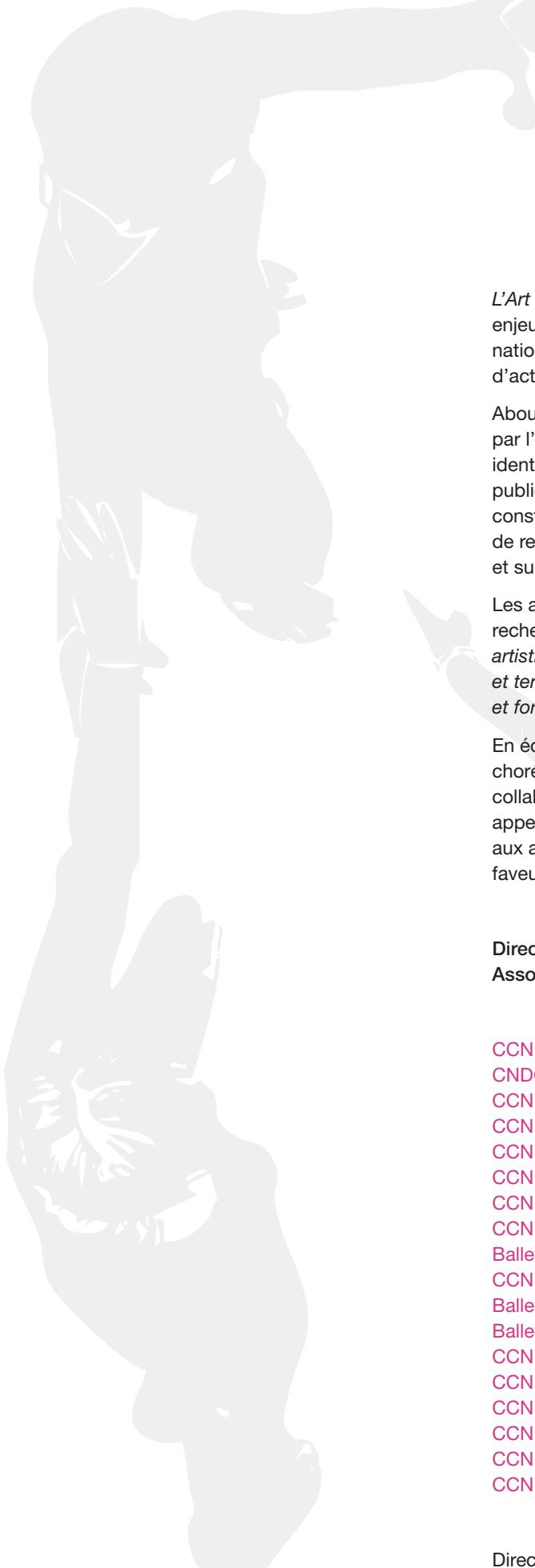




L'ART EN PRÉSENCE

LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES
NATIONAUX, LIEUX RESSOURCES
POUR LA DANSE

ASSOCIATION DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX



L'Art en présence porte une analyse sur l'évolution et l'actualité des enjeux artistiques et institutionnels des Centres chorégraphiques nationaux, enrichie par les paroles des chorégraphes et les témoignages d'acteurs de la création chorégraphique.

Aboutissement d'une mission d'étude et d'édition mise en chantier par l'ACCN en octobre 2004, cet ouvrage de référence s'appuie sur les identités réunies dans ce réseau, et interroge le fondement des missions publiques qui leur sont confiées. Il fédère une parole collective sur ce qui constitue aujourd'hui les projets artistiques et l'engagement de ces lieux de ressources agissant pour le développement de la danse dans la cité et sur le territoire.

Les articles, entretiens et chiffres clés de cet ouvrage font état de cette recherche construite sur quatre grands chapitres : *Évolution des enjeux artistiques et institutionnels des CCN / Projet artistique, espace et territoires / Production et diffusion de la danse / Emplois artistiques et formation.*

En écho aux débats qui traversent les réseaux de la création chorégraphique et en interrogent l'avenir, nombreuses sont les collaborations à susciter en suivi de ces travaux. *L'Art en présence* appellera en cours de la prochaine saison, à des rencontres élargies aux artistes et acteurs professionnels concernés par les politiques en faveur de la danse et du spectacle vivant sur le territoire.

Direction de publication :
Association des Centres Chorégraphiques Nationaux

CCN Aix-en-Provence - Ballet Preljocaj
CNDC Angers - Emmanuelle Huynh
CCN de Franche-Comté à Belfort - Contre Jour - Odile Duboc
CCN - Ballet Biarritz - Thierry Malandain
CCN Caen Basse-Normandie - Hélia Fattoumi et Eric Lamoureux
CCN Créteil - Compagnie Montalvo-Hervieu
CCN Grenoble - Groupe Emile Dubois - Jean-Claude Gallotta
CCN Le Havre Haute-Normandie - Hervé Robbe
Ballet National de Marseille - Frédéric Flamand
CCN Montpellier - Languedoc-Roussillon - Mathilde Monnier
Ballet de l'Opéra National du Rhin - Bertrand d'At
Ballet de Lorraine - Didier Deschamps
CCN Nantes - Claude Brumachon et Benjamin Lamarche
CCN Orléans - Josef Nadj
CCN Rennes et de Bretagne - Catherine Diverès
CCN Rillieux-la-Pape - Compagnie Maguy Marin
CCN Roubaix Nord-Pas de Calais - Carolyn Carlson
CCN Tours - Bernardo Montet

Direction de rédaction et mission d'étude : Dominique Orvoine

SOMMAIRE

éditorial - p. 4

Pour un art en présence

intentions de mission et d'édition - p. 6

L'art en présence porte bien son nom

PARTIE I

ÉVOLUTION DES ENJEUX ARTISTIQUES ET INSTITUTIONNELS

article - p. 10

Constitution des Centres chorégraphiques nationaux en réseau

article - p. 12

L'acte chorégraphique, un art politique

position - p. 16

Entretien avec Brigitte Lefèvre - *L'artiste apporte au CCN*

et l'institution apporte à l'artiste.

zoom - p. 20

CCN Grenoble - *La scène, un des derniers endroits où l'on peut dialoguer avec les désordres du monde.*

zoom - p. 22

CCN / Ballet de Lorraine - *L'histoire de la danse à l'œuvre*

zoom - p. 26

CCN Montpellier - Languedoc-Roussillon - *Un toit à transmettre*

article - p. 28

Les débats de l'ACCN et l'ACCN en débat

chiffres clés - p. 30

Les financements des CCN

position - p. 32

Entretien avec Michel Sala - Centre National de la Danse

zoom - p. 34

Ballet Biarritz - *Un homme qui danse pour s'inventer d'autres géographies*

zoom - p. 36

CCN Rennes et de Bretagne - *Un CCN n'est pas une maison étanche*

zoom - p. 38

CNDC Angers - *Le champ chorégraphique excède celui de la danse*

zoom - p. 42

CCN Roubaix Nord-Pas de Calais - *Le travail chorégraphique naît de la capacité des uns et des autres à ouvrir leur regard*

zoom - p. 44

Ballet de Marseille - *Frédéric Flamand : le corps dans la ville*

position - p. 46

DDMTS - Ministère de la Culture et de la Communication

Les CCN, un réseau d'avenir pour la danse

Mention sur les auteurs de l'édition

Tous les articles de cette édition qui ne précisent pas la mention d'auteur, sont écrits par Dominique Orvoine.

Les chiffres-clés sont extraits de l'étude statistique ACCN - de janvier à mai 2005 – Dominique Orvoine.

PARTIE II

PROJET ARTISTIQUE, ESPACE PUBLIC ET TERRITOIRE

article - p. 50

Rendre visible la danse dans la cité

zoom - p. 52

CCN Tours - *La danse convoque la pensée*

zoom - p. 54

CCN Rillieux-la-Pape - *Nous habitons le quartier où il y a le CCN*

zoom - p. 56

Une tour de la danse à Rillieux-la-Pape

chiffres clés - p. 58

Les publics des CCN

chiffres clés - p. 59

Les lieux et les outils de travail des CCN

article - p. 60

Des lieux et des outils de travail pour la danse

zoom - p. 63

Le Pavillon Noir à Aix-en-Provence

zoom - p. 64

CCN Caen Basse-Normandie - *Entre l'ici et l'ailleurs, une danse qui d'invitée se fait invitante*

article - p. 66

Accueils-studios et résidences d'artistes

chiffres clés - p. 68

Accueils-studios et résidences

position - p. 69

Entretien avec Christian Rizzo - *Le vivant est ce que l'on transforme...*

zoom - p. 70

CCN de Franche-Comté à Belfort / Contre Jour - *Laisser ouvertes les portes à d'autres créateurs, à d'autres aventures*

article - p. 72

La programmation de la danse dans la cité

chiffres clés - p. 74

La programmation de compagnies par les CCN

zoom - p. 75

Le CNDC à Angers : *vingt-cinq ans d'une aventure pour la danse*

zoom - p. 76

De résidences en festivals

Traverses à Orléans et Les Connivences à Nantes

zoom - p. 77

Le choré-graphique et la saison danse à Tours - *Aller dans le sens des audaces*

article - p. 78

Développement de la culture chorégraphique et des pratiques de la danse

chiffres clés - p. 81

Développement chorégraphique et pratiques de la danse

Le nom des auteurs invités à participer à la rédaction de cet ouvrage, sont mentionnés à la fin de leurs articles ou positions : Agnès Izrine, Laetitia Doat, Gérard Mayen, Jérôme Bouët, Yves Jouan, Olivier Perry, Geneviève Vincent, Philippe Chamaux, Jacques Blanc.

Les communiqués sur la formation et les textes des fiches d'identités ont été proposés par les CCN.

PARTIE III**LA PRODUCTION ENTRE CRÉATION ET RÉPERTOIRE**

article - p. 84

La figure de l'artiste et le processus de production

chiffres clés - p. 86

Les productions artistiques des CCN

zoom - p. 88

CCN Orléans - *L'œuvre de la mémoire*

zoom - p. 90

CCN Le Havre - *Un langage poétique peut-il faire alliance avec l'espace public ?*

article - p. 91

Transmission des œuvres contemporaines

zoom - p. 95

Ballet Preljocaj - *L'altération de l'œuvre par l'acte de transmission nourrit mes obsessions*

article - p. 96

Transmission et répertoire

zoom - p. 98

Ballet de l'Opéra National du Rhin - *Une compagnie atypique***LES RÉSEAUX DE LA DIFFUSION**

article - p. 102

Les logiques singulières de la diffusion

chiffres clés - p. 105

La diffusion des CCN

zoom - p. 106

CCN Créteil / Compagnie Montalvo-Hervieu - *Une esthétique du mélange fondée sur une vision de la société contemporaine*

zoom - p. 110

CCN Nantes - *La danse est éphémère et mouvante*

article - p. 112

Qu'en est-il de la diffusion de la danse en France ?

position - p. 114

Entretien avec Eliane Dheygere / Le Vivat - Armentières

position - p. 115

Entretien avec l'ONDA - *Quel public pour quel type d'art ?*

position - p. 116

Entretien avec l'AFAA - *Donner à voir à l'international*

position - p. 118

*Un centre d'art dirigé par un artiste***PARTIE IV****L'EMPLOI ARTISTIQUE DANS LES CCN**

article - p. 122

L'emploi artistique dans les CCN: introduction à la table ronde

chiffres clés - p. 123

Les emplois dans les CCN

article - p. 124

Table-ronde : l'emploi artistique dans les CCN**LA FORMATION PROFESSIONNELLE**

communiqué - p. 129

Essais et École supérieure du CNDC d'Angers

communiqué - p. 130

ex.e.r.ce - CCN Montpellier

communiqué - p. 131

D.A.N.C.E. - Ballet National de Marseille et Ballet Preljocaj

CCN Aix-en-Provence

PARTIE V**FICHES IDENTITÉS DES CCN**

p. 134 - Ballet Preljocaj - CCN Aix-en-Provence

p. 136 - CNDC Angers - Emmanuelle Huynh

p. 138 - CCN de Franche-Comté à Belfort - Contre Jour - Odile Duboc

p. 140 - CCN - Ballet Biarritz - Thierry Malandain

p. 142 - CCN Caen Basse-Normandie - Hélia Fattoumi / Éric Lamoureux

p. 144 - CCN Créteil - Compagnie Montalvo - Hervieu

p. 146 - CCN Grenoble - Groupe Émile Dubois - Jean-Claude Gallotta

p. 148 - CCN Le Havre Haute-Normandie - Hervé Robbe

p. 150 - Ballet National de Marseille - Frédéric Flamand

p. 152 - CCN Montpellier - Languedoc-Roussillon - Mathilde Monnier

p. 154 - Ballet de l'Opéra national du Rhin - Bertrand d'At

p. 156 - Ballet de Lorraine - Didier Deschamps

p. 158 - CCN Nantes - Claude Brumachon / Benjamin Lamarche

p. 160 - CCN Orléans - Josef Nadj

p. 162 - CCN Rennes et de Bretagne - Catherine Diverrès

p. 164 - CCN Rillieux-la-Pape - Compagnie Maguy Marin

p. 166 - CCN Roubaix Nord-Pas de Calais - Carolyn Carlson

p. 168 - CCN Tours - Bernardo Montet

EDITORIAL

POUR UN ART

Les premiers Centres chorégraphiques ont vu le jour au début des années 80, c'est donc d'une histoire récente qu'il s'agit. Cependant, il semble que l'action, la pensée, les différences et les bouillonnements qui nous habitent sont encore mal connus.

Cette étude que nous vous présentons aujourd'hui, devrait nous permettre de mieux appréhender les questions liées à ces lieux et celles posées par l'économie entière de la danse en France. Et de là, continuer à développer ce qui devra l'être.

Création, diffusion, répétition, formation, conservation, pérennité, découverte, ouverture, partage... L'évolution de la danse se fait, rapide, changeante, bouleversante parfois. Et les CCN, à travers leurs mutations successives, arrivent aujourd'hui à un paradoxe qui exprime à sa façon les doutes et les difficultés d'une profession entière.

Nous avons un axe commun et fort, la danse. Il a été proposé ces lieux dans lesquels la création se développerait, s'élèverait ; nous avons tenté de les porter là où ils sont. Il est encore des évolutions nécessaires. De l'idée initiale d'un Centre chorégraphique axé sur la création d'un chorégraphe, nous avons ouvert, partagé les structures, réfléchi aux actes et aux conséquences, développé les publics. Il nous faut maintenant poser les questions importantes, celles qui sauront maintenir la danse dans le domaine du grand art.

Art éphémère, impression de mémoire, traces de nos gestes laissées sur scène, la danse est l'expression même de notre passage et de nos fragilités. Elle est la preuve que le corps est l'écrin dans lequel nous vivons nos émotions, la preuve que par le corps passent toutes les conceptions du monde.

L'artiste, dans sa déstructuration du réel, dans sa révolte et dans son absence de concessions, bâtit une représentation du monde : l'art, le plus insondable des éléments constitutifs de notre culture, indéniable et inévitable. Si la culture est le cément des hommes entre eux, la création est l'énergie qui transmet la vie et l'art est le témoignage et la confirmation de notre existence. L'art, qui se fait dans le temps et dans la pensée profonde.

Et c'est très certainement tous ensemble — j'entends l'ensemble des acteurs de la danse — que nous trouverons les réponses à nos questions.

Benjamin Lamarche
Président de l'ACCN

En 2004, les réseaux de la création et de la diffusion chorégraphiques se voyaient confrontés à un certain nombre de débats plaçant les Centres chorégraphiques nationaux au cœur d'un « questionnement médiatique » qui mettait en doute les moyens mis à leur disposition et les modes d'application de leurs missions. Il est alors apparu indispensable à l'Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN) d'affirmer et de revendiquer les qualités et la vitalité des activités de création, de production, de diffusion, de recherche et de formation menées par les CCN, et cela à travers la diversité de leurs projets artistiques, culturels et politiques.

L'ACCN a alors pris l'initiative de mettre en œuvre un projet d'étude, d'analyse et de réflexion, annoncé lors d'une conférence de presse au cours de la Biennale de la danse de Lyon le 25 septembre 2004, questionnant les missions et engagements des CCN, et devant aboutir à une publication au cours de la saison 2005/2006.

Affirmer - réaffirmer ? les missions des CCN après plus de vingt ans de mise en pratique, c'est observer les réalités de la création et de sa diffusion, c'est considérer la mise à disposition des lieux de production, le partage des ressources et des outils de travail, mais c'est aussi appréhender l'inscription de ces lieux sur les territoires, la cité et ses publics. Ajoutons les possibilités d'accueil et de programmation permettant le développement de la culture chorégraphique, sans ignorer l'aide à l'inscription sociale et professionnelle des danseurs en termes d'emploi, de reconversion et de formation.

Pour placer le débat sous un regard critique, cette mission se devait d'analyser la politique et l'historique des lieux, l'évolution des CCN et leurs projets artistiques, en les replaçant dans le contexte particulier des enjeux institutionnels. Elle allait également permettre de résigner leur place dans une politique de décentralisation culturelle. En soulignant davantage leurs différences, elle nous donnait la possibilité de mettre en évidence les conditions économiques et sociales de la production, de la diffusion et de la formation.

C'est avec lucidité que nous allions ainsi pouvoir nous retrouver face à nos réalités souvent complexes, surprendre nos échecs, nos doutes, mais aussi nos avancées, nos conquêtes... Il nous fallait une certaine aptitude à supporter cette mise à nu, trahissant parfois la précarisation de nos structures, et à affronter ce regard pesant sur nos faiblesses, mais aussi nos forces mal partagées.

C'est dans ce cadre très particulier que l'ACCN a confié cette mission à Dominique Orvoine, choisie pour sa connaissance du champ chorégraphique, sa participation à la construction de ce réseau et sa perception des problématiques posées.

Durant les six premiers mois, sur la base d'une étude statistique « État des lieux et des activités des CCN », elle allait tout d'abord mettre en place d'une manière extrêmement pragmatique, une série d'outils permettant de récolter de nombreuses données, dans un souci de clarté et de lisibilité commun à tous les CCN. Une approche complétée par des entretiens avec les chorégraphes, les équipes des Centres chorégraphiques et une analyse des bilans d'activité.

À partir du résultat de ces enquêtes, une première étude allait être transmise à l'ensemble des CCN, puis présentée aux services de la DMDTS, devenant une base commune de discussion autour de l'analyse du fonctionnement et des activités des CCN.

EN PRÉSENCE

Le comité de suivi de cette mission, composé de sept membres issus de six CCN et mis en place au printemps 2005 afin d'accompagner Dominique Orvoine, n'a eu de cesse de faire circuler ces informations, d'interroger les projets des artistes en regard de la méticulosité des chiffres et d'assurer la liaison entre les CCN. Cette mise en perspectives dès la première phase de travail a permis ensuite à la réflexion de se développer sur des argumentaires vérifiés.

La seconde étape à partir de juin 2005 fut celle de l'écriture afin de mettre en mots la dynamique de réflexion engagée, constamment alimentée par les positions et intentions des chorégraphes, les axes forts des projets de chacun, et dans une vision ouverte aux réseaux de la danse.

Au cours de cette période, il a paru indispensable de trouver une résonance à cette étude auprès de partenaires extérieurs et de personnalités du champ de la danse et des institutions. De manière attentive, ils ont su faire écho à notre démarche en permettant au débat de sortir du périmètre parfois étroit des CCN. L'ambition était de faire naître de ces confrontations d'opinions une parole libre, vivante et respectueuse du travail et des engagements initiés par les Centres chorégraphiques ; de préserver cette pensée et cette réflexion indépendantes qui ont animé Dominique Orvoine tout au long de la mission ; de partager avec elle notre curiosité pour la mouvance, la dynamique, la diversité des influences esthétiques que cette étude allait pouvoir révéler.

« *L'Art en présence. Les Centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse* » paraît aujourd'hui. Libres de toutes contraintes, sans nuire aux paroles individuelles, et mettant en avant les contrastes de ce milieu, c'est sans ambages que nous vous livrons les fruits issus de cette démarche.

C'est tout d'abord une photographie d'un moment clé dans l'histoire d'un réseau : ni un aboutissement, ni un bilan glorieux, c'est en tous les cas un véritable tournant, appréciant diversement le parcours accompli, les écueils, les réalisations durables et positionnements divergents. C'est aussi la traduction fidèle et réaliste, grâce aux données chiffrées vérifiables, de la mise en œuvre des missions des CCN, de leur pertinence, de leur utilité, de leurs limites aussi. En aucun cas figé, ce document, nous l'espérons, aura également pour intérêt de projeter des pistes de réflexions sur ces missions parfois décrites. Quelle philosophie sous-tend leurs actions ? Quelle est cette volonté farouche de les mettre en œuvre, parfois à tout prix ; de les développer, parfois à contre-courant ; de les assumer économiquement, parfois douloureusement ; de les partager, jamais trop généreusement ; de les inventer, toujours énergiquement ?

Le devenir de ces structures ne laisse pas le doute s'immiscer : elles restent un espace des possibles essentiels pour les artistes, des lieux d'invention, d'innovation, de liberté, de création. Ce sont des espaces en perpétuelles mutations, qui se renouvellent sans cesse par les questions qui s'y posent, les solutions qui s'y conçoivent, les désirs qui s'y déçoivent, les publics qui s'y croisent, et les spectacles qui y naissent. Quel outil, en si totale adéquation avec l'identification de l'artiste qui y réside, pourrait mieux répondre aux missions de services publics ?

Il nous faut redire et faire savoir l'importance de ces structures, en faisant le constat livré par cette étude de la place réelle des Centres chorégraphiques depuis vingt ans dans les réseaux de diffusion, et son impact sur les politiques de décentralisation culturelle, un maillage du territoire certes encore incomplet. Et toujours revendiquer les utopies des chorégraphes pour nourrir l'ambition des projets artistiques.

La mission serait-elle accomplie ? Critiques, réalistes, bienveillants, idéalistes, nous l'avons été tour à tour en suivant l'évolution de cette mission. Il ne s'agit pas ici de se féliciter, mais plutôt de faire partager ce document sur nos lieux. Il laisse percevoir les convictions de ces Centres et reflète les manques qui les caractérisent.

« *L'Art en présence* » met en relief une activité mise à l'œuvre au quotidien, traversée par des incertitudes, des lacunes, des doutes et des espoirs ; cette part vivante inscrite au cœur du processus de création. Alors, regardons fièrement le travail accompli et réjouissons-nous aujourd'hui de voir la mission d'accueil-studio étendue aux Centres de développement chorégraphique, tout en nous désespérant de l'amenuisement des moyens de production des compagnies et des défaillances de la diffusion. Enfin, reconnaissons l'importance de l'ouverture prochaine de nouveaux espaces dédiés à la danse, répondant, nous l'espérons, encore davantage aux questions qui ne cesseront de nous occuper à l'issue de la lecture de cet ouvrage.

Par le comité de suivi de l'ouvrage et de la mission d'étude

Thierry Boré et Anne Kerzhero, CCN de Rennes et de Bretagne ; Philippe Chamaux, CCN de Caen Basse-Normandie ; Yves Kordan, Ballet Biarritz ; Francis Sastre, CCN de Nantes ; Carole Rambaud, CCN du Havre Haute-Normandie ; Laurent Vinauger, CCN de Franche-Comté à Belfort.

L'ASSOCIATION DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX - ACCN

L'ACCN a été créée à Caen en 1995 dans le but d'échanger sur l'évolution et la réalisation des missions confiées aux CCN par l'État et les collectivités territoriales, dans le cadre de l'aménagement du territoire : création, production et diffusion, accueils et résidences de compagnies, développement chorégraphique et formation. Cette réflexion est mise en perspective avec le champ des politiques publiques en faveur de la création, de la diffusion et du développement chorégraphiques en France. L'ACCN regroupe aujourd'hui 17 CCN.

jusqu'au 3 avril 2006 :
 président : Benjamin Lamarche
 vices-présidents : Didier Deschamps, Thierry Malandain
 secrétaire : Laurent Vinauger
 trésorier : Yves Kordan

Nouveau bureau avril 2006 :
 présidente : Hélène Fattoumi
 vices-présidents : Emmanuelle Huynh, Bernardo Montet
 secrétaire : Philippe Chamaux
 secrétaire adjoint : Thierry Boré
 trésorier : Yves Kordan

Présidences depuis la fondation en 1995 :
 1995-1996 : Karine Saporta
 1997 : Régine Chopinot
 1998-2001 : Jean-Claude Gallotta
 depuis 2002 : Benjamin Lamarche

INTENTIONS DE MISSION ET D'ÉDITION

L'ART EN PRÉSENCE PORTE BIEN SON NOM

Lors de l'annonce en septembre 2004 de la mission qui m'a été confiée, l'ACCN a exprimé l'idée d'un Manifeste des Centres chorégraphiques nationaux, afin que soient réaffirmés à l'adresse des réseaux de la danse et plus largement de l'espace public, les fondements des missions de création, de diffusion et de développement chorégraphiques qui sont les leurs.

Cette intention initiale répond alors à une nécessité vive des directeurs et des équipes des CCN, à fédérer une parole collective sur ce qui constitue aujourd'hui très concrètement leurs projets artistiques et leurs engagements sur le territoire.

Cette initiative s'inscrit alors dans un contexte agité visant à interroger, à partir de contextes précis, l'institution dans les ambitions et les moyens qui lui sont confiés. C'est cette fois l'ensemble des Centres chorégraphiques qui se sentent concernés, la place même de l'artiste et ses responsabilités vis-à-vis de la cité qui sont touchées.

En réponse, l'ACCN a choisi d'ouvrir un espace d'étude et de réflexion sur l'évolution et l'actualité des enjeux artistiques et institutionnels qui les traversent. Dix ans après sa création, l'association reprend les arguments des chorégraphes qui ont prévalu en 1995 : partager leurs réflexions sur l'avenir de leurs outils afin de formuler une approche commune sur leurs identités et missions ; prendre position et agir sur le champ des politiques pour la danse, tant au niveau national que régional.

En me proposant de les accompagner dans cette démarche, que j'ai menée durant dix-huit mois, j'ai entendu une double attente. D'une part réunir, analyser et inscrire dans des problématiques étendues à l'ensemble des Centres chorégraphiques, des informations et des positions à même de traduire les lignes de force d'une identité partagée ; d'autre part exposer dans un même ouvrage les visions singulières des artistes qui dirigent ces Centres, et les projets multiples qui en fabriquent quotidiennement la réalité.

TROIS GRANDS AXES DE RECHERCHE

Dès octobre 2004, se sont précisés trois grands axes de recherche permettant de cerner et de distinguer les problématiques et la méthodologie de recherche, qui ont guidé chacune des étapes de cette mission et sur lesquels se sont constitués les chapitres de cette édition.

L'ÉVOLUTION DES ENJEUX ARTISTIQUES ET INSTITUTIONNELS DES CCN

La constitution du réseau des CCN s'est faite en plus de deux décennies, fruit de volontés politiques portées par l'État et les collectivités territoriales, et du désir des artistes à apporter à la danse les moyens de sa création et de son existence. Comment lire et analyser l'histoire des CCN, qui reconnaît dans une même entité institutionnelle des ballets de création et de répertoire héritiers des langages de la danse classique, et l'émergence de créateurs identifiés à l'effervescence de la jeune danse des années 80 ? Dans le même temps, ce sont aussi opérés des écarts conséquents de moyens entre les structures, en termes de financements, d'outils de travail, d'emplois, d'organisation de la production.

Nommer cette diversité, c'est interroger l'émulation possible entre ces logiques de création et de transmission de la danse. C'est aussi pointer les difficultés d'identification du réseau fondé sur de fortes hétérogénéités.

Si les Centres chorégraphiques disposent d'institutions pérennes à même de garantir la continuité et l'approfondissement d'un projet artistique, comment traiter aujourd'hui les questions de l'alternance, du maillage du territoire, et de la place de l'artiste dans ses rapports à l'institution et au politique ?

PROJET ARTISTIQUE, ESPACE PUBLIC ET TERRITOIRE

L'ancre dans un lieu, une ville et une région, la conduite de multiples missions, l'attente légitime des publics et des réseaux professionnels font des CCN des lieux ressources pour la danse. Du partage des studios et des outils de production à la programmation de compagnies et au développement chorégraphique, les CCN sont investis de responsabilités publiques de plus en plus étendues.

Sur la base des engagements des équipes, sont abordées de nombreuses questions. Comment poursuivre l'investissement pour des lieux et scènes adaptés aux besoins et à la lisibilité de la danse dans la cité ? Comment davantage ouvrir les espaces de production et de diffusion à une diversité d'écritures chorégraphiques ? Avec quels moyens et sur quelles volontés politiques développer, dans la relation à l'œuvre artistique, une transmission susceptible d'élargir les publics de la danse ?

LA PRODUCTION, LA DIFFUSION ET L'EMPLOI ARTISTIQUE

Le paysage de la création et de la diffusion de la danse a connu de très fortes mutations en deux décennies. Pour autant, ces dernières années sont marquées par une stagnation de la production et de la diffusion, en regard du nombre croissant de créations en France et d'une circulation accrue de spectacles internationaux. D'autre part, la crise liée au statut de l'intermittence a mis en exergue la nécessité de s'organiser pour maintenir à un seuil acceptable les conditions sociales des artistes.

Les CCN, qui organisent leur production entre création et répertoire, sont concernés dans leur fonctionnement par ces questions. De l'ouverture d'espaces de représentation au sein des CCN, à la recherche de coopérations internationales, de l'organisation de l'emploi entre équipes permanentes et intermittentes, les positions et les réalités sont multiples. Quelle est la place aujourd'hui des CCN dans l'économie de la danse, en termes de production, de notoriété artistique et de diffusion, de ressources propres et d'emplois ? Comment ouvrir de nouveaux espaces de coopérations professionnelles sur ces différents aspects ?

LES GRANDES ÉTAPES DE LA MISSION

Appuyées sur ces grands axes, la conduite de cette mission d'étude et la réalisation de cet ouvrage ont suivi en dix-huit mois un lent travail d'élaboration, un processus de recherche qui s'est développé en trois étapes. Chacune a construit la matière de cette édition, en permettant par la densification des informations récoltées et le croisement des approches, de creuser et d'argumenter davantage la réflexion engagée, avec l'ambition que cet ouvrage en témoigne au plus près.

LES ENTRETIENS AVEC DES CHORÉGRAPHES ET DIRECTEURS ARTISTIQUES

D'octobre 2004 à mars 2005, des entretiens avec chaque directeur et chorégraphe m'ont permis d'entendre ce qui fonde son projet artistique, et son choix à l'inscrire dans une institution telle qu'un CCN, avec ce que cela suppose de moyens, mais aussi de charges étendues à un territoire et à la gestion d'une structure. Partant de son parcours, j'ai pu dans une qualité de dialogue, saisir la singularité, les ressorts de création et la complexité des processus à l'œuvre.

J'ai entendu des convictions très fortes sur la nécessité d'une pensée et d'un engagement politiques de la danse dans la cité. Plusieurs ont relevé aussi les risques d'écarts, de tension voire d'érosion entre l'intuition créatrice et poétique de leur projet, et sa mise en actes dans l'environnement public.

Ces entretiens transcrits ont constitué un véritable recueil de paroles et de positions. Leur matière constitue une part importante des propos cités dans les articles. Ils sont aussi à la source des éclairages ou zooms se retrouvant dans l'édition.

L'ÉTUDE « ÉTAT DES LIEUX ET DES ACTIVITÉS DES CCN », UN OUTIL FÉDÉRATEUR DE LECTURE ET D'ANALYSE DES STRUCTURES

Cette étude statistique, menée durant quatre mois de janvier à mai 2005, a ouvert une approche très structuraliste du réseau des CCN, aux antipodes d'une approche esthétique de l'œuvre, qui a demandé aux 17 équipes¹ partantes dans cette étape, de répondre à des bases de données communes à tous et transversales à l'ensemble des missions.

Son objet n'est pas d'évaluer ni de comparer les qualités des projets, mais de mesurer les réalités des CCN à la fois dans l'hétérogénéité de leurs structures et l'exercice commun de leurs missions.

Cette étude a été conçue sur 13 bases de données, a réuni 9 903 données, et produit un document d'étude d'une soixantaine de pages, tableaux, graphiques et statistiques, dont la validité est vérifiable.

À l'occasion de cette étude, une collaboration s'est mise en place avec le bureau de la création et de la production artistique de la DMDTS. Une réflexion est en cours afin de mutualiser certaines bases de données et outils de suivi entre le ministère et les CCN.

Cette étude révèle une grande richesse d'indicateurs pour mieux approcher les structures et l'identification des missions des CCN, à travers des fondamentaux partagés. En ce sens, elle est une étape essentielle dans la réflexion, venant alimenter précisément les argumentaires et analyses développés dans les articles de cette édition.

LA RÉDACTION DE *L'ART EN PRÉSENCE*

L'étape de l'écrit et de la réalisation de cet ouvrage s'est étendue sur près de dix mois, articulée sur les grands axes initiaux déjà cités.

Les articles de réflexion et d'analyse sont une mise en perspective des problématiques qui intègrent les propos et positions des chorégraphes, ainsi que les chiffres extraits de l'étude.

Les éclairages ou zooms sont chacun centrés sur le projet artistique des Centres chorégraphiques, traités sous un angle choisi en lien avec le thème d'un article référent, apportant par l'expérience et la pensée des chorégraphes, directeurs et équipes, la matière et la qualité qui fondent l'existence de ces *lieux ressources pour la danse*.

Les chiffres clés, en fiches synthèse de l'étude, ponctuent les chapitres par quelques données instructives sur le fonctionnement et les activités des CCN.

Avec l'avancée de la mission, il est apparu indispensable de relier les projets des Centres chorégraphiques avec des regards plus distanciés d'acteurs des réseaux de la danse. Ces personnalités artistiques et institutionnelles ont apporté leurs témoignages lors d'entretiens dont les transcriptions condensent les positions, paroles et réflexions.

Nous avons également choisi d'inviter deux auteures critiques et historiennes, à développer des approches documentées; Agnès Izrine pour l'histoire de la décentralisation de la danse, et Geneviève Vincent pour la vaste question de la transmission et du répertoire. Jacques Blanc a développé une position sur un centre d'art dirigé par un artiste, qui serait le lieu non pas du compromis, mais de l'épanouissement, de la singularité et du plaisir de la création.

Enfin Gérard Mayen, Laëtitia Doat, Marie Glon, Yves Jouan, Olivier Perry, André Curmi et Philippe Chamaux ont collaboré à l'écriture d'entretiens et d'éclairages sur les CCN.

