je ne peux pas les obliger, et je ne me sens pas obligé de faire une pièce par an. Je ne me sens pas dans le top 50 des chorégraphes, à défendre un tube chaque été.
C'est vrai que les gens, depuis le Viet-nam, ont l'impréssion que je n'ai rien fait. C'est vrai qu'on ne m'a pas vu sur un plateau reconnaissable, mais j'ai dansé au Portugal, aux Etats-Unis, des petits trucs ; par des rencontres, des stages. Et comme je dis aux gens avec qui je travaille : je me donne du temps. Je l'ai appris de Régy aussi. Ce n'est pas prendre du temps, c'est se donner du temps.

A-T: COMMENT TON PÈRE RESSENT-IL CE QUE TU ES EN TRAIN DE FAIRE?
THIERRY: Mes parents ont toujours été très disponibles à ce qu'on voulait faire. Je l'ai vu pendant 33 ans en noir et blanc, mais là, mon père je le vois en couleur. Il m'a raconté des choses que ma mère et moi ne connaissions pas. Par pudeur. Je crois que la guerre est une déchirure... Quand j'étais instituteur, je savais que les enfants allaient raconter que j'étais chinois, donc le premier jour je racontais que ma maman était alsacienne, du vignoble, de la terre et après on regardait une grande carte et je racontais d'où venait mon père. Là je me suis aperçu qu'il fallait dire les choses. Raconter. Dans les familles, peut-être que les gens ont essayés de bouger les choses, les différences. Et à grande échelle, il faut peut-être continuer de parler de ça, recommencer, parler de cela dans la danse. Nous, artistes, on doit se poser cette question là. Je ne suis pas militant, pas politique. J'essaye de faire au quotidien...
Toutes les danses vietnamiennes sont très codifiées et beaucoup sont inspirées par la période impériale chinoise ou des danses folkloriques de groupe. J'avais envie de tenter de voir par rapport à des rituels de travail, de quotidien, comment ces choses-là se fondent dans le mouvement. Par exemple, quand les enfants vietnamiens me voient arriver à l'école (comme les petits noirs), et que j'ai pas de chaussures et de chaussettes. Il y a une sorte de reconnaissance des pieds nus qui est étonnante. Avant de dire comment je m'appelle, j'enlève mes chaussures, je suis pieds-nus, même en hiver. J'arrive, je ne suis pas blanc, je ne suis pas le maître, et tout à coup il y a quelque chose qui fait que les choses sont différentes. Alors on peut inventer.
J'aime les enfants. Il y a le désir de partager «la vie» avec un enfant. Bientôt.
Au Viêt-nam, les hommes s'occupent beaucoup des enfants et les femmes décident de beaucoup de choses.

Mon père a toujours aidé à la maison et il n'y avait pas de distinction dans les tâches entre mes frères et mes soeurs, laver la vaisselle etc. Au Viêt-Nam, on dit que les femmes ont sauvé le pays, parce qu'elles ont fait des enfants, elles ont cuisiné, elles ont fait pousser le riz, elles ont passé des armes en cachette, elles ont une énergie étonnante et ça se voit. Les hommes sont un peu plus pleutres, un peu plus fatigués, un peu plus endormis. Un peu plus corses comme ils disent. Le Vietnamien c'est le Corse de l'Asie!
LE VIET-NÂM, JE LE DÉCLINE AU FÉMININ. PAR SA FORCE. L'INTIME FORCE.

"Mon travail doit aussi reconsidérer l'acte quotidien, le rendre conscient: marcher, s'asseoir, s'allonger, c'est déjà une danse. La seule présence d'un corps peut être gracieuse, généreuse, si elle est juste. La technique, la virtuosité viennent après".

Le MEKONG
Février
1995

A-T: ET TON PROCHAIN VOYAGE?
THIERRY: Le Viêt-nam! pour démystifier le premier voyage et pour être moins dans l'émotion.

A-T: TU AS FAIT UNE EXPÉRIENCE DANS UN VILLAGE À CÔTÉ DE LIMOGES AVEC UNE INSTITUTRICE...
THIERRY: Oui, la première année c'était l'Education Nationale et la Drac qui payaient. Ensuite il y a eu comme relais, un centre culturel, un théâtre et la troisième année, un projet d'école.
C'était une classe unique, une école maternelle et primaire dans le village. A raison de quatre jours toutes les six à sept semaines, j'habitais dans le village. Je restais du lundi au vendredi. Toute la semaine on travaillait. Et le mercredi j'avais mon jour de congé comme les enfants. En même temps, j'organisais une fois par trimestre un stage de danse pour adultes au théâtre et les enseignants suivaient cet atelier-là. Il y a eu tout le temps un relais. Ils ont participé au festival de Limoges Danse émoi, ils ont été en classe artistique.
Je travaille aussi dans une Zone d'Education Prioritaire, avec des instituteurs, des professeurs, des éducateurs, des assistantes sociales. JE FAIS UN TRAVAIL SUR LA GESTION DES CONFLITS ET LES DIFFICULTÉS D'INTÉGRATION DANS UNE ZEP, AVEC LES DIFFÉRENCES DE CULTURE, DE RACE. La première rencontre a été accueillie à la Scène Nationale de Dieppe et maintenant, ça va se poursuivre à raison d'un jeudi tous les mois, avec ces adultes qui font ensuite chacun leur chemin avec leurs enfants, leurs publics. C'est un travail sur comment gérer les choses dans l'écoute, (l'écoute dans l'espace, l'écoute de l'autre, l'écoute du corps) et ça c'est intéressant par rapport aux différentes ethnies et la métissage.

"Le langage corporel a toujours été un élément important de communication, il n'y a qu'à regarder les petits enfants pour comprendre cela. Or à l'école, dès que le langage verbal est installé, il n'est plus du tout question du corps de l'enfant. On ne lui apprend plus à s'en servir pour explorer concrètement ce qu'on lui fait apprendre de manière abstraite. Tout devient alors tellement abstrait que l'enfant a l'impression de ne plus avoir aucun contact avec ce qu'il doit apprendre, les formes géométriques sur lesquelles il raisonne en mathématiques, le monde qu'on lui décrit en histoire ou en géographie. Et puis, il grandit, son corps change sans qu'on lui permette d'appréhender ce changement. Pourtant, l'exploration de son corps, de l'espace environnement, du corps de l'autre, ce sont des choses capitales dans la construction des savoirs fondamentaux, dans le développement cognitif."
«Animation & Education» N°118 - Janvier/Février 1994

A-T: QUAND AS-TU CESSÉ D'ÊTRE INSTITUTEUR?
THIERRY: J'étais à Strasbourg, j'ai fait une faculté de psychologie, un travail sur «Autisme et Silence» et je me suis intéressé aux différentes façons de bouger. Je suis un ancien gymnaste, judo etc. Puis j'ai rencontré Renate Pook, qui est une chorégraphe allemande qui vit à Strasbourg depuis 20 ou 30 ans. J'ai pris des cours chez elle. Elle m'a donné envie de danser, d'improviser. Elle m'a aidé à travailler sur ce mémoire «L'enfant autiste et le mouvement». Après, j'ai pris des cours de danse africaine et je suis parti en Afrique en tant que coopérant à la place du service militaire. J'ai été engagé par le ministère des affaires étrangères et médecin sans frontière, pour faire un travail de psychomotricité, donc de rééducation, dans une lamp en Éthiopie et après dans un hôpital à Lagos au Nigeria. Après j'ai pris une année sabbatique.
J'ai commencé à danser avec Hideyuki Yano pendant quatre mois, lorsqu'il faisait sa dernière cellule de recherche à Besançon. C'est lui qui m'a dit: «Vas y, Danse! Va à Paris.» J'avais 26 ans.
A Paris, j'ai croisé deux femmes différentes, importantes, qui faisaient confiance à l'époque à des gens qui n'avaient pas forcément une belle technique. J'étais prêt parce que j'avais fait du sport, et dans la tête aussi par mon métier. J'ai donc croisé Odile Duboc et Christine Gérard. J'ai croisé Larrieu, ensuite Fatoumi-Lamoureux et Corinne Perrin, qui est assistante de Stéphanie Aubin. On a fait un duo, un trio. Ensuite j'ai commencé à faire la formation «Danse à l'école». Et le Théâtre Jean Gagnant m'a fait une proposition de travail à Limoges. J'AI TOUJOURS RECHERCHÉ UN TRAVAIL DE CRÉATION AVEC UN TRAVAIL EN SENSIBILISATION, UN TRAVAIL EN MISSION AVEC LES GAMINS, LES PERSONNES ÂGÉS, CHÔMEURS LONGUE DURÉE, ÉTUDIANTS EN ARTS PLASTIQUES, FEMMES EN PRISON, TOUT CE PUBLIC-LÀ.A raison d'une semaine par mois, pendant cinq ans..
J'ai donné des ateliers dans les écoles Art-déco à Limoges, Beaux-arts à Strasbourg, et le Musée Matisse de Nice, ainsi que celui du Cateau Cambrésis dans le Nord-Pas-de-Calais. On m'a demandé de faire un travail avec des étudiants peintres-sculpteurs sur Matisse et le mouvement. En même temps, j'avais une pièce «Le jour d'avant après» pour trois danseurs, un pianiste et un plasticien. A ce moment-là, comme un état des lieux de notre génération de danseurs, je n'avais plus envie de travailler pour un chorégraphe, je n'avais pas envie de galérer pour trouver des subventions, j'ai toujours fait sans subventions et quand les choses se mettaient en place, les gens venaient.
Cette année, j'ai aussi commencé à Nancy et à Metz à faire un travail avec des jeunes chanteurs de Conservatoire: un travail d'espace, de mouvement, de schéma corporel, (ce que je fais avec les enfants, et les femmes en prison). L'approche est la même, c'est simplement partir de ce que sont les gens. ON MARCHE, ON S'ASSOIT ET C'EST DÉJÀ DE LA DANSE. On réfléchit et on bouge là-dessus. C'est cette ouverture au maximum qui m'intéresse.
JE N'AI PAS ENVIE DE PASSER LE DE, D'ENSEIGNER LA DANSE DANS DES CONSERVATOIRES. JE VAIS DANS LES ÉCOLES, LES RUES, LES VILLAGES, où c'est magique, parce que c'est sur l'instant,pendant une semaine ou trois mois. Ça marque les gens et ça me marque.

A-T: ET TON INTERVENTION EN PRISON AVEC LES FEMMES.

THIERRY: C'était un atelier en Alsace. J'essaye de mettre en place des choses pour la rentrée. Mais ce sont encore des choses souterraines.

A-T: LÀ, TU REVIENS DU GARD?
THIERRY: C'était une intervention pour dynamiser les éducateurs qui travaillent dans des centres aérés et qui veulent faire autre chose que du rap et du disco. C'était simplement montrer qu'avec du rap ou du disco, on peut travailler sur des portés, du mouvement, de l'espace, du sensible.
Quand je rencontre des adultes dans les ateliers, je leur dis qu'en découvrant d'abord les choses pour eux cela peut ensuite faire son chemin, que cela se transmet. Quand on travaille ensemble pendant sept heures, c'est pour eux, et la dernière heure on parle, on réfléchit : comment peut-on faire avec les enfants?

A-T: TU AS UN PARCOURS ÉCLECTIQUE.
THIERRY: CEST LA MÊME CHOSE, LE MÊME MOUVEMENT. ET CEST CE QUI ME DONNE CHAQUE FOIS ENVIE DE CRÉER, D'INVENTER. J'AI AUCUN PLAN DE CARRIÈRE. J'AI 34 ANS. LES CHOSES SE FONT.

A-T: ON POURRAIT DIRE QUE TU AS REÇU UNE FORME DE TRANSMISSION DE LA PART DE HIDEYUKI YANO, ET QUE TU AS CONTINUÉ AVEC CE VOYAGE AU VIÊT-NAM.
THIERRY: Oui, je crois que cet homme là s'est posé la question de la relation entre l'Asie et l'Occident, de comment avec sa culture japonaise très forte il a intégré l'Occident et comment il a influencé l'écriture de la danse, de la danse théâtre...
Souvent quand j'ai croisé des gens au Théâtre (comme Claude Régy pour Jeanne au Bûcher à L'Opéra Bastille), je me suis rendu compte que tous ces gens me posaient la question: «Mais tu viens d'où? De quel pays?».
Je suis né en France et j'ai fait mes études en France.
Plus je vieillissais, plus je devais répondre de mes racines. Souvent dans les castings ou avec des chorégraphes, on me disait :«Tu danses bien, mais je ne peux pas gérer un asiatique dans ma pièce» ou alors «un asiatique! je prends!» pour une image d'asiatique Durasien.
Je me sens tellement blanc à l'intérieur.
Jusqu'à 33 ans, je sentais qu'il y avait quelque chose qui me manquait, que je devais trouver dans ma façon d'être ou dans le mouvement. Je ne pouvais pas m'afficher avec une chemise chinoise. Il me fallait gérer la différence. Quand on était gamins en Alsace, on était des petits chinois, après on était de grands chinois, après de beaux chinois. Dans la danse, on est dans le politiquement correct il n'y a pas beaucoup de noirs, pas beaucoup de jaunes, mais partout le zéro douze Bennetton. On met un petit noir, un petit jaune, un petit blanc et tout le monde est content. J'ai aussi voulu faire ce voyage pour ça.