UNE CONCLUSION... PROVISOIRE

Les articles en préparation sur le développement chorégraphique, les positions de chorégraphes ayant participé à l'édification de ce réseau, dont Daniel Larrieu, Anne-Marie Reynaud, Joëlle Bouvier, Karine Saporta que j'ai rencontrés, ou encore la position d'Annie Bozzini pourraient alimenter l'édition qui arrivera en relais de ce livre sur les sites des Centres chorégraphiques, ou de futures tribunes.

Cependant ne pouvant ouvrir de nouveaux chapitres, et renonçant aux rencontres qui auraient pu se faire, donc en conscience de ses manques inévitables, l'écriture de *L'Art en présence* doit se conclure ... provisoirement.

Le comité de suivi qui m'accompagnée depuis février 2005 en validant chaque étape de la mission, qui m'a conseillée, lue, soutenue dans les passages de doutes, ne me contredira pas sur ce point.

En tout état de cause, nombreux sont les débats à susciter à la suite de ces travaux, dont l'un des objets, au-delà de la photographie et de la pensée qu'ils convoquent aujourd'hui, est d'appeler à des rencontres élargies avec les artistes, les réseaux professionnels, institutionnels et politiques.

Je souhaite enfin que cette édition traduise cette pensée réflexive à laquelle je me suis tenue, et soit à la dimension de cette figure infiniment complexe, vivante, et paradoxale que composent ensemble les Centres chorégraphiques, les artistes et les équipes qui habitent ces lieux. Que je remercie ici pour leur attention et confiance.

L'Art en présence porte bien son nom. Celui de signifier que l'acte de création et de transmission peut révéler un sens secret pour chacun, un état d'éveil, de vigilance, d'invention, d'être en présence au monde. Et participer humblement et magnifiquement d'une position citoyenne dans la cité.

Dominique Orvoine

DOMINIQUE ORVOINE

De formation initiale en arts plastiques, diplômée universitaire en projets culturels et communication, Dominique Orvoine a assuré diverses responsabilités depuis les années 80 auprès de compagnies indépendantes, d'établissements culturels et d'institutions, dans les domaines de la communication, la programmation, la direction de projets, et des politiques territoriales. Elle a travaillé au *Triangle, scène conventionnée de Rennes*, avant d'être déléguée nationale culture auprès d'une Fédération d'éducation populaire dans les années 90. De 1995 à 2000, elle rejoint l'équipe du CNDC d'Angers, et participe aux premiers travaux d'étude de l'ACCN en 2000 sur *l'Accueil-studio*. Directrice adjointe de *L'Espal/Scène conventionnée du Mans* jusqu'en janvier 2004, elle crée *Incidence2* et mène depuis des missions de conseil et de développement artistiques.

1. Le CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais, en alternance de direction artistique, n'a pu répondre à une étude basée sur des données des années 2003 et 2004. Le Ballet Atlantique de La Rochelle dirigé par Régine Chopinot n'a pas souhaité s'inscrire dans les objectifs et l'orientation de l'étude mise en place par l'ACCN. Le principe du travail reposant sur une collaboration active, ses données n'ont pu être intégrées.



ÉVOLUTION
DES ENJEUX
ARTISTIQUES ET
INSTITUTIONNELS



LA CONSTITUTION DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX EN RÉSEAU

REPÉRAGES : DES ACTES FONDATEURS AUX PROLONGEMENTS À VENIR

Le 26 avril 1984, le ministère de la Culture et de la Communication annonce dix nouvelles mesures pour soutenir la création, la diffusion et le développement chorégraphiques sur le territoire. Dès lors, ont vocation à devenir des Centres chorégraphiques nationaux, onze compagnies implantées et le CNDC d'Angers : « les compagnies implantées en région au 1^{er} mai 1984, de niveau national, faisant l'objet d'un financement concerté entre les collectivités locales, et dans le cadre de conventions devant définir les objectifs et les moyens de ces centres »¹.

Si cette appellation CCN apparue dès la fin des années 60² est souvent citée pour certaines compagnies implantées, et particulièrement au début des années 80, nous retiendrons cette date comme celle de l'étape fondatrice de la constitution du réseau des CCN.

La Direction de la musique et de la danse avec les collectivités territoriales choisit pour cela de réunir dans une même entité des ballets de création et de répertoire, et des Centres dirigés par des chorégraphes auteurs de la nouvelle danse française. Ce faisant, elle reconnaît une diversité des esthétiques présentes sur le territoire.

UNE HISTOIRE EN MOUVEMENT

Cette institutionnalisation de la danse, qui renforce également les soutiens aux compagnies indépendantes et aux lieux de diffusion, s'appuie sur les préfigurations d'aménagement de la danse sur le territoire engagées dès les années 70 avec les premières décentralisations de compagnies implantées³, associant les courants classiques et contemporains. Une fin des années 70 marquée par l'émergence de la jeune danse française et le développement de nouveaux lieux pour la danse à Paris et en région, dont le concours de Bagnolet dès 1968, la création de l'ONDA en 1975, la Maison de la danse à Lyon en 1980...

« Combien aura-t-il fallu de révoltes, audacieuses ou timorées, de poussées, de craquements et de fissures pour que la danse se retrouve nue, vulnérable, et que comme nouvelle-née, elle se découvre, se définit, s'élabore et aille de l'avant dans sa fondamentale universalité et son inépuisable diversité. »⁴ Jacqueline Robinson salue ainsi l'engagement des initiateurs de la « danse libre » en France dès les années 50 et 60, ferment des évolutions à venir : Françoise et Dominique Dupuy⁵, Karine Waehner, les réseaux d'éducation nationale et populaire, les fédérations de danse, chacun prônant un idéal de la « danse pour tous ». Une histoire de la danse moderne qui prend elle-même ses sources dans des filiations multiples, auprès des aînés fondateurs en Allemagne et aux Etats-Unis, ou encore Mudra fondée en 1970 par Maurice Béjart à Bruxelles.

« Le XX^e siècle a été pour la danse l'époque d'intenses bouleversements. Deux grandes tendances se sont dessinées : la prise en compte de l'héritage du passé et sa contestation virulente. »⁶

L'évolution de la danse des années 80 semble se fondre - sans la réduire - à cette position. En parallèle des ballets et des courants académiques, ces années seront celles de l'utopie créatrice de jeunes créateurs désireux d'affirmer la danse comme un mouvement de pensée et art autonome, de lui donner les conditions de travail pour l'inscrire dans la cité, et en ouvrir l'accès à un public élargi.

LA PRÉCISION DES MISSIONS

Les missions des CCN seront précisées par le ministère en 1989⁷ : « Cofinancés par l'État et par les collectivités territoriales dans le cadre des conventions triennales liant tous les partenaires, les CCN sont chargés de mener une politique significative en matière de création, de formation, de sensibilisation, de diffusion des créations et du répertoire classique. Les CCN constituent des pôles de développement de la danse. Ils ont pour mission d'entretenir un maillage chorégraphique du territoire. »

En 1991, dans le respect de la vocation de chaque compagnie, le ministère précise qu'en liaison avec les collectivités, « le travail de création et de diffusion sera conforté par des actions de sensibilisation à l'art chorégraphique, par l'accueil de compagnies, gage de la pluralité esthétique, et par une politique de formation »⁸.

Les missions des CCN s'inscrivent dans la *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant* signée sous le ministère de Catherine Trautmann en 1998. Les Centres chorégraphiques et le ministère sont actuellement en cours d'élaboration d'un texte cadre. Ce texte doit préciser les grandes lignes de leurs missions artistiques, les cadres juridiques des nominations, les obligations sociales et économiques liées à leurs responsabilités.

Lors d'une conférence de presse sur la politique de la danse, le ministre Renaud Donnedieu de Vabres a annoncé : « Parce que la danse manque de lieux, je souhaite que soient créés de nouveaux lieux qui lui soient spécifiquement dévolus. (...) L'État lancera donc, en 2006, un appel à projet auprès des collectivités territoriales, afin de proposer la création de nouveaux CCN dans les régions qui n'en sont pas pourvues, ou dans celles dont l'étendue et le développement démographique justifierait la création d'un second centre »⁹.

L'avenir de ce réseau reste donc à inventer. Si son histoire peut être l'objet de nombreuses lectures, elle ne sera, en perspective des mutations à venir, que l'œuvre collective de tous ceux qui l'animent.

texte Dominique Orvoine

1. Conférence de presse de Jack Lang, 26 avril 1984. Cf. base Malraux MCC/DMDS/DEP, et fonds CND.
2. Citée en 1968 pour le Ballet Théâtre Contemporain dirigé par J-A. Cartier et F. Adret, implanté à la Maison de la culture d'Amiens.
3. Sous l'impulsion de Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture (juin 1974 - août 1976) et fondateur du Festival d'Automne en 1972, et par Igor Eisner, Maurice Fleuret, Françoise Adret au ministère.
4. L'aventure de la danse moderne en France 1920-1970, Jacqueline Robinson, éditions Bougé, 1990.
5. Une danse à l'œuvre, Françoise et Dominique Dupuy / avec la S.N. de la Roche sur Yon. Parcours d'artistes, éditions CND, 2001.
6. Cf. La danse du siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, éditions Larousse, 2002.
7. 8. Conférences de presse de Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, en 1989 et 1991.
9. Discours de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la Communication - conférence de presse du 13 octobre 2005, p. 5.

COMPAGNIES IMPLANTÉES EN 1978 (sources MCC) :

Ballet de Marseille - Roland Petit; Ballet du Rhin - Peter Van Dick; BTF de Nancy; Cie Félix Blaska, Grenoble; Ballet de Lyon; Ballet Théâtre Joseph Russillo, Toulouse; Théâtre du Silence, La Rochelle; Théâtre chorégraphique de Rennes - Gigi Caciuleanu; CNDC, Angers; Cie Serge Keuten; Cie Anne Béranger. Aides spécifiques pour deux jeunes chorégraphes : Dominique Bagouet et Pierre Guilbaud.

1984 : COMPAGNIES LABELLISÉES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

Ballet national de Marseille - Roland Petit; BTF de Nancy; Ballet du Rhin - Jean Sarelli; Ballet du Nord - Alfonso Cata; CCR de Montpellier - Dominique Bagouet; Théâtre du Silence, La Rochelle - Brigitte Lefèvre; Théâtre Contemporain de Rennes - Gigi Caciuleanu; Groupe Émile Dubois - Jean-Claude Gallotta; Cie Maguy Marin, Créteil; Cie Quentin Rouillier, Caen; Ballet Théâtre Joseph Russillo, Toulouse.

LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

LIEUX RESSOURCES POUR LA DANSE

Les CCN, compagnies contemporaines ou ballets de création et de répertoire, sont dirigés par des artistes chorégraphiques. Ils développent des projets artistiques fondés sur la création et la diffusion de leurs propres œuvres, le soutien à la production et l'accueil en résidences de compagnies invitées, le développement chorégraphique et la formation. Ces missions publiques leurs sont confiées par l'État et les collectivités territoriales, dans le cadre de l'aménagement du territoire et des politiques en faveur de la danse.

L'Association des Centres Chorégraphiques Nationaux a été créée à Caen en 1995 dans le but d'échanger sur l'identification, l'évolution et la réalisation des missions des CCN, réflexion mise en perspective avec les réseaux de la création et de la diffusion chorégraphiques, les acteurs politiques et institutionnels concernés par le développement de la danse. L'ACCN regroupe aujourd'hui 17 CCN.

21 Centres chorégraphiques ont été créés sur le territoire depuis 1984, dans 15 des 22 régions françaises et 44 directeurs artistiques s'y sont investis. Le réseau est constitué aujourd'hui de 19 Centres.

CCN AIX-EN-PROVENCE - BALLET PRELJOCAJ
Direction artistique Angelin Preljocaj depuis 1996
Création en 1996

CENTRE NATIONAL DE DANSE CONTEMPORAINE - ANGERS
Direction artistique Emmanuelle Huynh depuis 2004
Création en 1978
1978-1981 : Alwin Nikolais - créations et école supérieure de formation
1981-1983 : Viola Farber - créations et école nationale supérieure
1984-1987 : Michel Reilhac - centre de productions, résidences et diffusion, école nationale supérieure
1988-1991 : Nadia Croquet - centre de production et résidences, école nationale supérieure
1992-2003 : Joëlle Bouvier/Régis Obadia - CCN, centre de résidences et école nationale supérieure

CCN - BALLET BIARRITZ
Direction artistique Thierry Malandain depuis 1998
Création en 1998

CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT
CONTRE JOUR
Direction artistique Odile Duboc depuis 1990
Création en 1990

CCN CAEN - BASSE-NORMANDIE
Direction artistique Héla Fattoumi et Eric Lamoureux depuis sept. 2004
Création en 1984
1984-1988 : Quentin Rouillier
1988-2004 : Karine Saporta

CCN CRÉTEIL - VAL-DE-MARNE
COMPAGNIE MONTALVO-HERVIEU
Direction artistique José Montalvo et Dominique Hervieu depuis 1998
Création en 1984
1981 : implantation de la compagnie Maguy Marin à la Maison de la culture de Créteil
1984-1997 : Maguy Marin

CCN GRENOBLE - GROUPE ÉMILE DUBOIS / JEAN-CLAUDE GALLOTTA
Direction artistique Jean-Claude Gallotta depuis 1984
Création en 1984
1981 : implantation du Groupe Émile Dubois à la Maison de la culture de Grenoble.

CCN LE HAVRE - HAUTE-NORMANDIE
Direction artistique Hervé Robbe depuis 1999
Création en 1986
1986-1992 : Centre chorégraphique régional - direction Joëlle Bouvier et Régis Obadia
1993-1998 : Centre chorégraphique national - direction François Raffinot

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE
Direction artistique Frédéric Flamand depuis décembre 2004
Création du Ballet National de Marseille en 1972, labellisé CCN en 1984
1972-1997 : Roland Petit
1998-2004 : Marie-Claude Pietragalla

CCN MONTPELLIER
LANGUEDOC - ROUSSILLON
Direction artistique Mathilde Monnier depuis 1994
Création du CCN en 1984
1980-1983 : Cie Dominique Bagouet - Centre chorégraphique régional en 1982
1984-1992 : Dominique Bagouet

BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU RHIN
Direction artistique Bertrand d'At depuis 1997
Création du Ballet du Rhin en 1972, labellisé CCN en 1985
1972 : Jean Babilée
1974-1978 : Peter Van Dick
1978-1990 : Jean Sarelli
1990-1997 : Jean-Paul Gravier.
Le Ballet du Rhin est intégré à l'Opéra national du Rhin, syndicat intercommunal créé et financé par les villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar.

CCN - BALLET DE LORRAINE
Direction artistique Didier Deschamps depuis 2000
Ballet créé en 1978, labellisé CCN en 1984
1978-1987 : Ballet Théâtre Français de Nancy dirigé par Jean-Albert Cartier
1988-1990 : Ballet Français de Nancy dirigé par Patrick Dupond
1991-1998 : Ballet national de Nancy et de Lorraine dirigé par Pierre Lacotte
1999 : Centre chorégraphique national - Ballet de Lorraine, dirigé en intérim par Françoise Adret.

CCN NANTES
Direction artistique Claude Brumachon et Benjamin Lamarche depuis 1992
Création en 1992

CCN ORLÉANS
Direction artistique Josef Nadj depuis 1995
Création en 1995
1988-1995 : résidence du Théâtre Jel - Josef Nadj à Orléans / Carré Saint-Vincent - Scène nationale
1995-2000 : accueil du CCN au Carré Saint-Vincent

CCN RENNES - BRETAGNE
Direction artistique Catherine Diverrès depuis 1994
Création en 1984
1978-1993 : Gigi Caciuleanu (Cie implantée à Rennes en 1978 / Maison de la culture).
1994-1996 : codirection Catherine Diverrès et Bernardo Montet.

CCN RILLIEUX-LA-PAPE
COMPAGNIE MAGUY MARIN
Direction artistique Maguy Marin depuis 1998
Création en 1998

CCN ROUBAIX - NORD-PAS DE CALAIS
Direction artistique Carolyn Carlson depuis décembre 2004
Création du CCN / Ballet du Nord en 1984
1984-1991 : Alfonso Cata
1992-1994 : Jean-Paul Comelin
1995-2003 : Maryse Delente
Nouvelle appellation de Centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas de Calais à la nomination de Carolyn Carlson.

CCN TOURS
Direction artistique Bernardo Montet depuis 2003
Création en 1989
1989-1993 : Jean-Christophe Maillot
1994-2003 : Daniel Larrieu

CCN LA ROCHELLE - BALLET ATLANTIQUE
RÉGINE CHOPINOT
Direction artistique Régine Chopinot depuis 1986
Création en 1984
1978-1985 : Cie implantée Théâtre du Silence, direction Jacques Garnier (1978-1980) et Brigitte Lefèvre.
1993 : constitution du CCN en Ballet Atlantique

Centres chorégraphiques nationaux n'existant plus

CCN TOULOUSE - MIDI-PYRÉNÉES
Implantation du Ballet Théâtre Joseph Russillo en 1980
Fermeture du CCN en 1992, devenu Centre de développement chorégraphique dirigé par Annie Bozzini.

CCN NEVERS - BOURGOGNE
Fondation en 1985 - Fermeture en 1994
1985-1994 : Anne-Marie Reynaud - Le Four solaire

CCN CHAMPIGNY - VAL DE MARNE
Fondé en 1989 - Fermeture en 1994
1989-1994 : Compagnie Angelin Preljocaj

L'ACTE CHORÉGRAPHIQUE, UN ART POLITIQUE

UNE HISTOIRE EN COURS D'ÉCRITURE

La valeur d'une œuvre d'art se mesure moins à ce qu'elle commémore qu'à ce qu'elle préfigure. Les Centres chorégraphiques nationaux, bien qu'ils soient loin d'être des œuvres d'art, doivent pourtant être mesurés à cette aune. Car ils sont le reflet exact des espoirs et des contradictions qui lient depuis toujours cet art « délicat » qu'est la danse à sa réception auprès d'un public... via le relais de l'Institution. Et l'une des particularités de l'art chorégraphique en la matière, tient peut-être en ceci qu'il existe une sorte de confusion entre ce qu'il est, et l'idée que l'on s'en fait. Le « chorégraphique » parce qu'il est inscription dans la société d'un corps dansant, est toujours porteur, même à son insu, d'un sens politique. La danse joue avec l'idée qu'une société se fait du corps qui doit la représenter. Ne serait-ce que pour révéler la place qu'elle lui assigne. C'est pourquoi la mémoire de ces lieux pour la danse que sont les Centres chorégraphiques nationaux mérite d'être examinée, comme symptôme et trace d'une histoire de la danse encore en cours d'écriture.

LES FONDATIONS

Lorsque l'État décide, dans les années 50, de mettre en œuvre une politique culturelle, il s'agit « de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français »¹. Cette idée de la « culture pour tous », héritée de la Révolution française, et réalisée sous l'enseigne de la décentralisation culturelle, semble à l'époque ne pas concerner la danse. Il faut dire que pour des raisons historiques tout autant que politiques, la danse de création, soit moderne ou contemporaine, n'a pas encore d'existence réelle sur notre territoire. Mais, plus important, contrairement à la musique ou au théâtre, piliers de ce mouvement de culture populaire, la danse est totalement hors-champ de la culture dite « générale », c'est-à-dire celle qui est dispensée par l'Éducation nationale. Cela dit, cette première décentralisation artistique, vouée presque exclusivement au théâtre, ne tarde pas à se propager à d'autres arts. La formation des Maisons de la culture en 1961, puis des Centres d'action culturelle dans les années 70, alliée au « plan Landowski » pour la musique (1969-1979)², bénéficiera de fait au développement de la danse dans notre pays. Le « plan » prévoit des mesures en sa faveur, notamment plus d'autonomie pour le Ballet de l'Opéra, la création d'une compagnie de ballet permanente tous les deux ans³, des subventions de l'État, et la recherche d'un nouveau public. La politique de contractualisation avec les collectivités locales lancée par Jacques Duhamel⁴ contribuera à l'implantation de compagnies chorégraphiques en région et incitera les collectivités locales à renforcer leurs politiques culturelles.

En 1972, le Théâtre du Silence dirigé par Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre (implanté à La Rochelle en 1974), le Ballet du Rhin, dirigé par Jean Babilée, le Ballet de Marseille Roland Petit sont créés et la Compagnie Félix Blaska s'installe à la Maison de la culture de Grenoble. Le Ballet Théâtre Contemporain quitte Amiens pour Angers.

La nomination de Michel Guy comme secrétaire d'État au ministère de la Culture en 1974 accélère le mouvement. Il est sensible à la création contemporaine y compris dans le domaine de la danse. À partir de 1978, l'implantation de plusieurs compagnies de danse contemporaine en région constitue les prémisses des futurs CCN. La politique est alors de donner aux compagnies existantes les moyens de faire face à leurs charges plutôt que de créer des troupes de trente à quarante danseurs⁵, contrairement à ce qui était initialement prévu.

L'EXPLOSION DES ANNÉES 80

Arrivant au pouvoir au bout de ces dix années de travail souterrain, la gauche n'aura plus qu'à donner la toute dernière impulsion — en l'occurrence, une enveloppe budgétaire conséquente — pour que l'art chorégraphique prenne son essor.

Après l'élection de François Mitterrand et l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture, l'accent sera mis sur la création. Les Assises de Bagolet de 1981 seront l'acte de naissance de cette « nouvelle danse ». La Direction de la musique et de la danse est enfin créée. Le discours de Jack Lang de

1981 sur les « Orientations de la politique de la musique et de la danse » sera déterminant. Celles-ci tiennent en deux idées simples : la décentralisation, avec la nomination de délégués régionaux pour la musique (et la danse), et « ne pas établir de hiérarchie entre les genres et les pratiques »⁶.

Tout va alors très vite. La loi de finances 1982 double le budget de la culture. La danse en bénéficiera. De plus, l'institution s'attache à structurer les compagnies en implantant certaines d'entre elles en région : Jean-Claude Gallotta à la Maison de la culture de Grenoble, Maguy Marin à la Maison de la culture de Créteil. Les subventions aux compagnies indépendantes sont attribuées dans l'euphorie des premières années de ce nouveau gouvernement.

Parallèlement, des structures d'accueil sont créées. En réalité, mis à part le Théâtre de la Ville, elles sont surtout des « non-lieux », c'est-à-dire des festivals ne possédant pas en leur nom de salles de spectacle⁷.

En 1982, la Direction de la musique et de la danse voit le jour et se dote de nouveaux outils spécifiques à la danse⁸. En même temps, le pouvoir commence à se demander « Quelle danse veut-on promouvoir et pour quel public ? »⁹. Les dix années qui suivent vont formuler une réponse à cette question. Elle prendra la forme d'un paradoxe dont les répercussions seront capitales pour l'avenir de cette discipline.

ARRÊT SUR IMAGE

À la lecture de ce qui précède, l'histoire, assez linéaire, semble finir en apothéose en 1984. Pour n'être pas complètement faux ce n'en est pas pour autant entièrement vrai.

On imagine mal de nos jours quel pouvait être l'état de la danse en France avant cette date, et même quelques années après.

Souvenons-nous que les chorégraphes des années 70-80, soit les futurs directeurs de CCN, durent tout inventer ; de leur vocabulaire chorégraphique à leur mode de fonctionnement. Il existe peu de lieux de diffusion ; ni de création (les studios de répétition sont rares, la Ménagerie de Verre ouvre ses portes en 1983 et le TCD en 1984) ; pas de commission de subventionnement ; pas de comité d'experts. La formation de danseurs contemporains est encore marginale. Le tableau d'une compagnie chorégraphique ressemble donc à ceci : un chorégraphe répète gratuitement avec quelques danseurs qui n'ont ni salaire ni statut, le plus souvent dans un lieu improbable : jardin public, garage, appartement ou quelques heures dans un local de MJC (dont le sol est en béton). Il présente sa création où il peut, ou, à partir de 1977, dans un festival qui ne dispose pas plus que lui de locaux. Il vit le plus souvent à Paris, car l'accès à un enseignement en danse contemporaine en région est quasi nul...

La simple structuration administrative de cette compagnie reste une énigme pour les chorégraphes et les danseurs. Ils n'ont ni modèle, ni recul.

Quant aux premières compagnies implantées, elles défrichent le terrain. Elles doivent imaginer le rôle qu'elles vont jouer dans le tissu local à une

époque où leur public n'existe pas encore, où les collectivités territoriales perçoivent difficilement ce qu'une telle démarche peut apporter. Très vite, les directeurs chorégraphes prennent conscience que cette danse contemporaine fera long feu, si en plus d'inventer un vocabulaire et de former des danseurs, ils ne constituent pas un public, instaurent un réseau de diffusion, instituent des relations avec les collectivités territoriales et diffusent un enseignement. En l'absence de cahier des charges, ce sont donc eux qui élaborent des actions dites « de sensibilisation » tous azimuts afin d'assurer une permanence à cet art précaire qu'est la danse contemporaine dans notre pays. Inutile de préciser qu'ils durent faire preuve d'un esprit militant et d'un engagement sans faille, entièrement dévolu à un idéal politique visant à inscrire la danse dans notre société.

La création de compagnies implantées puis de CCN dans ce contexte a donc été, avant tout, une nécessité vitale pour l'ensemble de la danse contemporaine française.

ACTE DE NAISSANCE DES CCN

En 1984, une autre conférence de presse de Jack Lang annonce « Dix nouvelles mesures pour la danse » dont la première sera de créer les CCN. Elle annonce une politique de développement de la danse à travers le territoire prenant en compte la danse contemporaine. La danse devient donc un art vivant lié à son temps et à son contexte citoyen. De plus, la même année, une commission consultative pour l'attribution des subventions est mise en place. Le Théâtre contemporain de la danse ouvre ses portes, la Cinémathèque de la danse est créée, la première Biennale de la danse de Lyon voit le jour.

Le nouveau label CCN s'applique à des compagnies déjà implantées. Le CNDC et onze compagnies implantées deviennent donc CCN¹⁰.

Les textes cadres de l'époque vont profondément influer sur la définition de ce nouvel outil.

« Les compagnies implantées en région au 1^{er} mai 1984, de niveau national, faisant l'objet d'un financement concerté et conjoint des collectivités locales pour un montant suffisant ont vocation à devenir des CCN. »

« Un CCN doit être un pôle de développement et ne pas limiter sa dynamique à sa propre action artistique. Il doit assurer au moins trois des quatre missions : création, diffusion, formation, accueil. La formation peut s'exercer en faveur de stagiaires, de compagnies de la région, de professeurs installés localement. » (Note interne de la DMD du 18 juin 1984). Il est également préconisé que le Centre doit s'inscrire pleinement dans la vie culturelle et chorégraphique de sa région.

Un constat s'impose à la lecture de ces textes. Le premier est que les CCN sont imaginés comme le pendant des CDN, mais contrairement à ces derniers ils ne sont pas liés par contrat au ministère de la Culture. Ils sont au contraire liés aux collectivités locales par un financement « à parité » assez vague (« un montant suffisant ») mais très inférieur à ceux des CDN. D'autre part, la notion d'accueil, inscrite dans leurs missions, suppose un

réel accès à une structure de diffusion, soit que le directeur du CCN est associé à l'équipe de direction d'une structure, soit qu'une tranche de programmation est mise à disposition du CCN pour servir de tremplin à de plus petites compagnies. Ce sera très rarement le cas¹¹. De plus, les Ballets obtiennent très tôt de joindre à leur titre celui de CCN. Or leurs objectifs et leurs fonctionnements sont radicalement différents. Ce modèle à deux vitesses devient vite source de confusion aux yeux du public voire des professionnels. Si les ballets possèdent des locaux spécifiques et des effectifs nombreux et permanents, les CCN contemporains n'ont le plus souvent qu'un seul studio et une dizaine de danseurs. Ils sont souvent intermittents car la faiblesse du subventionnement entraîne l'impossibilité d'entretenir une compagnie permanente. C'est tellement vrai, que certaines municipalités feront même le choix de remplacer leur ballet par un CCN pour alléger leur budget.

MISSION : IMPOSSIBLE

À peine créés, les CCN vont devoir gérer les failles et les contradictions qui présidèrent à leur création même.

LES CCN sont conçus dès le départ comme un pôle de création attribué à un chorégraphe ayant fait ses preuves tant dans le domaine artistique que dans sa capacité à fédérer autour de son nom une équipe et un projet. Ils sont, pour leur majorité, issus de la première génération « contemporaine ». Ils mènent un travail en profondeur et inventent leur mode de fonctionnement. De ce fait, la distinction entre compagnie et CCN reste floue en l'absence de vrai texte cadre. Un exemple : à l'époque, personne n'envisage la « sortie » de CCN. Au point qu'il n'existe aucune convention, aucun texte, qui le mentionne clairement et que personne ne peut dire si l'œuvre créée au sein d'un CCN appartient au chorégraphe, à la compagnie qui l'a précédé, ou au CCN.

LES LIEUX. Comme on a pu le constater, un CCN contemporain est d'abord un lieu de création pour un chorégraphe, affecté d'un seul studio¹². Souvent, les bureaux de ce même CCN sont ailleurs dans la ville d'implantation (inscrits dans une MC-Grenoble, La Rochelle, Créteil ou Opéra-Montpellier). Comment remplir alors les missions de diffusion, formation et sensibilisation qui sont prescrites dès 1984 ? Pourtant, la plupart d'entre eux, ne réchignant pas devant l'ampleur de la tâche vont s'y atteler, répartissant leur temps et celui de leurs petites équipes entre ces différents objectifs avec des moyens financiers fort restreints. Heureusement, le milieu chorégraphique a généralement une bonne résistance à la fatigue et est particulièrement désintéressé sur le chapitre financier.

LES ESPACES DE REPRÉSENTATION. La diffusion des œuvres produites par le CCN est mal assurée dans sa ville d'accueil. Elle devrait être soumise à une convention passée avec un lieu de spectacle de sa ville. Or cette convention reste inexistante dans la plupart des cas. La coproduction avec ces lieux est difficile, voire délicate, car elle est interprétée comme un conflit de pouvoir local ou vécue par le directeur de la scène en question comme une programmation imposée. Quant à la diffusion d'autres compagnies,

14 L'ACTE CHORÉGRAPHIQUE, UN ART POLITIQUE

comme aucun CCN n'est pourvu de salle, il reste leur studio dont certains peuvent accueillir du public (restreint), mais ils ne disposent pas d'un équipement de « spectacle » et encore moins d'un personnel d'accueil.

LA DÉCENTRALISATION. Les CCN vont devoir faire face à une double difficulté. La première est liée à la façon des différentes tutelles d'envisager leurs missions. Si l'État est attaché au label national du CCN en termes de qualité artistique pour sa valeur de rayonnement en France et à l'étranger, les collectivités territoriales sont beaucoup plus soucieuses d'irriguer leur tissu local tout en ayant des désirs disparates suivant leurs contextes respectifs. Il s'ensuit une sorte de méprise qui fait mettre sur le même plan l'action culturelle et la création artistique.

Dans les faits, dès la fin des années 80, la crise sur la valeur accordée à la culture alourdit considérablement les missions des CCN. Les élus, décentralisation aidant, veulent de plus en plus garder un regard sur l'argent qu'ils versent. À partir de 1992, la culture doit se justifier par son impact social. Les CCN affrontent alors une demande de plus en plus forte d'animation culturelle qui revient à une multiplication de leurs missions : actions concertées sur la ville, actions de sensibilisation, actions en direction des publics défavorisés, formation permanente des professeurs, spectacles pour enfants, et à partir de 1998 accueil-studio.

La deuxième difficulté redouble la première. Les financements, fort variables et souvent insuffisants, sont prévus dès le départ à parité avec des collectivités locales. La charte de déconcentration (1992) délègue les crédits déconcentrés dans les DRAC (processus étalé de 1992 à 1997 pour les CCN). Il appartient dès lors au directeur régional des Affaires culturelles d'appliquer les programmes d'action du ministère en fonction des réalités locales tout en veillant à la cohérence des interventions publiques dans le domaine de la culture. Ce qui semble d'abord une suite logique à la politique contractuelle développée depuis des années par le ministère de la Culture afin de multiplier les financements et déployer un aménagement du territoire, s'avère parfois tourner à une concurrence entre le vertical (le ministère en Central) et l'horizontal (le ministère en Région). Il ne faut pas oublier que jusque-là les directions fonctionnaient sur un mode vertical direct, chaque direction étant spécifique. Les DRAC gèrent le domaine culturel en général et les chorégraphes ressentent un conflit entre gestion (DRAC) et missions (Central), entre le généraliste et le spécialiste. Il faut aussi remarquer qu'il n'existe que deux conseillers danse au sein de 27 DRAC (en 2003). Ce qui apparaît finalement avec la décentralisation et le développement de nouvelles missions, c'est l'augmentation mécanique des charges d'exploitation. Ce qui conduit les CCN à utiliser davantage leurs subventions pour gérer leur budget de fonctionnement. Les années 90 se situent davantage dans une logique de « maintenance » de l'existant qu'en terme de développement chorégraphique.

LES SUBVENTIONS. Les tutelles ont toujours eu du mal à exprimer avec précision quelle contrepartie elles sont susceptibles d'exiger des structures pour leur subventionnement. Comme le signale la Cour des Comptes : « *La formulation des objets assignés aux partenaires de l'État est, dans la plupart des cas, d'un degré de généralité tel, que les possibilités de vérification et d'évaluation du ministère de la Culture sont très réduites.* » Or, le souhait des tutelles — notamment les collectivités locales — est d'obtenir toujours plus de précisions dans ce qui fait l'accord avec l'institution subventionnée. En ce qui concerne l'artistique, c'est d'autant plus flou et laissé à la libre appréciation du subventionneur. L'institution va donc avoir tendance à

comptabiliser le quantifiable : nombre d'animations, nombre de spectacles, quels publics touchés, combien de spectateurs... C'est d'autant plus fâcheux, que, suivant les périodes, le concept même de l'utilisation de l'argent public varie. Faut-il aider des projets artistiques ambitieux mais qui auront du mal à trouver leur public ou, au contraire, aider des projets qui profitent à un maximum de contribuables ? Autrement dit, le ministère de la Culture a-t-il vocation à favoriser l'art, la culture ou le culturel ? Dans le cadre d'un CCN, cette interrogation se double d'une ambiguïté fondamentale sur l'objet du subventionnement : la structure, le créateur ou le projet ? Or, comme on a pu le constater dès leur création en 1984, non seulement le cadre est flou mais il englobe tout.

DIX ANS DE SOLITUDE

Dans la décennie 90-2000, toutes ces ambiguïtés vont se cristalliser autour d'événements majeurs. La disparition de Dominique Bagouet va faire prendre conscience au milieu de la danse en général, et aux CCN en particulier, de la nécessité de conserver leur répertoire et la mémoire des œuvres. Cela implique des équipes artistiques permanentes, ce qui est alors loin d'être acquis. Cela suppose aussi que pour être pérenne, un centre doit pouvoir changer de mains sans dommage... Mais quelle devient la place du répertoire précédent, des danseurs qui l'ont porté, des équipes qui l'ont supporté ?

Parallèlement, la danse contemporaine a pris son essor mais est, en quelque sorte, victime de son succès. Elle devient soumise à des lois du marché de plus en plus dures, multiplication des compagnies françaises et étrangères aidant.

Du côté de la diffusion, les problèmes restent ceux du départ : il n'existe pas plus de lieux ni de réseaux spécifiques à la danse que dix ans auparavant¹³. Le réseau nouvellement créé des Scènes nationales dépend, comme on l'a vu, essentiellement du théâtre et reste fort frileux pour programmer de la danse.

Les subventions stagnent. Les élus n'augmentent plus leurs subventions sous la pression du mot d'ordre de « réduire la fracture sociale » ; ou se réservent un droit de regard sur la prise en compte des réalités locales, privilégiant les missions d'animation.

Le nombre de CCN reste stable. Dix-huit en 1985 pour dix-neuf en 2006 ! À l'autre bout de la chaîne chorégraphique, les jeunes compagnies ont de plus en plus de mal à émerger pour les mêmes raisons.

Les seules mesures nouvelles seront prises à la toute fin des années 90 : auto-proclamation du CDC de Toulouse (1996), création du label « Plateaux pour la danse » puis « Scène conventionnée » (1997), création du CND (1998) et Accueil-studio (1998). Mais la minceur des crédits ne permet pas de développer un vrai réseau de diffusion, même si les volontés existent et que des améliorations sont apportées ponctuellement.

VINGT ANS APRÈS

L'ensemble de ces difficultés qui ne sont, comme on l'a perçu, que les conséquences logiques des bases de départ, conduit dans les années 2000 à ce que l'on appelle alors « la crise des CCN ».

En effet, certains chorégraphes, lassés par l'ampleur d'une mission impossible décident de partir. D'autres se voient remplacés. Soudain, l'on semble découvrir que l'institution CCN recoupe des réalités différentes, des missions floues, des esthétiques contrastées... La presse se saisit de la

polémique, sans toujours songer à revoir leur histoire. Les griefs invoqués signalent davantage une « crise » du milieu de la danse en général. Si elle est particulièrement visible sur les CCN c'est qu'ils restent les seuls outils — même très imparfaits — entièrement dévolus à cet art. Mais, plus encore, cette prétendue « crise » est avant tout la preuve que, malgré toutes les embûches structurelles dont on les a dotés, les CCN ont réussi à mener à bien leurs missions.

Les CCN sont devenus des institutions pérennes, parfois indépendamment de leurs créateurs ? Qui s'en plaindrait ? Ils partagent leurs outils ? C'était dans leurs missions de départ et c'est un miracle qu'ils aient pu le faire avec aussi peu de moyens. Ils suscitent un nombre croissant de compagnies en région dans une prolifération de petites formes ? C'est bien que la danse contemporaine, inexiste il y a vingt ans sur l'ensemble du territoire, a pris racine. C'est la preuve également que l'accueil-studio a permis l'éclosion d'une nouvelle vague chorégraphique. Ce dispositif, initié bien avant sa prise en compte officielle par les chorégraphes directeurs de CCN est, à ce titre, exemplaire. Leurs équipes se dispersent entre sensibilisation en tout genre et création ? C'est donc qu'ils ont su susciter une demande de plus en plus importante. Ils restent trop longtemps ? La stabilité de certains chorégraphes est aussi un gage de mémoire et peut-être aussi... d'expérience du terrain.

Cette secousse ne sera pas inutile car elle va conduire d'abord l'ensemble des CCN mais aussi le milieu dans sa totalité à une prise de conscience. La première d'entre elles et la plus importante, sera certainement que, malgré leurs disparités contextuelles ou esthétiques, les CCN sont confrontés aux mêmes problématiques. Les problèmes structurels vont enfin être mis au jour, laissant apparaître que les CCN n'ont jamais eu les moyens de leurs ambitions de départ, et que s'ils ont réussi leurs missions, c'est uniquement dû à l'idéalisme volontaire de leurs équipes. L'ensemble du milieu de la danse va percevoir que les améliorations nécessaires à sa survie ne peuvent venir que de leurs propres initiatives... Comme il y a vingt ans !

Ce sont donc les chorégraphes directeurs qui vont élaborer un texte cadre redéfinissant les missions d'un CCN et les modalités que peut susciter un départ. Eux qui vont militer pour des solutions en vue d'une meilleure diffusion de la danse en France. Soudain, ils comprennent après quelques années d'hésitation, qu'ils ont vocation à programmer de la danse, qu'ils ont ouvert la voie à un réseau, qu'il leur faut posséder une salle de spectacle, comme le futur Pavillon Noir du CCN d'Aix-en-Provence, ou postuler, à l'instar de Stéphanie Aubin, à la direction d'une Scène nationale.

Les équipes de ces centres se sont mobilisées autour d'actions diverses qui aujourd'hui les placent véritablement en lieux de pôles ressources pour une région dans des domaines aussi divers que la formation, l'expertise chorégraphique locale ou la mémoire.

Aujourd'hui, la très récente conférence du ministre de la Culture¹⁴ semble prendre en compte ce travail de cohésion en profondeur de la filière chorégraphique qui passe par une extension et une montée en puissance de ces pôles régionaux pour la danse que sont les CCN. En effet, qu'il s'agisse de favoriser l'emploi permanent des danseurs ou du développement d'un réseau spécifique, qu'il s'agisse de préserver la mémoire de la danse ou de renouveler les conditions de la rencontre entre la danse et son public, il faudra en passer par ces institutions chorégraphiques tout en leur donnant les moyens de mener ces actions ambitieuses. Le renouvellement de ce réseau relancera-t-il la vitalité de la danse française ? C'est à espérer.

Texte d'Agnès Izrine

1. Décret du 24 juillet 1959.
2. Le Plan Landowski prévoit le développement d'une action sur 10 ans pour l'organisation de régions musicales : volets formation, diffusion, animation. La modification administrative en « Services », désignera plusieurs expressions artistiques, avec fonctions et personnels afférents.
3. En 1969, 2 compagnies sont déjà constituées : Le BTC dirigé par F. Adret et J-A. Cartier à la Maison de la culture d'Amiens (déjà intitulé CCN dans la plaquette de la MC en 1971) et l'éphémère Théâtre français de la danse, dirigé par J. Lazzini.
4. Chartes de développement culturel.
5. Les compagnies soutenues : le Ballet de Marseille — R. Petit, le Ballet du Rhin — P. Van Dick, le BTF à Nancy, la Cie F. Blaska à Grenoble, le Ballet de Lyon, le Ballet Théâtre J. Russillo à Toulouse, le Théâtre du Silence à La Rochelle, le Théâtre ch. de Rennes (G. Caciuleanu) ; le CNDC à Angers, la Cie S. Keuten, la Cie A. Béranger et une aide spécifique pour D. Bagouet (qui s'implanterà à Montpellier dès 1980 en tant que CCR) et P. Guilbaud.
6. Extrait de la conférence de presse de Jack Lang (1981) : « *Il n'est plus question d'organiser la politique de la musique et de la danse (...) en vertu d'une vision, je dirais, pyramidale, hiérarchisée, disons, napoléonienne qui couperait ou découperait la France au cordeau et qui chercherait selon un modèle pré-établi à imposer à chaque province de France les mêmes formations, les mêmes enseignements, les mêmes activités musicales...* »
7. Le Festival Montpellier-Danse, le Festival Danse à Aix, la Biennale nationale du Val de Marne, le Festival de Châteauvallon et les Hivernales d'Avignon. Le seul « vrai » lieu consacré à la seule danse sera la Maison de la danse de Lyon créée en 1980.
8. Notamment par la constitution d'une commission d'étude en 1982.
9. Conférence de presse de Jack Lang (1982).
10. Ballet National de Marseille (R. Petit) - BTF de Nancy, Ballet du Rhin (J. Sarelli) - Ballet du Nord (A. Cata) - CCR de Montpellier (D. Bagouet) - Théâtre du Silence La Rochelle (B. Lefèvre) - Théâtre contemporain de Rennes (G. Caciuleanu) - Groupe Émile Dubois (J-C Gallotta) - Cie M. Marin, Créteil - Cie Q. Rouillier, Caen - Ballet Théâtre Joseph Russillo, Toulouse. Sont en cours d'installation : Cie F. Verret, Orléans - Centre ch. de Haute-Normandie (C. Marcadé), Le Havre - Cie Ardanse (M-C. Gheorghiu), Evry - Cie Incidence (J. Rivoire), Nanterre - Cie S. Keuten, Argenteuil, Le Four Solaire (A-M. Reynaud), Nevers - Groupe Ma (H. Yano), Besançon.
11. Le dispositif CDN a été relayé par la création de Scènes nationales dépendantes de la Direction du théâtre.
12. Le fait que les compagnies implantées disposent enfin d'un lieu de travail en région, limite le déficit de studios en Île de France.
13. Aujourd'hui, malgré l'accueil-studio des CCN, cela n'a pas beaucoup évolué. Le CND a été construit avec onze studios mais pas de salle de spectacle. À retenir, la danse au Théâtre national de Chaillot et la structuration des CDC, à Toulouse notamment.
14. Du 13 octobre 2005.

ENTRETIEN AVEC BRIGITTE LEFÈVRE

L'ARTISTE APPORTE AU CCN ET L'INSTITUTION APPORTE À L'ARTISTE.

« Il faut écouter les artistes pour être au plus près de ce que représente la force de leurs paroles. »

D. Orvoine - Brigitte Lefèvre, vous avez créé en 1972 avec Jacques Garnier le Théâtre du Silence, compagnie implantée à La Rochelle de 1974 à 1985 dans une forme de préfiguration d'un Centre chorégraphique avant la lettre. Quelles intuitions ont alors motivé cette aventure de la danse en région ?

B. Lefèvre - En 1970 nous étions tous deux danseurs à l'Opéra de Paris et remplis de notre discipline classique. Le contexte social, politique et personnel d'alors nous a donné le besoin de risquer une aventure liée à nos désirs d'évolution, de rassemblement, avec cette intuition de très jeunes gens de participer à une destinée humaine et artistique. Après des expériences de chorégraphie et de théâtre, accompagnés par des parrains amicaux et prestigieux comme Jean Mercure au Théâtre de la Ville, Jean Vilar à Avignon, nous avons créé le Théâtre du Silence en 1972.

Nous nous sommes mis en coopération ouvrière avec les danseurs, très proches d'autres artistes comme Diego Masson, Jean-Pierre Vincent, Jean Joudheuil... Nous ne vivions que de nos spectacles, et à l'image des compagnies théâtrales, nous avons réfléchi à l'idée d'avoir un port d'attache. Aux côtés de Jacques Garnier, j'ai été passionnée à l'idée de convaincre le politique, les associations du bien-fondé d'avoir une compagnie de danse attachée à une ville, un département, une région. Avec les soutiens du directeur de la Maison de la culture de La Rochelle et du ministère de la Culture, nous sommes parvenus à « poser l'ancre » en 1974.

Dans notre projet, nous dansions, nous animions, nous créions. Nous testions en permanence notre désir de danser, avec nos créations et un répertoire de chorégraphes contemporains. Nous avions le luxe de ne pas avoir de cahier des charges et tournions beaucoup, représentant notre pays, notre ville à l'étranger. Nous aimions aller à la rencontre des publics dans les localités de Charente, et menions de nombreux projets de sensibilisation.

Le compagnonnage avec Jacques Garnier s'est arrêté dans les années 80 quand il s'est rapproché de l'Opéra pour y fonder la cellule de recherche chorégraphique. J'ai choisi de poursuivre seule la direction de la compagnie jusqu'en 85. Je me suis toujours appuyée sur cette notion de troupe et sur les danseurs pour perpétuer une vie communautaire et artistique. Ce souci est constant et primordial chez moi, à l'Opéra comme

partout ailleurs, identifier et construire une équipe où chacun peut optimiser ses qualités, et enrichir un projet.

D.O. - Vous êtes partie de La Rochelle en 1985, au moment où le Centre chorégraphique se mettait en place, pour rejoindre l'Inspection de la danse au ministère de la Culture. Quelles en sont les raisons ?

B.L. Ce que nous avons vécu avec Jacques Garnier a nourri mes convictions par la suite : ce que l'institution pouvait apporter, et ce que nous danseurs apportions. Une aventure artistique s'arrêtait avec le sentiment d'avoir pu la faire vivre pleinement. Le statut du CCN n'étant pour moi pas essentiel, l'important était de m'assurer de la continuité de ce que nous avions fait, mission assumée par Régine Chopinot dès 1986. Igor Eisner pour lequel j'ai une réelle admiration, m'a sollicitée pour devenir inspectrice principal au ministère de la Culture. J'ai accepté par confiance envers les personnalités de l'époque, dont Maurice Fleuret, directeur de la musique et de la danse. Michel Fontès, responsable des Directions régionales des affaires culturelles du ministère m'a initiée à cette articulation qui se structurait avec les régions et les municipalités, la danse ne pouvant se développer qu'en étant au plus près de tout ce qui pouvait la faire connaître, exister et vivre. Je me sentais à la fois une ressource pour les chorégraphes dans un partage de préoccupations, et un grand voyageur pour aller voir et évaluer le travail à travers toute la France. Une tâche déjà entamée par Françoise Adret et que j'ai fortement développée. Je me suis nourrie de compagnonnages tout au long de mon parcours.

Vous avez accompagné de 1985 à 1992 la création de nombreux Centres chorégraphiques. Quels en étaient les enjeux ?

En 1985, la notion de CCN existait mais était encore très neuve et marginale, peu identifiée sur la scène publique, et j'y ai donc participé en apportant une valeur forte. Je m'interroge d'ailleurs sur le mot Centre chorégraphique auquel je préfère le mot Pôle qui évoque davantage le lieu de ressources. J'avais réfléchi sur cette notion avant mon départ en 1992, un pôle qui réunirait plusieurs partenaires artistiques, des lieux de production et d'éducation artistique.

Le premier grand enjeu était la rencontre de l'artiste avec l'Institution et aussi le Politique. C'était un moyen d'intégrer l'artiste à la vie sociale, à la vie de la cité. Nous avons pu implanter des Centres chorégraphiques grâce à la volonté des artistes et à la complicité des collectivités locales.

Être une institution, c'est une responsabilité. Dans la réflexion, il ne faut rien s'interdire, et toujours s'attacher au fait de savoir comment

cela sert la collectivité. Une politique volontariste dans ces domaines est indispensable, que je conduisais auprès du ministre pour permettre l'art des rencontres : cela ne pouvait se faire que par l'écoute de l'artiste, l'identification de son projet et sa présence sur le terrain.

L'autre grand combat a été d'apporter des outils à la danse. À partir du moment où l'artiste a un lieu, il peut l'optimiser comme il le souhaite. Très vite, les artistes eux-mêmes ont eu envie de partager leurs outils par l'accueil de résidences, ce qui est un enrichissement primordial.

D'autre part, les structures évoluaient, et continuaient à le faire. Comment peuvent-elles se compléter et s'organiser ensemble ? On ne peut pas parler de réseau de la danse quand la danse est exclue du maillage de la production et de la diffusion. Je vois mal comment les partenaires publics qui nomment les directeurs de Centres chorégraphiques comme ceux des Scènes nationales ne peuvent pas penser un cahier des charges afin de donner une plus grande place à l'accueil et à la production de la danse.

Dans ce sens, j'avais mis en place le principe des artistes associés qui permettait de réunir des artistes aux scènes et théâtres. Ce fut le cas de Joseph Nadji arrivé à Orléans, et celui du projet du Quartz à Brest. Ce fut également le processus des résidences d'artistes, encourageant un directeur de théâtre à saisir les besoins d'un créateur et d'une compagnie.

Durant ces années où les relations des CCN avec les partenaires des territoires ont beaucoup évolué, aucun texte n'a réellement été légiféré par l'Etat. Cela était-il une volonté ?

La politique a cependant pris un sens et a été possible grâce à l'accompagnement des DRAC par les crédits déconcentrés, qui ne concernaient pas encore les CCN lors de mon mandat au ministère. Aujourd'hui, d'autres systèmes se mettent en place avec les politiques de déconcentration. Des études se réalisent. La LOLF va avoir des conséquences juridiques et conventionnelles.

J'étais attachée à l'idée de poser des grands axes sans enchaîner les artistes pour laisser des espaces de liberté à chacun. Il faut savoir rester dans l'organique et je suis parfois inquiète des automatismes appliqués au détriment d'un « sur mesure » selon les lieux, l'artiste... J'entends le souhait actuel formulé par les chorégraphes de préciser les cadres de leurs missions et mandats. On se doit d'avoir un contrat mais sans le figer, à condition de concertations préalables avec les artistes, et au sein des conseils d'administration.

En 1984, les Ballets nationaux de Marseille, Nancy et de Roubaix sont reconnus au titre de CCN, aux côtés de jeunes compagnies contemporaines. Quelle est votre position sur cette hétérogénéité des identités au sein d'un même réseau ?

C'est un enrichissement. C'était donner les moyens à la danse, à toutes les danses et surtout à tous les gens dont le talent est reconnu par le ministère de la Culture et par la collectivité. Il est indispensable d'être très attentif à la création innovante et émergente. Cette intention est non éloignée et encore moins incompatible avec le soutien et l'accompagnement de la danse classique. Et dans ce sens, la nomination de Thierry Malandain au Ballet de Biarritz en 1998 me semble exemplaire. Certaines décisions ont été conjoncturelles. Un ballet lié à un Opéra doit aussi trouver ses moyens dans un contexte de territoire, et chaque situation appelle un examen particulier.

C'est pour cela que je n'aime pas le mot réseau. La danse n'aurait pas pu se développer si elle avait été exclusive et repliée sur elle-même. Comment faire vivre des techniques classiques, sans que cela signifie ne pas être à l'écoute des formes innovantes ? Qu'est-ce qui est de l'ordre du dogme, de la vraie création ou d'une forme d'institutionnalisation de la création ? Rien ne doit annuler ou exclure d'autres manières de faire et d'être. Et toutes les formes et leurs artistes doivent pouvoir être représentés dans les CCN. Il y a les CCN qui font aujourd'hui un travail de répertoire lié à leurs écritures, ou encore les grandes sections des conservatoires nationaux (Europa Ballet, le Ballet junior de Lyon), qui installent un pont intéressant avec la profession. La danse est un art multiformes à partir de techniques différentes. Il faut regarder et tenir compte de toute cette richesse.

Que pensez-vous qu'un artiste à la direction d'un CCN, apporte de si particulier à l'institution ?

Je sais ce que cela apporte à un artiste. Jouer le jeu, c'est cette conscience, tout en imposant sa vision et sa dimension d'artiste, qu'il est dans la cité. Certains peuvent diriger des lieux de diffusion et à la fois programmer de la danse, l'ouvrir au théâtre, aux arts plastiques... Ce sont des enjeux qui pourraient entraîner une autre et véritable circulation, telle que l'action des Centres de développement chorégraphique, à condition d'offrir une diversité des esthétiques. Cette mise en place institutionnelle où les artistes ont leur place nourrit l'évolution de la danse. Le grand pari reste pour moi celui d'aller à la rencontre et à la conquête de nouveaux publics. La sensibilisation dans les écoles, envers les amateurs, s'adapter en permanence font partie intégrante aujourd'hui du rôle du Centre chorégraphique. Chacun le faisant à sa manière.

En perspective des années futures, quel est pour vous l'atout majeur des centres chorégraphiques et quel serait votre souhait pour la danse ?

C'est le désir, le désir de danse et les moyens de ce désir. Penser à la création, au développement,

à la formation des danseurs et laisser la circulation des idées. La notion de l'interprète et la question de sa reconversion sont fondamentales et restent à traiter, même si la prise de conscience des chorégraphes est de plus en plus grande.

Pour cela, il faut l'institutionnalisation ; Il ne faut pas que les artistes en aient peur. Que le ministre annonce un redéploiement des CCN et une volonté de dialogue avec les collectivités territoriales est une grande mesure pour ouvrir de nouvelles voies. L'Etat accompagne et administre. L'artiste apporte au CCN et l'institution apporte à l'artiste. Il faut écouter les artistes pour voir comment on peut être au plus près de ce que représente la force de la parole d'un artiste.

De ma place aujourd'hui de directrice de la danse à l'Opéra de Paris, je regrette parfois ce temps où j'avais des conversations privilégiées avec eux. Nous avons 150 spectacles par an avec douze programmes différents qui s'articulent beaucoup sur le répertoire et sur l'acquisition de pièces majeures. J'ai gardé des relations très fortes avec certains, très collégiales avec d'autres, de découvertes avec ceux que je ne connais pas. Tous les mouvements m'intéressent. Ce que je n'aime pas, c'est la stigmatisation et l'exclusivité (qui enferment les artistes eux-mêmes). Il faut accepter que le développement de la danse ne se fasse pas uniquement en terme de mesures. Ce sont différentes mosaïques qui doivent se compléter et non pas se substituer. Il y a toute la logique de la création, de la transmission, de l'enseignement, la logique des différences. Ce sont les différences qui font vivre et nourrissent la danse.

Propos recueillis par D. Orvoine – 25/10/2005

BRIGITTE LEFÈVRE - DIRECTRICE DE LA DANSE À L'OPÉRA DE PARIS.

Entrée à 8 ans à l'École de danse de l'Opéra de Paris, Brigitte Lefèvre est engagée à 16 ans dans le corps de ballet. Elle étudie le jazz avec Gene Robinson et participe à de nombreux stages avec Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Paul Taylor. En 1970, elle crée sa première chorégraphie *Mikrocosmos* pour Jacques Garnier, Michaël Denard et elle-même, ballet présenté au festival d'Avignon dans la cour d'honneur. Suivent plusieurs chorégraphies pour la comédie musicale et le théâtre. (...)

Elle quitte l'Opéra en 1972 pour fonder avec Jacques Garnier le Théâtre du Silence, installé à La Rochelle, de 1974 à 1985. Ce sera l'une des premières compagnies de danse « implantées » en France. Outre les chorégraphies de Jacques Garnier et de Brigitte Lefèvre, des œuvres de Maurice Béjart, Merce Cunningham, David Gordon, Robert Kovitch, Lar Lubitsch, viennent enrichir le répertoire de cette compagnie qui accomplit de très importantes tournées dans le monde. (...)

Engagée en 1985 comme inspecteur principal de la danse (Direction de la musique et de la danse au ministère de la Culture), elle est nommée en 1987, inspecteur général et première « déléguée à la danse » en titre.

En septembre 1992, elle devient administrateur général de l'Opéra de Paris-Garnier, puis en février 1994, directeur adjoint chargé de la danse. Le 1^{er} juillet 1995, elle est nommée directrice de la danse de l'Opéra national de Paris. Depuis sa nomination, Brigitte Lefèvre accorde une place importante à la tradition et au maintien des grands ballets classiques, elle programme régulièrement à l'Opéra les chorégraphies qui ont marqué le XX^e siècle et invite des chorégraphes d'aujourd'hui à remonter des ballets ou réaliser de nouvelles pièces. (...)

Brigitte Lefèvre est vice-présidente du Conservatoire national de musique et de danse de Paris et administrateur du Centre national de la danse (depuis 1998). En septembre 2004, elle a été nommée administrateur de la société Radio France.





CCN GRENOBLE GROUPE ÉMILE DUBOIS - JEAN-CLAUDE GALLOTTA

« LA SCÈNE, UN DES DERNIERS ENDROITS OÙ L'ON PEUT DIALOGUER AVEC LES DÉSORDRES DU MONDE. » Claude-Henri Buffard

Jean-Claude Gallotta et sa tribu composée d'artistes de tous bords, danseurs, plasticiens, comédiens et musiciens, se rassemblent en 1979 sous le patronyme Émile Dubois. Ils investissent la place publique de la ville de Grenoble par des actions dans un parc, une piscine vide, un gymnase, une brasserie désaffectée, des appartements... Très vite remarquée, cette compagnie devient la « cellule chorégraphique » de la Maison de la culture où Georges Lavaudant l'accueille, puis Centre chorégraphique national en 1984, label qu'elle a contribué à créer sur le modèle des Centres dramatiques nationaux... Quelques deux décennies plus tard, le chorégraphe toujours présent, revivifie son projet artistique au gré des contextes. En 2004, il investit un outil de création flamboyant neuf que lui propose le partenariat avec la Maison de la culture, devenue MC2. Cette pérennité de statut souvent contestée, que Jean-Claude Gallotta a pu lui-même interroger, nous permet de dérouler le fil de l'évolution d'un des exemples les plus probants de la création et de l'institution de la danse en France. Un parcours qui laisse entrevoir la complexité des articulations entre l'acte artistique et la structure institutionnelle. Et qui nous rappelle que « *Souvent le politique voudrait schématiser l'acte artistique et culturel pour en faire un modèle à reproduire. Mais il s'échappe toujours. L'art, c'est d'abord le cri d'une révolte, c'est la revendication incessante d'une différence* »¹.

À L'ORIGINE DU CCN DE GRENOBLE, LA TURBULENCE ARTISTIQUE D'UNE COMPAGNIE

Le Groupe Émile Dubois s'avère peu orthodoxe dans la vie comme sur la scène car la matière chorégraphique développée par Jean-Claude Gallotta s'ancre depuis le début dans la fiction d'un groupe social. La tribu, crue et tendre à la fois, se définit au fil des pièces, toujours dans un esprit d'impertinence. Elle invente ses propres récits chorégraphiques qui, comme *Ulysse ou Mammame*, se reprennent sans jamais se répéter, déployant des *Variations* ou des prologues (*L'Enfance de Mammame*) aux histoires déjà racontées. Et lorsque les personnages ne sont plus sur scène, ils se retrouvent dans les récits textuels de Jean-Claude Gallotta (*Les perdants d'Abraham*, *Sept histoires mammames*²), dans des films (*Rei Dom*, *Les Trépidances du patrimoine...*) ou encore dans des « actions photographiques » destinées à lancer l'imaginaire de chaque création chorégraphique. Le temps passant, le Groupe Émile Dubois voit sa tribu s'élargir (*Trois générations*) mais « *aujourd'hui libre comme si elle en était aux premiers défrichements, elle continue à inventer sa vie* »³.

Cette tribu, comme le fait remarquer judicieusement Laurence Louppé, est aussi le récit de la compagnie elle-même, le récit d'une compagnie venue « *d'on ne sait où, peut être de Gallotie-du-Sud ou de Duboisie-du-Nord* »⁴, qui, par effet de mise en abyme, fait intervenir la figure du chorégraphe, de l'administrateur ou du musicien comme des personnages de ses récits chorégraphiques. Cette stratégie de « *compagnie de danse comme fiction* »⁵ est élaborée comme système d'autodéfense pour déjouer les réalités sociales du monde de la danse au début des années 80, la création artistique est une réponse directe au contexte économique.

Dans la réalité, le Groupe Émile Dubois, soutenu comme « compagnie implantée » depuis 1982, devient l'une des douze compagnies retenues en 1984 par le ministère de Jack Lang et labellisées Centre chorégraphique national. Cette mesure vient cadrer et éclairer l'effervescence chorégraphique présente en région dont le chorégraphe grenoblois est l'un des agitateurs les plus en verve. Jean-Claude Gallotta à qui l'on offre très jeune cette place dans l'institution, parle d'auto-implantation à propos de la création du CCN de Grenoble. Un « fonds de promotion chorégraphique » est parallèlement débloqué pour deux artistes « de pointe », Jean-Claude

Gallotta et Dominique Bagouet. Récompensant et soutenant l'accès à la scène et à la notoriété internationale, cette aide exceptionnelle révèle en creux la modestie des crédits alors alloués aux CCN.

« LA DANSE EST UN ART QUI CONSISTE À ÊTRE ATTENTIF AU TERRITOIRE DE L'AUTRE. »

Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard réaffirment dans l'actuel projet artistique, l'ancrage territorial comme une condition d'existence du CCN. Depuis vingt ans, le CCN de Grenoble répond à cette double logique d'implantation: « *inscrire la danse dans un dialogue, dans un double mouvement, entre son territoire local et régional et les grandes scènes nationales et internationales* »⁶. Pour Jean-Claude Gallotta, le cahier des charges négocié avec les collectivités locales privilégie une constante collaboration; les initiatives envers la ville se multiplient donc en fonction des désirs. D'autre part, la pérennité de la compagnie Émile Dubois joue son rôle au regard de la politique d'aménagement du territoire puisqu'elle est perçue dans les années 90 comme une « *locomotive à la création chorégraphique dans la ville* »⁷.

Présent par cercles étendus de la ville de Grenoble au réseau européen, Jean-Claude Gallotta engage aussi une collaboration artistique active sur le plan international, dirigeant de 1997 à 2000 un département Danse dans l'ensemble culturel de Shizuoka au Japon, où il crée une compagnie.

Si la plupart des CCN se battent pour obtenir une identité autonome avec leurs propres outils de création et une visibilité claire au sein de la ville, Jean-Claude Gallotta reste fidèle à la Maison de la culture qui lui a chaleureusement ouvert ses portes en 1981. Depuis vingt-cinq ans, cette scène nationale accueille deux centres artistiques: le Centre dramatique national et le Centre chorégraphique national / Groupe Émile Dubois. Jean-Claude Gallotta bénéficie depuis le début d'espaces de répétition, de création et de diffusion dans sa ville, ce dont disposent peu de CCN, à la différence des CDN dont ils devraient être le pendant. De 1986 à 1989, il devient le premier chorégraphe à assumer la responsabilité de directeur d'une Maison de la culture. Cette fonction à fort impact politique est abondamment commentée dans la presse et les milieux professionnels. « *Un chorégraphe à la tête d'une Maison de la culture, c'est comme le premier droit de vote aux femmes* »⁸, ironise en 1990 Jean-Claude Gallotta, qui saisit néanmoins avec cette seconde direction l'opportunité de développer l'accueil de compagnies chorégraphiques. Au terme de trois saisons « *les lourdeurs de la structure, la prééminence des enjeux politiques sur les actes culturels, l'impossibilité pour une équipe de création d'irradier artistiquement la maison* » signent le départ de Jean-Claude Gallotta de la direction du Cargo⁹... mais pas du CCN, qui reste intégré à la Maison de la culture. Même après une période *Hors les murs* de septembre 1998 à septembre 2004 due à la politique de grands travaux, le chorégraphe souhaite mener plus que jamais une collaboration avec la maison mère, désormais MC2, « *partenaire indispensable pour inventer de nouvelles formes de travail de mises en commun, d'entraide, de coproductions, de projets* »¹⁰.

QUELS MOYENS POUR QUELLES MISSIONS ?

« *Le CCN, pensé pour un chorégraphe* »¹¹, pour une compagnie, permet à Jean-Claude Gallotta et à son équipe de signer en vingt et un ans de direction du Centre 53 pièces chorégraphiques, 4 films et 4 livres. Cependant, si la mise en place de la structure CCN permet d'appuyer la création, elle parvient difficilement à assumer à ses débuts les missions de développement et de maillage chorégraphique qui lui sont dévolues. Cette réalité est dénoncée très tôt par les chorégraphes directeurs de CCN.

Dans une interview à l'occasion du festival Montpellier Danse 1988, quatre d'entre eux dont Jean-Claude Gallotta, s'accordent à dire que les CCN n'ont pas les moyens des ambitions qui leur sont assignées, ni en terme d'accueil, ni en terme de financement¹². L'identité des CCN prend sens au moment où les chorégraphes prennent la parole en commun pour en dénoncer les limites (ce qu'ils devraient être et ce qu'ils ne sont pas). Ce rassemblement préfigure la mise en réseau des Centres avec la création de l'Association des Centres Chorégraphiques Nationaux en janvier 1995, dont l'objet « *est d'aborder de front les problèmes rencontrés par les structures, de réfléchir et d'aboutir à des actions et des propositions* »¹³. Jean-Claude Gallotta, dont la réflexion entre l'acte artistique et l'institution se pose depuis le début de sa carrière, tient un discours fort sur ces questions ; il déclare dès 1987 : « *l'on ne conçoit pas une église sans curé, un hôpital sans médecin. Pour l'art et la culture c'est pareil. L'artiste apparaît comme leur garant. Et le politique doit s'inscrire à partir de cette nécessité* »¹⁴. De fait, Jean-Claude Gallotta devient président de l'ACCN de 1998 à 2001, autrement dit lors de la plus forte remise en cause des CCN. Au moment où la structure est dénoncée de l'extérieur, où la caution du signe est mise à mal par la génération montante de chorégraphes.

VERS LE « PÔLE DANSE »

Au cours du temps, les fonctions du CCN s'élargissent et Jean-Claude Gallotta le définit désormais comme un « *pôle danse* »¹⁵ : formation, accueils de compagnies et action culturelle pensés en étroite relation avec le projet artistique.

L'activité de formation entretient un lien direct avec l'esthétique de Jean-Claude Gallotta, associée à l'acte de transmission et de répertoire. Outre les cours réguliers d'entraînement du danseur dispensés par des artistes invités et sa compagnie, le chorégraphe, Mathilde Altaraz et ses fidèles interprètes (tels Annabel Bonnery, Caroline Bourreau, Darrel Davis, Christophe Delachaux, Makram Hamdam, Yannick Hugron, Pascal Gravat, William Patinot, Yarmo Pentila, Vivianne Serry, Thierry Verger, Béatrice Warrant) transmettent régulièrement certaines pièces de leur répertoire à des danseurs professionnels ou en formation : transmissions au Ballet du Nord (*Rue du nord*), au Ballet du Rhin (*Pandora*), au Ballet national argentin (*Mammame*), et au Shizuoka Performing Art Center (plusieurs pièces)... En 2004, le Ballet de Lorraine interprète *Docteur Labus* (1988), le CNR de Toulouse apprend des extraits d'*Ulysse* (1981), et les stagiaires d'*Istres Mammame* (1985). En 2005-2006, le CCN de Grenoble transmet des pièces et extraits de son répertoire en Afrique, en Bolivie, au CNR de Grenoble et au CNR de Bordeaux. Pour la saison 2005-2006, le CCN propose en son sein une cellule de professionnalisation pour neuf jeunes danseurs, comprenant des cours quotidiens, la reprise de *L'Enfance de Mammame* (2002) et une tournée, et qui obtiendront le statut d'artistes chorégraphiques au terme de l'année.