A-T: JE CROYAIS AUSSI QUE TU TRAVAILLAIS AVEC DES ENFANTS ATTEINTS DU SIDA.
THIERRY: Ce n'est pas une fausse information. J'ai été contacté par SOL EN SI pour faire un travail avec les intervenants, les éducateurs et les volontaires. Comment re-dynamiser les enfants par le mouvement. C'est très difficile à monter parce que les enfants s'en vont vite, et que les volontaires sont plus dans une formation d'écoute psychologique, que sur le mouvement. Donc pour l'instant ce n'est qu'un travail sur table avec les responsables. C'est quelque chose que j'ai envie de développer. J'ai des envies, des projets que j'écris, que je mets en place. Avec des rencontres et des possibles.

A-T: SANS SUBVENTIONS, SANS ADMINISTRATEUR?
THIERRY: Il y a une structure d'amis: ZEBULON et Compagnon et ZEBULON, c'est la génération du «Manège enchanté»!

Entretien avec Thierry Niang par Camille Rochwerg et Frédéric Werlé.

Pour LECTURE
La MESSAGÈRE DE CRISTAL
de Pham Thi Hoài
aux éditions des femmes.
HISTOIRE D'AMOUR RACONTÉE AVANT L'AUBE
de Duong Thu Huong
éditions de l'aube
Regards croisés.

MÔT CÂY :
un arbre décrit une danse en dix temps.
Il pleut.
Les arbres, les rues,
les pieds et les yeux sont mouillés.
Va t-on réussir à passer sous l'arc en ciel ?

Hanoi, septembre 1994.

MOT CAY
Imaginez un enfant assis qui regarderait droit devant lui l'enracinement d'un arbre étendu sous le ciel. Le visage traversé par l'appel secret d'une voix sourde dans le corps... De lui même...
Il n'allait nulle part, il se retournait pour voir sa course vérifiant sa vitesse. Ce qu'il vit derrière lui était assez étonnant.
L'empire des hommes s'arrêtait. En fuyant il savait qu'il y avait une autre façon de faire un détour, de laisser des traces dans la solitude d'une fuite... C'était de cacher une danse en dix temps sous un arbre. Spectacle singulier enfanté. La seule chose qui restait à apprendre c'était comment oublier.
Camille Rochwerg

"Môt cây- Un arbre"avec Kim Tu N'guyen, Phoe Ning et Thierry Niang à la Ferme du Buisson à Noisiel dans le cadre de "Danses d'Avril"les 29 et 30 mars 96 à 21h
Renseignements et Réservations au (1) 64 62 77 77

RUMEURS AGUICHÉES

Certaines rumeurs qui circulent sur le statut d'intermittent, dont on ne sait pas d'où elles viennent ni leur aboutissant réel, le font avec un ton aussi expert que défaitiste. Le jour où elles seront utilisées dans une volonté de manipulation d'opinion (si ce n'est déjà fait), notre bataille sera perdue d'avance. L'entrain avec lequel nous enterrons ce statut, aidé d'une culpabilité suicidaire à l'égard de nos «privilèges» (culpabilité légitime tant qu'il y aura des sans-droits), l'entretien funéraire de ces rumeurs ne nous permettra pas de réagir ni de défendre nos droits avec efficacité s'ils viennent à être menacés. Ce statut d'intermittent, apparenté sans ménagement à celui de chômeur, laisse apercevoir ce que pourrait être une autre façon de gérer et de penser le Travail, par l'intermittence et le partage des emplois. A l'heure où le gouvernement emploie (par intermittence) des mots aux relents démagogiques et délationistes comme «faux-chomeurs», «fraudes», «privilèges», «sacrifices», bref des mots qui pèsent lourd sur un statut aussi fragile que le notre, il serait temps d'assumer cette intermittence comme un choix de vie volontaire à défendre et de nous approprier (donc de connaître) les droits et les manques qui font exister ce statut. Déclarons-nous faux-chômeurs une bonne fois pour toutes si nous voulons un jour débattre de la particularité sociale de nos choix de vie professionnelle.
En guise de contre-rumeurs, de simples visites à un guichet d'ASSEDIC parisienne le 18/12/95 puis le 15/01/96 pour le jeu de questions-réponses qui suit:

L'ART-trose : POUR UNE PREMIÈRE INSCRIPTION, UNE RÉADMISSION OU UN RENOUVELLEMENT, COMBIEN FAUT-IL CUMULER D'HEURES ?
RÉPONSE : 507 heures sur douze mois.
A-t : LES CACHETS DE 12 HEURES ? DE 8 HEURES ?
R : Maximum 4 cachets sur 4 jours consécutifs = 12 heures/cachet. Au delà de 4 jours consécutifs = 8 heures/cachet.
A-t :COMMENT SONT CALCULÉS LES JOURS TRAVAILLÉS NON INDEMNISÉS ?
(voir à ce propos la notice 168 intitulée « Artistes et techniciens des entreprises du spectacle» que vous pouvez vous procurer dans votre ASSEDIC)
R : Si la période de travail est déclarée en heures, la somme de ces heures sera divisée par 7 (ex: 36 heures : 7 = 5.1 jours non indemnisés). Si la période de travail est déclarée en cachets, la somme des heures correspondant aux cachets sera divisée par 11 (ex : 3 cachets (isolés, donc de 12 heures) = 36 heures : 11 = 3.2 jours non indémnisés).
A-t : LES JUSTIFICATIFS DE RECHERCHES D'EMPLOIS (FEUILLE ROSE), DOIVENT-ILS OBLIGATOIREMENT ÊTRE REMPLIS PAR LES INTERMITTENTS ?
R : Il est obligatoire de les renvoyer, mais il leur suffit d'écrire la mention «intermittent du spectacle» sous chaque question, et éventuellement de dresser une liste d'employeurs à la rubrique «liste de vos recherches d'emploi». Et bien sûr de les dater et signer.
A-t : SUR LES CARTES DE POINTAGE, EST-IL OBLIGATOIRE DE REMPLIR LA CASE «SALAIRE» ?
R : Non, une fois le statut d'intermittent obtenu.
A-t : Y A T'IL DES RUMEURS DE COULOIRS CHEZ VOUS ? ENTENDEZ-VOUS PARLER DE POSSIBLES REMANIEMENTS SUR LE STATUT ? LES FAMEUSES 676 HEURES, PAR EXEMPLE ?
R : Non, toutes les rumeurs qui circulent dans nos couloirs et bureaux sont celles que nous rapportent les allocataires que nous recevons. Vous pourrez écrire dans votre journal que les intermittents ont beaucoup d'imagination (j'vais m'gêner...) .
A-t : UNE COMMISSION VA AVOIR LIEU LE 31 MARS POUR DÉBATTRE DE POTENTIELS REMANIEMENTS SUR LE STATUT....
R : Effectivement, mais nous n'avons aucune information concrète s'y rapportant. Il faudrait voir avec l'UNEDIC.
PROCHAIN PING-PONG AU MOIS D'AVRIL.
WORRY, BUT BE HAPPY .

l'ART-trose
-bimestriel-
ISSN: en cours
Numéro 4 - février/mars 1996
Dépot légal à parution
Imprimé à HIRÈCH 47, rue Ramey 75018 Paris
tél. (1) 42 54 08 36
Directeur de la publication
Frédéric Werlé
Directeur associé
Philippe Madala
Administrateur
Jean-François Munnier
Journaliste - Secrétaire de rédaction
Camille Rochwerg
Ont participé à la rédaction de ce numero :
Antoine Lengo, Manu Coursin, Patricia Welinski, Chloé Ban, Agnés Calmel, Pascal Maillard, Christophe Haleb, Moni Grégo, Stéphane Marcault
Mise en page
P.M., C.R. avec les conseils de W. et A.L.
Illustrations
WELIN
Photos
JASENKO RASOL - Av. Vukovar 235/II - 41000 ZAGREB CROATIA - tél. 385 01/513-079
/ L'ART-trose

Association loi 1901 siège social :
69, rue Labat -75018 PARIS
(1) 46 06 55 06
N° de SIRET en cours
Prix : 15 F

Nous remercions : Patrice Villegas, Françoise Claustres, Noëlle, Daniel Castiglia, **LA FABRIQUE**, Serge Laurent, les ASSÉDICS

l'ART-trose n'est pas responsable des textes, photographies et documents non commandés. Diverses opinions, commentaires et analyses peuvent être présentés dans ce journal. Ils ne sont pas nécessairement la position de **l'ART-trose** et de ses bénévoles. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les noms et adresses de nos adhérents ne seront communiqués à aucun organisme publicitaire ou autre.

D comme

quatrième lettre de l'alphabet
DADA: mouvement de révolte d'artistes vers 1916 ou passe-temps.
DALAÏ-LAMA: président des Tibétains loin du Tibet, état annexé et envahi par l'armée populaire de libération de chine dans les années cinquante. Et ça ne s'arrange pas aujourdh'ui.
DALCROZE: Jacques
DAMOISEAU/DAMOISELLE
DANCING: bal où l'on dandine des fesses pour oublier le travail ou se noyer dans de beaux yeux.
DANDY: personne élégante, personne qui proposera sa capote en récitant La fin de la journée de Baudelaire :
Sous une lumière blafarde
Court, danse et se tord sans raison
La vie, impudente et criarde.
Aussi, sitôt qu'à l'horizon

La nuit voluptueuse monte,
Apaisant tout, même la faim,
Effaçant tout, même la honte,
Le poëte se dit " Enfin!

Mon Esprit, comme mes ver - tèbres,
Invoque ardemment le repos;
Le coeur plein de songes funèbres,

Je vais me coucher sur le dos
Et me rouler dans vos rideaux,
O rafraîchissantes ténèbres!"
DANDYSME: Prétention à l'élégance, au suprême.
DANGER
DANSE = action
DANSE: recherche définition pour autonomie, envol, naissance ou mort.
DANSEUSE: Position d'un cycliste qui pédale debout, en portant ses efforts alternativement sur chaque pédale
DARMET: Guy Directeur de La Lyonnaise de la Danse.
DARTROSE: maladie de la pomme de terre
DARUMA: Au Japon, symbole de patience et de ténacité popularisé par d'innombrables poupées
DAUBE: espèce de
DAUPHIN: Symbolique liée à celles des eaux et des transfigurations
DE DIAGHILEV: Serge
DÉBATTRE
DÉBOULÉ: pas de danse exécuté en pivotant rapidement sur les pointes ou les demi-pointes.
DÉBUDGÉTISER: supprimer une dépense budgétaire.
DÉBUTANTE: jeune fille faisant son entrée dans le monde.
DÉBUTER: faire les premiers pas dans une carrière.
DÉCAPOTER: retirer la capote du pénis après utilisation.
DÉCATI, E: qui a perdu sa fraîcheur, sa jeunesse.
DÈCHE: être dans la

DEVELOPPE

NOM MASCULIN **: MOUVEMENT D'UNE JAMBE REPLIÉE SE DÉVELOPPANT DANS DIFFÉRENTES ÉLÉVATIONS ET DIRECTIONS.**

S.Marcault

DECLIN
DÉCOLLETÉ
DÉCONNER
DÉCOR
DECOUFLÉ: Philippe (DCA)
DÉCOUPLÉ, E: de belle taille, harmonieusement proportionné, en parlant de son corps.
DÉCRASSER: le système.
DÉCRÊPER: la touffe.
DÉCUBITUS: Attitude du corps, lorsqu'il repose sur un plan horizontal.
DÉDALE: Dédale symbolise l'ingéniosité.
DEDANS: en
DÉFILÉ: Troupe qui défile.
DÉFLORER: faire perdre sa virginité.
DEFONCAGE: Ou défoncement action de labour profond.
DEGAS: Edgar
DEGROAT: Andy
DÉGUISEMENT: Voir MASQUE
DEHORS: en
DÉLÉGATION: à la danse
DELSARTE: François
DELTOÏDE
DÉLUGE: Un déluge ne détruit que parce que les formes sont usées et épuisées, toujours suivi d'une nouvelle humanité.
DÉMAGOGIE: Art de se faire entendre, donner du bout des lèvres ce qu'on reprend à pleines mains.
DEMETTRE: Déplacer de sa position naturelle en parlant d'un membre.
DEMI TOUR: Moitié d'un tour que l'on fait sur soi même.
DÉMISSION: Chirac & Juppé
DEMI-POINTE
DEMI-PORTION
DEMI-TARIF
DÉMON: Les démons sont des êtres divins semblables aux dieux par un certain pouvoir.
DÉMONIAQUE
DÉPENDANCE: Qui est dans la dépendance subordonnée.
DÉPRIME
DÉPUCELAGE
DÉRAPER: Glisser de coté par suite d'une insuffisance d'adhérence au sol.
DÉRISION
DERVICHE: tourneur
DÉSAXÉ: sortir de son axe.
DESCHAMPS: Didier délégué à la danse.
DÉSENCHANTER
DÉSÉQUILIBRE
DESERT: Peut être une étendue superficielle stérile sous laquelle doit être cherchée la réalité
DÉSIR
DESPLAT: Hélène
DESPOTE
DESSOUS-DESSUS
DETAXE
DETTE
DELEUZE: Gilles
DEXTÉRITÉ
DIABLE: Le diable symbolise les forces qui troublent la conscience vers l'indéterminé et l'ambivalent
DIADÈME
DIAGONALE
DIAPHRAGME: muscle plat.
DIASNAS: Hervé
DIÉTÉTIQUE
DIEU *est un chien dans les arbres* : livre de Serge Pey Edition Jean Michel Place.
DIFFORMITÉ: Voir Cyclope, Nain, Unijambiste
DIFFUSION/DIFFUSEUR: bientôt dans l'ART-trose
DILATER
DINDE: cuisse de
DINDON: lorsqu'il gonfle son cou le dindon évoque l'érection phallique.
DINOSAURE: ***"Vous savez pourquoi les dinosaures ont dis - paru? Parce ce qu'ils n'ont pas su s'adapter."***
DIONYSOS
DIPLÔME: d'état
DISCIPLE
DISCOURS
DISGRÂCE
DISPARITION: beaucoup trop.
DISPENSE
DIVERRES: Catherine, choré-graphe
DIVERTISSEMENT
DOIGTS: L'index est le doigt de la vie, le majeur celui de la mort
DOLCE: vita
DOLMEN
DON: Juan
DONN: Jorge
DOPAGE
DOS
DOSSIER
DOUBLE: Chez les romantiques Allemands, il peut être l'adversaire qui nous invite à combattre.
DOUDOU
DOUSSAINT: Pierre
DOUSTE-BLASY: Philippe , "gentil" comme on dit dans le Sud.
DRAGUE
DRISSE: c....e
DROITS & DEVOIRS: marcher droit, ne devoir rien à personne.
DROMADAIRE:
DUBOC: Odile
DUBOULOZ: Isabelle
DUFOUR: Agnés
DUMEZ:

LE TREMPLIN DU TRAVAILLEUR

TUTUMULTE

- Tu te souviens de ton premier cours de danse.
- Avec le fou qui jetait les chaises sur les danseuses?
- Non, avec l'hystérique qui criait plus que le piano.
- & avec des coups de baguette dans les tibias.
- Moi, j'ai pas connu ce genre de truc. J'ai eu un professeur qui me racontait plein d'histoires.
- Pour réussir ton arabesque?
- J'ai toujours considéré mes professeurs comme des artistes, pas comme des machines à enseigner.
- Un prof doit être passé au moins une fois dans sa vie par l'expérience de la scène pour transmettre la danse.
- DIPLÔME OBLIGATOIRE, FORMATION, ÉCOLES = POGNON, FRIC...
- Mieux vaut un contrôle sur 5 ans que 5 ans de diplôme.
- A 18 ans, la pédagogie sans expérience...
- Ça tue les vocations.
- Que faire à 18 ans? Enseigner pour gagner sa vie ou danser la tête dans les étoiles?
-Il y a sûrement un "ENTRE DEUX".
- Même à 40 ans?
- Offrir son corps au public ou transmettre la liberté du corps en mouvement aux générations DRAGON BALL'Z.
-Je préfère travailler dans les dernières usines encore ouvertes avec des gens qui sont déjà en mouvement.
-Tu as un diplôme pour ça? Le BAFA, le CA, le Bac F11 des années 80, le Diplôme de l'Ecole de Taiwan, celui de la F.N.I.D. de l'I.P.A.C ou de l'Ecole Supérieure d'Études Chorégraphiques, le titre de Professeur territorial d'enseignement artistique?
-Je pense que tu me suggères de choisir mon Ministère.
-Éducation, Santé, Culture ou l'Aventure.
-Il n'y a pas de Ministère de l'Aventure.
- Quand bien même on me le donnerait... Ce D.E... Et cela ne veut pas dire que je ne veux pas enseigner... La transmission est orale mais pas schématisée.
- Le D.E. oui, mais on s'adresse à qui avec ça?
- Aux vieux, pour l'instant.
- Et aux gosses bientôt.
- Enseigner c'est avoir eu un vécu, développer un certain instinct artistique...
- Les écoles, aujourd'hui, ne forment plus des interprètes mais un nouveau corps-dansant, "les jeunes diplômés".
- Des Bac +3.
- ÇA VA ÊTRE DES CLONES DE CLONES.
- Ils se révolteront un jour, comme Frankestein.
- Difficile de dissocier expérience et enseignement.
- Il n'y a pas une façon d'enseigner mais des façons de se construire.
- ET CLAUDE BESSY, ELLE L'A PASSÉ SON D.E.?
- C'est une grande responsabilité de donner un cours.
- On est en train d'appauvrir le système d'enseignement.
- Et pourtant: enseigner, c'est favoriser des instincts.
- Mais moi je ne suis pas contre. Les profs- tortures, c'est d'une autre époque.
-Il ne reste plus qu'à inventer un diplôme contre les tortures psychologiques des chorégraphes.
- Et mettre des caméras de surveillance dans les Studios.

FRANCOISE DUPUY

ELLE TRAVERSE L'HISTOIRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE AVEC UNE RIGUEUR QUI PEUT APPARAÎTRE COMME UNE SÉCHERESSE MAIS DERRIÈRE SE CACHE UN GRAND AMOUR POUR LA DANSE.
DIRECTRICE DE L'IFFEDEM DANSE, SON DÉFAUT SERAIT UNE INTRANSIGEANCE DANS LA REMISE EN CAUSE DES RÈGLES ÉTABLIES. PEU NOUS IMPORTE SES DÉFAUTS, LE PANIER DE CRABE NE TIENT PEUT ÊTRE QUE PAR QUELQUES FORTES TÊTES, DÉVOUÉS À LA DANSE.
SI CETTE DAME DE FER SE RETIRE DE VRAIS CRABES VONT SURGIR.

IFEDEM = Institut de Formation des Enseignants de Danse et de Musique aujourd'hui re-baptisé **Le Département Pédagogique du Centre National de la Danse**.

Lyonnaise d'origine, je suis née dans une famille très proche de l'art contemporain. Mon père avait des rapports avec le Bauhaus et j'ai pu entendre des discours, voir des oeuvres de peintres, de musiciens, littérateurs et poètes. Même si la danse n'était pas particulièrement présente à la maison,avant ma naissance, ma mère avait fait de la danse issue des techniques allemandes des années 20. Après sa mort, j'ai retrouvé des photos d'elle où elle dansait. C'était étonnant et émouvant. C'est peut-être ce qui m'a poussée... je ne sais pas... dans le ventre de ma mère...
J'ai toujours voulu faire de la danse. Et pour moi, très jeune, il y a eu une unité entre les différents arts. Je vous parle d'une époque où ce n'était pas facile, pour tous ces gens maintenant connus que fréquentait mon père, que ce soit Picasso, Francis Ponge, Albert Gleizes, ou René Char. Mon père était un animateur qui essayait de défendre ces gens. Je me suis ainsi rendue compte qu'il y avait beaucoup à combattre si on ne rentrait pas dans des normes instituées. Je savais que la danse n'était pas là simplement pour danser de jolies choses, pour son plaisir, mais que ce serait un combat parce que j'avais autour de moi des gens qui combattaient.

J'ai commencé à danser sur scène à quinze ans, en contemporain. J'ai travaillé en particulier avec des gens de l'école de Raoul Axembourg. J'ai fait aussi du classique parce que je voulais vraiment me destiner à être danseuse, de même que j'ai fait de l'acrobatie, du théâtre, de la musique, parce que c'était ce qui me passionnait. Après la guerre, à Paris, j'ai fait le tour des cours de danse. Peu après, Hans Weidt avec qui Jean-Louis Barrault, Mouloudji et Roger Blin avaient travaillé, est revenu des Forces Anglaises où il s'était engagé. Il a remonté sa compagnie et j'ai immédiatement travaillé avec lui. J'étais très jeune mais j'avais déjà appris à travailler, à organiser et à combattre. C'est là aussi que j'ai rencontré Dominique Dupuy. Hans Weidt a fait un ballet qui s'appelait «La cellule» que nous avons présenté au Concours International de la Danse de Copenhague en 46 ou 47, où il y avait Yvo Cramer et Birgit Culberg. Nous avons eu le premier prix à l'unanimité. Nous avons pu présenter le spectacle que grâce à des gens de théâtre comme Jean-Louis Barrault mais jamais par l'intermédiaire des gens de la danse. Nous avons fait des tournées en Allemagne, en Hollande, en Belgique mais pas en France. Weidt, n'ayant plus d'argent est parti, la mort dans l'âme, en Allemagne de l'Est qui lui faisait des propositions. On est resté seuls, orphelins. On s'est un peu agité et j'ai travaillé avec des gens de théâtre. Dominique et moi avons pris la décision de travailler ensemble à ce moment là. Puis nous avons décidé de fonder une compagnie de danse plus importante en 53 ou 54 et on a commencé les Ballets Modernes de Paris. Nous avons trouvé le grand studio Boulevard de Clichy pour pouvoir répéter et nous nous sommes mis au travail avec toute une équipe de danseurs. On a présenté différents spectacles à Paris et en Province. On a été assommé par la critique. Je suis sûr qu'il y avait des choses qui n'étaient pas très bonnes. Je les reverrais maintenant je dirais : Mon dieu! mais il y avait des choses que je n'aurais pas honte de représenter maintenant, dont par exemple la première chorégraphie faîte sur une musique de Maurice Ohana qui s'appelait «Paso» sur des poèmes de Lorca.
Petit à petit, tous nos copains du théâtre ont eu la chance de faire partie de cette grande décentralisation : les Maisons de la Culture. Ils nous ont ouvert leur porte. Ces choses-là sont venues après avoir travaillé avec un ami Anglais, Éric Mendel, un ballet sur une musique de Messiaen pour le Concours International. Là aussi, on a eu le premier prix à l'unanimité, en 57 ou 58. Je crois que c'est le premier ballet vraiment contemporain qui a eu une reconnaissance officielle dans la danse. On a fait beaucoup de tournées pour les Jeunesses Musicales de France. Et on présentait toujours les spectacles en annonçant au public qu'on était prêt à dialoguer avec eux. Cela ne se faisait pas à l'époque pour la danse. Cela se faisait pour le théâtre. Et petit à petit, il y a eu un public.

A partir de 58, 60, un dynamisme s'est créé pour et dans la danse contemporaine. Et on a continué. On a créé le festival des Baux-de-Provence, pour faire un festival avec de la danse. Nous avons essayé de donner à la danse son autonomie car la danse était toujours dépendante des gens du théâtre ou de la musique. Je n'ai rien contre eux, mais nous avons toujours défendu la danse comme art à part entière. Ça s'est arrêté en 68 parce que nous avons fait grève et on s'est retrouvé dans une situation financière dramatique. L'engouement pour la danse a commencé grâce à des gens qui ont énormément travaillé, comme Karin Waehner avec les professeurs d'éducation physique, nous avec les Jeunesses Musicales, ou à travers les Maisons de la Culture que nous avons ouvert à la danse comme à Bourges, Limoges ou Caen où on faisait des démonstrations, des spectacles, des discussions. Notre première idée à Dominique et moi, était la création, imposer la danse contemporaine en montrant des spectacles qui soient parfaits, du point de vue de la mise en scène, des costumes, de la qualité des éclairages, que ce soit un spectacle, qu'il y ait une idée, une construction, que la chorégraphie soit pensée. On a voulu rompre avec le côté festif de fin d'année, divertissement. On traitait des thèmes, des choses qui nous touchaient, ou l'actualité.

C'est comme ça que j'ai fait un ballet sur le fanatisme ou que Dominique a fait un ballet sur les femmes algériennes.

Un certain engagement et pas seulement danser sur une jolie musique. Je dis ça parce que la danse en France restait avec un manque de contenu, le contenu matière-danse était très intéressant mais le contenu idéologique était un peu mince. Nous avons été à bonne école avec Weidt, avec des ballets contre la guerre, un autre contre la pauvreté dans la société, ou contre le racisme, même si on dansait aussi l'amour, la joie de vivre et tout ça. C'était l'époque où on faisait des ballets plus courts, vingt minutes avec toujours trois ballets dans une soirée.

A partir de là, 68 nous a donné l'élan pour une réflexion:
Qu'est ce que la danse?
Quel est son rôle dans l'institution?
Comment se fait-il que la danse contemporaine ne soit pas reconnue?
Comment se fait-il que l'on puisse enseigner la danse sans diplôme?

Dans ma jeunesse, c'étaient des anciens danseurs qui enseignaient, ceux qui avaient une expérience. Peut-être qu'ils n'évoluaient pas assez, mais ils avaient au moins l'expérience de leur métier. On ne pouvait plus laisser danser dans notre pays tant de gens, d'enfants et de jeunes sans avoir un regard sur ce qu'on leur faisait faire, sans veiller à ce qu'on ne les démolisse pas. D'où le D.E.