Quant à « l'accueil-studio », l'enveloppe financière accordée par le ministère ne fait que soutenir une logique mise en œuvre dès le milieu des années 80 ; le CCN de Grenoble privilégie toujours un rapport d'aide suivie avec peu de compagnies. Lorsque Dominique Bagouet affirme en 1988 : « *nous n'avons pas les moyens de faire de l'accueil ou de la production de spectacle et cette confrontation artistique nous manque* »¹⁶, Jean-Claude Gallotta acquiesce et agit. Suite aux *Nuits blanches de la danse* organisées en 1986, le CCN décide, avant même que naissent les accueils-studios, de soutenir durant deux ans quelques chorégraphes grenoblois et de la région avec des aides à la production et diffusion. À partir de 1996, le CCN soutient en coproduction durant un an une jeune compagnie de son choix : Christophe Haleb en 1996, Robert Seyfried en 1997, le Quatuor Knust en 1998. Et lorsque les

Signataires du 20 août revendentiquent un partage accru des outils de travail, Grenoble intègre le débat et les divergences en les accueillant avec un soutien financier : Boris Charmatz, Laure Bonicel, Loïc Touzé, Catherine Contour, Gisèle Vienne profitent alors de cette aide.

Enfin sur le plan de la diffusion, les Soirées *Émile Dubois* apportent une lisibilité publique des travaux. La mission de sensibilisation du CCN s'est largement développée à la fois en tournée et sur le territoire isérois, de la banlieue au petit village isolé. Des impromptus sont régulièrement dansés dans des lieux divers, des ateliers « amateurs » ont vu le jour depuis la saison 2004-2005, et plus d'une quarantaine d'interventions sont reliées aux spectacles en tournée sur la saison 2005-2006.

Notons enfin deux initiatives sur le plan du développement de la culture chorégraphique ; la création d'un fonds documentaire avec publication du catalogue en 2000, et une revue hebdomadaire *Dances informations* publiée de 1995 à 2001. Relayé par le CND, le Centre de documentation est aujourd'hui transféré au CNR de Grenoble, et l'Agence régionale Musique et Danse en Rhône-Alpes a pris le relais de la mission d'information que s'était assignée le CCN.

À la vue de ce parcours, nous ne pouvons que conclure que les activités et modes d'actions du CCN de Grenoble préfigurent en grande partie les cadres institutionnels mis en place au cours de ces vingt dernières années. Malgré les impositions de plus en plus prégnantes accrochées aux CCN et un contexte parfois mouvementé, Jean-Claude Gallotta et son équipe s'organisent toujours avec vivacité et proposent plus que jamais de nouvelles alternatives artistiques.

Texte de Laetitia Doat

Laëtitia Doat accompagne les projets d'Elisabeth Schwartz et Dominique Brun. Elle participe à la réflexion pédagogique sur l'école pour « ex.e.r.ce forum 06 » au CCN de Montpellier, et au comité de rédaction de la revue Repères (Biennale du Val-de-Marne). Étudiante en DEA au département Danse de l'Université Paris 8.

1. Propos recueillis par D. Marq, in *Découpe*, n° 1, 1987, p. 33.
2. J.-C Gallotta, *Mémoires d'un dictaphone*, Plon, 1990, p. 53.
3. C-H Buffard, G. Delahaye, Gallotta, *souvenirs d'un chorégraphe*, Actes Sud, 2005, p. 77.
4. Idem p. 25.
5. L. Louppe, J.-L. Scheffer, C.-H. Buffard, Gallotta, *Groupe Émile Dubois*, Éditions Dis voir, 1988, p. 42.
6. Présentation des missions du CCN de Grenoble sur le site gallotta-danse.com
7. G. Valette-Pilenko, « Le Cargo ne doit pas cacher la forêt », *Les Saisons de la danse*, juillet 1996, p. 48-49.
8. J.-C. Gallotta, *Mémoires d'un dictaphone*, Plon, 1990, p. 38.
9. J.-C. Gallotta a rebaptisé la Maison de la culture, Le Cargo, lorsqu'il en a pris la direction.
10. Présentation des missions du CCN de Grenoble sur le site : gallotta-danse.com
11. C. Martin, « Y a-t-il une vie après un CCN ? », *Les Saisons de la danse*, nov. 1996, p 41.
12. Patrick Bossati, *Pour la danse*, sept. 1988, p. 11.
13. « L'État des Assises », p 38-40, in *Les Saisons de la danse*, déc. 1996.
14. Propos recueillis par Dominique Marq, in *Découpe*, n° 1, 1987, p. 32.
15. Plaquette de présentation du CCN de Grenoble saison 05/06.
16. Patrick Bossati, *Pour la danse*, sept. 1988, p. 11.

CCN - BALLET DE LORRAINE

DIDIER DESCHAMPS

L'HISTOIRE DE LA DANSE À L'ŒUVRE

Sur l'impulsion de Didier Deschamps, nommé en 2000 directeur artistique après une saison assurée par Françoise Adret, le CCN - Ballet de Lorraine a pris une orientation nouvelle et décisive. Avec l'ambition d'affirmer le Ballet de Lorraine comme l'une des premières compagnies de création et de répertoire sur le plan national, Didier Deschamps conduit en profondeur l'évolution de la compagnie dans l'interprétation conjointe des pièces majeures de la danse d'expression classique du XX^e siècle, et des chorégraphies d'écritures contemporaines. Il mène le projet artistique sur une double conviction: présenter aujourd'hui des langages de la danse qui ont créé en leur temps des antagonismes profonds; interpréter un champ ouvert aux diversités de la création, à même de susciter une féconde émulation artistique et critique, de nature à concerner les artistes comme les publics.

Durant vingt ans, la compagnie s'est attachée à la préservation des langages classiques tout en s'inscrivant dans les premières décentralisations chorégraphiques, sur la volonté conjointe de l'État et de la ville de Nancy. Créé en septembre 1978, le Ballet Français Théâtre de Nancy dirigé par Jean-Albert Cartier fait partie de ces premières compagnies implantées en région. En 1988, Patrick Dupond prend la direction de la compagnie qui devient Ballet Français de Nancy, période marquée par la personnalité du danseur qui conquiert l'adhésion d'un large public.

Pierre Lacotte lui succède en 1991. La mission du désormais Ballet national de Nancy et de Lorraine, est renforcée sur la production d'œuvres classiques et romantiques dont le chorégraphe est l'un des spécialistes internationaux. Il faut donc attendre ces années 2000 pour saisir l'importance des évolutions à l'œuvre. En intégrant alors l'appellation de Centre chorégraphique national, le Ballet de Lorraine a choisi d'en revendiquer totalement les missions de pôle de ressources chorégraphiques ouvert à un large public, tout en assumant de profundes refondations au sein de la compagnie.

En vingt-cinq ans, l'histoire du Ballet de Lorraine est le reflet des problématiques qui ont traversé le paysage de la création chorégraphique dans son ensemble, de l'évolution des esthétiques au processus de constitution du réseau des CCN et d'institutionnalisation de lieux pour la danse en France.

Avec ce que cela a pu générer de difficultés d'identification et de dialogue entre des structures extrêmement différentes dans leurs fondements et fonctionnements.

ENTRETIEN AVEC DIDIER DESCHAMPS, DIRECTEUR ARTISTIQUE

Pour comprendre le sens de la démarche engagée actuellement, il est pertinent d'entendre la lecture de Didier Deschamps sur ces années de mutation intense du paysage chorégraphique depuis la fin des années 70, qui ont forgé la maturité de ses convictions et le conduisent aujourd'hui à la direction du Ballet de Lorraine.

Se positionnant comme directeur artistique du Ballet et non comme chorégraphe, Didier Deschamps appuie ses positions sur un parcours de danseur auprès de compagnies contemporaines nationales et internationales, de chorégraphe et militant de l'émergence de la jeune danse en France, de directeur d'étude au CNDC et au CNSM de Lyon dans les années 80, avant de rejoindre l'Inspection de la danse au ministère en 1990 et d'assumer les responsabilités de délégué puis de conseiller à la danse de 1995 à 2000. La jeune danse française ne pouvait pas se reconnaître dans les modèles hérités de la danse classique.

D. Orvoine - À partir de votre parcours et de vos expériences, quels sont d'après vous les constats majeurs qui ont conduit à certains points de rupture entre les courants classiques et contemporains ?

Didier Deschamps - Jusqu'à la moitié des années 70, la danse en France se caractérise par des compagnies classiques qui vivent au sein des maisons d'opéra. Seules prises en compte par l'institution publique, la question de leur indépendance économique et artistique leur permettant de suivre une évolution de la danse n'est pas posée. À cela s'ajoute un constat: depuis Béjart ou Roland Petit dans les années 50, il n'y a pas d'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes majeurs.

De son côté et jusque dans les années 75, la danse contemporaine en terme de création existe peu sur les scènes, de même pour la formation. Il existe des initiatives comme celles de Dominique et Françoise Dupuy, de Karine Waehner, et une série d'actions en réseau associatif, les fédérations de danse, des master classes avec de grands pédagogues américains, allemands, qui ont permis à de nouvelles générations dont je fais partie de se confronter à d'autres modèles. C'était un travail avec l'excellence. Comme de nombreux danseurs qui partaient aux USA ou en Allemagne notamment à l'école d'Essen, j'ai étudié et travaillé à New York et suis revenu en France à Angers avec Viola Farber.

Ces danseurs et chorégraphes ne pouvaient pas se reconnaître dans les rapports aux modèles existants en classique, comme ce fut le cas pour l'aventure du BTC ou celle du Théâtre du Silence, mais bien dans une rupture avec ces techniques et ces pensées.

Dans le même temps, des initiatives contribuent à l'amorce de nouvelles pratiques. Je pense au Festival de Danse de Paris, de Jean Robin, au Festival d'Automne et à l'ère de Michel Guy, au concours de Bagnolet qui sert de révélateur à de jeunes chorégraphes qui feront la danse des années 80...

LES CCN NE SONT PAS UNE GÉNÉRATION SPONTANÉE

En 1984 lors de la constitution officialisée du réseau des CCN, ces chorégraphes identifiés à la nouvelle danse sont reconnus aux côtés des Ballets classiques. Comment analysez-vous cette situation ?

C'est un ensemble d'éléments qui amène une nouvelle ère. Dix ans après mai 68... Il a fallu encore dix ans pour que l'expression de la danse s'organise réellement en terme politique. A ce moment là, il est devenu incontournable pour les pouvoirs publics de prendre en compte les compagnies.

Fin des années 70, c'est sur la base de la décentralisation théâtrale qu'apparaissent quelques initiatives des Maisons de la culture. Michel Guy en 1974 arrive au ministère de la Culture, ainsi qu'Igor Eisner qui favorise un renouvellement de la danse classique et soutient la création des nouveaux talents. C'est le premier inspecteur général de la danse au ministère. En 1981, Jack Lang arrive au pouvoir et double le budget du ministère de la Culture.

Pour les acteurs politiques et institutionnels, il y a un besoin de lisibilité pour mobiliser des crédits. Cela repose sur une observation des dynamiques de terrains et des convergences politiques. Cette labellisation des CCN, présentée par un ministre qui avait une ambition pour la danse, est d'emblée marquée par des réalités hétérogènes et par la nécessité de conforter des lieux existants.

L'idée d'un réseau chorégraphique en France est fortement identifiée à l'éclosion de la nouvelle danse. Cette énonciation témoigne bien que les CCN ne sont pas une génération spontanée.

Dans le même temps sont pris en compte quelques lieux d'expression classique qui s'inscrivent dans cette définition des CCN, dont le Ballet du Nord qui procède d'un éclatement de l'Opéra, le Ballet du Rhin et le Ballet de Marseille. De même à Nancy pour le Ballet Français Théâtre qui souscrit à cette notion dès son arrivée en 1978.

Les années 90, auxquelles j'ai participé avec mes responsabilités au ministère, ont vu s'ouvrir encore plusieurs CCN sur la lancée des politiques antérieures.

Cependant, les volontés politiques avaient changé. L'éclatement des références et la difficulté de repérage de chorégraphes a complexifié la lecture des réseaux. D'autre part, les moyens de l'État et des collectivités ont augmenté mais de façon insuffisante pour dégager les possibilités d'une politique volontariste et adopter un plan clair pour aboutir à un maillage complet des territoires en ce domaine. La déconcentration des crédits et la mise en place de la DMDTS ont accéléré le processus. Enfin, il était impératif de conforter les structures existantes et de renforcer les moyens des compagnies indépendantes en très fort développement.

LA NÉCESSITÉ DE TRAVAILLER SUR LES ZONES DE FRICTIONS ET DE CONTRADICTIONS

Compte-tenu de ces constats, quelles raisons ont fait évoluer vos positions et vous ont conduit à vous investir dans un ballet de création et de répertoire classique et contemporain ?

Cette histoire du clivage entre esthétiques artistiques, qui s'est poursuivi dans les années 90 jusqu'aux années 2000 avec de nombreuses incompréhensions mutuelles, a finalement préservé pour la danse classique des outils forts, inscrits dans les réalités culturelles des territoires.

J'ai acquis une connaissance de la danse classique en dansant au Ballet de Lyon et dans la gestion d'une filière classique et contemporaine au CNSM de Lyon. J'ai appris à apprivoiser la danse classique en tant que mode d'expression, à reconsiderer l'intérêt d'un patrimoine de répertoire au regard d'une actualité contemporaine.

Au ministère de la Culture, où j'ai eu à gérer une série de pressions venant des courants classiques, j'ai observé les évolutions des lieux et les besoins de formation. J'ai pris la mesure d'un des maux de notre pays qui est de se situer en terme de rupture catégorique d'une époque à l'autre, et j'ai constaté un manque profond de références chorégraphiques.

Lorsque je me suis positionné pour devenir directeur d'un Ballet qui s'inscrivait directement comme l'un des outils au service de la danse classique, cela pouvait apparaître surprenant.

Il me semblait possible de mettre en confrontation ces différentes logiques au sein d'un lieu historique comme le Ballet de Nancy ; de bâtir un projet ambitieux et actuel, à partir de désirs et de positionnements qui travaillent justement sur ces zones de frictions et de contradictions ; de proposer des voies originales de recherche qui stimulent à la fois les tensions et l'accomplissement d'innovations.

L'ARTICULATION DES PRATIQUES CLASSIQUES INNOVANTES ET LA CRÉATION CONTEMPORAINE

Comment concevez-vous aujourd'hui votre programmation au Ballet de Lorraine ?

Ma position de directeur artistique me permet d'être en relation avec de nombreux chorégraphes et d'ouvrir un large spectre de collaborations. Je suis également très impliqué dans le travail de qualification des danseurs, dans la dynamique de la compagnie et la vie des tournées à raison d'une soixantaine de représentations chaque saison.

Notre projet artistique s'articule sur deux volets, la danse d'expression classique dans ses périodes et évolutions les plus récentes, et les démarches de la création contemporaine. Tous deux reposent sur des commandes de créations originales (trois à quatre par saison), des entrées au répertoire par la transmission de chorégraphes (sur ce même nombre) et une création

avec une compagnie invitée. Progressivement se construit le répertoire de la compagnie avec la possibilité de reprendre des pièces créées les années précédentes.

En ce qui concerne la danse dite classique, nous nous attachons aux périodes qui ont connu de fortes évolutions, voire des ruptures, tant dans sa matière même, que dans sa relation aux autres formes d'expression. Le XX^e siècle est fécond de ce point de vue : des Ballets Russes et Ballets Suédois aux chorégraphes comme Serge Lifar, Roland Petit, Jean Babilée et d'une autre manière George Balanchine. Dans la période plus récente, la danse d'expression classique connaît de profonds bouleversements. Jiri Kylian, John Neumeier, Mats Eks, William Forsythe, Karole Armitage, Angelin Preljocaj... rompent à partir de leur propre style avec les frontières habituelles.

Nous sommes également très engagés dans le champ de la création en accueillant de nombreux chorégraphes, parmi les plus grands de la période, mais aussi, en accompagnant les tout jeunes et en suscitant des rencontres d'artistes issus de champs et d'esthétiques très divers. Ainsi cette saison, aux côtés des créations de Joëlle Bouvier, nous avons les productions de Hamid Ben Mahi, Sidi Graoui et Christophe Béranger, par ailleurs danseur du Ballet.

UN CENTRE CHORÉGRAPHIQUE OUVERT SUR LA CITÉ

Vous attachez une forte importance à l'élargissement des publics et aux actions de formation du danseur. Comment concevez-vous cette implication du Ballet à Nancy et en région Lorraine ?

L'affaire du Ballet est l'affaire de tous et aussi du public. Il nous faut être en dialogue et en connivence avec lui. Ici à Nancy, je n'ai à aucun moment d'ingérence sur le contenu artistique de la part des politiques. Par contre, il me paraît légitime de signifier à la population leur engagement à soutenir le travail du Ballet. Cela me paraît être dans un jeu du rapport de l'artistique au politique. Je me réclame fortement de l'institution, qui pour moi est le garant de la démocratie.

Dans ce sens, le Centre chorégraphique répond à ses missions publiques au service du développement chorégraphique, et je m'y implique totalement. L'ensemble des actions menées témoigne de cet attachement, tant par l'accueil de compagnies en studio, les événements chorégraphiques de proximité vers les publics nancéens et lorrains, la mise en place d'une école pour les débutants aux danseurs confirmés, et aussi, sur le plan social, la présence d'une cellule d'insertion professionnelle au sein de la compagnie.

Enfin, j'ai une préoccupation essentielle. Élargir, accroître un public, c'est augmenter le nombre de personnes qui ont un regard plus aiguisé sur la création. Le public dans sa diversité. On peut l'entraîner dans des relations plus intimes, comme l'inverse. Que ce soit dans la grande salle de l'Opéra de Nancy, dans nos studios, dans des lieux de nature différente.

Pour moi, être artiste, ce n'est pas être dans le confidentiel et l'isolement. On peut être dans la plus grande des innovations et dans une confrontation, une exposition, un dialogue avec le public le plus divers et le plus nombreux. Là également réside l'ambition du Ballet de Lorraine.

Propos recueillis par Dominique Orvoine – 12/2004



ci-dessus : *Jeanne d'arc*, Joëlle Bouvier - Ballet de Lorraine © L. Philippe
ci-contre : *Publique*, création 2004, CCN de Montpellier © M. Coudrais



CCN MONTPELLIER - LANGUEDOC ROUSSILLON

MATHILDE MONNIER

UN TOIT À TRANSMETTRE

« Je ne sais pas ce que le Centre chorégraphique sera, mais je sais qu'il ne doit pas être fermé. Le Centre n'est pas au centre ». Mathilde Monnier - 9 janvier 1994.

VINGT-CINQ ANNÉES DE PRATIQUE DE L'INSTITUTION LAISSENT UNE QUESTION À VIF: LA FORMATION EN DANSE CONTEMPORAINE.

Décembre 2005 : le Centre chorégraphique national de Montpellier passe le cap de son premier quart de siècle. À sa tête, Dominique Bagouet et Mathilde Monnier s'y sont succédé. Chacun douze années. Deux chorégraphes reconnus de premier plan. Un bâtiment montré en exemple au service de la danse. Le voisinage d'un festival international. Tout suggèrerait d'envisager le « cas Montpellier » avec l'éclat d'une réussite évidente. Cela d'autant que, parmi les plus anciens du pays, ce CCN fut le premier à affronter l'échéance d'un changement de directeur, de manière traumatisante¹.

Voici donc un modèle de référence, comme l'histoire doit en cadrer. Mais il n'est d'histoire qui ne se conçoive dans l'ambivalence - en rien synonyme d'antagonisme - entre le solide et le volatil, le permanent et le provisoire. En fait, tout sauf linéaire, la logique du « cas Montpellier » recèle épaisseur et complexité de l'accès de la danse contemporaine au statut majeur d'art inséré dans le paysage institutionnel.

LE CAP DE L'INSTALLATION

Dominique Bagouet s'installe à Montpellier fin 1980. Lauréat à Bagnole quatre ans plus tôt avec *Chansons de nuit*, le chorégraphe bientôt trentenaire a tout connu de la frénésie précaire de la jeune danse. Création d'une compagnie, répétitions en studios de hasard, quatorze créations (!) pour assurer l'économie, et tournées harassantes (notamment du fameux circuit des J.M.F.).

Un réseau d'influence parisien, y compris ministériel, amateur de danse, opère la connexion avec Georges Frêche, élu jeune maire en 1977, piaffant pour sortir Montpellier de l'anonymat, alors preneur d'un nom marquant d'un art en plein rajeunissement. Intuition et circonstances président à une installation rapide, dans des bureaux minuscules et un seul studio, en sous-pente du théâtre municipal poussiéreux. Mais pour Bagouet, c'est déjà du luxe, que redouble la possibilité de payer les danseurs.

Enthousiaste, il y instaure une vie de compagnie à son idée : entre communautarisme des appartements partagés, livrés à la discussion permanente, et instauration d'un cours quotidien conforme aux idées exigeantes de « fondamentaux du danseur » qui animent cet artiste de formation classique. S'il invente une relation fouillée avec des interprètes reconnus dans toute l'étendue de leur personnalité, le modèle demeure celui du directeur rayonnant sur une compagnie de danseurs l'entourant.

L'exil montpelliérain en rebute certains. L'accueil par le public comme par les compagnies préexistants localement demeure nuancé. Enfin trois ans plus tard, c'est une compagnie pleinement stabilisée qui aborde la grande époque Bagouet, en préparant une pièce vouée à la reconnaissance médiatique et institutionnelle : *Désert d'amour*. Un auteur s'y assume pleinement dans la transmission de son écriture à des interprètes, hors partage affectif. Il y féconde sa tension entre rigueur et raffinement hérités du classique, et distorsion de l'axe jusque dans la faille et l'étourdissement de terminaisons dans la miniature, voire l'incongruité. *Désert d'amour* inaugure une série qui polarise les attentions. L'époque est aux pièces abouties, sous statut et apparence clairs, d'une danse française mise en confiance. Dominique Bagouet y rayonne, dans le brillant de la référence et des croisements artistiques, non sans ironie décalée.

Désert d'amour est créée à Montpellier Danse, festival qu'il a lui-même lancé, puis confié à un proche, Jean-Paul Montanari. L'invention de ce CCN atteint alors au mieux les objectifs annoncés de production et de création chorégraphiques de haut niveau.

Dix ans plus tard, la nomination de Mathilde Monnier relève d'une réflexion beaucoup plus affermée. La page Bagouet est résolument tournée. La préoccupation pour l'insertion de la danse dans la cité oriente l'attention sur cette chorégraphe qui vient, avec *Pour Antigone*, de signer la première pièce d'une série saisie par l'acuité des thèmes débattus dans son temps. Janvier 1994 : Mathilde Monnier effectue son arrivée avec une discrétion mûrement réfléchie. Quatre danseurs fidèles l'entourent. Ils seront dix, permanents, en fin d'année. Après des années accaparées par la recherche de financements et résidences, l'accès à un CCN signifie pour elle aussi une stabilité protectrice d'une démarche artistique au long cours. Mais significativement, les pièces qui suivront seront marquées par une gravité de propos et une intensité de processus, ne craignant pas l'aridité. Si la danse contemporaine a solidifié ses positions en dix ans, tout un courant entreprend un examen critique de ses significations, comme des modalités de sa production. C'est la danse, soupçonnée, des années 90. Mathilde Monnier l'anime, au travers de ses pièces dispositifs.

L'INSTITUTION CONTRARIANTE

Peu après, la chronique locale pointe l'absence du nom de la chorégraphe au bas d'un appel pré-électoral en faveur de Georges Frêche. L'ère Bagouet avait déjà connu semblables remous. Anecdotes, typiquement montpelliéraines, ces faits sont symptomatiques des enjeux constamment re-envisagés au cœur de la relation entre artiste et pouvoir politique. Enjeux portés au maximum d'intensité à propos du projet d'un équipement spécifique destiné au CCN de Montpellier. La ville s'est par ailleurs engagée dans maints autres projets culturels coûteux. Dominique Bagouet ira jusqu'à menacer de démissionner, pour arracher la réalisation d'un équipement conforme à ses vœux. Il se sait condamné, il ne laisse pas la moindre consigne à propos de la préservation de son œuvre, c'est bien ce bâtiment virtuel qu'il paraît vouloir léguer à ses successeurs et à la danse dans son entier.

Il défend une réalisation en centre ville, quand la périphérie serait une option moins coûteuse et plus rapide. Il impose les architectes de son choix, Françoise Lipsky et Pascal Rollet. Avec tous les membres du Centre, il conçoit un projet spécifiquement adapté aux besoins de la danse contemporaine, jusque dans les moindres détails. Sur une superficie neuf fois supérieure à celle dont il a jamais disposé, le Centre des Ursulines offre bureaux, logements d'artistes, atelier, centre de ressources, mais surtout trois studios. Le plus vaste, qui porte aujourd'hui son nom, se rapproche au plus près des caractéristiques d'un plateau de scène.

L'ensemble coûte 35 MF et n'ouvre ses portes que trois ans après son décès. Il donne entière satisfaction dans l'usage quotidien. Mais surtout, et paradoxalement, c'est ce solide bâti qui permet à Mathilde Monnier de concrétiser une réflexion novatrice sur les vocations d'un Centre chorégraphique. Avant même d'en pousser les portes, elle médite : « *Cette façon de se couler dans la pierre ressemble bien à une inscription dans l'Histoire de l'Art, avec des majuscules ; ce qui n'est pas mince, pour une expression qui est tout en fluidité, dans l'éphémère* ». Cela à propos d'un bâtiment historique édifié comme couvent, puis converti en prison, enfin en caserne...

Six ans après son arrivée en ville, la chorégraphe marque l'an 2000 par l'organisation de *Potlatch - Dérides*, en lieu et place du spectacle annuel au festival. Toute la journée, la totalité des espaces, son bureau compris, est livrée à des artistes de toutes disciplines, des chercheurs, mais aussi au public qui assiste et se prête en nombre aux essais, répétitions, débats. Ponctuel, l'événement est ensuite relayé par une refonte durable du CCN.

L'offre est faite à d'autres compagnies, de résidences d'écriture et de recherche déconnectées de toute exigence de production scénique. Le lancement de Hors-série permet de confronter des formes atypiques au regard du public. Cela déborde largement le dispositif des « accueils-studios ». Un artiste invité est associé à la direction. Il s'agira de Xavier Le Roy à partir de 2007. Enfin est raffermi un projet de formation.

Là s'expérimente, de l'intérieur même, un projet vigoureux et cohérent, en prise avec les nouveaux courants de recherche critique du monde chorégraphique. S'il assume son institutionnalisation, c'est en y insufflant des dynamiques qui contrarient sa rigidification. C'est en réseau et en lignes de fuite, que s'élabore et se pratique un fonctionnement qui combat le modèle du centre et de la périphérie. Pour autant, il n'est pas celui de l'humeur aimable, et une réunion hebdomadaire formalise des échanges ouverts, qui ne doivent plus grand-chose au bain fusionnel.

Dès lors, les Ursulines paraissent un lieu de circulations, d'échanges, de fabrique. La propre création de Mathilde Monnier, demeurée considérable, s'insère dans un dispositif à branchements multiples, sous des formes non systématiques, impliquant d'autres créateurs, dans des espaces et via des supports croisés. Cinéma, livre, arts plastiques font partie communément de la vie d'un tel centre. La chorégraphe dissout sa propre compagnie permanente, et si des cours quotidiens sont donnés, intéressant tout danseur de la ville, c'est à ces derniers qu'ils sont volontiers confiés.

Dans un cadre beaucoup moins favorisant, Dominique Bagouet n'eut pas à inventer semblables réponses à des questions qui ne se posaient pas. Peut-on toutefois en pressentir les prémisses dans la façon qu'il eut, de faire réaliser des pièces pour sa compagnie par d'autres chorégraphes (Sally Hess, Susan Buirge et enfin Trisha Brown); dans sa conception exploratoire de la relation entre chorégraphe et interprètes, pensés tels des « personnes qui dansent », non comme des « danseurs »; dans les essais, ou créations, qu'il favorisa de la part de ces derniers ? Ainsi de son vivant, puis à sa mort, une constellation chorégraphique a pris sa source dans son entourage direct². Une autre a tôt fait de se manifester à l'entour de Mathilde Monnier.

Si l'histoire du CCN de Montpellier paraît, de bout en bout, celle d'un renforcement institutionnel³, elle est tout autant celle d'une réflexion et d'une pratique critiques quant à la relation aux institutions. Face à celles-ci il s'agit d'abord de s'affirmer (surtout de la part de Dominique Bagouet), mais aussi de cerner les dangers de l'institutionnalisation internes à la structure même, une fois apparu un soupçon plus introspectif (surtout de la part de Mathilde Monnier).

LA FORMATION POUR QUESTION

Il est au moins une question institutionnelle de la danse, dont le traitement demeure, pour l'essentiel, aux mains des gens de la danse eux-mêmes. C'est celle de la formation. Autour d'elle paraissent s'épaissir les non dits, comme s'aiguiser les passions. En elle se jouent les thèmes les plus complexes du lien à l'histoire, de l'approche du répertoire, de la sujexion au maître, de la production disciplinaire des corps, de la brièveté des carrières, de l'autonomie créative des artistes même interprètes, etc. Ces thèmes s'aiguisent dans le cadre du projet contemporain.

Dominique Bagouet avait reçu l'enseignement d'une grande école classique (Rosella Hightower), puis côtoyé Mudra à Bruxelles. Sa façon d'en dépasser les limites était d'imaginer une école de danse d'excellent niveau - dont il ne contestait en rien le principe - mais entièrement adossée à la réalité vivante d'un chorégraphe au travail. Ce projet entrait en contradiction avec celui du ministère, alors occupé à un renforcement qualitatif et quantitatif du modèle des conservatoires, arc-bouté sur la conception de filières de formation pure, dans une tradition française grand teint.

Ce n'est qu'à titre de lot de consolation, et à son immense dépit, que Bagouet dut se contenter d'une cellule d'insertion professionnelle dans les dernières années de sa direction montpelliéenne. Elle accueillit de six à huit danseurs déjà formés par les filières habituelles, dès lors plongés dans la vie de la compagnie. Là fut le combat institutionnel qu'il n'eut pas le temps de gagner.

Mathilde Monnier n'a, elle, jamais suivi de formation, à l'instar de tant d'artistes chorégraphiques de sa génération. Arrivant au CCN, elle ne reconduit pas la cellule d'insertion. Tout juste l'établissement est-il concerné par un programme régional pour des élèves de la ville. Mais de là, cette préoccupation paraît la gagner, parfois même passer au premier plan. Il en découle la formation ex.e.r.ce, comme exercice, comme recherche. Chaque année pendant neuf mois une quinzaine de stagiaires viennent de nombreux pays, à l'issue d'autres formations, parfois de haut niveau. Tous ne sont pas forcément danseurs. À Montpellier, ils pratiquent des expériences de recherche et de création auprès d'artistes chorégraphiques invités, en une suite de modules de quelques semaines.

Sans rapport avec les rêves de Dominique Bagouet, il ne s'agit donc pas d'un projet d'école, encore moins de transmission de ce qui serait un style Monnier. Il s'agit d'une plateforme où se cultive une attitude d'artiste en recherche d'une conscience autonome des enjeux de ses pratiques. En 2006, il n'y a pas de session ex.e.r.ce au CCN de Montpellier. Mathilde Monnier explique : « *Nous sentons bien que c'est tout le statut de l'interprète en danse qui est aujourd'hui remis en cause; déjà économiquement. Nous ne pouvons faire l'économie d'une réflexion refondatrice sur ce plan.* »

Cette réflexion prendra la forme d'un forum événementiel, atelier et laboratoire, associant de multiples contributions, à commencer par celles des anciens stagiaires. Tout cela autour de « *la notion de spectre, de part inconsciente qui vient hanter nos travaux* ». Comment mieux dire à quel point demeure brûlante et incertaine la question de la formation en danse contemporaine ; fondation friable de son édification ? La transmission : discours obscur d'une histoire, s'élaborant en actes, toujours au travail au cœur du CCN de Montpellier.

Texte de Gérard Mayen

1. Dominique Bagouet est emporté par la maladie le 9 décembre 1992. Sa compagnie est dissoute fin septembre 1993, tous contrats honorés. Mathilde Monnier prend le relais début janvier 1994.
2. Créant Les Carnets Bagouet, ses interprètes prirent aussi en main la préservation vivante de ses pièces, affrontant questions et réalisations inédites.
3. La structure n'a pas connu d'emballlement budgétaire. De 815 000 € en 1994, les subventions de fonctionnement sont arrivées à 1 150 000 € dix ans plus tard, tandis que les neuf permanents d'alors (hors danseurs) sont devenus quatorze.

Que soient remerciés, pour leurs témoignages et réflexions ayant nourri cet article : Chantal Aubry (également pour son ouvrage *Bagouet* aux éditions Bernard Coutaz), François Boé, Isabelle Ginot (également pour son ouvrage *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé* aux éditions du CND), Sylvie Giron, Lyliane Martinez, Mathilde Monnier, Jean-Paul Montanari, Jean-Marc Urréa et Marie-Pierre Vital.

LES DÉBATS DE L'ACCN...

« Ce qui nous distingue, c'est la création. Ce qui nous réunit c'est notre appartenance à la même corporation. » Jean-Yves Langlais¹, janvier 1995.

ACTE 1. LES PREMIÈRES RENCONTRES DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

Les 26 et 27 janvier 1995 à Caen, Karine Saporta réunit les chorégraphes directeurs et équipes des Centres chorégraphiques nationaux à Caen, et prend l'initiative d'organiser les *Premières rencontres nationales*. Elle propose que les CCN fondent ensemble une structure qui les représente. Onze années après la constitution officielle de ce réseau, qui reste encore aujourd'hui unique en Europe, les compagnies n'ont pas encore fédéré une approche collective de leurs structures dispersées sur le territoire. Ces journées éveillent le désir de plusieurs chorégraphes de mettre en commun leurs interrogations sur l'avenir de leurs outils afin de commencer à formuler un discours commun sur leurs identités et missions ; de partager plus globalement leurs positions sur la politique chorégraphique tant au niveau national que régional. Un colloque et des ateliers thématiques sont ouverts aux représentants du ministère, élus et diffuseurs. Sont en question : l'état des lieux de la diversité des CCN, la création et le répertoire, les systèmes de production et de diffusion, la recherche et la transmission, les modes de soutien aux compagnies indépendantes, les politiques éditoriales et audiovisuelles...

L'arrivée d'une seconde génération de chorégraphes, l'élargissement du réseau à dix-huit CCN, la question de l'alternance et de la pérennité des structures déjà posée à Champigny avec le départ d'Angelin Preljocaj, et à Nevers avec celui d'Anne-Marie Reynaud, vivifient cette nécessité d'échange. S'interroger sur l'identification du réseau revient à soulever la question de l'identité même de ces structures. « *Délicate question tant le label recouvre de multiples réalités entre les façons de travailler, entre les projets artistiques et entre les territoires* »², écrit Marie-Christine Vernay.