A un moment donné, j'ai senti que j'avais reçu assez de nourritures de mes professeurs et des gens que j'avais côtoyés pour pouvoir essayer d'enseigner. J'ai donc ouvert une école. J'ai beaucoup aimé avoir une réflexion sur la pédagogie, sur la danse contemporaine façe à des enfants, des amateurs et ça m'a permis de faire ressurgir la chance que j'ai eu de recevoir l'enseignement issu des techniques allemandes des débuts de la danse contemporaine. Pour moi, l'atelier est une des chevilles ouvrières de la technique en danse contemporaine. Parce que je ne voulais pas dissocier la création de la pédagogie, tous les ans, on continuait à présenter des spectacles au Jardin de la Danse à Avignon. Jusqu'à l'épuisement et le manque d'argent parce que nous n'avons pas eu de véritables subventions. On faisait beaucoup de spectacles et on restait plusieurs jours pour faire des animations, ce que font aussi les compagnies aujourd'hui, mais je vous parle des années 72 à 78. Et puis, il y a eu le grand boum, l'arrivée des compagnies américaines qui sont arrivées avec des moyens que nous étions loin d'avoir, avec des danseurs extrêmement bien entraînés. Nous n'avions pas le même niveau. Et surtout il y a eu une aide du ministère pour les faire tourner. Petit à petit, on a eu moins de demandes et j'en ai eu assez d'avoir une compagnie qui ne dansait pas assez.
Quand on a une compagnie, il faut qu'elle danse. Si on ne danse pas, il faut faire autre chose.

Dominique a pris un peu de recul. J'ai continué l'école. Je me suis battue. J'ai fait de plus en plus de recherches sur le plan pédagogique. En 81, 82, la danse contemporaine n'était toujours pas officiellement reconnue. Tout au début, la danse n'était rien au ministère, c'était d'abord le ministère des beaux-arts et nous, on était relié à l'art lyrique. Ce sont Messieurs Guy et Esner qui ont créé le poste d'inspecteur général de la danse. Il y a eu Madame Mail, après Monsieur Esner, et ensuite Madame Lefèbvre. L'action de Michel Guy a été un grand souffle d'air pour la danse, plus pour la création que pour la pédagogie. Monsieur Fleuret, directeur de la Musique et de la Danse m'a demandé de participer au ministère pour m'occuper de l'enseignement de la danse contemporaine et des rapport avec l'éducation nationale. Ce que j'ai essayé de faire de 84 à 89. En 89, la loi a enfin vu le jour après bien des péripéties. Puis la création de lieux pour que les professionnels puissent se préparer au diplôme d'état de la meilleure façon possible.

J'ai été nommé à l'IFEDEM en 89 90. Le projet de l'IFEDEM s'est développé à peu prés comme je l'avais proposé. Je suis pleinement contente parce que le contact avec les danseurs actuels est pour moi très important. C'est une toute autre génération et ça me ressource. Cela me permet de voir ce qui manque pour aller plus loin même si en général le bilan est satisfaisant.
Les premières fois, je n'avais pas de danseurs contemporains pour faire les 200 heures et maintenant on refuse du monde. Cela fait du bien de réfléchir à notre métier, de revenir sur soi, de sortir de la bagarre des métiers, des contrats et des chapelles et de se côtoyer entre classiques, contemporains et jazz. Il n'y a pas qu'une vérité.
Le matériau de la danse, c'est le corps. Si on ne travaille plus sur le corps, si on fait des recherches seulement sur tout ce qu'il y a autour, on s'éloigne de la danse. Maintenant on est certainement arrivé à une autre façon de vivre, mais il me semble que ceux qui feront la danse, demain, doivent revenir au corps, et y puiser d'autres façons de le travailler ou de l'utiliser.
Retravailler son corps et aller vers les fondamentaux pour trouver son style. Il ne faut pas se rattacher à un style car ça c'est la mort. Il faut se rattacher aux bases. Si on se rattache à un style, c'est du néo quelque chose et ça s'étiole.

La LOI

N°89468
DU 10 JUILLET 1989

RELATIVE À L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE

Art. 1er

NUL NE PEUT ENSEIGNER LA DANSE CONTRE RÉTRIBUTION OU FAIRE USAGE DU TITRE DE PROFESSEUR DE DANSE OU D'UN TITRE ÉQUIVALENT

s'il n'est muni :
• soit du diplôme de professeur de danse délivré par l'État (D.E.), ou du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse (C.A.);
• soit d'un diplôme français ou étranger reconnu équivalent ;
• soit d'une dispense accordée en raison de la renommée particulière ou de l'expérience confirmée en matière d'enseignement de la danse, dont il peut se prévaloir.

La reconnaissance ou la dispense visée aux deux alinéas précédents résulte d'un arrêté du ministre chargée de la Culture pris après avis d'une commission nationale composée pour moitié de représentants de l'État et des collectivités territoriales, et pour moitié de professionnels désignés par leurs organisations représentatives, de personnalités qualifiées et de représentants des usagers.

Les artistes chorégraphiques justifiant d'une activité professionnelle d'au moins trois ans au sein du ballet de l'Opéra de Paris, des ballets des théâtres de la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France ou des centres chorégraphiques nationaux et qui ont suivi une formation pédagogique, bénéficient de plein droit du diplôme visé ci-dessus.
La composition de la commission nationale prévue au présent article ainsi que les modalités de délivrance du diplôme sont fixées par arrêté du ministre chargé de la Culture.
Le présent article s'applique aux danses CLASSIQUE, CONTEMPORAINE ET JAZZ.

Les OBLIGATIONS

L'EXAMEN D'APTITUDE TECHNIQUE
Une variation imposée par l'inspection de la danse du Ministère de la Culture d'une durée de 1 minutes 30 à 3 minutes maximum.
Une composition personnelle de la même durée.

LE DIPLÔME D'ÉTAT
4 unités de valeur (U.V.) dispensées en 4 unités de formation (total de 600 h de formation)
Formation musicale 100 heures
Histoire de la danse 50 heures
Anatomie-physiologie 50 heures
Pédagogie 400 heures

DIPLÔME D'ETAT DE PROFESSEUR DE DANSE

LE D.E., C'EST QUOI? UN DIPLÔME. POUR QUI? LES PRÉTENDANTS PROFESSEURS DE DANSE. POURQUOI? POUR ÉVITER LES ACCIDENTS DANS LA PRATIQUE DE LA DANSE. LE D.E. ENCORE UN POINT DE POLÉMIQUE DE NOS "IMMATÉRIELLES" CHAPELLES? APRÈS AVOIR HÉSITÉ ENTRE LE MINISTÈRE DE LA CULTURE OU LE MINISTÈRE DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS, CE DIPLÔME A VU LE JOUR EN 1989. ET MAINTENANT? **L'ART**-trose ouvre le débat et attend vos réactions. Nous ne prétendons pas couvrir le sujet mais simplement le mettre dans toutes les mains. Le D.E. fait maintenant parti du paysage de la danse et il nous appartient d'y mettre notre grain de sel et d'y réfléchir. Beaucoup de professeurs depuis plus de vingt ans se sont battus pour qu'un diplôme existe. Certains sont déçus, d'autres indifférents. Maintenant professeurs, danseurs, classique, jazz, contemporain et autres, peuvent le faire évoluer, ou le subir. C'est à nous de le transformer, de bien le faire vieillir, de l'adapter.

FRED: **LES FONDAMENTAUX C'EST QUOI?**
DUPUY: Je ne peux pas en parler en deux mots, mais c'est retravailler à travers les bases, à partir de deux questions fondamentales : qu'est-ce qui fait le mouvement et à partir de quand le mouvement devient-il de la danse?
FRED: **ET DANS LA DANSE D'AUJOURD'HUI?**
DUPUY: Je pense que malheureusement les chorégraphes doivent mener une entreprise et très souvent le sens du travail du corps, dans l'espace dans le temps, tout ce qui fait la matière de la danse n'est pas assez travaillé. Par contre ce que je trouve de très intéressant, c'est la variété. Il y a une belle palette et il faudrait que chacun aille plus loin dans cette palette.
FRED: **SUR L'ENSEIGNEMENT DANS LES ÉCOLES, LES CONSERVATOIRES, LES ÉCOLES PRIVÉES?**
DUPUY: Je crois qu'il faut que les professeurs se disent que nous sommes à une époque où les choses évoluent et changent très vite. Il y a des découvertes tout le temps sur le plan de la science du corps et des autres sciences. Et il me semble que le D.E. a fait beaucoup de bien parce que des gens qui enseignaient dans leur coin, se retrouvent en face de choses nouvelles. Alors, ou ils les refusent complètement, ou ils se posent des questions et ils ont envie d'aller voir plus loin.
FRED: **QUE PENSEZ-VOUS DES MÉTHODES ALEXANDER ET FELDENKRAUS ?**
DUPUY: Ce sont des choses intéressantes mais cela ne forme pas des danseurs. Il faut aller voir. C'est important de les connaître. Tout ça c'est bien, mais les fondamentaux, nous disent à partir de quand le mouvement devient de la danse et ce qui fait qu'il devient de la danse. C'est ce qu'il ne faut jamais oublier, rechercher et expérimenter. La technique Feldenkraus et la méthode Alexander ou le yoga ne feront jamais de la danse, mais ce sont des choses qui aident à la compréhension du mouvement.
FRED: **ET SUR LE DIPLÔME D'ÉTAT?**
DUPUY: Si on a la chance que les choses perdurent, si il y a toujours une volonté ministérielle de soutenir une recherche pédagogique, je pense qu'on ira vers d'autres dimensions. Le diplôme d'état a toujours été un diplôme de base. Après on pourrait imaginer une préparation au Certificat d'Aptitude élargie. Dans les autres pays, les diplômes d'enseignement sont de deux ans. Mais j'avoue que je suis dans le présent et pas dans l'avenir. Cinq ans d'existence pour le DE, c'est très court. Il faut voir sur le terrain les réactions et quel public on aura dans deux ans. Je ne crois pas qu'on pourra voir avant cinq ans ce que ça peut devenir.

Entretien de Françoise DUPUY, directrice de l'IFFEDEM. Par Frédéric Werlé.

La FORMATION pédagogique

400 heures dont 80 pour l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, 120 pour l'enseignement théorique
et 200 pour l'enseignement pratique

Cette unité de formation a pour objet d'acquérir et de vérifier la capacité à transmettre l'art de la danse.

1 - Maîtrise des processus d'apprentissage en fonction de l'âge et du niveau des élèves : Éveil (4 à 6 ans) - Initiation (6 à 8 ans) - Développement technique spécifique à chaque option (à partir de 8 ans)

2 - Approche de la progression pédagogique

3 - Maîtrise des rapports avec la musique

4 - Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (KINÉSIOLOGIE)

5 - Éléments de réflexion sur la transmission d'une technique corporelle et artistique :
a- Connaissance du développement neuro-psychomoteur de l'enfant et de l'adolescent.
b- Connaissances élémentaires de neuro-physiologie et psycho-physiologie du comportement moteur.
c- Savoir adapter ses connaissances à des groupes de niveau de pratique différents et à des publics variés.

Formation pratique
En priorité, dans les établissements d'enseignement spécialisés, auprès d'un ou plusieurs professeurs titulaires du C.A.certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse, ou à défaut, sous forme de mise en situation pédagogique (avec des élèves de différentes tranches d'âges) dans le cadre de la formation.
Cette formation, coordonnée et organisée par le centre de formation responsable de la formation pédagogique, a pour but de mettre les stagiaires en situation pédagogique.

EXAMEN
Cours à donner 1h10
30 minutes éveil ou initiation
40 minutes cours technique
Entretien avec un jury
20 minutes.

EXTRAIT DU MODE D'EMPLOI "ENSEIGNEMENT DE LA DANSE - LOI DU 10 JUILLET 1989" DU MINISTÈRE DE LA CULTURE - DIRECTION DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE. DISPONIBLE DANS TOUTES LES BONNES DIRECTIONS RÉGIONALES DES AFFAIRES CULTURELLES (D.R.A.C.) ADRESSES ET TEL.

PAGE INFOS DANSE

COMBIEN ÇA COUTE ?

Un "Collectif de Réaction" nous a fait parvenir ce texte écrit en 1995. Sa réaction se veut l'amorce d'un débat. C'est une réaction, face à une structure. Et non contre cette structure (Il semblerait d'ailleurs que la ligne pédagogique de l'IFEDEM se soit déjà modifiée). Ce texte révèle le désir chez plusieurs danseurs d'être responsables, critiques, et non muets.

COMPTE RENDU et Propositions D'UN GROUPE DE DANSEURS AYANT SUIVI LA FORMATION DE 400 HEURES en 1994-1995 (FORMATION ET PRÉPARATION À L'UNITÉ DE VALEUR PÉDAGOGIE DU DIPLÔME D'ÉTAT À L'INSTITUT DE FORMATION DES ENSEIGNANTS DE DANSE ET DE MUSIQUE DE PARIS, L'I.F.E.D.E.M.)