Les modes de production, dont le partage des outils avec les compagnies indépendantes, et de diffusion, sont au cœur des débats. Les CCN rappellent qu'ils sont avant tout des lieux de fabrique et de création, et ne disposent pas de salles de spectacles, contrairement aux CDN qui ont pourtant prévalu de modèles en terme d'outils de la décentralisation artistique. Une réflexion sur la nécessité de disposer d'espaces de lisibilité pour la danse qui présage des débats à venir...

LA CRÉATION DE L'ASSOCIATION DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX est décidée à l'issue de ces travaux, afin de poursuivre une réflexion centrée sur les réalités spécifiques à la danse, dans une autonomie d'action et d'organisation ; dans le but « *d'échanger sur l'identification des missions des Centres chorégraphiques nationaux, leur mise en œuvre comme leur évaluation* ».

ACTE 2. DES LIEUX POUR LA DANSE, LES SECONDES ASSISES DE L'ACCN

« *Une réponse possible à la question de la place de l'artiste dans la cité se trouve dans la part artistique, dans l'œuvre elle-même... L'important est d'interroger la nécessité de l'artiste, d'engager la responsabilité d'une équipe et d'un lieu face à cette question.* »³ Mathilde Monnier

En septembre 1996, les secondes assises de Belfort sont véritablement l'acte public fort posé par l'ACCN, dix-huit mois après sa création. Intitulées « Des lieux pour la danse », ces rencontres soulèvent les points névralgiques qui traversent l'exercice des missions des CCN, et une ambition qui reste toujours d'actualité : la conquête d'espaces et de moyens qui rendent visible la place de l'artiste et de la danse dans la cité.

Durant ces deux jours, sont abordés les sujets : inscription des CCN dans le tissu social ; lieux de transmission d'une culture chorégraphique ; conquête et partage des outils de transmission ; lieux de diffusion.

Plus de 200 artistes, acteurs professionnels et institutionnels des réseaux de la danse suivent ces débats, qui, de tables rondes en tribunes, laissent une large place aux prises de paroles et interpellations directes. Si les *Premières rencontres nationales* de Caen étaient centrées sur une introspection des dynamiques et des identités artistiques réunies dans ce réseau, l'ACCN prend cette fois nettement position sur le plan politique, en s'inscrivant dans le climat de tensions alors très prégnant, lié à la déconcentration en cours des crédits du ministère, aux attentes des compagnies à être davantage soutenues, aux besoins vitaux d'outils, d'espaces et de moyens supplémentaires pour la danse.

À cet égard, la question du partage des lieux et des outils de production est centrale aux débats. Les CCN majoritairement indépendants dans leur production, diffusion, fonctionnement, entendent les préoccupations des compagnies, qui dénoncent des moyens au service trop exclusif des artistes qui dirigent les lieux.

Il est à signaler à ce propos que des engagements sont à l'œuvre dans plusieurs CCN dès le début des années 90. En 1998, cette question trouvera partiellement une résolution avec le soutien, apporté par le ministère, d'aides ciblées sur l'accueil-studio des compagnies.

Un autre débat essentiel porte sur les CCN lieux de ressources, sur les actions de transmission de la culture chorégraphique, de sensibilisation et de pratiques de la danse, et plus largement sur les responsabilités de l'artiste dans la cité. « *Comment inventer des actions qui vont dans le sens d'une reconnaissance d'autres groupes sociaux, et comment transmettre, communiquer cette culture, cette pensée, à partir d'un CCN ?* »⁵, note Geneviève Vincent.

Enfin est abordée la question aiguë de la diffusion, posant à défaut de disposition de salles de spectacles, la nécessité de programmation dans la ville, de partenariats avec les lieux culturels, de séries de représentations, enfin de la place de la danse dans les réseaux de diffusion.

LE CONTEXTE POLITIQUE AGITÉ DES ANNÉES 90

Les années 90 ont vu s'ouvrir plusieurs CCN sur la lancée des politiques antérieures : Nantes, Belfort, Orléans, Aix-en-Provence, puis Biarritz en 1998 et Rillieux-la-Pape.

Cependant, les volontés et contextes politiques ont considérablement évolué. « *Les moyens sur les plans de l'Etat et des collectivités ont augmenté de façon insuffisante pour aboutir à un maillage complet des territoires en matière d'institutions chorégraphiques* », rappelle Didier Deschamps, alors délégué à la danse au ministère. « *Les urgences étaient dans l'accompagnement de ce foisonnement, accompagnement en subventions directes aux compagnies, mais aussi par un système de résidences, de constructions de lieux et studios qui prenaient aussi une partie des crédits disponibles.* »⁵

S'il est impératif de conforter les structures existantes, il est majeur de renforcer des moyens pour les compagnies indépendantes. En 1984, 69 compagnies reçoivent une aide de l'État, elles sont 108 en 1998 et 224 en 2005.

LA POSITION DES SIGNATAIRES DU 20 AOÛT⁶

Enfin, les années 90 sont celles de la déconcentration des crédits du ministère et de la mise en place de la DMDTS. Le 20 août 1997, 25 chorégraphes hors CCN et de diverses régions adressent une lettre ouverte à Catherine Trautmann, ministre de la Culture. Ils interrogent très directement l'État sur le rééquilibrage des crédits de la danse avec les autres secteurs du spectacle vivant, sur les répartitions territoriales de ces crédits, sur les moyens financiers et compétences des DRAC pour apprécier le travail artistique, sur les critères et les modes de constitution des

ET L'ACCN EN DÉBAT

commissions... Les missions des Scènes nationales comme point d'ancrage pour la danse, la reconnaissance d'un second réseau à « fort projet danse », enfin la révision de la mission et des moyens des CCN afin d'ouvrir les espaces de production et de diffusion chorégraphique sont aussi évoquées.

ACTE 3. LA DANSE, UN ART AU CROISEMENT DES POLITIQUES CULTURELLES⁷

« Le CCN cherche à démontrer de plus en plus que ce que l'on a opposé à tort, à savoir une assiduité sur le terrain local et régional, et une présence régulière sur la scène internationale, sont non seulement compatibles mais nécessaires pour se nourrir l'une et l'autre »⁸. Jean-Claude Gallotta

La question de la place et des responsabilités des CCN dans les politiques territoriales a été le thème du troisième et par ailleurs dernier colloque national organisé par l'ACCN en septembre 2000 à Biarritz.

Partant du constat que l'évolution (et non l'achèvement) des lieux a permis aux équipes de développer leurs projets, les CCN s'interrogent sur l'accroissement continu de leurs missions sans moyens supplétifs à la hauteur des enjeux posés. S'inquiétant des risques de dispersion et d'instrumentalisation de leur action artistique, les rencontres de Biarritz s'adressent cette fois aux responsables territoriaux. Comment pour l'artiste jouer le jeu de l'intérêt public sans perdre son identité et sa liberté artistique ? Comment pour les décideurs publics agir dans une cohérence d'attentes vis à vis d'un CCN, tout en respectant les spécificités de l'artiste ?

« Dès lors que l'effort public est mobilisé pour mener à bien un projet artistique, il importe d'établir la bonne adéquation entre création et service public, de souligner la singularité et la pertinence du projet artistique et de l'inscrire dans une perspective culturelle, c'est à dire d'ouverture sur la cité »⁹, note Guy Saez.

Rappelant la double nature des missions assignées aux CCN, Sylvie Hubac, directrice de la DMDTS, soulève que si le modèle CCN est encore pertinent, il n'est pas contradictoire avec d'autres formes d'aides aux lieux de productions tels que des CDC ou lieux émergents, ou le soutien à la diffusion».

UN TEXTE CADRE EN ATTENTE

La question d'un texte cadre précisant les missions des CCN est également au cœur des débats. Ce texte préciserait selon l'Etat « (...) un corps commun de règles, une doctrine qui pourrait être déclinée au niveau territorial pour chacun de ces centres afin de tenir compte des particularités, que ce soit dans les missions qu'ils mènent, dans l'histoire de leur enracinement local, dans la nature des équipements dont ils disposent »¹⁰.

En 2006, et après vingt-deux années d'existence du réseau, ce texte en préparation est attendu par les CCN comme un cadre politique et administratif nécessaire à la confirmation de leurs missions et à la clarification de l'exercice des mandats des directeurs ; convaincus aujourd'hui que la meilleure façon de consolider leurs fondations est de les inscrire dans les textes.

ACTE 4. L'ART EN PRÉSENCE...

L'ACCN décide en septembre 2004 de mettre en place une mission d'étude afin de mener un «Etat des lieux et des activités des CCN», puis d'accompagner cette présente édition. Un acte conséquent d'investissements pour poursuivre la réflexion initiale des rencontres de janvier 1995 : réfléchir collectivement à l'identification et à l'avenir de leurs structures.

Les questions pressenties ces quinze dernières années conservent leur pertinence, à la fois résolues dans l'engagement des missions sur le terrain de la cité et le partage des outils, mais aussi complexifiées dans l'étendue des charges de production ; avec la nécessité toujours actuelle de développer davantage de lieux et de coopérations territoriales pour la danse.

Restent aujourd'hui les interrogations sur le devenir et le rôle de l'ACCN, dans les capacités des chorégraphes et des équipes à générer collectivement des espaces et des temps de débats critiques, dans le désir aussi de l'ensemble des acteurs de la danse à s'en saisir. Un acte prochain donc, qu'il reste à investir.

texte Dominique Orvoine

1. Jean-Yves Langlais a collaboré au CCN de Grenoble de 1984 à 1991 et de 1994 à 2001.
2. Article «La danse prend sa direction». M-C. Vernay, Libération, février 1995.
- 3, 4. Extraits des actes des assises 1996 de l'ACCN.
5. Propos extrait d'un entretien avec D. Orvoine, novembre 2004.
6. Notes rédigées d'après la lettre du 20 août 1997.
7. Titre exact du colloque organisé les 15 et 16 septembre 2000 à Biarritz.
8. Propos de Jean-Claude Gallotta et de Claude-Henri Buffard, édito plaquette de saison 2004-05 du CCN de Grenoble.
9. Propos extraits de la synthèse des actes du colloque - L'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble, partenaire de ces rencontres.
10. Propos cités dans les actes du colloque.

POSITION KARINE SAPORTA - PRÉSIDENTE DE L'ACCN EN 1995 ET 1996.

« (...) À l'échelle du réseau des CCN comme à l'échelle de l'ensemble du réseau des structures de création, le retard historique pris par la danse quant à l'efficacité d'une réflexion et d'une action collectives m'est toujours apparu comme un facteur d'affaiblissement déplorable. (...) Il me semblait alors important de revendiquer le droit que nous avions à penser collectivement un secteur de la politique chorégraphique qui nous concernait. Il apparaissait clairement que le courage individuel que nous pouvions avoir chacun à la tête de nos structures ne résisterait pas systématiquement et longtemps, si nous ne décidions pas de faire un état des lieux collectif de nos difficultés, de nos perspectives et de nos visions à court, moyen et long terme (...) Cependant, les problématiques en prise directe avec les désirs intimes des auteurs de la création n'ont pas nourri la réflexion concernant la définition des structures CCN, de leur légitimité, de leur objet et de leur projet. Les rencontres entre nous, chorégraphes-directeurs, sont demeurées rares et les échanges insuffisants. (...) Il me semble aujourd'hui vital de revendiquer la place centrale de la création, de la recherche, de l'imaginaire dans ces structures. »

Extraits d'un texte écrit par Karine Saporta en janvier 2006 pour l'édition ACCN.

FINANCEMENTS DES CCN

Bases de données mission ACCN - mai 2005 - réf. 17 CCN

SUBVENTIONS ÉTAT ET COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

total subventions : 24 861 000 M €

Rapport subventions sur total produits d'exploitation: 67 %

RÉPARTITION ENTRE L'ETAT ET LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Ministère de la Culture et de la communication:

46 % du total des subventions / 11 429 578 M €

Collectivités territoriales: 52,5 % / 13 064 000 M €

Autres partenaires: 1,5 % / 367 777 €

2003 : Ministère de la Culture et de la communication: 46 %
10 971 470 M €

2002 : Ministère de la Culture et de la communication : 47%
10 796 340 M €

RÉPARTITION ENTRE LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Villes : 21% du total des subventions

5,1 M € : + 3% en 3 ans. 15 CCN reçoivent ces crédits,
variant de 7 à 35% des subventions.

Agglomérations urbaines : 10%

2,6 M € : + 46% en 3 ans. 4 CCN sont concernés.

Départements : 5%

1,32 M € : + 5% en 3 ans. 14 CCN reçoivent ces crédits,
variant de 1 à 23% des subventions,
dont 4 CCN de 11 à 23%, 10 CCN en dessous de 10%.

Régions : 16%

4,04 M € : + 6% en 3 ans. 16 CCN reçoivent ces crédits,
variant de 5 à 31% des subventions.

ECHELLE DES SUBVENTIONS ENTRE LES CCN

Les subventions s'échelonnent dans un rapport de 1 à 4,8 soit de 709 000 à 3 454 000 €.

3 CCN (ballets avec danseurs permanents) reçoivent plus de 3 M €.

8 CCN varient entre 1 et 2 M €.

6 CCN en dessous de 1 M €.

RAPPORT DES SUBVENTIONS AVEC LES BUDGETS GLOBAUX DES CCN

Les subventions représentent 67% des produits d'exploitation des CCN.

Sur cette base, la part des subventions est de : **30,9% pour l'Etat**

35,3% pour les collectivités territoriales :

13,7% villes - 7% agglomérations - 3,6% départements -
10,9% régions.

Aix-en-Provence : budget 2004 : 4 180 000 €
subventions : 2 160 000 € - recettes activités : 1 859 000 €

Angers : budget 2004 : 1 758 000 €
subventions (dt Ecole sup.) : 1 477 000 €. - recettes activités : 195 000 €

Biarritz : budget 2004 : 2 054 463 €
subventions : 1 030 247 € - recettes activités : 832 175 €

Belfort : budget 2004 : 1 167 000 €
subventions : 821 000 € - recettes activités : 329 000 €

Caen : budget 2005 : 1 025 327 €
subventions : 922 410 € - recettes activités : 102 917 €

Créteil : budget 2004 : 2 002 600 €
subventions : 763 200 € - recettes activités : 1 182 420 €.

Grenoble : budget 2004 : 1 732 800 €
subventions : 989 900 € - recettes activités : 731 000 €

Le Havre : budget 2004 : 883 000 €
subventions : 372 000 € - recettes propres activités : 168 000 €

Marseille : budget 2004 : 4 397 000 €
subventions (hors école) : 3 270 000 € - recettes activités : 1 113 000 €

Montpellier : budget 2004 : 1 940 000 €
subventions : 1 192 000 € - recettes activités : 464 000 €

Mulhouse : budget 2004 : 4 595 000 €
subventions : 3 454 000 € - recettes activités : 876 000 €

Nancy : budget 2004 : 3 957 570 €
subventions : 3 067 100 € - recettes activités : 577 730 €

Nantes : budget 2004 : 1 231 180 €
subventions : 739 260 € - recettes propres activités : 577 734 €

Orléans : budget 2004 : 1 736 180 €
subventions : 915 450 € - recettes propres activités : 813 220 €

Rennes : budget 2004 : 1 391 000 €
subventions : 1 029 000 € - recettes activités : 291 000 €

Rillieux-la-Pape : budget 2004 : 1 191 000 €
subventions : 817 000 € - recettes propres activités : 346 031 €

Roubaix : budget 2006 (prévis.) : 3 162 000 €
subventions : 2 404 050 € - recettes activités : 728 000 €

Tours : budget 2004 : 1 594 000 €
subventions : 1 259 000 € - recettes propres activités : 302 000 €

1. Hors autres produits

RECETTES PROPRES DES CCN - 2004

Rapports des recettes propres sur total du produit d'exploitation : 28%

30% en 2002 et 29% en 2003

Etude des variations sur 2004

(sur 16 CCN, Caen étant en saison d'alternance artistique)

de 11 % à 59 %, étalonnées en 3 groupes, dans un rapport de 1 à 5,3 :
5 CCN de 11 à 20 % : Angers, Le Havre, Mulhouse, Nancy, Tours
6 CCN de 21 à 40 % : Belfort, Marseille, Montpellier, Nantes,
Rennes, Rillieux-la-Pape

5 CCN de 41 à 59% : Aix-en-Provence, Biarritz, Créteil, Grenoble,
Orléans.

En masses budgétaires, variation de 182 000 € à 1 426 000 €,
dans un rapport de 1 à 7,8.



CENTRE NATIONAL DE LA DANSE - PANTIN

ENTRETIEN AVEC MICHEL SALA

Dominique Orvoine - Vous avez été impliqué dès 1986 auprès de Régine Chopinot dans l'aventure du Centre chorégraphique de La Rochelle. Quelles ont été, durant cette période, les étapes marquantes pour ces nouveaux lieux qu'étaient les CCN ?

Michel Sala - Je travaillais depuis 1982 avec Régine Chopinot, alors en compagnie indépendante, et je suis arrivé avec elle dès le début de sa direction en janvier 1986 pour l'implantation du CCN, et cela jusqu'en fin 1997. Cette période a été marquée par de fortes évolutions des missions des CCN, et plus singulièrement à La Rochelle, où j'observe trois temps distincts.

Dans une préfiguration avant la lettre du CCN, il me plaît d'y rajouter le Théâtre du Silence de Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier, compagnie implantée dès 1974 avec le concours du maire de La Rochelle.

Dans cette première période de 1984 à 1990, les centres de production chorégraphique en région, organisés autour des créations d'un chorégraphe directeur, étaient la plupart du temps adossés à une Maison de la culture, Montpellier faisant exception, étant adossé à l'Opéra Comédie. Dans ces lieux, le CCN se voyait attribuer un studio souvent situé sous les combles et quelques bureaux. Hormis une création coproduite annuellement, sa visibilité était extrêmement faible. Peu identifiés de fait au plan local, mais disposant de conditions pérennes pour la création, les CCN sont alors fortement représentés au niveau national et international.

Parallèlement, la volonté politique d'État est d'arriver assez rapidement à un véritable maillage du territoire d'institutions chorégraphiques, avec plusieurs composantes. En premier lieu, l'installation des chorégraphes contemporains, majoritaires à l'intérieur des 19 CCN. Ensuite, suivant les opportunités avec des collectivités, le rattachement de certains Ballets de la RTL au réseau des Centres chorégraphiques...

Au début des années 90, la question d'un « lieu pour la danse » à La Rochelle a émergé, concrétisé avec l'aménagement de la chapelle Fromentin en 1992. Dominique Bagouet, tout à fait en pointe, avait déjà posé les bases d'un lieu à Montpellier.

Cette seconde période est marquée par une réflexion collective en vue de fédérer les Centres chorégraphiques. C'est presque simultanément qu'émerge le slogan « Des lieux pour la danse ». Il ne s'agissait pas de revendiquer pour les CCN un double du réseau des CDN définis par des moyens de production et de diffusion. D'ambition plus modeste, ce slogan politique se cristallise autour de studios équipés, aptes à ouvrir leurs portes au public, et être identifiables directement dans la cité. La délégation à la danse est alors extrêmement importante pour relayer cette aspiration et permettre à des projets immobiliers de voir le jour.

D.O. - Dans ces années 90 revendiquant des « lieux pour la danse », les collectivités ont renforcé leurs attentes vis à vis des CCN. Comment ces missions se sont-elles développées ?

M.S. - Au cours de cette seconde période, se pose très vite la notion de partage des outils, qui s'est fait jour à l'intérieur même du réseau, mise en oeuvre par une génération de chorégraphes très concernés. Les assises de l'ACCN de Belfort en 1996 ont été centrées sur ce sujet, avec l'invitation de compagnies indépendantes qui faisaient également pression pour que les lieux s'ouvrent. En 1998, la délégation à la danse a officialisé la création de l'accueil-studio avec des moyens nouveaux.

Dans cette phase de développement, un des objectifs est de répondre à l'attente des collectivités de s'inscrire d'avantage comme un « lieu ressource pour la danse », avec son corollaire d'accroissement des missions. Se rajoutent donc les volets formation, la sensibilisation des publics, les interventions en milieux scolaire et associatif. Cela a des répercussions sur la définition d'un CCN, sachant que cette phase d'extension est assortie d'investissements, mais d'une croissance des moyens de fonctionnement plus limitée. L'artiste chorégraphe n'est plus seulement dans sa problématique de production nationale ou internationale ; il est aussi fortement impliqué dans des responsabilités nouvelles en relation à la cité.

Une troisième phase s'est alors dessinée qui, sous l'influence de différents facteurs, soulève la question de la mémoire et de sa conservation : comment passer d'une conception d'une production en perpétuel devenir, aux conditions de la mémoire de cette création ? La transmission et la conservation des pièces se posent autrement dans les centres chorégraphiques dirigés par des chorégraphes contemporains que dans les ballets, rompus à l'exercice du répertoire, de l'organisation du travail, de l'emploi permanent d'artistes.

Le Ballet Atlantique, défini alors par Régine et moi-même comme un Ballet national contemporain de création et de répertoire, est un témoignage de ces interrogations, et a cherché à préserver et conserver les pièces, ce qui au demeurant a mis en lumière toute une série de contraintes propres aux compagnies de répertoire.

Au début des années 90, cette réflexion est essentielle, en regard rétrospectif sur les années 80. Si la mémoire d'un CCN est un bien public, les structures et les logiques artistiques, administratives et financières, n'y sont pas préparées. Il est essentiel d'avoir une réflexion claire quant aux objectifs poursuivis : soit confier la mission de conservation de cette mémoire à un lieu à vocation nationale tel que le CND, soit privilégier l'attachement de cette mémoire au lieu d'origine des créations. On peut aussi rechercher la conciliation des deux voies.

Comment mieux cadrer l'alternance à la direction des CCN, et par là-même la question de la transmission et de la mémoire du lieu ?

Déjà il y a dix ans, chaque remplacement d'une équipe artistique posait cette question. Le patrimoine intellectuel que représente un répertoire, mais aussi les biens immobilisés, en informatique, son, lumière, les actifs acquis par l'activité, doivent être pris en compte dans la réflexion liée au départ d'un chorégraphe.

Il y a des cadres contractuels disponibles pour organiser les questions de propriété intellectuelle. Au Ballet Atlantique, une convention pour chaque pièce précisait que la chorégraphe-auteur accordait au CCN, producteur, un droit d'exploitation pendant 5 années, pouvant être renouvelé. Cela signifiait qu'à épuisement de ces droits et à son départ, la chorégraphe redevient propriétaire de son œuvre. A contrario, le CCN ne se trouve pas démunie de tout répertoire dans les mois qui suivent un départ.

Le texte cadre en projet précise la durée de trois mandats de 5, 3 et 3 ans, avec la possibilité de remise en jeu de son projet à cette issue. Cela vous semble-t-il adapté à la situation des CCN ?

Les mobilités ne se sont pas faites sous l'effet d'une limitation des mandats mais de situations relevant de circonstances particulières, souvent en périodes de crise... Seul l'accord cadre, qui clarifierait les choses, ou l'EPCC offrirait cette possibilité. Le principe énoncé me paraît d'une grande sagesse. Appliquée à l'ensemble des réseaux, cela créerait une aspiration, une circulation naturelle et une dynamique qui dédramatiseraient, me semble-t-il, la question des successions, non plus vécues comme un déni mais dans une logique de transmission.

La réflexion collective menée au sein du réseau semble avoir été supplantée par des polémiques internes dont la presse s'est faite largement écho. Que pensez-vous de cette situation ?

Le monde entier envie le réseau français des Centres chorégraphiques nationaux. Les visites des étrangers responsables des politiques chorégraphiques dans leur pays ou de grandes institutions observent ce fonctionnement français pour transposer chez eux un maillage installant de façon pérenne des artistes autour de pôles chorégraphiques. Il faut donc reconnaître ce réseau magnifique, et les difficultés ponctuelles rencontrées à tel ou tel endroit ne légitiment aucunement de faire des amalgames et des critiques globales d'un réseau.

Cependant, il y a beaucoup de choses perfectibles. La question de la mobilité est extrêmement importante. Dans l'ensemble des grands réseaux institutionnels, la mobilité n'est pas instaurée en principe, le droit du travail et le CDI n'autorisant pas la limitation de la durée du mandat.

À titre personnel, je vois dans l'arrivée des EPCC, un certain nombre d'avantages que l'association ne permet pas, je n'en citerai que deux : d'une part, protéger la question des engagements publics et respectifs des collectivités et de l'État ; d'autre part, rendre possible la limitation du mandat du directeur par le fait d'un contrat dérogatoire de droit commun relevant du droit administratif et de la nomination par arrêté. Ce point de vue là divise profondément au sein des grands réseaux comme les CCN, CDN, Scènes nationales.

Pensez-vous que les CCN conservent cette image d'innovation qui a été celle des années « héroïques » ?

Encore une fois, les CCN sont des lieux ouverts aux autres chorégraphes et au monde.

Dans les années 80, la « jeune danse française » était caractérisée par cette diversité d'auteurs « fraîchement » directeurs de CCN. Ce n'est pas une esthétique commune qui la définissait mais des éléments constants comme le programme complet d'une heure trente autour d'une dramaturgie et ayant recours à toute la scénographie du théâtre. Dix ans plus tard, les effets de la crise économique ont commencé à peser sur la diffusion et la production des spectacles. La notion de petites formes, de recherches en cours, mais aussi la mise en jeu par une nouvelle génération de la relation au public, ont complexifié la lisibilité apportée par les grandes créations de la décennie précédente. Il y a une évolution artistique à laquelle participent les CCN, d'autant plus que de jeunes chorégraphes investissent l'institution.

Le dernier CCN a été créé en 1998 à Biarritz. Peut-on imaginer un développement de ce réseau, ou d'autres espaces de production qui ne seraient pas organisés autour d'un seul artiste ?

L'État n'est pas resté inerte puisqu'il soutient en parallèle le réseau des CDC, où l'on retrouve l'idée des résidences comme ce qui avait présidé à l'orientation prise par Michel Reilhac, des lieux de productions multiples non dirigés par un artiste mais par une personnalité de la danse, également en charge du développement de la culture chorégraphique.

Ce que j'appelle le dogme des CCN est que la direction soit confiée à un artiste. C'est un dogme défendu avec vigueur par les chorégraphes directeurs, et ce débat y est central.

Je m'étais interrogé sur une évolution possible de cette position, avec l'accroissement des accueils studios, des arbitrages entre productions et du nécessaire recentrage des décisions vers un administrateur ou délégué général, qui a la responsabilité des équilibres fondamentaux, budgétaires... Est-ce que cela ne serait pas l'amorce d'un centre chorégraphique au service d'une esthétique et de multiples chorégraphes ?

Cela aurait pu se concevoir lors de la création des CDC et fait partie des évolutions historiques restant à venir. Je dis cela d'une façon très neutre.

Vous êtes aujourd'hui directeur du Centre national de la danse, lieu national et international à vocations multiples. Comment envisagez-vous sa complémentarité avec les CCN et les réseaux existants ?

Il est indispensable de résister cette question dans l'enchaînement qui a amené le ministère de la Culture à souhaiter la création de cet établissement singulier dans le monde, sans modèle existant à sa création, avec la vocation d'être complémentaire d'un réseau existant

L'idée naît en 1992, sous l'influence de deux facteurs, la loi sur l'enseignement de 1989 qui révèle des besoins sur le plan des références et de la pédagogie, et le constat de la disparition d'une mémoire de la danse. L'État identifie une responsabilité nouvelle liée à la conservation de cette mémoire et sa valorisation dans un souci de développement de la culture chorégraphique.

L'idée qui préside à la naissance du CND a mis quatre à cinq ans avant de trouver son point d'ancrage géographique et architectural.

Il en résulte un lieu équipé de nombreux studios voués à l'accompagnement des professionnels sur le plan de la formation, de l'information comme de la production, une grande médiathèque spécialisée, un lieu de vie et de rencontre largement irrigué par la présence du public. Un lieu moderne qui, par sa transversalité, abolit les clivages traditionnels entre conservatoires, théâtres et bibliothèques.

Ce long détour est essentiel pour définir le CND à l'égard des CCN.

Les chorégraphes semblent désormais persuadés des avantages attachés à y déposer leurs archives à fin de conservation et valorisation.

Le département des métiers s'applique à informer et orienter l'ensemble des métiers de la danse, en particulier quant à la reconversion des danseurs. Ce département modeste en moyens humains et budgétaires est néanmoins extrêmement structurant pour toute la communauté chorégraphique appréhendée sous l'angle du métier.

Les formations sont centrées sur les danseurs professionnels en activité pour leur apporter formations diplômantes, formations de spécialisation ou formation permanente. Le CND prépare également les artistes titulaires du D. E à l'intervention en milieu scolaire.

Enfin, le CND collabore régulièrement avec les CCN dans le cadre des accueils-studios. Il est évident que l'élargissement des missions des CCN à la production de compagnies invitées en accueil-studio, ou programmées dans des lieux atypiques, a soutenu, sans le régler, le problème de la diffusion.

Comment envisagez-vous le CND comme lieu de référence nationale pour la diffusion de la danse ?

L'étude sur la diffusion de la danse à Paris réalisée par Anne Chiffert en 1998, avait évalué l'offre de la danse, Opéra et Théâtre de la Ville compris, à 750 représentations par an en moyenne, pour 6 000 en musique, et 13 000 en théâtre public et privé. La question de la diffusion reste donc primordiale sur l'ensemble du territoire, nombre de Scènes nationales étant encore en retrait, et les séries rarement atteintes.

Le programme initial du CND à Pantin incluait une salle de 350 places avec un grand plateau, adapté pour les créations et des séries. La réalisation de cette salle avance peu à peu au fil des années. Une partie des terrains d'assiette est désormais acquise, et le ministère a dégagé en 2005 les crédits nécessaires aux études préalables.

Nous sommes très ouverts au dialogue avec les CCN sur l'accompagnement de leurs propres productions, même si bien sûr cette salle en attente nous fait défaut. Elle seule permettra vraiment au CND de faire en sorte que toutes les formes de la danse, déjà présentes à la médiathèque, dans les formations et au département des métiers, le soient aussi totalement dans le spectacle vivant.

Propos recueillis par Dominique Orvoine – 03/2005

Michel Sala est Directeur général du Centre National de la Danse depuis la création de l'établissement.

Il a travaillé avec Régine Chopinot entre 1982 et 1997, occupant diverses fonctions notamment celle de co-directeur du Ballet Atlantique à partir de janvier 1993

CND - www.cnd.fr

CCN BALLET BIARRITZ - THIERRY MALANDAIN

UN HOMME QUI DANSE POUR S'INVENTER D'AUTRES GÉOGRAPHIES

En 1998, Thierry Malandain s'installe avec sa compagnie Temps Présent à Biarritz, dans un nouveau Centre chorégraphique national, par ailleurs le plus récent des Centres inauguré sur le territoire, créé sous l'impulsion conjointe du ministère de la Culture et de la Communication, de la ville, du conseil régional d'Aquitaine et du conseil général des Pyrénées-Atlantiques.

Composé de seize danseurs permanents, le Ballet Biarritz revendique par sa dénomination les références esthétiques du chorégraphe, un style personnel et épuré fondé sur la danse classique. En quelques années de direction, le Ballet Biarritz qui interprète exclusivement les créations chorégraphiques et les pièces du répertoire de Thierry Malandain, affirme aujourd'hui sa présence sur les scènes françaises et étrangères, tout en présentant ses spectacles à Biarritz et en Aquitaine.

Après une carrière d'interprète à l'Opéra de Paris, au Ballet du Rhin et au Ballet Théâtre français de Nancy, Thierry Malandain a choisi de fonder en 1986 sa compagnie Temps Présent. Attaché à sa discipline et à ses convictions esthétiques, il développe durant une douzaine d'années une démarche pour le moins volontaire et atypique dans le paysage de la création chorégraphique d'aujourd'hui. Tout d'abord installé à Elancourt, il est accueilli à Saint-Etienne en qualité de « compagnie associée » à l'Esplanade Opéra Théâtre, qui reste par ailleurs un partenaire fidèle des productions du chorégraphe.

« [...] Ma culture est celle du ballet classique et sans complexe, j'y demeure attaché. Car si je reconnaissais volontiers que ses codes artistiques et sociaux sont d'une autre époque, je pense aussi que cette matière héritée de quatre siècles d'histoire donne au danseur des ressources inestimables. Alors je m'amuse avec elle, devenant classique pour les uns, contemporain pour les autres, en quête simplement d'une danse que j'aime. Une danse qui ne laisserait pas seulement la trace du plaisir, mais qui renouerait avec l'essence du sacré comme une réponse à la difficulté d'être. »¹

Danser pour danser, le texte d'Oleg Petrov que nous publions avec cet article, rend hommage à ce chorégraphe discret, inventif et exigeant, qui place avant tout « l'Homme et la danse au cœur et au corps » de son Ballet.

UN ANCRAGE PRIVILÉGIÉ AVEC LE PAYS BASQUE FRANÇAIS ET ESPAGNOLO

Le chorégraphe va très vite se glisser dans l'histoire de la côte basque, réputée pour ses hôtes de prestige (Alexandre Volinine, Ida Rubinstein, le Marquis de Cuevas...), mais aussi par une culture territoriale forte où la langue, la communauté, les rituels populaires et les arts traditionnels sont présents dans le quotidien de tous.

Directeur du festival *Le temps d'aimer* de 2000 à 2004, Thierry Malandain y invite une diversité d'expressions chorégraphiques accordant « la danse qui séduit à celle qui parfois dérange, sans que ne soit omis d'ouvrir les pages de son histoire ». Il sera aussi à l'initiative de répétitions publiques dans les squares, ou de la *Gigabarre*, qui réunit danseurs et population de Biarritz le long de la mer en une gigantesque barre d'entraînement.

Dans le cadre de son activité transfrontalière, et parallèlement à la diffusion en région Aquitaine et au Pays basque espagnol, le Ballet Biarritz crée une scène itinérante, dénommée *Bidaiai*, qui permet investir sous la forme d'un théâtre de tréteaux les lieux les plus inattendus, villages et places des départements du territoire.

Le Ballet Biarritz tisse également des liens en passant une commande d'une écriture symphonique au compositeur Peio Cabalette, ou en soutenant le chorégraphe de danse traditionnelle Claude Iruretagoiena.

Enfin, faisant de la sensibilisation un enjeu majeur du développement chorégraphique, les danseurs permanents du Ballet Biarritz proposent une politique active d'initiation des publics à la danse, ateliers et répétitions publiques, tissant un maillage de partenaires en particulier vers le public scolaire.

texte Dominique Orvoine

1. Propos cités dans un texte d'intention de Thierry Malandain – communication du Ballet Biarritz.

DANSER POUR DANSER par Oleg Petrov

On dit parfois que le silence vaut mieux que l'éloquence. Voilà, Thierry Malandain est persuasif même quand il vous regarde tout simplement. Plus tard, quand toutes les conversations sont terminées, vous comprenez que sans avoir dit un seul mot, il était le personnage principal de la discussion. Dans son silence est présent un tempérament profondément caché, un mystère tendu qui est lui-même cet aimant qui vous attire. Ces spectacles sont aussi comme cela : sans vouloir épater, sans aucune allusion à leur particularité ou à leur originalité. Mais, comme l'a remarqué un critique après *Un hommage aux ballets russes*, ils sont comme une drogue. On en demande encore et encore. D'où vient ce charme mystérieux des spectacles du chorégraphe français ?

Il existe dans la danse de Malandain quelque chose de compréhensible du premier coup d'œil (ça va des objets disposés sur la scène jusqu'aux personnages et leurs relations). Ce qui semble étrange provoque la curiosité, la stupéfaction et enfin, il reste les choses à deviner. (...) Le mouvement que son imagination fait naître, a comme source l'humain, parfois trop humain. Mais cette humanité ne nuit pas à l'intégrité de sa quête artistique. Une intégrité qui se traduit par une géométrie chorégraphique propre où l'esprit évolue librement. C'est là le signe que tout en proposant une danse actuelle, il ne rompt pas avec les codes classiques. Peut-être est-ce à cause de cet amour de la danse et du mouvement qu'il n'apparaît pas comme un réformateur ? (...)

Malandain réussit à la rencontre de deux mondes : la réalité et l'éternité. Unissant ces deux sphères dans un même corps, il manifeste cette présence-absence en se référant à la culture du passé. Il aime citer ses prédecesseurs ou bien s'inspirer d'œuvres célèbres, comme dans *L'Après-midi d'un faune* ou *Le Spectre de la rose*. De ces deux ballets connus, il a pris ce que l'œil du spectateur ne pouvait pas ne pas retenir dès la première représentation. Cela est devenu un signe. Les connaisseurs y retrouvent facilement l'influence de Nijinski ou de Fokine. (...)

Peintre du temps post-jungien, Malandain a compris que l'inimaginable est une des plus importantes choses de l'Art. (...) Il sait que le temps artistique et l'espace de l'art permettent cette existence. (...)

Oleg Petrov, critique et écrivain, directeur de l'Institut de danse d'Ekaterinbourg. Texte extrait du programme de la tournée du Ballet Biarritz en Russie en 2003.

BALLET BIARRITZ - DANTZAZ

UN CENTRE CHORÉGRAPHIQUE TRANSFRONTALIER ET UN BALLET JUNIOR ENTRE PAYS BASQUE FRANÇAIS ET ESPAGNOL

En 2000, tenant compte d'une situation géographique privilégiée, le CCN Ballet Biarritz s'attache au développement d'une activité transfrontalière avec la communauté basque et l'Espagne. À cet effet, il reçoit le soutien de la Diputacion Foral de la province basque du Gipuzkoa et des fonds de l'Europe.

En 2002, le projet connaît un nouvel élan et favorise la création du Ballet Biarritz/Dantzaz : Centre transfrontalier de sensibilisation à la danse, qui trouve son écho auprès de la ville de Donostia/San-Sébastien. Une présence suivie du Ballet Biarritz sur la scène espagnole, un espace de travail avec un plateau de danse et un studio permet d'irriguer ce nouveau territoire par une multitude d'ateliers auprès de scolaires, adultes et académies de danse.

En 2004, le festival Dantzaz, la diffusion en Espagne des compagnies reçues en accueil-studio à Biarritz, une académie d'été de jeunes danseurs originaires des pays transfrontaliers, la poursuite des stages et ateliers consolident l'envergure du Centre chorégraphique frontalier.

Enfin, pierre angulaire et gage de la solidité de l'avancement du projet, la préfiguration du Ballet Biarritz Junior vient conforter en 2005 le projet d'ensemble pour les années à venir.

« Physiquement installé à Donostia/San Sébastien, le Ballet Biarritz Junior pourra être le creuset professionnel pour les jeunes danseurs espagnols et français tant le manque est cruel dans la péninsule, tout en gardant une dimension internationale » souligne Filgi Claverie, conseiller technique auprès

de Ballet Biarritz/Dantzaz qui réunira désormais le centre de sensibilisation et le Jeune Ballet en formation.

Spectacles, classes quotidiennes de techniques classiques et contemporaines, ateliers d'improvisation, initiation au rythme et percussions, analyse du mouvement, histoire de la danse, mais aussi initiation aux techniques de la scène et introduction aux réseaux professionnels de la danse, les jeunes danseurs y trouveront les bases d'une formation professionnelle.

Parallèlement, les liens avec les créations de Thierry Malandain seront constants, les jeunes danseurs intégrant des pièces de répertoire de la compagnie. « *Mon rêve*, énonce Thierry Malandain, *serait que cette jeune compagnie reprenne et s'associe à nos créations en s'ouvrant à des expériences avec d'autres artistes, sur des commandes ou des reprises de pièces, qu'elle prenne notre relais sur de plus petites scènes des territoires transfrontaliers, mais aussi plus largement en Europe, signant le rayonnement du Ballet Biarritz au delà de ce que nous pouvons actuellement poursuivre* ».

Ballet Biarritz et Dantzaz font donc le pari de construire ensemble une compagnie internationale sur la côte basque, et un centre de recherche et de développement chorégraphique, convaincus du symbole incontournable que porte ce projet pour une politique culturelle transfrontalière, au service, pour le moins, de la construction européenne.

PARTENAIRES DU PROJET

Gouvernement de la Communauté Autonome d'Euskadi, Diputacion foral de Gipuzkoa, ville de Donostia-San Sebastian, Euro-cité basque Bayonne-Donostia, conseil régional d'Aquitaine, INAEM-ministère espagnol de



Le Sang des étoiles, Tierry Malandain - création 2004 © J. Usoz

CCN RENNES ET DE BRETAGNE CATHERINE DIVERRÈS

« UN CENTRE CHORÉGRAPHIQUE N'EST PAS UNE MAISON ÉTANCHE. »

« Comment garder sa propre radicalité dans son propre travail d'écriture et être ouvert à la radicalité des autres écritures et des attentes des partenaires ? Un CCN n'est pas une maison étanche, et n'est pas le seul référent sur une région. Nous sommes là pour conseiller, apporter des synergies sur tout un territoire, en lien avec d'autres structures afin de créer une vitalité, une sensibilité à l'évolution de la danse contemporaine. Le CCN n'est pas le chef de file, il doit inciter, créer, écouter, développer. J'ai appris avec le temps et mes responsabilités à être plus proche, plus à l'écoute, sans lâcher prise sur mes propres convictions. »¹

Catherine Diverrès puise de sa posture d'artiste le sens de son engagement à la tête du Centre chorégraphique qu'elle dirige depuis 1994.

Ses créations et celles des artistes résidents invités, sont les fils rouges qui traversent et irriguent les activités de ce lieu qu'elle souhaite être un espace de réflexion, d'échanges, un laboratoire de pratiques, de formation et de recherche. Pour Diverrès, « *le corps est chargé d'une conscience d'être qui ouvre le regard sur le monde* »². Une tension, un regard aiguisé mis en jeu avec la conscience des résistances à surmonter pour faire exister l'art de la danse dans la cité.

Exercice difficile et passionnant (salut et merci de la chorégraphe à son équipe artistique et administrative), qui ne va pas sans obstacles.

Tenter dans cet espace, de préserver un équilibre entre l'exigence artistique et les contraintes du lieu au quotidien.

Articuler les liens entre un projet artistique et un projet politique, où la transmission d'une culture de la danse trouve sa juste place, comme autant de conditions premières et fécondes d'un dialogue à vivifier en permanence avec la cité, les publics et les acteurs de la vie citoyenne.

« Aujourd'hui, l'aménagement culturel du territoire n'a rien perdu de sa double vocation pédagogique et démocratique, et la danse contemporaine ne doit oublier une attitude qui, dans la précarité de ses débuts, lui a permis de s'affirmer comme un art présent, libre, pouvant s'adapter aux lieux et aux milieux plus divers... » écrit-elle³.

DEUX DES AXES FORTS MIS EN PLACE ILLUSTRENT CETTE POSITION.

D'une part, l'importance des accueils de chorégraphes indépendants en résidence de création, les soirées de programmation *Entrée libre*, la participation du CCNRB au pôle chorégraphique *Le Garage* à Rennes, et demain le projet de coopération européenne *ZE exp*.

D'autre part, les actions de transmission chorégraphique mises en œuvre au sein même de certains processus de création et dans les programmes concertés des pratiques de la danse.

Sur le premier point, nous retiendrons la position politique de Catherine Diverrès lors des conflits et débats sur le statut de l'intermittence en 2003, affirmant sa ligne de conduite et la nécessité de se battre pour la reconnaissance et la pérennité des conditions sociales et de production dans l'espace public de la création.

« Exercer notre autorité artistique et intellectuelle pour dénoncer la grande précarité économique et sociale de la danse, défendre cet art surexposé à tous les dangers... affirmer un devoir de solidarité envers les compagnies indépendantes et les plus jeunes d'entre nous. »⁴

Le soutien aux artistes et le partage des ressources supposent de penser les outils et les espaces de création.

En cela, la participation du CCNRB aux côtés de chorégraphes indépendants, d'un collectif de compagnies et de la ville de Rennes à l'élaboration et à la gestion du nouveau lieu *Le Garage*, installé dans un quartier de Rennes (voir encadré), est significative de l'évolution et de la place d'une institution. Prenant en compte le développement des résidences et des actions pédagogiques, ce nouveau studio s'inscrit dans un projet global et innovant, nécessitant de partager positions et réflexions avec chaque partenaire artistique et politique. En résonance avec le tissu local et régional, le défi est d'inventer une expérimentation d'espaces collectifs, des systèmes concertés

de production et une gestion commune de moyens de création.

La transmission d'une culture chorégraphique est un autre trait majeur de l'investissement du centre et de son équipe.

L'évocation du projet *Solide*, créé en 2004, en réaffirme l'actualité. Pour ce travail de recherche entre la représentation et la conférence, huit danseurs interprètent à partir de mots clés et de grandes figures de la danse du siècle, les fondamentaux sur lesquels s'appuient les écritures d'aujourd'hui.

Ce lien entre création et mémoire de la danse, présent par ailleurs dans la transmission entreprise par la chorégraphe pour certaines de ses pièces majeures, répond à un désir d'ouverture artistique et pédagogique, favorisant une démarche d'artistes vers les publics, des lieux de diffusion et des territoires peu familiarisés avec la danse contemporaine.

« L'art ne se révèle pas spontanément, et il ne suffit pas de mettre une œuvre avec le public pour que disparaissent aussitôt ses appréhensions, ses incompréhensions, voire son rejet. Il convient donc de développer les démarches d'appropriation. C'est à cette condition que l'art est outil de relation, source d'interprétation du monde et de conduite de sa propre existence ; c'est à cette condition que se réduisent les inégalités entre les hommes comme entre les territoires. »⁵

Si, selon Catherine Diverrès, un centre chorégraphique n'a pas l'hégémonie d'une pensée sur la danse en région et encore moins celle d'un seul artiste, au moins a-t-il devoir de pensée et de projection d'un avenir pour la danse. Propos mis en écho à ceux de Jacques Derrida sur la responsabilité de l'artiste, « *Apprendre à vivre enfin* »⁶.

texte Dominique Orvoine

1. Entretien C. Diverrès et D. Orvoine - nov. 2004.

2. In « Le dictionnaire de la danse » - I. Fillberti et P. Le Moal.

3 et 4. Propos in Édito CCNRB de avril-juin 2004.

5. In édito CCNRB de sept-déc. 2003.

6. Jacques Derrida cité par René Jouquant, président du CCNRB, in édito janvier-mars 2005.

LE GARAGE (nom provisoire)

Un lieu de travail pour la danse

LE GARAGE est un projet original et innovant, en phase de réalisation et né en 2001 sous l'impulsion conjointe de collectifs d'artistes, du CCNRB, chacun en recherche d'espaces et studios de travail, et de la ville de Rennes, désireuse de poursuivre et fédérer une activité chorégraphique associant formation, expérimentation et création.

LE GARAGE réunit trois entités artistiques, dans un même site de 2300 m²: l'Asso. Aéroport international, le Collectif Danse Rennes Métropole, et le CCNRB. La diversité des acteurs, l'autonomie et l'indépendance artistique de chacun sont constitutives de ce projet. Dans un cadre de gestion participative, il affirme le rôle essentiel des équipes à générer leurs propres modes de travail et systèmes de production.

LE GARAGE est un lieu de travail pour la danse à élaborer et à vivre ensemble, innervé par une réflexion artistique et politique, en résonance avec les publics et en complémentarité avec les structures de la ville de Rennes et la Métropole.

AÉROPORT INTERNATIONAL réunit:

Fabienne Compet, Latifa Laâbissi, Alain Michard, Loïc Touzé, artistes chorégraphiques et Jocelyn Cottencin, artiste et graphiste.

COLLECTIF DANSE RENNES MÉTROPOLE:

huit compagnies - Cie Christine Le Berre, Cie Prana (Brigitte Chataignier et Michel Lestréhan), Cie Ochossi (Pedro Rosa), Cie Zéphir (Sylvie Seidmann), Erébé Kouliballets (Morgane Rey), Voie d'accès (Sylvain Richard), Kassen K (Osman Kassen Khelili), Les danses du dom (Dominique Jégou).



Alla prima, Catherine Diverrès - création 2005 © D. Sauveur

CNDC ANGERS - EMMANUELLE HUYNH

**« LE CHAMP CHORÉGRAPHIQUE EXCÈDE CELUI DE LA DANSE,
CHORÉGRAPHIER EST UNE ATTITUDE ARTISTIQUE AUTANT QUE POLITIQUE. »**

« Je suis de ceux qui pensent qu'un artiste peut changer et faire évoluer l'institution dans la pensée profonde qui l'anime, pour l'adapter à la réalité actuelle. » Emmanuelle Huynh¹

Chorégraphe et danseuse, Emmanuelle Huynh pose avec le solo *Mua* en 1995 les bases d'une recherche visant à renouveler l'écriture chorégraphique. Un geste de danse, états de corps et espaces de lumière s'adressant à la perception, à la pensée, à l'imaginaire du spectateur.

*« Une expérience où obscurité-lumière, apparition-disparition, silence-musique, danse et immobilité sont les interfaces d'une seule et même chose : l'avènement à soi-même et au monde. »*²

Nourrie de philosophie, de poésie contemporaine et des arts visuels, elle diversifie ses projets, ouverts à des processus issus de disciplines différentes, irrigués par des collaborations avec des plasticiens et créateurs sonores. L'exigence de sa démarche l'inscrit dans un réseau de lieux d'art et création contemporaine émergents. Associée au groupe des signataires du 20 août dès 1997, elle appartient à une génération qui questionne les codes esthétiques, les modes et les outils de production, appelant à une attitude critique vis à vis des institutions et des politiques de la danse, qui engage la responsabilité de chacun.

En janvier 2004, Emmanuelle Huynh est nommée directrice du Centre national de danse contemporaine. Institution emblématique de la danse contemporaine s'il en est, par ses missions de création, de résidences et de programmation, étendues à l'École supérieure et aux symboliques attachées à la transmission et à la formation d'artistes chorégraphiques.

Sur la base des convictions qui l'animent, la direction artistique que s'apprête à prendre Emmanuelle Huynh condense de véritables enjeux : réussir une mutation du projet en profondeur, et vaincre les résistances levées à cette même pensée.

Son arrivée à Angers s'inscrit dans un contexte de transition particulièrement troublé, qui, outre le fait de proposer une esthétique assez radicalement nouvelle, met en exergue une série de questions liées aux conditions institutionnelles de l'alternance artistique et aux modalités de transmission de l'outil. Héritant jusqu'en 2005 du maintien d'une direction administrative et d'un partage des responsabilités pédagogiques issus d'une période d'intérim après le départ de Joëlle Bouvier et Régis Obadia (1992 à 2003), Emmanuelle Huynh a signé un mandat de trois ans à remettre en jeu pour l'ouverture du nouvel espace culturel Le Quai prévu en 2007³.

Mise en tension entre l'ambition d'une pensée se voulant affranchie des codes antérieurs, et l'urgence à rendre lisibles ses lignes directrices naissantes, la chorégraphe semble faire là l'expérience des implicites politiques en jeu et de l'importance des déterminismes en présence. Les échéances portées sur son projet évalué sur un très court terme, présideront néanmoins aux prochaines orientations du CCN. Face à cette situation complexe, Emmanuelle Huynh développe aujourd'hui une réflexion sur les avantages de la permanence dans une institution artistique. Cinq nouvelles années au moins seraient nécessaires pour bâtir la cohérence d'une pensée collégiale comme elle le souhaite, et propices à un véritable essor d'un projet compris par les publics et la cité. Cette réflexion, proche des recommandations partagées par la majorité des chorégraphes du réseau des CCN pour le prochain texte-cadre, tenterait à prouver que l'utopie ou le défi d'un artiste à investir les réalités de l'institution reste aujourd'hui un enjeu majeur, à condition de réunir le temps et les alliances politiques pour le réussir.

ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE HUYNH, DIRECTRICE ARTISTIQUE DU CNDC D'ANGERS

Votre parcours de chorégraphe, ainsi que vos engagements dans une réflexion critique de l'institution, vous ont menée jusqu'en 2003 dans une recherche en marge des formes établies. Pouvez-vous revenir sur le cheminement et le projet sur lesquels s'est fondé votre choix de candidature au CNDC ?

En presque dix années, des liens multiples se sont construits avec des lieux de création contemporaine correspondant à la nature de mon travail, avec des alliés sur lesquels reposaient mes conditions de création et de diffusion⁴. Cette acrobatie des liens m'a toujours plu, mais il m'a semblé être allée au bout des ressorts d'une compagnie indépendante, avec le risque d'une dispersion d'espaces et de moyens qui fragilisaient la lisibilité de mon geste artistique. J'ai pensé que m'inscrire dans un territoire rendrait plus lisible une attitude de travail. Avec le désir que cette attitude de travail que je ne suis pas la seule à porter, devienne légitime institutionnellement et aussi vis-à-vis d'un public.

J'ai participé activement au groupe des signataires du 20 août, et cette expérience d'analyse a été pendant cinq années une vraie école d'apprentissage, d'écoute, de confrontation de projets tous singuliers. Parallèlement, en fréquentant Mathilde Monnier depuis 2002, j'ai vu quelqu'un et son équipe transformer un outil, se transformer. En 2003, je me suis présentée à la candidature du CCN de Tours en amenant d'autres artistes. Enfin, il y a eu des mutations au ministère pour considérer cette attitude de travail. Penser qu'un artiste puisse faire évoluer l'institution, dans la pensée et l'exercice d'une collégialité artistique, comporte une dimension politique. Cela est à la base de ma décision et du projet proposé pour la direction du CNDC.

Partant de votre identité d'artiste, des missions du Centre et des réalités du territoire, comment pensez-vous concrètement ce changement dans l'exercice de vos nouvelles responsabilités ?

Depuis mon arrivée, je cherche à ce que mon geste artistique - danser en mouvement et en pensée - donne une identité au Centre, irrigue les missions, traverse la structuration du travail, des studios à l'administration, de l'école à la sensibilisation et à l'accueil des publics. Création et pédagogie sont pour moi une même attitude. Je cherche à traduire dans le travail quotidien l'attitude de recherche que j'ai moi-même en studio de création, l'idée d'une danse ouverte à des univers différents, et des propositions d'artistes qui modifient mon propre point de vue.

En regard du territoire, je pense qu'il y a une activité de résistance dans ce que je propose. Mon geste artistique demande au public un travail, une position critique, qui participe de la responsabilité civile de chacun de nous dans la société, celui de résister à une forme d'accélération, de non questionnement de soi.

Il s'agit bien de partager des visions poétiques de transgressions, d'imaginaires, d'émancipations et de libérations, qui ouvrent les regards. Cela à partir de mes propres créations, des étudiants de l'École, des compagnies accueillies en résidence dans les studios, et la programmation d'une saison de spectacles en partenariat avec le Nouveau Théâtre d'Angers⁵. Nous accompagnons ces propositions par des rencontres en studio, lors des Samedis Satellite par exemple, centrés sur le processus d'un artiste. Les ateliers avec les enseignants, les ouvertures de studios, la manifestation Vidéodanse sont là pour donner des entrées de lecture et de compréhension à des démarche particulières.

J'ai invité Trisha Brown à être la marraine du cursus initial de l'École. Elle représente une sorte de « classique » à partir duquel nous avons tissé

le programme pédagogique. Elle est présente de multiples façons : elle revient se produire à Angers où elle fut accueillie en 1987 et 1990, transmet une de ses pièces aux étudiants, et donne des conférences sur son travail. Son retour à Angers est important, car elle représente un repère pour tous. Cela demande du temps, un dialogue permanent, y compris avec les tutelles, et peut ne pas être compris immédiatement. C'est pour cela que le partage de l'outil avec d'autres artistes est essentiel, car la pensée est dynamisée par la diversité et renforcée par l'épaisseur de la proposition artistique.

Vous vous êtes engagée à mettre en place les nouveaux cursus de l'École supérieure. Qu'en est-il aujourd'hui de ce projet que vous avez totalement transformé ?

La création d'un nouveau programme répond à l'appel d'offre de direction du CNDC et existe maintenant clairement. J'aborde le projet de l'École, réfléchi et mis en acte par un collège pédagogique coordonné par Anne-Karine Lescop⁶, dans cette même attitude qui consiste à interpréter les codes et modes de l'écriture contemporaine. Questionner l'implicite des projets et des modèles acquis de formation du danseur est la base de l'École. Amener les étudiants à être acteurs de leur posture d'artistes en devenir. Cela s'inscrit dans une histoire de ce lieu et des traces d'Alwin Nikolaïs, puis de Viola Farber qui ont conçu cette école.

Le cycle Essais démarré en avril 2005 peut correspondre à un post-diplôme d'école d'art. Il est ouvert à 14 créateurs très engagés dans le mouvement dansé en porosité avec le son, l'image, l'objet, pour l'approfondissement de projets personnels.

Le cursus initial de deux ans, commencé en septembre 2005, s'adresse à des personnes plus jeunes, et est axé sur le travail du danseur. Il comprend des apprentissages techniques dansés, du répertoire, l'anatomie, l'analyse du mouvement, la formation musicale et des chantiers autour des écritures contemporaines associant toujours pratique et histoire des idées et des œuvres.

Après deux ans de direction du Centre, vous êtes bientôt amenée à remettre en jeu ce projet. Comment éprouvez-vous ce premier temps de parcours, et son évaluation après un temps si court ?

J'ai répondu fin 2003 à un appel d'offre rédigé par la ville d'Angers et l'État. Mon projet a été choisi en connaissance de cause mais sans doute ces choix ont-ils été faits pour des raisons différentes et peut-être contradictoires, dont je perçois aujourd'hui vivement la réalité. La légitimité artistique de ce projet induisait alors des décisions pour le rendre possible.

Présenter ce projet, l'argumenter, lui donner sens auprès des responsables politiques dans le cadre des missions publiques qui sont les nôtres demande un engagement constant.

Un artiste au sein d'une institution, c'est un regard particulier en son propre lieu pour le transformer, alors que la tendance serait de modéliser sa pensée aux pratiques de l'institution. Il est essentiel de susciter des réflexes qui partent des projets artistiques, afin que chacun puisse s'approprier cette vision artistique.

La situation complexe rencontrée à notre arrivée nous a détournés de nos visées.

Investir et transformer l'École a été notre priorité : rendre visible le lien entre création et transmission.

Faire que ces lieux soient traversés en permanence par des artistes accueillis en résidence.

Tisser ces liens de confiance et de compréhension avec le public sur des esthétiques contrastées et des références en rupture avec celles qu'ils pouvaient voir précédemment, avec les réseaux d'enseignants, les associations et universités...

Tout cela dans la perspective du nouvel établissement Le Quai, où le CNDC doit redéfinir ses places, identités et qualités de propositions.

Nous en sommes à une étape de commencement, et je ne peux concevoir l'hypothèse que ce projet ne se poursuive pas. Sa lisibilité appelle une pérennité et un calme nécessaire à sa constitution. Aussi je militerai pour un nouveau mandat de cinq ans. Je réponds au principe de réalité, à la mesure des enjeux et des pressions exercées sur de telles institutions. Écrire un projet, changer les regards, regarder ce qui se passe et le faire bouger, cela correspond sans doute à une période de dix années.

Vous semble-t-il enfin que l'institution comporte le risque de vous mettre à distance de votre propre création ?

Créer et diffuser mes propres pièces restent le cœur de mon existence dans ce lieu. Mais l'ampleur de la tâche rend parfois difficile l'accès à mes questions artistiques intimes. Comme j'ai pu le dire, « le sens d'une démarche artistique est pris dans un réseau, dans un contexte ; l'endroit d'où l'on s'exprime influe sur ce que l'on transmet, sur la façon dont cela est perçu »⁷. Mon travail n'a pas fondamentalement changé, mais j'ai plus de moyens pour le réaliser. Le fait de l'émettre depuis le CNDC a transformé les regards de partenaires qui étaient proches d'un travail qui faisait alors figure de marge. Le temps pour parler de mes enjeux artistiques profonds, les qualités de ce dialogue avec les artistes et les programmateurs, les connivences enfin se déplacent, en particulier autour de l'École. Cela demande de nouvelles compréhensions.

Il faut résister ces questions liées à l'institution et ne pas oublier qu'en dehors et pour de nombreux artistes, d'autres problèmes persistent et en particulier le statut de l'artiste de plus en plus agressé.

La question de la place de l'artiste dans la cité et dans l'institution conserve pour moi toute son acuité. Cependant, elle n'est pas réservée au seul réseau des CCN et doit être élargie aux compagnies et aux artistes indépendants. Je pense aujourd'hui que le défi et mes responsabilités actuelles ont tout leur sens. Pour l'instant je suis encore dans l'immersion de l'agrandissement, et il faut donner du temps pour que chacun puisse se l'approprier. À un moment cela prendra force en se propagant.

Propos recueillis par D. Orvoine lors de deux entrevues : 11/04 et 10/05.

1. Extrait de l'entretien avec Emmanuelle Huynh transcrit par Dominique Orvoine - novembre 2004.
2. Écrit par Emmanuelle Huynh et cité par Isabelle Ginot in Regards sur la création.
3. Le Quai, prévu à la rentrée 2007, réunira le CNDC et le CDN dirigé jusqu'en 2006 par Claude Yersin, soit deux pôles de création articulés par une troisième direction confiée à Christopher Crimes.
4. Partenariats de production et/ou de diffusion avec Serge Laurent à Beaubourg, Jacques Blanc à Brest, Salvador Garcia à Annecy, Marie Colin au festival d'Automne, Jean-Claude Montanari à Montpellier, Marie-Thérèse Allier à la Ménagerie de Verre, Guy Walter à Lyon, Cristina Grande à la Fondation Serralves à Porto.
5. Voir article sur le CNDC d'Angers dans « Programmation de compagnies ».
6. Le collège pédagogique est constitué, sous la direction d'Emmanuelle Huynh de : Anne-Karine Lescop, responsable pédagogique, Isabelle Launay, Sophie Lessard, Daniel Perrier, Loïc Touzé, et Dominique Lofficiel.
7. Propos cités dans l'entretien recueilli par Marie Glon - in revue Repères - mars 2005.



ci-dessus : *A vida Enorme*, Emmanuelle Huynh - création 2002 - CNDC Angers © M. Domage
ci-contre : *Inanna*, Carolyn Carlson - création 2005 - CCN Roubaix Nord-pas de Calais © A. Sol



CCN ROUBAIX - NORD-PAS DE CALAIS

CAROLYN CARLSON

« LE TRAVAIL CHORÉGRAPHIQUE NAÎT DE LA CAPACITÉ DES UNS ET DES AUTRES À OUVRIR LEUR REGARD. »

« Toutes mes pièces procèdent d'une perception poétique du temps, de l'espace et du mouvement, comme autant d'ouvertures des portes de l'imaginaire (...) »

Carolyn Carlson¹

Depuis décembre 2004, la chorégraphe a décidé d'investir sa pensée créative dans un espace bien réel: celui du CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais. Après une histoire mouvementée qui a laissé durant deux années le Ballet du Nord dans une transition longue et délicate (après le départ de Maryse Delente), le CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais a retrouvé en décembre 2004 une direction artistique de renommée internationale pour une nouvelle impulsion de projets, accompagnée par Quentin Rouillier et Yannick Marzin, tous deux co-directeurs.

À l'aube de cette nouvelle étape de son parcours d'artiste « nomade » qui engage la chorégraphe sur de nouveaux territoires, Carolyn Carlson conçoit pour le CCN un projet revisité, fondé sur ses propres recherches et ouvert aux productions des artistes invités en résidence comme Juha-Pekka Marsalo cette saison, tout en concoctant quelques events dans des lieux insolites de la ville et de la région.

Indissociable de l'engagement qui a toujours été le sien pour la pédagogie et la transmission, la formation est un axe fort qui irrigue l'ensemble des actions, associant l'école du CCN au projet European Dance Fabric conçu pour des danseurs professionnels engagés dans le métier, et une action culturelle nourrie par un échange entre les danseurs du Centre, la population, l'histoire et l'environnement social et associatif de cette région du Nord. Parce qu'il y a pour Carolyn Carlson « de multiples façons d'expérimenter la danse », elle a souhaité « étendre le répertoire du CCN afin que la compagnie s'approprie une aventure multiforme », les danseurs de la compagnie sont donc intégrés de plain pied dans la dynamique artistique en œuvre.

Il a paru opportun pour cette édition de laisser la parole à Carolyn Carlson qui, dans un entretien mené par Olivier Perry tout juste arrivé dans ses fonctions², prend position et trace les grandes lignes du projet du Centre chorégraphique après quelques mois de réflexion et d'activité.

ENTRETIEN AVEC CAROLYN CARLSON

Olivier Perry - En regard de votre parcours d'artiste chorégraphique, sur quels désirs, raisons personnelles s'est fondée votre candidature à la direction du CCN de Roubaix ?

Carolyn Carlson - Ma relation avec la France, les professionnels, directeurs de théâtre, journalistes, artistes et le grand public a démarré avec le GRTOP³. Depuis, cette collaboration aux côtés de Rolf Liebermann, je n'ai cessé de créer. Mes racines finlandaises et mon éducation en Californie ont fait de moi une nomade. Je n'ai donc jamais cessé de bouger non plus. Entre le Théâtre de la Ville, la Fenice, le Cullberg Ballet, le City Theatre d'Helsinki et la Biennale de Venise. Entre chacune de ces expériences, je revenais à Paris. C'est en effet en France que je sens le plus d'attaches. Aussi à mon dernier retour d'Italie, en décembre 2002, j'ai poursuivi mon activité à l'Atelier de Paris.

Rapidement, s'est imposée l'idée de prendre pour la première fois la tête d'une institution chorégraphique en France telle que les CCN. À plusieurs reprises au cours de ces dernières années, j'avais été sollicitée. J'y ai souvent songé, mais je n'avais jamais franchi le pas. Fin 2004, je me suis lancée dans la course en pensant à ce que je devais à la France, à son public

et ses institutions. Je savais que j'y trouverais également des moyens pour poursuivre mon travail de création et de transmission.

J'ai élaboré un projet pour un Centre chorégraphique qui était en attente depuis deux saisons d'une nouvelle direction. Enfin le Nord est une région où j'ai eu de fortes amitiés avec des directeurs de théâtre comme Roland Poquet. C'est une région où l'on ne va pas par hasard, on y est attendu, une région où l'on peut donner autant que l'on peut recevoir.

Le projet est à l'image, je l'espère de qui je suis aujourd'hui, une grande part de création, une ouverture aux autres chorégraphes, une place importante dévouée à la transmission et mille actions sur tout le territoire. La région est traversée par de multiples courants de création qui viennent des Flandres et de Grande-Bretagne. J'apprécie beaucoup le dynamisme et l'engagement des structures de la région comme Danse à Lille, la Condition Publique, l'Hippodrome, la Rose des Vents, Le Vivat à Armentières, l'ONL, l'Opéra de Lille et toutes les autres. C'est une grande chance que de diriger un Centre chorégraphique en 2006 précisément dans cette région et dans cette ville.

O.L. - Quelle place pensez-vous vous accorder comme artiste dans ce projet ?

C.C. - C'est l'une des particularités du système français que de confier à un artiste la direction de tels établissements. On attend donc de moi que je reste qui je suis, une artiste, chorégraphe, danseuse et pédagogue. Il est essentiel pour moi de veiller à préserver cette identité et de la transmettre à toute mon équipe artistique mais aussi administrative.

Je vais créer de nouvelles pièces et aller vers de nouveaux territoires comme le spectacle jeune public avec les *Aventures de Karabine Klaxon* ou un solo que j'interpréterai qui s'appelle *Double Vision* créé avec deux jeunes artistes multimedia, Electronic Shadow. Je vais également créer une pièce sur une création d'un jeune compositeur britannique, Joby Talbot, interprétée par 60 musiciens de l'Orchestre national de Lille.

Quels sont les fondements artistiques du nouveau CCN de Roubaix ?
Quelles en sont les orientations majeures ?

Pour moi, le travail chorégraphique naît de la capacité des uns et des autres à ouvrir leur regard le plus largement possible. C'est cette ouverture que je m'efforce d'apporter à la compagnie en invitant des intervenants extérieurs à enseigner aux danseurs, et en travaillant l'improvisation.

C'est très nouveau pour eux, par exemple Chinatsu Kosakatani m'a dit qu'elle n'avait jamais travaillé l'improvisation. Elle vit avec bonheur le travail sur l'improvisation et les nouvelles chorégraphies. Je m'efforce d'inviter des intervenants qui apportent chacun une spécificité aux danseurs, pour élargir leur champ de vision et nourrir leur imagination. C'est une richesse qu'ils peuvent ensuite investir dans le travail de création, autant du point de vue de l'énergie que pour générer des images poétiques.

D'un point de vue plus général, j'espère avec le temps et en fonction des contraintes qui sont les nôtres pouvoir ouvrir de plus en plus le Centre chorégraphique à d'autres chorégraphes, comme c'était le cas à la Biennale de Venise. Nous avons commencé avec Juha-Pekka Marsalo et Rosalind Crisp. Par ailleurs, nous essayons de créer des événements à l'échelle de la ville, comme nous l'avons fait à La Piscine (Musée d'art et d'industrie à Roubaix). Nous espérons continuer avec Le Fresnoy (Studio national des arts contemporains à Tourcoing), la Condition Publique, le Musée des Beaux-Arts de Lille...