A propos de Rudolf von Laban : "Sa pédagogie était celle du réveil plutôt que celle d'un savoir acquis. L'enseignement de la danse classique suppose un modèle corporel et vise à l'insertion de l'élève dans un monde esthétique précis, qui demande au danseur une capacité motrice bien définie. Il y a un but préalable à atteindre et la perfection de l'exécution d'une série de mouvements pré-choisis conditionne les étapes intermédiaires. C'est une discipline qui accepte seulement les corps en conformité avec un modèle préexistant. Laban au contraire prenait en considération tous les corps et excluait un objectif prédéterminé, à l'exception du meilleur emploi que l'individu pouvait faire de son corps après avoir reçu les moyens pour le connaître."
José Sasportes

SANS LE DIPLÔME D'ÉTAT, L'ENSEIGNEMENT EST LIMITÉ PUISQUE LÉGALEMENT C'EST INTERDIT. LA FORMATION, POUR NOUS, DOIT SE DÉVELOPPER DANS LA PRATIQUE.

COMMENT approcher la réalité de l'enfant, si on n'en voit jamais?
COMMENT prendre en compte une dynamique de groupe dans un cours?
COMMENT apprendre à soutenir des enfants en difficultés sur le plan physique ou psychologique?
COMMENT ajuster un cours à des milieux différents?
OÙ trouver la faculté d'utiliser la créativité et vivacité des enfants, si ce n'est en contact avec eux?

Les textes officielles du diplôme prévoient 200 heures de pratique contre 120 heures de théories et 80 heures d'analyse fonctionnelle du corps en mouvement.
On peut bien sur interpréter le terme "pratique" de manière fort différente. Nous entendons par "pratique" une mise en situation réelle, c'est à dire des cours correspondant au niveau et à l'âge réel des élèves présents pendant la formation.

Il faudrait: créer des tutorats pour les "étudiants-artistes chorégraphiques" au long de la formation, encadré par un enseignant, soit en collaboration avec des écoles, des centres aérés, des conservatoires, soit par l'ouverture de cours gratuits et permanents pour des enfants au sein de l'IFEDEM, ou une série de stages dispensés à l'extérieur. Notre proposition: deux étudiants pourraient se partager en collaboration un groupe d'enfants pendant un trimestre, encadrés par un enseignant, suivant un axe de recherche élaboré par eux même et leur tuteur.

L'examen dépend du ministère.
La formation dépend de l'IFEDEM.
Nous regrettons que Françoise Dupuy soit tributaire du Ministère en ce qui concerne les critères de l'examen.
L'IFEDEM n'est pas responsable des critères de l'examen.
L'IFEDEM et les centres de formation en général dispensent une formation à l'enseignement d'une danse de type conservatoire pour des pratiquants sans problèmes particuliers. Cette danse est loin d'être adapté aux demandes et réalités des besoins sur le terrain, là où la danse ou plutôt sa pratique tant technique que d'improvisation trouve une nouvelle place dans des zones prioritaires d'éducation

QU'EST CE QUE CET EXAMEN ÉVALUE? ET POURQUOI? QUI ÉVALUE?
Le D.E. a été crée pour protéger les enfants des méfaits des cours de danse menés par des professeurs incompétents sur le plan anatomique et kinésiologique.
Ne suffirait il pas d'envoyer des inspecteurs dépendant du ministère de la santé et non du ministère de la culture dans les cours de danse, pour empêcher les pratiques dangereuses?

Le D.E. c'est l'idée de la reconnaissance officielle de la danse contemporaine et de ses professionnels. On se retrouve en plein champ de force entre la danse classique et la danse contemporaine, avec l'éternel obligation pour la danse contemporaine de "faire ses preuves", face au classique admis d'avance, danse d'état depuis l'origine.
Ne faut-il pas se demander dans quelle mesure et par quels moyens la danse contemporaine doit s'institutionnaliser?

Les critères d'évaluation de l'examen restent opaques :
- Est ce qu'on juge des danseurs ou des pédagogues?
- A travers quels filtres se fait ce jugement?
- Et dans quel but précisément?
- Est ce que ce sont les mêmes filtres au niveau national ou varient-ils selon les régions, les jurys et leurs présidents?
- Est il justifié que des danseurs soient exemptés de l'examen grâce à leur emploi dans un Centre chorégraphique et reconnus "pédagogues" par l'institution, pendant que d'autres doivent passer un examen au risque d'un échec cumulé à la perte de leurs droits d'intermittents du spectacle?

Nous souhaiterions que :
- le cours avancé ait une durée de 60 min. au lieu de 40 min.
- le candidat ait un temps de parole d'environ 20 min. pour exposer sa démarche pédagogique et analyser le déroulement de son cours avant l'entretien.
- l'examen ait une valeur de 50% de la note décidant de l'obtention du diplôme, les autres 50% étant un suivie de formation en contrôle continu.
- les gens trop jeunes ou personnes immatures soient exclus de cette formation afin d'éviter pour eux, une formation inutile.

Pour la théorie.
Nous avons beaucoup apprécié les conférences de Laurence Loupe, Mic Guillaumes, Espinoza, Flahaut...Il existe également de nombreuses approches intéressantes en France, des témoignages qu'il serait important de nous faire connaître, que ce soit les expériences autour de la danse à l'école de Marcelle Bonjour, le travail en milieu défavorisé ou en zones prioritaires d'éducation, les pédagogies en contact avec les malentendants, les non-voyants et autres handicaps. Même si l'examen reste académique, il est indispensable de multiplier les références. La réalité pédagogique sur le terrain étant très différente de l'enseignement uniciste des conservatoires.
En 4 mois nous n'avons eu aucune information sur la situation de l'enseignement de la danse contemporaine en France, ses structures, ses démarches et finalités différentes.
Où prendre les éléments pour construire une méthodologie cohérente?
Comment engager une réflexion sur la danse contemporaine et sa transmission, sans l'analyse des différentes approches techniques et pédagogiques avec leurs prises de position artistique, philosophique et idéologique implicites. Tout est comme si, la danse contemporaine se situait dans un vacuum idéologique, social et politique, à l'intérieur duquel nous sommes abandonnés à une quête solitaire (absence de matériel pédagogique du type universitaire : photocopies, bibliothèque, vidéos...).

Nous souhaiterions des cours théoriques de type magistral, fournissant des outils méthodologiques reliés à des travaux pratiques où les étudiants pourraient élaborer leur propre méthode autour d'un axe de recherche personnel, dont ils pourraient vérifier la pertinence dans la pratique (tutorats).
L'enseignement ne progresse que par critiques négatives des propositions des étudiants/artistes chorégraphiques. Elles sont basées sur un savoir empirique, non-théorisé, parfois flou, qui amène à une déstabilisation des étudiants, sans que les clés d'une reconstruction ne soient proposées.
Nous aurions souhaités des pistes beaucoup plus individuelles dégageant aussi les axes de force de chacun. Au lieu des "fautes à ne pas faire" aléatoires, un enseignement développant le potentiel de l'étudiant, sa créativité pédagogique, l'aidant à affirmer le savoir spécifique qu'il pourra transmettre. Nous réclamons les mêmes valeurs d'éveil et de mise en confiance que celles demander dans la pratique in situ. Le B.A.BA. de la pédagogie.

Un pédagogue doit être capable de conduire ses élèves à l'autonomie : pour ce, il doit en avoir l'expérience. Or au cours de notre formation pour devenir pédagogue, nous avons été contraints à rester dans une position de dépendance et de passivité. Aucun travail de recherche personnelle n'a été incité, qu'il soit théorique ou pratique (exposés, comptes rendus de lecture, lectures préalables et parallèles au cours pratiques, recherche méthodologique et pratique approfondie autour de thèmes techniques).

La danse est une discipline artistique, sa transmission ne peut être coupée du parcours et de la pratique de l'étudiant, elle doit se forger à travers les qualités artistiques propres à chacun. Il nous semble indispensable que "l'étudiant artiste chorégraphique" puisse poursuivre et enrichir sa pratique de danseur pendant la formation, au lieu de la vivre comme une coupure de sa pratique quotidienne et du monde du travail. Il faudrait donc au moins une heure par jour pendant laquelle il puisse continuer à forger son outil, son corps, à explorer d'avantage ses limites, que ce soit sous forme de cours proposés par un autre étudiant ou un temps de travail personnel en début de journée. Le D.E. tel qu'il s'impose actuellement, a des conséquences sur l'ensemble des intermittents (artistes chorégraphiques), instaurant une distinction nationale pour l'enseignement, avec interdiction de travail pédagogique pour les non-diplomés, il implique de ce fait un "écrémage" artistique en éjectant un grand nombre de danseurs, chorégraphes du monde du travail.
Ainsi, des danseurs espérant avoir à travers le D.E. une trace institutionnelle de leur parcours et une qualification supplémentaire, se retrouvent souvent à la sortie de la formation en fin de droits sociaux, découragés et avec peu de chances de retrouver un travail même en tant que danseur (coupure trop longue du monde du travail, manque d'entraînement intensif sur une longue durée, peu de temps pour recondurie leurs droits)

COLLECTIF À RÉACTION

"J'ENSEIGNE LA DANSE CONTEMPORAINE DEPUIS NEUF ANS DANS UN CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE LA BANLIEUE PARISIENNE. DISPENSÉE DE D.E. EN 1990, J'AI NÉANMOINS DÉCIDÉ DE LE PASSER EN 1992.

D'une part, je souhaitais suivre une formation qui remette en question mes acquits pédagogiques et les confronte à ceux d'autres enseignants.
D'autre part, j'étais consciente que la dispense ne constituait qu'un pis aller sans garantie à long terme (plus de difficultés pour trouver un nouvel emploi, impossibilité d'être titularisé donc statut plus précaire et salaire plus bas, "reconnaissance" moindre que celle accordée à de nouveaux collègues titulaires du D.E.).
Je me suis alors rendue compte que rien n'avait été prévu pour les professeurs dans ma situation : le cursus gratuit et accéléré de l'IFEDEM (Institut de Formation des Enseignants de Danse et de Musique) ***ne m'était pas ouvert puisque je n'étais pas payée en cachets, il n'existait pas de réelle formation continue dans le cadre du C.N.F.P.T.*** (Centre National de la Fonction Publique Territoriale) ***hormis quelques stages de courte durée, à mon avis insuffisants.***
Il ne me restait donc deux possibilités. Tout passer en candidate libre mais dans ce cas je n'avais accès à aucune formation (ce qui allait contre mon désir premier et limitait sérieusement mes chances de réussite) ou recommencer à zéro et passer toutes les U.V.(unité de valeur) dans une école privée habilité ce qui, à titre d'exemple, en octobre 95, se décompose comme suit (prix variant selon les écoles) :

Tarif du RIDC.
(école de formation)
Il existe une formule plus intéressante : forfait 1ère année 522 heures/an (technique - anatomie - musique - histoire) = 22 450 F et forfait 2ème année 594 heures/an (pédagogie) = 24 950 F.

Préparation à l'examen d'aptitude technique
433 heures 17 350 F

U.V. d'anatomie
50 heures 4260 F

U.V. d'histoire de la danse
50 heures 4260 F

U.V. de formation musicale
100 heures 8520 F

U.V. de pédagogie
400 heures 29 600 F

TOTAL : 63 990 F

J'ai en fait mélangé les deux formules pour des raisons de temps et d'argent.
ayant passé et obtenu les U.V. de technique et d'histoire en candidate libre, j'ai préparé le reste dans différentes écoles.
J'ai bénéficié d'une bourse de 18 000 F pour la pédagogie (qui coûtait alors 24 000 F), aide indispensable dans mon cas. Enseignant 16 heures par semaine, il m'a fallu 3 ans pour mener à bien ce projet.
J'ai obtenu mon D.E. en juin 1995 et je ne regrette pas cette aventure qui m'a beaucoup apporté mais quel investissement!
Mon cas n'a rien d'exceptionnel. Nous sommes nombreux à souhaiter une formation gratuite, compatible avec nos horaires de travail et qui tienne compte de nos diplômes et expériences antérieurs.
nous ressentons actuellement une certaine injustice, alors que nous sommes les premiers concernés par ce diplôme car déjà en poste, nous en sommes les parents pauvres, les oubliés. Est-ce normal que nous n'ayons d'autre alternative que de nous contenter de la dispense, de passer le D.E. en candidate libre (Quel pourcentage de réussite?) ou de préparer dans les écoles privées aussi bonnes soient-elles? Avons nous réellement le choix?
Je ne souhaite pas ici remettre en question le D.E. mais bien ses modalités d'application pour les enseignants en poste et dispensés.
Si ce témoignage pouvait entrouvrir une porte pour mes collègues, j'en serais très heureuse..."
Catherine Dufeu.

la PRESSE

"Ceux lesdits Anciens et autres faisant profession de la Danse, qui auront fait ou voudront faire, inventer et composer quelque danse nouvelle, ne la pourront montrer qu'elle n'ait été préalablement vue et examinée par lesdits Anciens, par eux approuvée à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés à ce destinés." Cet article 8 des lettres patentes par lesquelles fut fondée l'Académie royale de danse date de Louis XIV. Grâce à lui on dansa, cent ans durant, un invariant menuet. Extrait de Bernard Thomas du Canard Enchaîné "LA GUERRE EN TUTU".