Comment et avec quels moyens abordez-vous la question de l'alternance artistique, la mémoire du lieu, des créations, et des réalisations antérieures à votre arrivée ?

Nous tournons une nouvelle page de l'histoire de cette maison et je ne suis

pas quelqu'un qui regarde le passé. Je préfère considérer la page blanche qui va nous permettre de créer, d'aller de l'avant.

Même la question de la constitution du répertoire est complexe pour moi. Lloyd Newson de DV8 a le même problème que moi à ce sujet. Jusqu'à présent je n'ai pratiquement pas effectué de retours sur mes créations passées. Pour moi les créations vivent durant quelques saisons, puis je passe à d'autres. Mon travail se construit à partir des individus, je crée des pièces avec des interprètes et pour des interprètes, ce qui rend parfois difficile la question de la transmission des rôles.

Mais la notion de répertoire pour une structure n'est pas la même que celle du créateur. Aussi, en tant que directrice de CCN, je suis très attachée à donner à cet établissement le meilleur avenir possible. Mes prochaines pièces seront produites par le CCN et concourront, je l'espère, à son développement.

En arrivant au CCN de Roubaix, comment abordiez-vous la question du temps nécessaire pour construire votre projet, à la fois sur le plan de la création, et sur le développement des missions publiques étendues à la cité ?

Je pense que nous pourrons construire un premier bilan des actions menées en 2007. À l'heure actuelle, nous lançons de très nombreux projets, pour redonner une énergie au Centre chorégraphique, et nous sommes complètement aspirés par leur réalisation. Nous nous inventons des savoir-faire à partir d'un outil qui est la création et la transmission. Toute l'équipe du CCN travaille en ce sens. Notre chance est de compter à mes côtés un grand nombre de personnes qui sont là depuis plusieurs années, qui connaissent bien les partenaires de la région et sont ouverts à toute nouvelle forme de projets.

Comment, à partir d'une permanence artistique sur plusieurs années, construire et faire évoluer une relation avec les publics ?

La relation avec le public est le premier lien que nous avons établi à notre arrivée. Personnellement, je ne conçois pas une implantation dans un endroit sans être totalement ouverte sur ce qui se passe autour et sans ouvrir les portes du CCN. Ce lien organique est un moteur pour moi.

La mise en place d'événements fait aussi partie de cette relation particulière au public. La première chose que nous ayons présentée à mon arrivée à Roubaix était un événement en juin 2005 à La Piscine J'aime beaucoup mettre en place en très peu de temps des pièces éphémères au cours desquelles la danse part à la rencontre d'un public et d'un lieu particulier, des pièces qu'il serait impossible de reproduire ailleurs.

En regard de la légitimité publique qui vous est déléguée par les tutelles, comment définissez-vous cette notion de responsabilité politique d'un artiste et d'un directeur de CCN ?

J'ai toujours eu conscience de ma responsabilité vis-à-vis du public et c'est aussi celle-ci qui m'a convaincue de postuler à la tête du CCN de Roubaix. Sur le plan institutionnel et politique, mes responsabilités sont celles qui sont dévolues à tout poste de directeur d'établissement culturel subventionné par l'argent public.

Avez-vous des ambitions de développement des outils en lien avec l'évolution de votre projet pour le CCN de Roubaix ?

Le CCN est en soi un outil au service d'une politique de la danse à l'échelle nationale, régionale et locale. Mon ambition est de créer de nouvelles synergies au sein même de la maison, entre l'école et la compagnie, par exemple, mais aussi à l'échelle de la ville avec la mise en place d'un pôle danse, et de la région, avec les associations et établissements impliqués dans l'ensemble des champs artistiques et culturels.

Comment envisagez-vous la relation entre le Centre chorégraphique et les chorégraphes invités ?

Il s'agit avant tout de gens en qui je crois et que j'ai envie de défendre. C'est le cas de Juha-Pekka Marsalo dont je souhaite accompagner le parcours deux ans durant. De même, nous avons proposé une résidence à Rosalind Crisp parce qu'elle est unique. Je me base avant tout sur mon intuition et sur les affinités que je trouve en général avec les gens qui travaillent la poésie dans le mouvement. À mes yeux cette recherche poétique est un élément primordial.

Avec Juha, nous avons construit un programme commun *Down by the river / Scène d'amour*. Le public vient donc assister à une pièce de Carolyn Carlson et découvre Juha-Pekka Marsalo. Alwin Nikolaïs m'a fait un cadeau similaire alors que j'avais 22 ans au musée Guggenheim à New York. Il m'a proposé de présenter un de mes solos au sein de l'un de ses programmes, pour moi c'était incroyable. Pour revenir à Juha, sa pièce est si remarquable et sa relation à la compagnie a été tellement bonne que nous allons trouver les moyens de continuer l'expérience sur une deuxième saison.

Le travail de Rosalind Crisp est très différent, beaucoup plus minimalist. Elle fait partie des artistes qui ouvrent l'esprit, et je souhaite partager cette expérience avec le public de Roubaix.

Avez-vous des projets sur le plan de la programmation des compagnies ? Quelle est votre position sur ce point ?

Il y a des gens que j'ai envie d'accueillir et de proposer aux roubaisiens comme Marie Chouinard, Caterina Sagna et Tero Saarinen. J'adore le travail de Maguy Marin en particulier sa dernière pièce *Umwelt*. J'ai envie d'entraîner les spectateurs vers des univers qui diffèrent du mien. La difficulté réside dans les coûts financiers d'une politique d'accueil, mais nous espérons pouvoir commencer à accueillir des compagnies dès le printemps 2007.

Propos recueillis par Olivier Perry

1. In site du CCN www.ccn-roubaix.com
2. Olivier Perry est directeur de la communication au CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais.
3. GRTOP - Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris, créé et dirigé par Carolyn Carlson de 1975 à 1980. Jacques Garnier prendra sa suite en 1980 sur des bases différentes, avec le Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP).

BALLET DE MARSEILLE - FRÉDÉRIC FLAMAND

LE CORPS DANS LA VILLE

« Ayant rêvé, ils partirent à la recherche de la ville, ils ne la trouvèrent pas mais ils se retrouvèrent ensemble ; ils décidèrent de construire une ville comme dans leur rêve. »

Italo Calvino, *Les villes invisibles*¹

LA DANSE / LA VILLE

« *Le corps techno-urbain selon Frédéric Flamand.* » Ainsi s'intitule l'article de Dominique Frétard dans « *Le Monde* » daté du 17 juin 2003². L'expression ici employée est prononcée par Frédéric Flamand lui-même. Le chorégraphe ne dirige pas encore, à ce moment, le Ballet national de Marseille, où il arrive en décembre 2004, mais Charleroi / Danses, Centre chorégraphique de la Communauté française de Belgique, anciennement dénommé Ballet Royal de Wallonie. Ce changement de nom et le développement du projet pendant treize années par Frédéric Flamand indiquent à l'évidence une orientation clairement affirmée dès avant 1991 : inscrire la danse dans l'espace urbain, sa mémoire, son devenir.

C'est en 1991 en effet qu'il est nommé à la tête de cette structure dont il va profondément marquer l'histoire. A cette époque, il est déjà, depuis la fondation du groupe Plan K en 1973, l'un des acteurs importants de recherches interdisciplinaires. Il a ouvert, en 1979, un centre « multi-arts » à Bruxelles, accueillant des chorégraphes comme Bob Wilson, Philippe Decouflé ou Marie Chouinard, et travaillant avec des plasticiens, des musiciens et des artistes de l'audiovisuel. Créé en 1994, *Ex Machina* aura explicitement pour toile de fond la démultiplication, à la fin du siècle, des technologies de l'image. Frédéric Flamand est alors présent sur de grandes scènes internationales.

Lorsqu'en 1996 il engage avec *Moving Target* une ample réflexion sur les rapports de l'art chorégraphique et de l'architecture (il travaille d'ailleurs pour cela avec les architectes américains Elisabeth Diller et Ricardo Scofidio), il n'est pas intéressant de noter qu'il le fait à partir des cahiers de Nijinski ; un tel choix indique, s'il le fallait, combien il est important pour Frédéric Flamand de mettre en dialogue les époques, les arts, le classique et le contemporain. En travaillant le corps dans l'espace urbain d'aujourd'hui, il nous parle de ce moment où la danse s'est dégagée de ce qui la contenait, le corps continuant à solliciter, pour cette libération, les ressources de sa propre histoire. En 2000, il signe *Metropolis* avec l'architecte Zaha Hadid, lauréate du Pritzker Price, équivalent du prix Nobel pour ce qui concerne l'architecture. La même année, il fait la connaissance de Jean Nouvel avec qui il créera plus tard *The future of work*³. En 2004, il devient professeur à l'université d'architecture de Venise.

LA MÉMOIRE / L'INNOVATION

A l'instar de Zaha Hadid qui, en dessinant, fait référence à « *cinq mille ans d'histoire* »⁴, Frédéric Flamand ne sépare pas le passé, l'histoire, de l'innovation. Il est révélateur que, dans la publication de Charleroi / Danses présentant *Silent Collisions*, créé en 2003 à la Biennale de Venise en collaboration avec l'architecte Thom Mayne, en référence au livre *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, ce soit dans le paragraphe concernant « *les villes et la mémoire* » que Frédéric Flamand parle, faisant allusion à Marco Polo, de « *la découverte progressive de mondes incertains bien présents, mais dans un ailleurs qui participe d'une autre dimension : la cyberspace dans laquelle nous plongeons depuis environ trente ans.* » Au lieu d'imposer une mémoire préfabriquée, le chorégraphe, à l'instar d'Italo Calvino, donne à chacun la possibilité de « *disposer ce qu'il veut se rappeler* ». C'est là, pour lui, une caractéristique de la danse. « *Nous sommes, dit-il, dans le règne de la vitesse absolue, de la perte de mémoire. [...] La danse, par l'authenticité*

des corps et par son ancrage dans le réel me semble un moyen de contrer cette vitesse et surtout l'amnésie qui en découle. »⁵ On peut ainsi percevoir quelles lignes de force conduisent celui qui dirige maintenant le Ballet national de Marseille.

L'EXISTANT / LES OUVERTURES

C'est donc en 2004 que Frédéric Flamand prend la tête de l'un des plus importants Centres chorégraphiques nationaux, fort de plus de cinquante salariés permanents, et disposant de neuf studios dont un de trois cent soixante mètre-carrés. Le corps de ballet est composé de trente-cinq danseurs. L'école supérieure de la danse de Marseille est également dirigée par Frédéric Flamand, bien que sa structure soit indépendante du Ballet proprement dit. Essentielle à ses yeux, la prise en compte de l'existant, de l'outil en place, du savoir, du savoir-faire, de la culture des danseurs marseillais doit se conjuguer avec le terme « ouverture », dans toutes les dimensions de la vie du Ballet, du répertoire aux créations, à la formation et aux relations avec le public.

Le répertoire, s'il n'a pas été mis au point ex nihilo par le nouveau directeur, porte déjà, dans son évolution, la marque d'une orientation nouvelle.

Il comprend des œuvres classiques (de celles, dit Frédéric Flamand, qui ont été « *innovantes à leur époque* »⁶) ainsi que des pièces plus récentes, notamment celles de Frédéric Flamand lui-même (six ou sept danseurs de Charleroi assurent, pour celles-ci, le nécessaire travail de transmission).

Il est par ailleurs appelé à s'enrichir notamment des créations des artistes invités. On le voit donc, le chorégraphe est en accord avec ce qu'il a toujours défendu : dans le répertoire du Ballet national de Marseille se côtoient le langage romantique et néo-classique, les écritures contemporaines et les technologies d'aujourd'hui.

D.A.N.C.E.

L'enseignement lui-même, la formation des futurs danseurs au sein de l'école doit maintenant intégrer également ces champs d'action, d'expression et de création. Mais il y a beaucoup plus que cela.

Car « *ouverture* », pour Frédéric Flamand, a toujours signifié collaboration avec d'autres créateurs, en même temps qu'activation des échanges aujourd'hui possibles sur des espaces géographiques continuellement élargis. À cet égard, le projet D.A.N.C.E. est tout à fait emblématique.

Initié par Frédéric Flamand et Angelin Preljocaj, il est maintenant celui d'un véritable quatuor de chorégraphes, puisque se sont joints à eux William Forsythe et Wayne Mc Gregor. D'autres artistes y sont également associés : Pierre Droulers, Michèle-Anne De Mey et Thierry De Mey, les nouveaux co-directeurs de Charleroi / Danses. « *Dance Apprenticeship Network aCross Europe* » est un projet paneuropéen de formation de danseurs. Si les deux centres en sont, depuis septembre dernier, Aix / Marseille et Bruxelles, les candidats ont été recrutés lors de présélections organisées dans quatorze pays.

Faisant un état des lieux de la formation des danseurs, Frédéric Flamand estime que, souvent, elle « *est soit coupée de la création, soit organisée par un seul créateur.* » Au contraire, « *le projet D.A.N.C.E., dit-il, correspond à une volonté de confronter les futurs interprètes à des expériences multiples qui ont cependant été pensées avec un souci de cohérence* ». Et Angelin Preljocaj de dresser une liste non exhaustive des domaines abordés : « *la familiarisation avec les nouvelles technologies, l'approche de la philosophie, l'étude des répertoires, l'histoire de la danse, l'histoire de l'art, la kinésiologie, les langues vivantes...* » Bref, le décloisonnement est à l'œuvre au cours des quarante-quatre semaines que vivent et vivront les vingt-quatre danseurs pendant ces deux années, la première portant principalement sur la mise en relation de la danse avec d'autres médias, la seconde sur la création et la confrontation à l'expérience scénique.

PUBLIC ET « OUVERTURES »

Quant à « l'ouverture » nouvelle au public, il serait possible de la caractériser de deux manières : d'une part un travail de sensibilisation et, d'autre part, de grands rendez-vous avec la population marseillaise. Le projet justement intitulé « Ouvertures » se définit par l'organisation de répétitions publiques, l'invitation à venir regarder des travaux en cours de réalisation, la projection de films et la programmation de conférences concernant les pièces classiques ou contemporaines du répertoire du Ballet. On le voit, il s'agit là également d'ouvrir à chacun les locaux généralement réservés aux danseurs. Les grands rendez-vous, ce sont bien évidemment les principaux moments de reprise ou de création. Ce furent *Silent Collisions*, puis la création dans le cadre du festival de Marseille 2005, de *La Cité radieuse*, en collaboration avec l'architecte Dominique Perrault, à qui l'on doit la Bibliothèque nationale de France. Clin d'œil à l'œuvre marseillaise de Le Corbusier, « à l'utopie qu'il a poursuivie toute sa vie »⁷, cette pièce a emporté l'enthousiasme du public. Rosita Boisseau note dans « Le Monde » que Frédéric Flamand poursuit ici son travail sur le « body city », « ce nouveau corps humain, écrit-elle, modelé par son environnement et ses trajets dans la ville ».

L'« ouverture », enfin, se traduit par un élargissement de l'accueil de chorégraphes. Tandis que les compagnies régionales et nationales bénéficient depuis 2005 d'un accueil-studio, Frédéric Flamand ouvre les frontières en accueillant par exemple le grand chorégraphe japonais Saburo Teshigawara et sa compagnie Karas. Il souhaite par ailleurs développer les collaborations avec diverses institutions, notamment les coproductions.

ENTROPIE ET DYNAMIQUE

Lorsqu'il veut expliciter ce qu'il souhaite insuffler et développer à la direction du Ballet national de Marseille, Frédéric Flamand définit la danse comme « *impliquée dans un système de métissage à travers les rapports qu'elle a pu entretenir et qu'elle entretiendra toujours avec l'architecture, les arts plastiques, les arts visuels* ». La danse qu'il promeut est « *descendue de sa tour d'ivoire et en prise directe avec les phénomènes de société* ».

Sa prochaine création, *Metropolis II*, avec Zaha Hadid, prévue pour juillet 2006, en fera sans doute une nouvelle fois la démonstration. *Metropolis* se terminait sur « *un questionnement dialectique quant à l'éénigme du monde à venir* »⁸. Il n'est guère dans l'esprit du chorégraphe de nous apporter une réponse qui serait « *la mort de la question* », comme l'eût écrit Edmond Jabès. Ajoutant un commentaire aux interrogations de Philippe Franck sur le traitement de l'entropie dans *Metropolis*, Flamand nous dit : « *Je n'associe pas nécessairement ce mouvement au chaos. [...] Je ne suis pas nihiliste, je crois en une dynamique qui permet de réinventer les choses entre stabilité et instabilité, à des stratégies de survie qui, dans notre cas, passent par le langage du corps* »⁹.

Texte de Yves Jouan

Yves Jouan est poète. Il a, comme tel, animé des stages de formation au CNDC d'Angers. Il a travaillé aux Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet et à la mission danse du conseil général de Seine-Saint-Denis.

1. Traduit par Jean Thibaudeau, Le Seuil, 1974.
2. Cet article rend compte de l'inauguration par Frédéric Flamand (avec la création de *Silent collisions*) du premier festival de danse contemporaine de la Biennale de Venise, festival dont la direction vient alors de lui être confiée.
3. Projet réalisé pour l'exposition universelle d'Hannover 2000.
4. Cf. l'interview de Frédéric Flamand par Philippe Franck dans le numéro de « Mouvement » de mars 2000.
5. Interview de Frédéric Flamand par Vincent Delvaux dans le numéro de « Mouvement » de mars 2005.
6. À cet égard, Frédéric Flamand cite Paul Valéry écrivant : « La véritable tradition, dans les grandes choses, n'est pas de refaire ce que les autres ont fait, mais de retrouver l'esprit qui a fait ces grandes choses, en d'autres temps ».
7. Interview déjà citée de Frédéric Flamand par V. Delvaux dans « Mouvement ».
8. *Metropolis*, édition de Charleroi / Danses : Plan K, 2000.
9. Interview déjà citée de Frédéric Flamand par P. Franck dans « Mouvement ».



Silent collisions, Frédéric Flamand / Thom Mayne
création 2003 - Ballet national de Marseille
© P. Pipitone

DIRECTION DE LA MUSIQUE, DE LA DANSE, DU THÉÂTRE ET DES SPECTACLES

LES CCN, PLUS QUE JAMAIS, UN RÉSEAU D'AVENIR POUR LA DANSE

Par son rayonnement artistique et son action, le réseau des Centres chorégraphiques nationaux est un des piliers sur lesquels s'appuie la politique de l'État en faveur de la danse. La création indépendante, elle-même, n'aurait sans doute pas trouvé une telle assise sans la fondation de ces institutions dévolues à la création chorégraphique et qui, chacune sur son territoire, ont eu un rôle d'entraînement. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une politique que le ministère de la Culture et de la Communication mène seul, au contraire, les conditions de son développement sont liées à une collaboration étroite avec les collectivités territoriales. Si les financements de l'État sont majoritaires, l'engagement des villes, des régions voire des départements et aujourd'hui des communautés d'agglomération est fondamental d'autant que l'une des vocations premières de ces établissements est la présence de la danse dans les régions et l'action territoriale. Les collectivités locales souhaitent que leur territoire soit terre de création. Les élus de la nation sont attachés à la présence de l'artiste dans la cité et la création, plus que jamais, est vécue comme le symbole du renouveau et de la vitalité. Il est donc légitime que les collectivités publiques s'attachent à promouvoir un des arts les plus dynamiques de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

RETOUR SUR L'HISTOIRE DES CCN

Il est difficile de dater précisément le geste fondateur de ces établissements et le début de la délimitation du modèle organisationnel actuel: lorsqu'en 1984, le label de Centre chorégraphique national est officialisé, le Ballet National de Marseille existe depuis 1972, le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers depuis 1978 (pour une mission bien spécifique liée à l'imbrication entre création et enseignement supérieur), Gigi Caciuleanu est à Rennes, le Théâtre du Silence est en pleine activité. La création de chaque CCN s'inscrit dans un contexte particulier. Certains sont l'externalisation de ballets de maisons d'opéra, d'autres se construisent autour de la personnalité d'un créateur, parfois l'enfant du pays comme Jean-Christophe Maillot à Tours ou Jean-Claude Gallotta à Grenoble. Contrairement au domaine théâtral, aucun texte ne vient définir d'emblée ce qu'est un Centre chorégraphique national. Cet état de fait est un avantage dans la mesure où les CCN ont eu la liberté de « s'inventer » au fil du temps, parfois un désavantage lorsque l'insuffisance de la définition des missions compromet la négociation des moyens.

Les Centres chorégraphiques nationaux ont pris leur essor dans les années 80, dans un contexte où deux paramètres se sont conjugués pour aboutir à une vraie reconnaissance de

l'activité des équipes chorégraphiques : d'un côté l'effervescence créatrice d'un milieu artistique et de l'autre, une volonté politique de soutenir ce mouvement assortie des moyens nécessaires pour la mener. Résultat d'une histoire basée sur un appel à volontariat lancé par l'État, la répartition géographique des Centres chorégraphiques nationaux est disparate. La création des 19 Centres chorégraphiques nationaux apparaît comme le pendant de la décentralisation dramatique mais les principes qui ont régi son développement n'ont pas généré un aménagement du territoire rationalisé. C'est également cette histoire par étape qui fait que les Centres chorégraphiques nationaux sont en constante évolution: d'espaces dédiés exclusivement à la production d'une compagnie, ils sont devenus de véritables acteurs locaux du développement de l'art chorégraphique. Dans les diverses fonctions que j'ai exercées, j'ai pu apprécier l'impact positif que représente l'action d'un CCN sur une région. Ce développement a nécessité des moyens en constante progression afin de permettre une adéquation entre les projets des chorégraphes et la capacité de réaction des outils qui leur sont confiés. Le CCN est un modèle de structuration qui n'est pas figé et la demande est faite à chaque artiste de lui donner un souffle particulier. On peut constater également que l'évolution du « modèle » CCN a transformé la posture des artistes qui dirigent ces maisons: certes, leur nomination est basée sur la reconnaissance de leur qualité artistique et l'accès à la direction d'un CCN vise à leur donner les moyens de développer leur créativité, mais la diversification croissante de leur fonction les a poussés à s'investir plus fortement dans les champs de la relation au public, le dialogue avec les autres équipes, la compréhension des enjeux de développement de la vie locale... Autant de prérogatives qui peuvent paraître lourdes mais qui en retour placent ces artistes en prise directe avec l'époque et la société. Le chorégraphe qui postule aujourd'hui à la direction d'un CCN doit se sentir investi de ces nouvelles responsabilités. Ces directeurs ont su peu à peu déléguer et les couples de directeurs ne sont pas rares. La direction peut être bicéphale comme à Caen avec Héla Fattoumi et Eric Lamoureux ou à Nantes avec Claude Brumachon et Benjamin Lamarche mais je pense également à des associations de compétences comme Mathilde Monnier et Jean-Marc Urréa à Montpellier, Angelin Preljocaj et Nicole Saïd à Aix-en-Provence, Maguy Marin et Antoine Manologlou à Créteil puis à Rilleux-la-Pape... Les Centres chorégraphiques nationaux sont aujourd'hui l'affaire d'équipes de professionnels motivés et formés en conséquence.

UNE ÉTAPE DÉTERMINANTE: L'ATTRIBUTION DE L'ENVOLUPE « ACCUEIL-STUDIO ».

L'attribution d'une enveloppe au titre de l'accueil-studio, depuis 1998, marque sans doute une étape importante dans l'évolution de ce réseau car elle a permis l'ouverture de ces établissements aux équipes indépendantes. Ces compagnies ont trouvé des points d'appui et une reconnaissance de leurs pairs artistiques. Il faut noter à cette occasion que les Centres chorégraphiques nationaux ont fait preuve d'une réelle ouverture esthétique car nombre d'entre eux accueillent en résidence des artistes qui ne sont pas dans la lignée artistique de leur directeur.

L'accueil-studio a permis une meilleure compréhension des uns et des autres et d'atténuer les polémiques dont sont l'objet les établissements vers lesquels convergent les plus gros moyens. Le dialogue qui s'instaure entre la création indépendante et les institutions est le ferment d'une grande richesse artistique, un espace d'émulation artistique.

LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX CONSTITUENT-ILS UN RÉSEAU ?

Les Centres chorégraphiques nationaux partagent les mêmes objectifs et c'est en cela qu'ils peuvent se reconnaître une identité commune, néanmoins, leur équipement étant le plus souvent dépourvu de salles de représentation, ce qui les prive de la possibilité d'accueillir des spectacles, ils collaborent peu à des projets croisés. Parallèlement, la création de l'association des CCN leur permet de se regrouper, d'échanger sur des problématiques techniques et d'être représentatifs vis à vis de leurs interlocuteurs institutionnels. La présente publication en est l'émanation : prise de décision commune d'informer et d'assurer la transparence afin de mieux se faire comprendre, afin de mieux débattre de l'avenir. Les Centres chorégraphiques nationaux sont en constante évolution et la réalisation de nouveaux objectifs devrait marquer la prochaine étape de leur histoire.

Il convient tout d'abord de finaliser le texte réglementaire qui établit les grands principes et les missions mises en œuvre par les CCN. Certes, ce chantier est long, mais les travaux entrepris ont déjà porté leur fruit puisque la rédaction des dernières conventions est souvent le reflet du texte rédigé après concertation avec les professions et notamment l'ACCN. Ce texte fixera la durée des mandats des directeurs. Une nécessaire mobilité doit en effet s'amorcer pour que plusieurs générations se croisent à l'intérieur de ce réseau et les chorégraphes doivent pouvoir envisager de changer de CCN. Aujourd'hui, seule Maguy Marin s'est vue confier successivement la direction de deux CCN.

PLUSIEURS ORIENTATIONS SONT DE NATURE

À CONSOLIDER LES CCN :

Il faut viser à l'amélioration des moyens des CCN notamment des moins bien dotés et s'assurer que l'amplitude des actions annexes ne concoure pas à entamer les marges de manœuvre artistique du directeur-créateur. Il convient également de continuer à être attentif à la question de l'emploi. Plus que tout autre structure, les Centres chorégraphiques nationaux se doivent de favoriser la permanence notamment artistique. Comme le ministre de la Culture et de la Communication, Renaud Donnedieu de Vabres l'a récemment rappelé, le réseau n'est pas fermé et nous devons, dans les années à venir, solliciter les collectivités afin de préparer une implantation équilibrée de ce type d'établissement sur le territoire, en ayant notamment pour critère premier la présence d'un CCN dans les principaux bassins de population.

En 2006, seront inaugurés les locaux du Centre chorégraphique national de Rilleux-la-Pape dirigé par Maguy Marin et ceux du Ballet Preljocaj à Aix-en-Provence. Derrière le label national se cachait trop souvent des infrastructures qui n'étaient pas conformes aux besoins d'un centre de production pour la danse. Les CCN doivent aujourd'hui avoir accès à deux studios, et nous œuvrons pour atteindre progressivement cet objectif.

La question de la diffusion est également un enjeu. Si les CCN n'ont pas de difficulté à se produire sur scène, en revanche, certains d'entre eux sont en difficulté pour se présenter devant le public de leur ville siège. Le ministre sera attentif à cette situation lors de la négociation de conventions des lieux pluridisciplinaires.

Les CCN ont sans doute un rôle à jouer concernant l'accueil des spectacles d'autres compagnies : ces établissements abritent dans leurs murs la préparation de spectacles dont il est naturel qu'ils voient le jour ou soient diffusés dans la ville qui a abrité les répétitions. Les CCN peuvent jouer un rôle prescripteur en termes de programmations artistiques et donner à voir une palette d'artistes talentueux et exigeants. Ainsi, il semble important de donner les moyens financiers à ceux qui souhaitent développer une programmation en partenariat avec des théâtres alentour. Certains de ces établissements sont déjà dans cette logique.

LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX AFFICHENT UN RÉEL DYNAMISME.

Les CCN sont dirigés par des chorégraphes parmi les plus créatifs de leur époque. Chacun dans leur style ils savent alimenter une réelle émulation sur le plan local, national et international, certains même montent de véritables projets de coopération avec des structures étrangères. Ils sont aussi les observateurs et les acteurs éclairés de l'activité chorégraphique. Investis d'une responsabilité d'intérêt général, ils proposent

des projets qui répondent aux besoins d'une profession et d'un territoire. Citons à ce titre, les initiatives récentes concernant l'insertion professionnelle ou l'accueil de spectacles dans des contextes locaux où la danse est peu présente.

Finalement, la première définition d'un Centre chorégraphique national serait celle d'un lieu qui fonctionnerait selon deux logiques que l'on a trop coutume de placer dos à dos: l'institution et l'inventivité. C'est en cela qu'il est un réseau d'avenir.

Jérôme Bouët, Directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

BUDGET DANSE 2005

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Source: dossier de presse « action en faveur de la danse » octobre 2005

Le budget danse représente 14,3 % du budget global dévolu par le ministère de la culture et de la communication au spectacle vivant.

TOTAL DES SUBVENTIONS : 103 337 114 €

ENSEIGNEMENT : 13 388 179 €

Conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon : 4 811 867 €
Ecole de Nanterre : 2 857 516 €
Insertion professionnelle et enseignement supérieur dont départements danse des CEFEDEM : 2 977 659 €

CRÉATION ET DIFFUSION : 82 417 342 €

Compagnies : 7 100 123 €

Dont aide à la création : 6 109 553 €

Centres Chorégraphiques Nationaux : 14 274 482 €

Opéra National de Paris (part ballet) : 24 669 945 €

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE : 7 531 593 €

TOTAL CRÉDITS D'INVESTISSEMENTS : 41 820 000 €

ÉVOLUTION DE L'AIDE À LA CRÉATION ATTRIBUÉE AUX COMPAGNIES CHORÉGRAPHIQUES

Aide au projet

1998 : 66 compagnies pour un total subventions : 666 921 €

2005 : 120 compagnies pour un total subventions : 1 435 400 €

Aide complémentaire

à partir de 2004 : 16 compagnies pour un total subventions : 154 099 €

Aide à la compagnie

1998 : 36 compagnies pour un total subventions : 1 217 989 €

2005 : 57 compagnies pour un total subventions : 1 887 054 €

Compagnies conventionnées

1998 : 6 compagnies pour un total subventions : 548 781 €

2005 : 31 compagnies pour un total subventions : 2 633 000 €

Total

1998 : 108 compagnies pour un total subventions : 2 433 691 €

2005 : 224 compagnies pour un total subventions : 6 109 553 €

ÉVOLUTION DES SUBVENTIONS ACCORDÉES PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION AUX 19 CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

1998 : 9 008 212 €

2005 : 14 274 482 €



PROJET
ARTISTIQUE,
ESPACE PUBLIC
ET TERRITOIRE



50^e RENDRE VISIBLE LA DANSE DANS LA CITÉ

« FAIRE QU'AIT LIEU DANS CE LIEU, *le geste insensé qu'est la politique publique. Ce laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité. Faire que se fabrique et s'exprime par l'adresse publique, la part d'existence que l'art nous renvoie. Ainsi, se dire encore et répéter encore : il est indispensable que persistent des lieux où l'art vivant puisse disposer pleinement de son temps et de sa nature propre à questionner et exprimer les parts sensibles ancrées dans la réalité...* Faire qu'ait lieu dans ce lieu, un partage de forces, de réflexions et d'outils... Maguy Marin¹

DÉVELOPPER DES LIEUX DE FABRIQUE ET DE RESSOURCES POUR LA DANSE EN RÉGION

Les chapitres précédents ont pu nous remettre en mémoire combien la danse s'est inventée et forgée en deux décennies une place, des moyens et des espaces de visibilité dans des territoires jusque là peu traversés par la création chorégraphique. Dans la voie ouverte par la génération des premières compagnies implantées en région, et dans le cadre de politiques concertées, danseurs et chorégraphes avec leurs équipes se sont inscrits non sans crises et interrogations sur leurs missions, dans le paysage artistique et culturel des villes, des départements et des régions.

Cette démarche, s'appuyant sur des esthétiques et des langages contrastés pour aller à la rencontre des publics, a été portée par un idéal d'une danse s'affranchissant enfin comme un art autonome, tout en affirmant pleinement les dimensions politiques des responsabilités des CCN.

Dans ce contexte et sans modélisation d'un savoir-faire préétabli, partant de leurs missions premières de création et en intégrant les contraintes liées à la production et à la diffusion de la danse qui concernent toute la profession, les enjeux des CCN se sont progressivement concentrés sur la fabrication de véritables lieux de ressources pour la danse en région.

Si l'affirmation des rôles et places de ces nouvelles institutions a généré des questionnements constants, en interne et externe du réseau, sur la capacité et les risques à mener de front l'ensemble des missions qui leur sont confiées, nombre d'entre eux revendiquent aujourd'hui totalement cette dimension de pôles chorégraphiques.

Poursuivre le développement des lieux et outils de travail pour la danse, agir pour partager ces outils en les ouvrant à l'accueil et à la programmation de compagnies, œuvrer pour la transmission d'une culture chorégraphique et les pratiques professionnelles et amateurs, sont les engagements majeurs qui traversent le quotidien des équipes.

En lien étroit avec l'histoire des lieux, le tissu culturel et les réalités politiques en présence, ces engagements mettent l'accent sur l'attention et le soutien à apporter aux compagnies indépendantes et au milieu chorégraphique, sur l'importance d'établir des partenariats avec le réseau des scènes et des festivals, enfin sur la nécessité d'ouvrir les espaces d'initiation, de rencontre et de dialogue avec les publics.

Traversés par les pensées et singularités de chaque projet artistique, les engagements réaffirmés par des CCN sont ici développés en s'appuyant sur le rappel de principes fondamentaux, ainsi que sur des témoignages et des réalités concrètes d'activités mises en œuvre.

Imaginer des lieux de fabrique pour la danse, les inscrire dans l'espace social et urbain de la ville et sur une région, et agir ainsi pour une présence et une réalité concrète de la création dans la cité : telle est l'ambition réaffirmée avec force par les Centres chorégraphiques nationaux.

LE PROCESSUS DE CRÉATION AU CENTRE DES PROJETS ET DU DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE

« C'est à travers sa démarche de création que l'artiste va pouvoir s'inscrire dans le champ social et signer sa présence » Didier Deschamps².

La nécessité artistique et la concentration sur l'œuvre fondent une conviction commune entre les CCN. Cet aller-retour constant à la création est essentiel :

s'attacher au processus de fabrication de la danse quand s'élaborent la matière, la pensée et l'écriture de la danse en studio, puis accompagner son dévoilement lors des représentations sur scène, en regard des publics.

C'est à partir de la rencontre avec l'œuvre, et par la diversification des propositions artistiques, que le public peut davantage avoir accès aux clés de l'œuvre, mieux en saisir le sens et le langage, afin de se forger une lecture sensible, mais également critique.

C'est à partir de ces bases que peuvent se construire les actions de diffusion, de transmission et de formation, mises en œuvre vers et avec l'espace public et social de la ville et de la région.