***"... C'est très simple, la notion même de législation sur l'enseignement est une aberration. Et la faire reposer sur l'intervention exclusive de l'Etat en est une autre plus dangereuse encore... J'ai toujours entendu ça. Des minottes en chignon pieds en dehors, futures machines à danser, il s'en formera toujours. De toutes façons, classique ou même contemporaine, la danse déforme, pourquoi le cacher? Ceux qui abîment abîmeront toujours les autres et ce n'est pas un diplôme, ou un vague alibi académique qui changera grand chose. Et ceux qui ne détruisent pas l'autre mais lui enseigne véritablement ce qu'il est et ce qu'il peut devenir, ne sont pas forcement des bêtes à diplôme, au contraire. En officialisant cet art, on risque de tuer ce qui, en lui, est le plus important et peut-être le plus fragile... Un diplôme, c

LE TREMPLIN DU L'ARTROSE

SERGE RICCI

INTERPRÈTE, CHORÉGRAPHE ET ENSEIGNANT.

Il anime de nombreux stages depuis X années en France, Belgique, Suisse et Italie.

APPRENDRE A RÉAPPRENDRE

Je suis venu assez tardivement à la danse et pourtant rapidement je me suis impliqué dans l'enseignement, non par nécessité mais plutôt pour chercher une voie ouverte sur une autre façon de rester **L'ÉLÈVE DU TEMPS QUI PASSE.**

Aujourd'hui, j'arrive avec ce corps difficile pris souvent comme un handicap à considérer ce travail à faire comme une main tendue, pour avancer, continuer, pour ne pas tomber dans une complaisance. Ces difficultés au contraire me permettent de réagir, de lutter avec volonté, rigueur et discipline.

Nourri d'une expérience d'artiste, l'interprète se retire momentanément pour faire place au pédagogue qui avant d'entreprendre d'enseigner doit s'explorer lui-même, partir à la découverte de soi avant de pouvoir guider, recentrer, harmoniser...

L'interprète, qui s'inscrit dans un «training autonome», qui prête attention à son corps, qui sait s'échauffer tout seul, avant un cours, une répétition ou un spectacle, a déjà par instinct, développé une passerelle vers l'enseignement, vers l'action pédagogique. Peut-être que le temps qui passe concrétisera ce chemin vers l'enseignement ou dévoilera d'autres chemins.

Celui qui enseigne doit établir une relation de confiance avec l'élève basé sur un échange vivant pour lui faire prendre conscience de ce que nous sommes et ce qui nous semble esthétiquement juste. En d'autres termes, découvrir par le biais de la technique, un langage adapté aux sensations afin de développer un terrain propice à la perception.

Il faut arriver à développer une audace chez l'élève par rapport à sa propre technique, arriver à développer un langage adapté à ses propres sensations afin d'éclaircir ce terrain de perception et de réceptivité.
Technique est donc à considérer dans un sens large.

Il est important de trouver les mots justes pour expliquer un mouvement, un exercice, un développement d'enchaînement ou un déplacement dans l'espace. Mais il est tout aussi important de se permettre de les imager, de pouvoir trouver une poésie, poésie pris dans le sens d'une approche particulière de la réalité. Je pense que la danse n'est pas seulement de la technique et du style, c'est aussi une poésie propre à chacun.
En guidant l'élève dans son imaginaire propre et en élargissant ses possibilités corporelles et sa disponibilité d'esprit, l'enseignant l'invite à explorer de nouveaux moyens de fonctionnement, comme un archéologue.

L'ART-trose : **QUE PENSES-TU DE CE QU'ON NOMME LES FONDAMENTAUX DE LA DANSE?**
Serge: Ils sont essentiels, même pour un danseur confirmé qui doit y revenir souvent. C'est une façon de se ressourcer à chaque fois de manières différentes.
Pour la conscience, ce serait les «starters» du mouvement, les sensations, les perceptions, mais pour la technique ce serait l'ABCD, un vocabulaire, les pas de base qui manquent souvent au danseur professionnel qui donne un cours de danse, souvent trop difficile, parce qu'il les a presque oubliés tant il les connaît. Sauf qu'au moment d'enseigner il faut faire cette remise en question: comment décortiquer cette virtuosité?

L'ART-trose : **MAIS QUELS FONDAMENTAUX ENSEIGNER?**
Serge: Il y a des fondamentaux qui se précisent aujourd'hui pour les différents courants de la danse classique, contemporain et jazz, mais aussi les fondamentaux sur la prise de conscience, sur les «starters» du mouvement qui eux sont valables pour toutes les techniques de danse.

Extrait d'un entretien avec Serge Ricci par Frédéric Werlé. Décembre 1995

POLY-TICS

Les Tics d'ANNIE COMAC

COMME DIT MON GARAGISTE: LA SOURCE DU POUVOIR EST INVISIBLE; MÊME EN DÉMONTANT LE MOTEUR, ON NE VERRA PAS CE QUI FAIT TOURNER LA MACHINE. IL FUT UN TEMPS OÙ ON OUVRAIT LES CORPS POUR SAVOIR OÙ SE CACHAIT L'ÂME; AUJOURD'HUI, ON SE DEMANDE ENCORE CE QU'EST LE NERF DE LA CRÉATION. EN FAIT, TOUT DÉPEND DE CE QU'ON CHERCHE, PARCE QUE SI ON RÉFLÉCHIT UN PEU ON SE REND COMPTE QUE TOUT EST CRÉATION.
FLAUBERT DISAIT: POUR QU'UNE CHOSE SOIT INTÉRESSANTE, IL SUFFIT DE LA REGARDER LONGTEMPS. LA QUESTION DE LA CRÉATION SE RÉSUME À LA NOTION DE PROPRIÉTÉ. VOILÀ DÉJÀ LONGTEMPS QU'ON (ON, C'EST UN CON, ET EN PLUS, EN L'OCCURENCE, C'EST MOI) CHERCHE À ABOLIR LA PROPRIÉTÉ, MALHEUREUSEMENT LES PROPRIÉTAIRES NE SONT PAS D'ACCORD.

CERTAINS ONT TENTÉ LA CRÉATION COLLECTIVE, MAIS ÇA POSE UN AUTRE PROBLÈME, CELUI DU COLLECTIVISME ET DE LA TENTATION SOUSJACENTE D'UNE RÉAPPROPRIATION PERVERSE D'UN DES PARTICIPANTS (ÇA C'EST DÉJÀ VU...)

LE FOND DU PROBLÈME, C'EST LES IDÉES; MOI, ÇA ME FAIT RIEN PARCE QUE J'ENAI PAS, MAISLE PAUVREMECQUISECRÈVELAPEAU POUR TROUVER UNE IDÉE (IL PARAIT QUE C'EST VACHEMENT RARE), ÇA LUI FAIT DU MAL DE PENSER QU'ON POURRAIT LUIPIQUER. D'AILLEURS, C'EST QUAND MÊMETRISTE DE PASSAVOIR QUI A INVENTÉLES PÂTES AUBEURRE, PARCE QU'IL TOUCHERAIT LE PAQUET, ET PEUT-ÊTRE QU'EN PLUS ON EN MANGERAIT MOINS SOUVENT S'IL FALLAIT PAYER DES DROITS.

BON, LA PROCHAINE FOIS JE VOUS EXPLIQUE COMMENT ON FAIT LA MAYONNAISE, MAIS JE VAIS D'ABORD FAIRE UNE DEMANDE D'AIDE À LA CRÉATION.

Infos DANSE

ALSACE : Palais du Rhin - 2 place de la République 67082 STRASBOURG cedex
(16) T/88 23 42 00
F/88 75 60 95
AQUITAINE : 54 rue Magendie
33000 BORDEAUX
(16) T/57 95 02 02
F/57 95 01 25
AUVERGNE : Hôtel de Chazerat - 4 rue Pascal
63000
CLERMONT-FERRAND
(16) T/73 41 27 00
F/73 41 27 69
BOURGOGNE : Hôtel Chartraire de Montigny - 41 rue Vannerie
21000 DIJON
(16) T/80 72 53 53
F/80 31 68 62
BRETAGNE : Hôtel de Blossac - 6 rue du Chapitre
35044 RENNES cedex
(16) T/99 29 67 67
F/99 29 67 99
CENTRE :
6 rue Dupanloup
45043 ORLÉANS
(16) T/38 78 85 00 F/38 78 85 99
CHAMPAGNE-ARDENNES :
3 faubourg Saint-Antoine
51037 CHALONS-SUR-MARNE
(16) T/26 70 36 50 F/26 70 43 71
CORSE : 19 cours Napoléon - BP 301 - 20176 AJACCIO cedex
(16) T/95 51 52 00 F/95 21 20 69
FRANCHE-COMTÉ :
9bis rue Charles Nodier
25043 BESANÇON cedex
(16) T/81 65 72 00 F/81 65 72 72
GUADELOUPE : 14 rue Maurice Marie-Claire 97103 BASSE-TERRE cedex
(19) T/590 81 48 82 F/590 81 72 30
GUYANE : 95 avenue du Général de Gaulle 97300 CAYENNE
(19) T/594 30 77 44 F/594 30 44 05
ILE DE FRANCE : Grand Palais - Porte C - Av. Franklin Roosevelt
75008 PARIS
(1) T/42 99 44 00 F/42 99 44 05
LANGUEDOC-ROUSSILLON : Hôtel de Grave - 5 rue Saille l'Eveque 34026 MONTPELLIER cedex
(16) T/67 02 32 00 F/67 02 32 04
LIMOUSIN : 6 rue Haute-de-la-Comédie87036 LIMOGES cedex (16) T/55 45 66 45 F/55 45 66 44

Les D.R.A.C. ou DIRECTIONS RÉGIONALES DES AFFAIRES CULTURELLES

POUR SE PROCURER LE MODE D'EMPLOI "ENSEIGNEMENT DE LA DANSE - LOI DU 10 JUILLET 1989" OU TOUT SIMPLEMENT SE RENSEIGNER SUR LA DANSE DANS VOTRE RÉGION:

LORRAINE : 6 place de Chambre
57045 METZ cedex 01
(16) T/87 56 41 00
F/87 75 28 28
MARTINIQUE : Ancien Hôpital Civil - Route de l'Ermitage
97200 FORT DE FRANCE
(19)T/596 60 05 36
F/596 63 55 19
MIDI-PYRENÉES : 56 rue du Taur 31069 TOULOUSE cedex
(16) T/61 29 21 00
F/61 23 12 71
NORD-PAS de CALAIS :
Hôtel Scrive - 1 rue de Lombard
59800 LILLE cedex
(16) T/20 06 87 58
F/20 74 07 20
(BASSE) NORMANDIE :
Maison des Quatrans - 25 rue de Géóle
14052 CAEN cedex
(16) T/31 38 39 40 F/31 23 84 65
(HAUTE) NORMANDIE : Cité Administrative - 2 rue Saint-Sever
76032 ROUEN cedex
(16) T/35 63 61 60 F/35 72 84 60
NOUVELLE CALEDONIE :
D.R.A.C. - Haut Commissariat de la République - 12 rue de Verdun - Immeuble Gallién - BP 241
NOUMÉA cedex
(19) T/687 27 51 23 F/687 27 59 49
PAYS de la LOIRE : 1 rue St Stalinas Baudry 44035 NANTES cedex 01
(16) T:40 14 23 00 F/40 14 23 01
PICARDIE : Rue Henri Daussy
80044 AMIENS cedex
(16) T/22 97 33 00 F/22 97 33 56
POITOU-CHARENTES : Hôtel Jean Mouli de Rochefort - 102 Grand'Rue
86020 POITIERS cedex
(16) T/49 36 30 30 F/49 88 32 02
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR : 21-23 bvd du roi Réné
13617 AIX en PROVENCE cedex principal
(16) T/42 16 19 00 F/42 38 03 22
REUNION : 31 rue de l'Amiral Lacaze
97400 SAINT-DENIS-DE-LA-RÉUNION
(19) T/262 21 91 71 F/262 41 61 93
RHÔNE-ALPES : 6 quai Saint-Vincent
69001 LYON
(16) T/72 00 44 00 F/72 00 43 30
SAINT-PIERRE & MIQUELON : Place du Colonel Pigeaud 97500 SAINT-PIERRE-ET-MIQUELON
(19) 508 41 28 01
MAYOTTE : Poste 319
(19)T/269 61 10 95 F/269 61 17 45

Les photographies de Jasenko sont des instantanés de mouvement.
Par la subtile combinaison entre l'oeil du photographe et la chimie de la pellicule photographique, le sujet de l'image prend son intensité dans le vol d'une trace éphèmère.

Notre photographe préféré avec plus de milles photographies (dans le placard), **souhaite s'ouvrir à toutes propositions d'EXPOSITIONS ou de PUBLICATIONS.**
ÉCRIRE à Jasenko RASOL...
Au journal qui transmettra.

Y A-T-IL UNE CRISE DE L'AUTORITÉ dans la danse contemporaine ?

DE RÉCENTESEXPÉRIENCES TENDENT À NOUSLE FAIRECROIRE. LES DANSEURS CONTESTENT LE POUVOIR SANCTIFIÉ DU CHORÉGRAPHE; NE SERAIT-IL QU'UN "TIGRE DE PAPIER"? LES CHORÉGRAPHES CONTEMPORAINS NE TIRENT PAS LEUR AUTORITÉ, COMME LEURS ANCÊTRES, DE LEURS QUALITÉS DE TECHNICIENS EXCEPTIONNELS, ILS NE FONDENT PAS LEUR POUVOIR SUR UNE CONNAISSANCE APPROFONDIE DES CODES, CAR LES CODES, EN LA MATIÈRE, SONT EXTRÊMEMENTFLOUS. LEURPOUVOIR, DANSLAPLUPART DES CAS, EST BASÉSURLEDÉSIRDE S'AFFRANCHIRDUPOUVOIR. SOITQU'ILS N'AIMENT PAS ÊTREDIRIGÉS, SOIT QU'ILS NE TROUVENT PAS D'EMPLOI D'INTERPRÈTES.
DÈS QU'ILS DEMANDENT À DES DANSEURS DE TRAVAILLER POUR EUX, ILS SE METTENT DANS UNE SITUATION QU'ILS DÉNIGRENT PAR AILLEURS, CELLE DU CHEF. COMMENT PEUVENT-ILS PRENDRE UNE PLACE QU'ILS TROUVENT HABITUELLEMENT MAL TENUE? IL LEUR FAUT AVOIR UNE IDÉE DU RÔLE DE CHORÉGRAPHE : DOIT-IL DIRIGER LES DANSEURS D'UNE MAIN DE FER COMME FAISAIENT LES PATRONS D'INDUSTRIE DU XIXÈME SIÈCLE? FAUT-IL QU'IL FONDE UN CLAN, UNE FAMILLE QUI VA DÉFENDRE DES VALEURS QUI LUI SONT PROPRES? VA-T-IL CHERCHER À CRÉERUNESYNERGIEAUTOURDE SAPERSONNALITÉ? SANS DOUTE UN PEU DE TOUT CELA, MAIS PLUS SÛREMENT, IL VA DEVENIR UN CHEF D'ENTREPRISE À SA PETITE ÉCHELLE, TIRER LE MAXIMUM DE SES EMPLOYÉS SANS TROP LEUR DÉVOILER SES PLANS OU SES NON-PLANS. IL VA LEUR DONNER SA CONFIANCE, MAIS À L'ESSAI, TOUJOURS À L'ESSAI, AVEC DES CONTRATS À DURÉE DÉTERMINÉE POUR BIEN LEUR FAIRE SENTIR LA PRÉCARITÉ DE LEUR SITUATION, LEUR FAIRE COMPRENDREQUELE MARCHÉDU TRAVAIL EST SATURÉETQUE C'EST À EUX DE FAIRELEURS PREUVES, PAS À LUI.
DANS CE PROCÈS DE COMPÉTENCE, LE DANSEUR SE DEMANDE PARFOIS S'IL EST TOUT À FAIT JUSTIFIÉ, IL EST TENTÉ LUI AUSSI DE DEMANDER DES COMPTES. SANS ALLER JUSQU'À INTERROGER SON SAINT-PATRON, IL LUI ARRIVE DE CHERCHER SINCÈREMENT À COMPRENDRE CE QU'ON ATTEND DE LUI. IL EST BIEN CONSCIENT QUESON CORPS EST AU SERVICE D'UNE ESTHÉTIQUE QUI LE DÉPASSE; IL SAIT QUAND MÊME QUE L'ESTHÉTIQUE N'EST PAS TOTALEMENT COUPÉE DU MONDE, ET QUE SON TRAVAIL FAIT PARTIE D'UNE LOGIQUE SOCIALE QUI N'EST PAS NÉCESSAIREMENT À SON AVANTAGE. EN FAIT, LE DANSEUR EST EN TRAIN DE NAÎTRE À UNE CERTAINE CONSCIENCE DE CLASSE.

IL NE S'AGIT PAS ENCORE D'UN VENT DE RÉVOLTE, JUSTE UNE PETITE BRISE: MAIS LE POUVOIR DES CHORÉGRAPHES N'EST PEUT-ÊTRE PASTRÈSBIENASSIS, SURTOUTDANSLESPETITESSTRUCTURES, FRAGILES FINANCIÈREMENT ET DONC POLITIQUEMENT.

SI NOUSNOUSPENCHONSSURLA SITUATIONDELADANSECONTEMPORAINE DANS LE MALSTROM SOCIO-ÉCONOMIQUE DE LA FRANCE FIN DE SIÈCLE, NOUS CONSTATONS QUE C'EST UN PETIT MILIEU QUI SE LAISSE PÉNÉTRER À CERTAINES CONDITIONS: POUR ÊTRE DANSEURCONTEMPORAIN, IL FAUTETILSUFFIT D'ÊTRECONVAINCUQUE TOUTEGESTUELLEESTBELLEETBONNE À CONDITIONQU'ELLESOIT MAÎTRISÉE ET VOULUE, QU'ELLE PUISSE ÊTRE CLASSÉE, RÉPERTORIÉE ET DONC REPRODUITE À VOLONTÉ. ON COMPRENDRA AISÉMENTQU'UN TELSACERDOCERENDLEDANSEURESCLAVE DEPRATIQUEMENT N'IMPORTE QUELLE DEMANDE. AUCUN DOMAINE NE DOIT LUI ÊTRE ÉTRANGER, C'EST POURQUOI CERTAINS SE SONT SPÉCIALISÉS (LA PLUPART EN FAIT) DANS UNE GESTUELLE LIMITÉE DONT ILS SE VEULENT DÉTENTEURS EXCLUSIFS; LEURS CHANCES SUR LE MARCHÉ DU TRAVAIL S'EN TROUVENT PAR LÀMÊME RÉDUITES.

ET LES CHORÉGRAPHES, QU'EST-CE QU'ILS FONT AVEC ÇA? ILS GOÛTENTETILSJUGENT, COMME LESDÉGUSTATEURS DU GAULT & MILLAUT... MALHEUREUSEMENT, ENCESTEMPSDE SURCONSOMMATION, ILS N'ONT SOUVENT PLUS GOÛT À RIEN. ILS SONT AVIDESDESAVEURSINÉDITESMAIS TOUT A DÉJÀÉTÉ FAITCENT FOIS. ALORS, ILS FONT DU PANACHAGE, ILS FONT COMME LES CLIENTS DU NOUVEAU LOUVRE, CONGLOMÉRAT DE TOUS LES FAST-FOOD POSSIBLES. LE PIRE, C'EST QUE TOUT CE QU'ON LEURPROPOSE N'A RIEN À VOIR AVEC CE DONT ILS ONT VRAIMENT BESOIN, MÊME ET SURTOUT S'ILS NE SAVENT CE QUE C'EST. DU COUPILSHÉSITENT, ILSSE TÂTENT, ILS SONTINSATISFAITS, MÉCONTENTS, DÉSORIENTÉS... ILS SONT POURTANT PERSUADÉS QUE CE QU'ILS ONT À EXPRIMER EST ESSENTIEL, NOVATEUR ET INTÉRESSANT. MAIS BIEN SÛR, LES DANSEURS N'Y COMPRENNENT RIEN, ILS SONT VRAIMENT TROP CONS CES INTERPRÈTES; CE NE SONT QUE DES ENFANTS GÂTÉS, À QUIIL FAUDRAITSERVIRLES PIÈCES SURUN PLATEAU, C'EST TOUT JUSTE S'ILS NE DEMANDENT PAS QU'ON LEUR EXPLIQUE LEUR RÔLE.
FINALEMENT, LE PROBLÈME, C'EST QU'ON NE PEUT TOUT SIMPLEMENT PLUS TROUVER DE BONS OUVRIERS AUJOURD'HUI. ET APRÈSILSSEPLAIGNENTDE NE PASTROUVERDE BOULOT. NON MAIS JE VOUSJURE!...

HARRY STOUT, LE 21.12. 95

leur faire comprendre que le marché du travail est saturé et que c'est à eux de faire leurs preuves . . .

CASTING
POUR CRÉATION À MARSEILLE DÉCEMBRE 96
NOUS RECHERCHONS DES DANSEURS ET DANSEUSES DE PLUS DE 60 ANS. POUR PLUS DE RENSEIGNEMENTS MARIA OU OLIVIER (16) 91 55 66 06

ASSOCIATION CHERCHE FREELANCE SPECIALISTE FILE MAKER PRO POUR GESTION FICHIER (1) 42 74 05 73

LOCATION STUDIO DE DANSE PARIS PLANCHER 145M² BAR DOUCHE WC 4E ÉTAGE INDUSTRIEL TRÈS CLAIR TARIFS DÉGRESSIFS COURS & RÉPET. 50m M° MARX DORMOY (1) 40 38 06 03

LES ARTS, LA CULTURE, SONT ESSENTIELS À LA VIE.
NOUS, INTERMITTENTS, FAISONS PARTIE DE CETTE NÉCESSITÉ.
ALORS QUE LES ANNEXES 8 ET 10 DES ASSEDICS SERONT REMODIFIÉES DÈS JANVIER, L'OCCASIONSE PRÉSENTE À NOUS DE CRÉER UN VRAI DÉBAT AUTOUR DE CES QUESTIONS.
DÈS AUJOURD'HUI, RÉFLÉCHISSONS, PAR EXEMPLE À CE QUE POURRAIT-ÊTRE UN VÉRITABLE STATUT D'INTERMITTENT, ET RETROUVONS NOUS EN JANVIER.

Tract distribué à la manifestation du 16 décembre 1995 par un technicien du spectacle.

Moni GRÉGO Comédienne, auteur & metteur en scène.

CHARBONS DES RÊVES

MONI : La Compagnie Théâtrale de la MER a été crée en 1970 à Sète par Claude Gaigaire ***réalisateur***, Robert Nardonne, ***peintre, scénographe*** et moi-même. Cette compagnie a toujours été un lieu de travail où des gens étaient appelés à se servir de cet instrument pour faire aboutir leurs projets personnels. Ce que l'on sait, c'est que de préférence on monte des auteurs vivants, contemporains, l'acteur est au centre des projets, on travaille avec des plasticiens, des peintres, des sculpteurs qui ne sont pas forcément des décorateurs. C'est un tremplin, B.M. Koltès a fait sa première mise en scène en 1977, des lectures ont été dirigées par Yves Ferry ***comédien metteur en scène***, j'ai monté mes propres textes. Nous avons tous été les enfants de Jean VILAR dans l'esprit, j'ai connu la fin d'une grande famille théâtrale, j'ai connu Roger BLIN, j'ai croisé Samuel BECKETT, Alain CUNY, CASARES, B.M.KOLTES immédiatement. Et paradoxalement j'avais 20 ans, je ne connaissais personne. Aujourd'hui j'ai 25 ans de métier... J'ai l'impression qu'il n'y a personne, ça veut dire que les familles et la richesse théâtrale quand elle est là, elle est facile d'accès, quand il y a un questionnement de l'époque, les gens se croisent... L'art est en train de parler, tu les rencontres. Ce qui m'intéresse, c'est de croiser les gens, c'est ça le théâtre, c'est de rencontrer les humains qui le font... Il n'y a plus d'équipe permanente d'acteurs, c'est une aberration... Il y a des gens chargés de communication... Chargés de... La réalité des choses s'inscrit dans un catalogue luxueux...
Quand dans les murs du théâtre, les artistes ne viennent pas pratiquer leur art, eh! Bien, il n'y a plus d'éthique, plus d'esthétique, plus de questionnement... Il y a des gens qui font de la marchandise, toute la machine marche, mais le grand questionnement artistique ne peut pas avoir lieu, parce qu'il n'y a pas de vie...

Photo G. D'HUBERT.

Camille : TU ES, METTEUR EN SCÈNE, COMÉDIENNE, ET AUTEUR DRAMATIQUE. A ce titre, comme beaucoup d'écrivains tu interviens dans les milieux scolaires, en milieu pénitentiaire, à l'école du cirque pour aider au travers de l'écrit à faire exprimer l'imaginaire. C'est quoi cet attachement à l'écriture?
Moni : Pendant un an, j'ai eu une résidence à Sète pour l'hommage à VILAR. J'ai monté **" Les Étoiles de mer"** il y a eu des ateliers d'écritures, avec des classes de collèges et lycées, des lectures publiques.
C'est vrai que l'on s'est rendu compte qu'il y avait une méconnaissance des auteurs vivants dans les collèges.

JE CROIS QUE L'ÉCRITURE DANS MON ENFANCE M'A SAUVÉE...

M'a empêché de devenir folle. J'ai une grand mère espagnole qui m'a raconté qu'elle a appris à écrire en cachette, l'écriture était considérée comme un privilège. Dès que j'ai su écrire, à l'age de 5 ans, j'ai senti l'injustice, j'ai compris que l'écriture aurait dû nous être interdite, et que quelque part des gens l'avaient arrachée. Aujourd'hui je sais que l'on peut revenir dans l'obscurité, vers un monde d'ouverture. C'est une passion... Ca je peux le donner et ceux qui peuvent le prendre, le prennent.
J'essaie de me souvenir, JE CROIS QUE L'ENFANT NOUS ACCORDE TOUT, DE CE QUI EST DE L'ORDRE DE L'INVENTION, DE LA VIE, DE L'INSOLENCE DE LA TRANSGRESSION. Jusqu'à sortir d'eux une identité, c'est l'approche d'un début, pour moi nécessaire qui passe par nous et qui n'est plus nous, ça nous traverse, il suffit d'un petit geste, qui a pu être enfoui.
J'ai la sensation d'enlever la poussière, comme de faire un trou dans le sable, pour qu'en-dessous le trésor surgisse, pour arriver à révéler ce qu'on a oublié, j'ouvre les choses, il n'y a pas de censure. Il y a des êtres magnifiques en banlieue, ce sont des gens qui sont à l'abandon, il n'y a plus de travailleurs sociaux, il n'y a que de la charité qui les aide. Si tu ne comprends pas le mal que portent ces voix blanches dans le métro, tu en es gêné, le bluzz a réussi à faire de la douleur quelque chose de magnifique, le bluzz ça chante, ça swing, et nous, que fait-on avec la misère... Je sens que les enfants cachent tout... Dans l'écriture, dans le milieu scolaire, avant que tu atteignes une parole vraie, il faut creuser, il y a quelque chose d'imprenable et en même temps quand ils se mettent à parler c'est très fort... C'est clair qu'ils n'accepteront pas de nettoyer les rues de Paris...

CETTE CHOSE-LÀ QUI GÊNE

TOUT LE MONDE...

JE ME DIS POURQUOI LA MISÈRE

NOUS REND SI PAUVRE...

Ce qui caractérise l'écriture, c'est de dédramatiser le geste, de renouer avec le plaisir... C'est ça l'essentiel... J'y tiens beaucoup... L'atelier est un lieu où les gens sont heureux d'écrire... C'est un moment de partage, d'imaginaire, un chantier, de pistes ouvertes...
Je l'entrevois comme un lieu où tu laboures ton imaginaire, ta mémoire, ton plaisir ludique à jouer avec les mots, et puis tout à coup quand tu es seule en face de ce que tu as écrit... Tu te dis, j'ai fait cela... Qu'est-ce que c'est pour moi? J'ai eu dans les ateliers des pistes très précieuses qui ne seraient pas sorties sans cette joie, parce qu'elle fait surgir des trésors... Le lieu privilégié c'est la page blanche, ta main, le stylo... Il y a des mots qui surgissent, qui se glissent dans le texte d'un autre et il s'en sert. C'est une espèce de matière commune, que l'on traite, qui reste personnelle et secrète..

JE CROIS QUE L'ÉCRITURE EST SOLITAIRE, L'ATELIER N'EST LÀ QUE POUR RENOUER AVEC LE PLAISIR...

C : Et ton intervention à l'école du cirque ?
Moni : Je suis en accord parce que je suis avec les gens avec qui j'ai envie d'être, ce sont de jeunes gens qui ont connu des scolarités difficiles, incapables d'écrire un numéro, un texte. J'essaie de leur faire formuler ce qu'ils ont envie de montrer au-delà de la technique même du muscle de l'acrobatie...

> Les grandes lames de fond qui font qu'une époque se parle, c'est que tout à coup au niveau d'un pays dans les murs, des gens font la même chose sans le savoir... Ça circule, ils ont les moyens de le faire...

C : Tu arrives à faire sortir une poésie ?
Moni : C'est une approche, pour qu'ils soient un peu moins effrayés dans le geste d'écrire, nommer des choses pour eux et se familiariser avec la lecture et l'écriture...
Ce n'est pas facile de renouer avec le désir... C'est difficile d'être dans le rôle de la séductrice qui fait découvrir que l'amour c'est génial, c'est lourd mais ça marche, ils avaient déjà oublié.
C : DE QUEL AMOUR TU PARLES ?
Moni : L'amour c'est toujours le même, désirer écrire, désirer se visionner, fermer les yeux, se voir faire le numéro, choisir son costume, savoir ce que l'on veut toucher chez le spectateur, avoir un imaginaire sur soi, C'EST RENOUER AVEC LE SENS DE L'INTIMITÉ... Et puis il y a un vrai chapiteau, avec les illusionnistes, les funambules, le fil... C'est magnifique... Depuis 25 ans, je fais des ateliers d'écriture et j'ai pris conscience cette année de l'état dans lequel sont les enfants actuellement à l'école, C'EST LE TIERS MONDE PAR RAPPORT À L'ÉCRIT... Je ne me sens pas protégée, il y a des enfants de 10 ans qui ne savent pas ce qu'ils font quand ils disent un mot, c'est une catastrophe, il y a une responsabilité civique... On le sait, ils vont être largués... C'est important la lecture et l'écriture pour un citoyen qui vote, qui écoute, qui écrit, qui fait une lettre à un employeur, on n'est pas dans une tradition orale comme en Afrique, il n'y a pas de richesses orales, on est dans une civilisation de l'écrit... Je me sens atteinte...
Il y a un abandon très grave, bizarrement on n'arrive pas à hurler, on ne se rassemble pas... En même temps, dès que tu proposes quelque chose, tout marche à coté d'un quotidien catastrophique... Ils sont aptes très vite... Je crois que l'issue est là, faire entrer à l'intérieur de ces milieux, les artistes, les scientifiques afin d'ouvrir l'école...

C : **ET LE TRAVAIL EN MILIEU PÉNITENTIAIRE?**
Moni : Sur la commande de Corbeil, des ateliers d'écritures ont donné naissance à un livre qui a été publié "QUELQUE CHOSE À QUELQU'UN" les gens de LAVAL ont lu ce livre et m'ont demandé de passer 3 mois à LAVAL. Dans cette aventure-là, il y avait cette rencontre avec les femmes en prison. La commande te permet une série de contraintes, et quand tu dis oui, tu te retrouves là où tu devais être. C'est ça qui est violent dans le théâtre, c'est qu'il ne peut pas se faire sans les autres, un acteur qui n'a pas en face quelqu'un qui lui dit oui je t'écoute, oui je te regarde, oui je te veux... N'existe pas... A LAVAL, il y a des gens qui continuent à m'écrire, CE GESTE-LÀ PRÉSERVE UNE DIGNITÉ HUMAINE, l'écriture te fait accéder à cette dignité, parce que tu dialogues avec SOPHOCLE...
L'ÉCRITURE TE TRAITE AUTREMENT... C'est fondateur... La connaissance des auteurs t'aide à te pousser dans le monde...
ÇA OUVRE L'IMPASSE... VERS UN SURGISSEMENT DES MOTS...

C : Tu as fais tout un travail sur l'objet en prison, un livre a été publié "L'objet des Expressions"
Moni : La commande c'était de travailler avec des objets, écrire autour des objets, ce qui est un paradoxe, car en prison tu ne dois pas avoir des ***objets cantinés***. Tu ne peux avoir d'objets personnels, sauf ton alliance je crois, je ne savais pas que l'on était privé de toute intimité, tu ne peux avoir un journal intime, tout peut être ouvert, il n'y a pas d'endroit secret, cette dimension du secret est une dimension essentielle... Ne serait-ce que pour le partager...

DÉCAPER LE MONDE DE CE QUI POURRAIT L'HUMANISER...

"UN ALLER SIMPLE" c'est peut-être le seul texte que j'ai écrit librement, c'était comme un cadeau à ma grand mère... Sur une trentaine de textes, il y a ce texte qui s'imposait vraiment...
C : C'EST UN PEU COMME UNE MÉMOIRE QUI S'ORGANISE, CES CARNETS QUE L'ON EMPILE, CES BAGAGES...
Moni : Qui servent aussi à se débarrasser des choses...Je ne reviens jamais sur mes carnets, c'est comme si le ressassement de la phrase s'il n'était pas écrit, sur la page, revenait... Ecrire, c'est m'en débarrasser et puis un autre espace d'écriture arrive...
Dans "PAS MOI" de Beckett, il n'y a qu'un seul personnage, c'est une bouche qui parle, c'est une bouche qui refuse de dire JE... Qui hèle, qui témoigne d'un moment où tout est devenu noir... Ou il a fallu dire des mots, ou il y a de la culpabilité, moi je vois cela comme l'histoire du féminin, de la femme à la sorcière, à la femme dans la rue qui parle seule, à la sainte vierge, il y a toutes les grandes figures de femme et cette impossibilité de dire JE ... Cette acceptation des femmes à recevoir la douleur et cette voix qui n'arrive pas à dire **JE**... En fait tant que l'on se tait, c'est assez juste, mais quand il y a du langage, qu'est ce que c'est ces mots que l'on m'a mis dans la bouche et qui me font croire que c'est moi qui parle... Les expériences extrêmes te mettent aussi en face de ce miroir... EN FAIT CE QUE L'ON A À DIRE, ON NE LE DIRA JAMAIS, parce qu'on parle avec les mots des autres... Quand j'approche les mots de S. Beckett, je sens bien que c'est çà l'innommable... Le langage nous empêche de dire... Les limites... La mémoire passe par beaucoup d'acquis, par des mécanismes, qui peuvent se révéler par des chocs...

ON A UN CHANT INTÉRIEUR, IL Y A DES CHOSES QUI SE SONT PASSÉES... QUI SONT DERRIÈRE NOUS...

C: CELA VOUDRAIT DIRE QUE L'ON EST DANS UNE PAROLE MANQUANTE...
Moni : Je me souviens d'avoir hurlé sur mon rocher à Sète, mais aucun mot ne suffiront à dire**...** Une voix retentit dans le noir, Beckett a su s'entendre parler et entendre les autres parler en lui...
IL FAUT RESPIRER... RESPIRER...

Moni : J'ai écrit sur la proposition de Madeleine LAIC, proposition qu'elle a faite à différents auteurs d'écrire un quart d'heure par jour jusqu'aux élections sur la notion de " Sortir de l'isoloir ". Et puis il y a eu une nuit, où s'est déroulée cette lecture... C'est drôle l'autre jour à l'hôpital, il y avait un homme qui faisait semblant d'agonir, pour que l'on s'intéresse à lui et il disait " Mais qu'est-ce qu'on fait sur cette terre ? " Je lui ai répondu " Dis pas de bêtises " alors que le mec, il pose la question essentielle...
J'écris une voix, parce que la voix que l'on met dans l'urne... Entendre les voix qui parlent... Le ressassement... Un peu comme les sorcières... Faire parler les voix... La voix intérieure... Mon journal va s'appeler une voix... Le 23 Mars on lui a envoyé...

" SORTIR DE L' ISOLOIR "

15 MARS 1995, 17 Heures à Paris.
Une rencontre avec Moni GREGO.

C : J'en reviens à Paul VALÉRY, le spectacle que tu as mis en scène en Août 1995 à Sète qui s'intitulait "DEGAS, Danse Dessins " **.**
Moni : Cette année, c'était l'année de Paul Valéry, la ville de Sète m'a donné une carte blanche, Paul Valéry parle du charme, de la construction, du mouvement. Pour un acteur Valéry est un sensuel, intelligent, et souvent les acteurs au nom d'un instinct ne cultivent pas leur intelligence. L'intelligence ne contredit pas la sensualité, animal. J'ai travaillé avec 2 danseuses, elles ont compris tout de suite mon travail, ce sont des personnes concentrées, qui pratiquent avec leurs corps un parcours. IL Y A UNE RESPONSABILITÉ DU PARCOURS, C'EST LE CORPS QUI VA LE FAIRE, PHYSIQUEMENT**,** le lendemain il est magnifié encore plus. Alors que l'acteur accepte de perdre ce qu'il a trouvé, et il ne le trouve plus. L'acteur ne sait pas noter son émotion, il se perd dans un fatras, l'acteur pour moi devrait être l'instrument qui le restitue comme un beau violon. J'ai besoin du corps sur le plateau.

C : Les danseurs avaient du texte ?
Moni : Un seul... Elles répétaient plusieurs fois "Bouche grande ouverte sans son, je ne peux pas parler" Les acteurs qui les regardaient le traduisaient au public...
Elles hurlaient sans son qu'elles ne pouvaient pas parler... Cité par Paul Valéry... ***La danse qui danse et qui ne danse pas... Leur corps brûle devant nous... Ce coté souple incandescent...***

C'EST CE QUE JE BRÛLE DE MOI, QUI LES MAGNIFIE...

Les danseurs sont nus démunis, l'élégance de l'acteur pour moi est très importante, il déverse quelque chose plutôt que d'offrir. Puis il se retire une fois que c'est offert.
C'EST UN LIEU DE DIGNITÉ LA SCÈNE OÙ D'INDIGNITÉ, mais tu es là, traversé, par ce qui va être