« Ne jamais oublier que c'est du plateau, du studio, du corps du danseur, que rayonnent toutes nos énergies. L'interprète est le noyau autour duquel, par cercles concentriques, s'articulent les projets. La réflexion artistique, puis culturelle, voire politique du Centre chorégraphique commence là. » Jean-Claude Gallotta³

DES LIEUX DE CRÉATION ET DE DIFFUSION POUR INSCRIRE LA DANSE DANS LA VILLE ET LA RÉGION

L'évolution des lieux, l'architecture, implantation et studios, ces espaces quotidiens du travail du danseur, témoigne de la singularité des équipes qui les ont investis, mais aussi très concrètement des signes forts de l'investissement des pouvoirs publics. Pour cela, les artistes avec leurs partenaires se sont engagés, et les prochains nouveaux lieux de Rillieux-la-Pape et d'Aix-en-Provence, avec leurs particularités, en sont un symbole.

Dans ce rapport à la cité, il n'y a pas d'entité unique à l'ensemble des Centres chorégraphiques, mais une attention partagée et de multiples tentatives pour favoriser une circulation de projets entre le « dedans et le dehors » des Centres. « Chacun d'entre eux a, dans ses projets, inventé un rapport au monde particulier, un rapport à la ville où il se trouve, au département, à la région, un rapport au pays dans le lequel il va tourner, et donc un rapport singulier... Créer engage notre responsabilité, celle en particulier du lien social. Créer exclut le mépris ou un vagabondage de la pensée qui consisterait à affirmer que l'artiste n'a pas de point de vue sur le monde », note Geneviève Vincent⁴.

Développer la nature d'un lieu, et ce faisant la transmission d'une culture chorégraphique, c'est l'inscrire dans son environnement : lien du bâti avec son environnement, de la circulation entre le dedans et le dehors, de l'accueil et de la démarche vers l'autre ; lien avec le tissu chorégraphique, dans un rapport de solidarité et de partage ; lien avec les lieux culturels partenaires de la diffusion et de la conquête des publics ; lien avec les musées, les bibliothèques, le théâtre ; lien avec les lieux de transmission pédagogique, les écoles, les universités, les associations...

UN PARTAGE DES OUTILS AVEC LES ARTISTES INVITÉS ET DES RENCONTRES PRIVILÉGIÉES AVEC LES PUBLICS

En réponse à la question tendue et sensible d'un partage accru de leurs outils de travail, les CCN ont amplifié depuis 1998 l'accueil en studio de compagnies indépendantes, avec le soutien du ministère. En investissant ces espaces, les artistes ont trouvé une aide au montage de leurs projets. En retour, ils ont apporté par leurs recherches un souffle complémentaire à l'esthétique et à la pensée de la compagnie ou du Ballet implanté, et ont offert aux publics la découverte d'univers et d'écritures chorégraphiques diversifiés.

En lien étroit avec les accueils-studios et les résidences comme avec les 19 heures à Belfort, les Connivences à Nantes, Traverses à Orléans, les Soirées Émile Dubois à Grenoble, les Entrées libres à Rennes, les Hors séries à Montpellier, les espaces de présentation de travaux et de représentation se sont développés pour les compagnies invitées.

Avec le désir d'apporter des espaces de visibilité supplémentaires à la danse, dans un contexte associé à l'histoire de la danse sur la ville comme à Angers, Tours, Aix-en-Provence, Caen, Le Havre... des programmations régulières en saison ou à l'occasion de festivals permettent d'accompagner les processus de création jusqu'à la représentation et la rencontre avec les publics.

Sans résoudre la question cruciale du manque de lieux et de moyens de création pour de nombreuses compagnies, ces missions étendues épousent la dimension de fabrique, de production et de diffusion des CCN, tout en favorisant une circulation des projets sur l'ensemble du territoire et un lien de dialogue social avec la cité.

TRANSMETTRE ET PARTAGER UNE CULTURE DE LA DANSE AVEC UN PLUS LARGE PUBLIC

Sans omettre les difficultés liées à ces développements, d'infinies adaptations sont à l'œuvre pour toucher et concerner un public au départ éloigné de la création chorégraphique, pour aller dans le sens d'un rapprochement, de la reconnaissance d'autres groupes sociaux.

En tentative de réponses, de multiples formes de développement culturel et de pratiques pédagogiques sont effectivement mises en jeu sur de nombreux terrains, au dedans des lieux, en dehors sur la ville et la région, et lors des tournées.

Cette implication des CCN, partagée par ailleurs avec les chercheurs, historiens, compagnies et institutions de la danse, répond à un même souci: tenter de contribuer à une meilleure connaissance et perception de l'art chorégraphique; inventer des espaces de circulation, d'échange, de pratique qui ouvrent plus largement la compréhension et l'adhésion des publics.

DU TERRITOIRE DE PROXIMITÉ À L'ESPACE INTERNATIONAL

Les projets de création naissant dans ces lieux de fabrique que sont les CCN, ne prennent toutes leurs dimensions qu'en se déplaçant vers les territoires de l'autre, par cercles élargis, dans une prise en compte de l'art et de la culture intégrée aux réseaux de coopérations nationales et internationales.

L'action de coopération internationale initiée par Bernardo Montet à Tours, ou la manifestation *Danse d'ailleurs*, mise en place en décembre 2005 à Caen par Héla Fattoumi et Eric Lamoureux, sont ainsi significatives d'un dialogue ouvert aux artistes du continent africain dans la perspective d'échanges artistiques suivis, et en même temps de la création d'événements culturels sur la ville et la région.

Partant de la cité, la place de l'artiste est de générer un travail d'alliance entre les territoires, dans un principe de circulations et d'échanges. La diffusion lors des tournées, mais aussi les collaborations et les transmissions suivies avec des danseurs en Afrique, Asie, Europe, Pays de l'Est, inscrivent de fait les CCN dans une multipolarité d'espaces et de publics.

texte Dominique Orvoine

1. Propos cités dans le texte « Le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape en son lieu » - mai 2005.
2. Propos cités in entretien D. Orvoine - nov. 2004.
3. Propos cités dans édito du CCN de Grenoble - automne 2004.
4. Propos extraits des actes des assises organisées par l'ACCN en 1996 à Belfort: *Des lieux pour la danse - table-ronde « Inscription d'un CCN dans le lien social »*.

CCN TOURS - BERNARDO MONTET

LA DANSE CONVOQUE LA PENSÉE

Les notions d'ancrage, de lieux, de temps, de construction, de dotation, d'institution, seraient a priori aux antipodes de celles qui définiraient un artiste indépendant: nomade, intermittent, en résidence, précaire, dans l'urgence, dans l'irrévérence, la provocation, la dénonciation... L'arrivée dans un CCN serait donc à lire à l'épreuve de la maturité, de la nécessité de s'inscrire en profondeur là où l'on vit, là d'où ça part, là où il est possible de redistribuer, transmettre, comme une condition provisoirement indispensable à la création et au développement des projets.

Arrivé en 2003 à Tours, Bernardo Montet semble se couler dans cette position, sans renoncer cependant à être nomade, ni à préserver ses espaces d'irréverences artistiques et politiques. Il développe l'idée d'une permanence artistique dans un lieu qui serait concentré sur l'œuvre et ouvert sur la cité. De là il est intéressant de regarder comment, après deux saisons de direction, le Centre chorégraphique s'est adapté aux projets du chorégraphe et de l'équipe; comment ce projet a trouvé ses marques dans les réalités de la structure, le quartier et la ville de Tours.

Un projet qui conjuguerait un espace de création multipolaire avec la pensée et les pratiques d'une danse incarnée et signifiante : l'engagement sur la création et la permanence artistique, la responsabilité citoyenne de l'artiste avec la cité, la qualité des échanges avec les compagnies invitées, des résidences aux scènes de la ville, et enfin les coopérations avec l'Afrique.

ENTRETIEN AVEC BERNARDO MONTET

ÇA PART D'ICI

Ces mots écrits dans vos documents de communication, auxquels est apposée une inscription en arabe, sur une image banale du quotidien de la rue sont frappants. Que vouliez-vous affirmer d'emblée ?

Pour travailler la danse contemporaine, je pars de là où j'en suis pour aller vers l'autre. C'est aussi inscrire géographiquement le Centre qui est excentré de la ville, sans une allusion directe à la question des origines mais plutôt avec mes connivences avec l'Afrique.

Le mot « ça » ne se traduit pas en arabe. Il en va de même pour la traduction de « danse contemporaine » en arabe. Pour moi la danse est une langue, et je suis fasciné par la langue qui nous constitue. La danse m'a appris à articuler les mots et pour trouver l'expression de quelqu'un, il faut savoir entendre sa langue. De façon archaïque, nous avons le même corps depuis des millions d'années. La danse bouge très lentement (plus lentement que la technologie); des ruptures s'opèrent parfois. L'oralité a à voir avec l'archaïsme de la danse et il s'y cache une perception très juste. Un danseur doit apprendre l'eau, l'air, la roche, la poésie avant d'apprendre l'histoire de l'art qui est néanmoins très importante. Cependant, la réflexion la plus profonde peut être de savoir « danser le vent ». Quelqu'un proche des éléments peut ressentir ce qui se passe dans le monde.

De même être spectateur, c'est éprouver, c'est l'expérience.

LE LIEU, L'OUTIL DE TRAVAIL RESTENT ESSENTIELS

Dans la continuité du CCN et des traces laissées par votre prédécesseur, que signifie pour vous la réalité d'un outil de travail et celle de la permanence d'un lieu ?

L'axe du projet s'inscrit dans ce qui existait avant moi, dans le lieu qui en porte les traces et la mémoire. Jean-Christophe Maillet l'a inauguré et Daniel Larrieu a eu l'élégance de laisser un espace clair en préparant son départ et sa transition. On n'arrive jamais dans une situation de rupture où tout est à réinventer, car les expériences partagées sont présentes. L'institution est pérenne et peut supporter beaucoup.

L'outil reste mais les lieux ne sont plus adaptés à la danse d'aujourd'hui. Évidemment un autre studio agrandirait la maison. Mais si je devais rêver ce lieu, je le verrais dans un endroit à l'image de celui de Maguy Marin, un lieu d'invention, un endroit que la population pourrait s'approprier. Un lieu de passage, de respiration, un lieu où le son et l'image seraient présents, avec des espaces pour la confrontation des formes et des disciplines. Bâtir un nouveau lieu favorisera la nourriture de mes projets futurs, mais il faut être patient.

LA PERMANENCE ARTISTIQUE

Vous recentrez le sens de votre projet sur votre geste artistique. Pour cela, vous avez choisi comme condition première de privilégier la permanence de danseurs. Comment se vit cette présence d'artistes au quotidien ?

La permanence est en premier lieu celle qui lie l'équipe artistique dans la pensée des œuvres et dans un quotidien de travail. C'est mettre la création au centre de nos activités, et préserver ainsi des espaces de ralentissement, d'effervescence, de fulgurance. C'est la durée qui permet à la matière artistique de se creuser. J'ai conscience que je traverse le CCN pour un temps, mais sur le fond, ma vraie maison c'est ma compagnie, et le Centre est à l'image de l'équipe qui l'habite.

Au bout de deux années, ce qui change est le fait que les danseurs commencent à développer leurs projets dans la maison. Actuellement, l'équipe permanente réunit quatre danseurs Taoufiq Izeddiou, Marc Veh, Dimitri Tsiapkinis, Tal Beit-Halachmi. Ils sont tous les quatre chorégraphes également. Deux des créations en cours sont des coproductions, l'une reçoit une aide logistique et technique, et un projet est plus autonome.

À travers cette réalité, la question pour moi est : jusqu'à quel point un danseur permanent peut-il s'appuyer sur le Centre pour développer un projet personnel, et comment en retour le Centre peut-il y répondre ? C'est à la fois une affaire de générosité et d'intelligence, mais aussi une vraie question pour le partage des espaces et pour les priorités dans l'économie du Centre a priori fragile.

Il serait idéal d'imaginer plusieurs signatures d'artistes fabriquant la réalité d'un lieu de création. Mais l'écueil est qu'il est parfois difficile de peindre à plusieurs sur la même page. Donc cela est parfois plus complexe. La création est ici le fruit d'une réflexion collective, et ma prochaine création qui sera un solo, se nourrit de la maturité de l'équipe.

L'INSCRIPTION DE L'ART DANS LA CITÉ

« L'art convoque la pensée », dites-vous. Par un partage des pratiques et de façon étendue, la danse serait un langage propice au développement de la démocratie. Quelle est l'implication des danseurs et l'esprit de ces ateliers que vous menez sur la cité, et en quoi un CCN peut-il favoriser l'expression de ces paroles ?

Pour moi, le CCN est un lieu d'exception, une micro-société qui vit sur la danse, avec des propositions dont nous pouvons interroger le sens. La danse part du corps, de la pensée. Si elle n'est pas incarnée, elle n'est que du vent. Et c'est là la dimension politique de notre travail.

Quand les danseurs et moi-même travaillons dans les quartiers, nous ne sommes pas des animateurs, mais bien dans la création. Tal Beit-Halachmi voit dans son atelier des enfants se révéler et trouver une reconnaissance qu'ils n'avaient pas ou plus. Ils découvrent « leurs gestes fondateurs » comme le dit si bien Marcelle Bonjour qui a compris cette façon cognitive qu'a l'artiste de mettre du lien. Les femmes aussi qui suivent les ateliers ont acquis un autre regard sur elles-mêmes, loin du jugement des autres, une qualité à l'écoute, au silence, à la poésie. À travers cela, notre présence sur un plateau à Tours ou ailleurs, prend pleinement du sens.

C'est dans cet esprit que j'interviens à l'hôpital psychiatrique, que les danseurs permanents animent une douzaine d'ateliers avec des établissements scolaires en milieu urbain et rural.

Un tel projet sans la permanence est impossible, car elle suppose l'implication totale des danseurs à aller vers la cité, en transmission d'expériences intimes et partagées qui passent par la pratique du corps et de la parole.

LA DIMENSION POLITIQUE DE LA RESPONSABILITÉ D'ARTISTE

Interroger l'artiste sur sa place dans la cité questionne sa position citoyenne. En même temps, vous dénoncez aujourd'hui le déficit de pensée politique au profit d'une gestion de la culture. Pouvez-vous nous en expliquer ?

« Si je suis ce que je suis sur le plateau, c'est parce que je suis ce que je suis hors du plateau ».

Je suis conscient que le travail d'un artiste dérange parfois, ici même dans ce quartier car nous provoquons des changements, auprès des femmes des ateliers par exemple. Nous avons adapté « O More » pour pouvoir nous adresser complètement à eux avec un prix modique et la salle était comble. Nous sommes dans une société concernée de moins en moins par le désir et de plus en plus par la jouissance immédiate. Or, qui dit désir dit attente, et j'ai besoin de temps, je pense à une durée de dix ans pour installer un projet. Ainsi des actions mises en place à Brest perdurent aujourd'hui.

Je revendique l'idée et mon action dans un bilan uniquement qualitatif. J'ai défendu la philosophie de mon projet et réaffirme qu'aux tournées je préfère ce travail de terrain que seul permet l'état de la permanence. Sans rejeter la diffusion des spectacles mais aussi sans logique de rendement.

Je voulais être à la direction d'un Centre chorégraphique parce que je tenais à ce rapport direct avec les politiques, cela à tous les niveaux. Le politique a parfois tendance à récupérer les artistes comme palliatif aux maux de la société. Or notre engagement sur la cité est le même que celui envers la création.

ENVISAGER LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE COMME UN LIEU MULTIPOLAIRE

Depuis des années, vous développez des échanges en accueillant des artistes étrangers en France ou en travaillant au Maroc et en Afrique. En quoi le CCN peut-il aujourd'hui vous permettre d'aller plus loin dans cette coopération internationale ?

J'ai de réelles affinités poétiques avec des chorégraphes et des danseurs africains, mais sur ce plan, il s'agit d'actions concrètes sur le terrain. À Marrakech, une initiation à la danse contemporaine mise en place par Taoufiq Izeddiou a touché plus de 400 personnes. Aujourd'hui, la formation se fait dans des espaces privés car danser dans la rue, toucher des corps en regard du public est interdit.

En ce moment, nous essayons de mettre en place une dynamique similaire en Côte d'Ivoire. Je suis également engagé sur une ONG *Chorégraphes international* où l'objectif est d'intervenir de manière urgente dans des endroits où le corps est menacé, pour des raisons politiques ou religieuses, ou en temps de guerre... En retour, j'aimerais que le Centre soit pendant un mois une sorte de dispensaire, en proposant des pratiques sur le corps et un travail sur le mieux-être.

Cela a-t-il un lien avec vos projets de programmation pour la saison et le festival Le choré-graphique ?

Nous souhaitons mettre en place une réflexion et un maillage avec plusieurs chorégraphes pour proposer une formule différente du festival *Le choré-graphique* qui serait un événement ouvert à l'Afrique et au Maghreb.

Nous y travaillons avec Laurent Barré: inventer un outil où on peut se rencontrer, ouvrir des débats et où il y aura une visibilité d'une création en émergence et aujourd'hui très pertinente.

Le CCNT est un lieu de création et non de diffusion, en même temps nous sommes dans une ville où il y a une totale cohérence de la danse puisque nous la programmons ! Une programmation peut être un divertissement, mais c'est avant tout un état de la création chorégraphique. Un festival, c'est un état du monde, la saison en est une autre perception.

Cette question est également vraie sur le terrain de la région et de la formation, où Josef Nadj et moi-même avons mis en place un parcours commun pour des professionnels affirmés sous forme de stages. Avec nos univers et points de vues différents, nous avons ensemble une réelle collaboration artistique et sommes animés par l'idée d'une mise en réseau du territoire.

Nous tentons aussi de partager nos projets d'accueils ou de programmation des compagnies régionales en respectant la diversité présente sur ce territoire ou en faisant circuler des conférences.

Cela démontre combien le travail de l'artiste est fondamental pour ancrer un sens sur la durée des engagements. Un Centre chorégraphique est un lieu réellement protégé pour l'artiste et la création.

texte Dominique Orvoine

Propos recueillis et transcrits par Dominique Orvoine, à partir de deux entretiens avec Bernardo Montet en octobre 2004 et novembre 2005.

CCN RILLIEUX-LA-PAPE COMPAGNIE MAGUY MARIN

« NOUS HABITONS LE QUARTIER OÙ IL Y A LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE. »

« La création ne doit pas impressionner. Elle ne doit pas faire peur. C'est un plaisir, un jeu très vivant. » Maguy Marin¹

La réalité avec Maguy Marin, c'est que partant de l'attraction incroyablement vive qu'exercent sa pensée, son œuvre, ses actes artistiques et politiques étroitement mêlés, arrive toujours le moment où, sauf à faire preuve de légèreté ou de mauvaise foi, vous êtes renvoyé à vous-même, à vous interroger et à prendre position.

*« Nous sommes l'expression d'un espace des autres - nous - collectivement - prenons chacun une place. »*² La question que poursuit Maguy Marin dans UMWELT, sa création 2004, est celle de nos aptitudes à accomplir jusqu'à l'épuisement des possibles et du supportable ces gestes et trajets inlassablement répétés, seuls et des uns aux autres. Mais cette question est aussi celle de notre responsabilité. D'un côté, celle qui consisterait à accepter ce qui semble être de l'évidence, ou de l'autre, celle salvatrice qui en desserrerait l'étau pour transformer le monde qui nous environne.

Quelle place prendre et comment vivre ensemble ? Ainsi il n'y aurait pas de fatalité, ni de non-lieu et de non-droit à vivre pleinement ce qui nous entoure, à en être acteur. Et surtout pas là où l'on voudrait nous le faire croire. C'est tout l'inverse, et Maguy Marin nous le prouve.

Après huit années, de 1990 à 1998, à la direction du CCN de Créteil où elle implanta sa compagnie dès 1981, après un parcours de création très justement retracé dans le texte « *La course à la vie* »³, la chorégraphe choisit de changer et sa vie et son cadre de création.

En 1998, elle décide de s'installer au centre des tours du quartier de la Velette, dans la ville nouvelle de Rillieux-la-Pape de l'agglomération lyonnaise, et de mener un travail artistique intense qui prenne tout son sens dans son implication avec l'espace social de la cité.

**IL Y A BIEN LIEU À CHOISIR ET AGIR LÀ OÙ L'ON HABITE,
CE QUE L'ON VEUT ET PEUT TRANSFORMER.**

« En 1995, j'ai remis en cause les enjeux de la création, la façon de m'adresser au public, ressentant comment l'argent, la spirale du succès, les tournées, les arrangements institutionnels au sein même du Centre chorégraphique, pouvaient m'éloigner du creuset qui m'avait construite. Fille d'immigrés espagnols arrivés en France pendant la guerre d'Espagne, la danse m'a sauvé la vie, m'a raccrochée au monde et aux autres », confie-t-elle. « *La rencontre avec François Tanguy et son lieu La Fonderie au Mans me fait alors comprendre que je n'ai rien construit. Elle forge la nécessité d'ancre son travail dans un lieu inscrit avec la réalité des gens et un territoire de voisinage, de quartier, un espace collectif où la poésie peut exister pour chacun, quelle que soit son origine, sa profession, sa culture. C'était ma propre histoire, construire ce lien de l'art avec un engagement politique, avec une autonomie de pensée pour conduire sa vie sans être le jouet des circonstances. »*⁴

Ce sera tout d'abord en 1996 le projet Ramdam avec l'achat d'une menuiserie à Sainte-Foy en périphérie lyonnaise, aujourd'hui outil de travail, lieu indépendant de fabrique et de résidences pour des artistes. Puis vient la rencontre avec le maire de Rillieux-la-Pape, Jacky Darne, qui a alors le projet initial de création d'un pôle culturel au pied de la tour n° 8 du boulevard Delattre de Tassigny avec le Centre chorégraphique national occupant les derniers étages. Projet abandonné en raison d'un veto de la commission nationale de sécurité... au bénéfice d'un prochain dessein.

En 1998, l'implantation d'un nouveau Centre chorégraphique national à Rillieux-la-Pape est soutenue par l'État, la région Rhône-Alpes, le conseil

général du Rhône et cinq communes de l'agglomération lyonnaise.⁵ Installée dans des locaux provisoires de l'école maternelle de la Velette pour créer ses pièces et recevoir des compagnies en accueils-studios, Maguy Marin aborde alors avec son équipe et les danseurs qui ont choisi de l'accompagner dans cette aventure, un travail de proximité. C'est là et durant huit années, qu'elle confronte son geste artistique à la mise en place d'espaces de rencontres pour les enfants (*Les mercredis des petits*), leurs mères (*Le moment des mamans*), les habitants de Rillieux-la-Pape (*Les invitations à la danse*), et expérimente des ateliers chorégraphiques pour les écoles, les lycées, les universités.

Tentant chaque fois que possible l'ouverture du studio sur des temps de répétition et d'élaboration sur sa création ou celles des compagnies invitées, la chorégraphe ne lâche rien de son exigence artistique, qui au contraire semble se radicaliser au contact du réel et de l'engagement quotidien. « *Si je perds mon humour, il faudra que j'y revienne. Je ne me laisserai pas avoir par la tristesse du monde* », confie-t-elle en début 2005⁶.

Convaincu que « *la politique de la ville n'est pas seulement de soigner les blessures* » mais aussi d'accompagner une artiste d'envergure internationale telle que Maguy Marin, le maire dénonce l'idée qu'une « *ville centre concentre seule tout ce qui valorise, et rejette tout le reste autour dans les cités dortoirs* »⁷. Ainsi, va progressivement se concrétiser l'idée de construire dans la cité et sur ses terrains mêmes un nouveau lieu de création.

La détermination de la chorégraphe et sa nécessité artistique de prendre place dans l'espace public, conjuguées à la volonté tenace de la ville, vont décider l'engagement des partenaires, de l'agglomération lyonnaise à la commission européenne, à réunir les moyens nécessaires à l'ambition du projet. La première arche de ce bâtiment singulier a été levée en novembre 2004, et l'ensemble livré en décembre 2005. En avril 2006, à Rillieux-la-Pape, Maguy Marin va réussir ce pari insensé d'inaugurer avec une création un « Nouveau lieu pour l'art et la danse ».

« DANSER DANS L'AIR »

Ainsi a été nommé ce nouveau bâtiment par les architectes Patrick Bouchain et Loïc Julienne pendant le temps du chantier. « *Un espace privé suspendu dans les airs avec des étages ouverts sur l'extérieur, une tour de la danse pour tutoyer les tours du quartier dans l'espace aérien* »⁸. Un bâtiment effilé et tout de bois composé. Une architecture qui fait signe d'art.

Concevant l'architecture dans une vision généreuse et ambitieuse, exercée comme un art joyeux au service du social, Patrick Bouchain est réputé pour son travail particulièrement axé sur les arts du spectacle, la mobilité et l'éphémère, où « *la lumière, l'acoustique, la chaleur, la diversité, la curiosité, le caractère enjoué, l'étonnement...* »⁹ sont les notions élémentaires à réunir.

Outil conçu pour permettre la réalisation et le croisement de l'ensemble des missions du Centre chorégraphique, de la création aux spectacles, des répétitions aux ateliers et espaces de rencontres entre les différents publics, le bâtiment comprend un lieu de représentation avec un plateau de 250 m² et un gradin amovible de 160 places, deux studios de création et de répétition, des loges, des galeries, et la baraque rouge du foyer, lieu de convivialité et marque incontournable de l'architecte.

« *Architecte est un métier politique.* », affirme Patrick Bouchain, « *L'architecture n'a pas de sens si elle est de pure forme. Ce sont des projets portés par des individus qui ont du sens et qu'on a envie de s'accaparer.* »¹⁰ La rencontre avec Maguy Marin n'en paraît que plus évidente.

Amoureux de l'artisanat et du travail manuel, des entraides et des transmissions, Patrick Bouchain aime associer écoles et lycées à ses projets. Précepte mis en pratique avec des élèves en classe de productique

bois du lycée professionnel Georges Lamarque de Rillieux-la-Pape, qui ont conçu et réalisé in situ une des palissades, travail précédé d'une relation suivie sur plusieurs mois avec Maguy Marin.

« Le chantier est pour moi un moment de vie, de grande joie. C'est la réunion de personnes très diverses pour une réalisation collective ». Visites régulières du chantier avec les habitants, création d'un parvis avec un paysagiste et de lumières publiques, rénovation des façades alentour, le bâtiment est en passe de devenir un patrimoine de référence, une raison de venir à Rillieux-la-Pape mais aussi de dire « nous habitons le quartier où il y a le Centre chorégraphique national »¹¹.

DE LA LISIBILITÉ DE LA DANSE À LA LISIBILITÉ D'UN QUARTIER

D'un acte de création à la reconnaissance d'un espace social de vie, de la question de la responsabilité de chacun à celle de l'engagement collectif, le chemin parcouru est là véritablement troubant.

Maguy Marin écrit : « *Être un Centre chorégraphique national aujourd'hui. (...) Depuis 8 ans, nous expérimentons à Rillieux-la-Pape des situations qui vont au-delà du seul processus de création comme unique voie de recherche chorégraphique.* »

Le frottement de notre travail avec les populations, des acteurs sociaux et la richesse humaine et créatrice que nous en tirons nous poussent à imaginer d'autres formes d'échange et de rencontre afin de développer plus encore ce qui nous semble essentiel dans cette expérience.

Plus que jamais la danse reste cet animal non-aprivoisable qui nous accueille à l'exploration. (...)

*Un Centre chorégraphique national doit faire vivre ces zones de partages. (...) En faisant vivre le geste artistique comme puissance poétique du faire et du refaire les mondes. Ainsi modifier peu à peu nos préjugés et comportements mutuels pour agir en temps et lieu, à plusieurs. (...)*¹²

Inscrit dans une cartographie urbaine composite, du quartier de la Velette au Grand Lyon, de la région Rhône-Alpes au paysage national des villes de France et à celui des scènes internationales, le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape s'imagine en son lieu, comme un lieu d'art en présence, un lieu d'appel vers l'art vivant.

Espaces disponibles au temps de la création et de l'expérimentation pour la compagnie de Maguy Marin et au partage de l'outil avec les artistes résidents, en croisement de disciplines artistiques dissemblables ; espaces en prises directes des œuvres et des artistes avec les publics lors des représentations, des restitutions de travaux en cours, répétitions publiques et rencontres ; espaces ouverts aux pratiques artistiques, ateliers in situ et hors les murs en tissage étroit avec la population du quartier de la Velette ; espaces à venir de formation pour des artistes-danseurs, pour un approfondissement en interrogation sur les devenirs de l'interprète et de l'auteur chorégraphique.

Ainsi agir pour la danse et à travers ces différents axes, « *pour que persiste dans ce lieu le geste insensé qu'est la poétique publique* ». Créer et vivre « *là où des hommes, des femmes mais surtout des enfants en sont privés, s'en privent eux-mêmes à force d'en être privés, n'en ressentent plus la nécessité.* »¹³

Parce que, comme le cite Maguy Marin, « *notre place est ici, sans illusion mais avec une grande ambition ; réaliser la rencontre entre une équipe artistique et des gens ordinaires - comme nous le sommes tous - là où nous vivons.* »¹⁴

texte Dominique Orvoine

1. Propos cités dans le dossier des architectes P. Bouchain et L. Julienne - 2003.
- 2, 7, 8 et 11. Propos cités in texte Inauguration officielle du chantier du CCN de Rillieux-la-Pape - 1^{er} février 2005.
3. Texte « La course à la vie » Compagnie Maguy Marin. Itinéraire Maguy Marin. Réf. fiche identité du CCN.
4. Propos extraits d'un entretien avec Dominique Orvoine - janvier 2005.
5. Intercommunalité constituée des villes de Bron, Décines, Rillieux-la-Pape et Villeurbanne jusqu'en 2003 et Villefranche-sur-Saône jusqu'en 2000.
6. Propos cités dans l'article Maguy, pleine de grâce - Lyon capitale - mars 2005.
- 9, 10. Propos extraits d'un article du Monde - Grégoire Allis - 22 mars 2005.
12. Texte « Être un centre chorégraphique national aujourd'hui » Cie Maguy Marin.
- 13, 14. Propos extraits du texte : *Le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape en son lieu* - 20 mai 2005.



Rendu d'atelier
lycée professionnel Georges Lamarque de Rillieux-la-Pape
Cie Maguy Marin © L. Daniere

« UNE TOUR DE LA DANSE » POUR UNE ARCHITECTURE QUI FAIT SIGNE D'ART

CCN RILLIEUX-LA-PAPE COMPAGNIE MAGUY MARIN

« Le Centre chorégraphique est dans la ville : chacun peut voir de la rue les activités qui s'y tiennent et ceux qui l'habitent regardent la ville qui les entoure. C'est un lieu de partage. C'est aussi un lieu privé : suspendu dans le ciel, les membres de la compagnie travaillent sans crainte d'être importunés. » Patrick Bouchain

Le 6 avril 2006, Maguy Marin, la compagnie et l'équipe du CCN inaugureront un nouveau lieu pour la danse, construit au cœur du quartier populaire de la Velette, environné de tours en habitats à loyers modérés, à deux pas de l'école maternelle où tous étaient installés depuis 1998. Un projet en harmonie avec la chorégraphe, pensé aux côtés des partenaires publics comme un véritable engagement artistique, social, politique, dans une logique d'échanges de la danse sur l'extérieur et les gens d'alentour.

« *Danser dans l'air* », l'ont nommé durant le chantier les architectes Patrick Bouchain et Loïc Julienne.

DES DIMENSIONS ET UNE ARCHITECTURE EN DIALOGUE AVEC LES TOURS ENVIRONNANTES :

Le bâtiment est implanté en bordure de la côte du Rhône, ouvert sur la vallée de l'agglomération lyonnaise :
Emprise sur le terrain : 64 m de long, 24 m de large - surface utile : 1 450 m².
Hauteur : 18 m en 3 étages :
Niveau 1 à 3,50 m, niveau 2 à 8 m, niveau 3 à 11,50 m.

UN DIALOGUE AFFIRMÉ PAR LE BOIS, MATERIAU RUSTIQUE ET CHALEUREUX CHOISI PAR LES ARCHITECTES.

La structure principale est en bois (épicéa et pin) lamellé collé traité.
Planchers sur solives en bois brut. Murs extérieurs à ossature bois avec bardage en bois Douglas non traité. (...)
Renouvellement naturel de l'air, chauffage solaire en complément d'eau chaude, lumière du jour, acoustique soignée : un bâtiment inscrit dans une économie durable de haute qualité environnementale.

NIVEAU 0

Grand parvis couvert de 660 m² pour le public et annexes techniques.

NIVEAU 1

Salle de présentation : plateau 16,80 m x 15 m, gradins amovibles de 160 places, régies son et lumières ;
Atelier costumes, bureaux de l'administration entourés d'une large galerie à l'air libre ;
Terrasse à l'est avec la baraque du foyer à usage de cuisine, salle à manger et bibliothèque...

NIVEAU 2, ESPACES DE TRAVAIL ET DE CRÉATION COMPRENNANT :

Deux studios de danse de 6,57 m de hauteur sous charpente / grand studio : 240 m² - petit studio : 130 m²
Loges, vestiaires et sanitaires, entourés d'une galerie à l'air libre.

NIVEAU 3

Loges, bureaux et espace de détente.

TEMPS DU CHANTIER :

15 novembre 2004 / fin novembre 2005.

LES FINANCEMENTS :

Le coût des travaux s'élève à 3,170 M€ environ.

Ministère de la Culture et de la Communication - Drac Rhône-Alpes : 38,88 % / Union Européenne - FEDER : 23 % / Ministère de l'Emploi, de la Cohésion sociale et du Logement - FIV : 1,31 % / Grand Lyon, communauté urbaine : 13,99 % / Conseil général du Rhône : 4,09 % / Ville de Rillieux-la-Pape : 12,45 %.

Patrick Bouchain et Loïc Julienne ont réalisé, entre autres :
Le Centre administratif et technique de Valeo à La Verrière (1995)
Le siège social de Thomson Multimédia à Boulogne-Billancourt (1997)
La transformation des anciennes usines LU à Nantes pour le CRDC (1999)
Le Musée international des Arts modestes à Sète (2000)
L'Académie Fratellini à Saint-Denis (2002)
L'Académie du spectacle équestre Bartabas à Versailles (2002)
La Condition Publique à Roubaix (2004)

Le chantier pour la construction a été placé sous la responsabilité de Sébastien Eymard, architecte et collaborateur du cabinet d'architecte B & H construire.

Informations transmises par la compagnie.



Chantier et Maquette CCN de Rillieux-la-Pape - Architecte Patrick Bouchin - 2005
© B & H Construire

LES PUBLICS DES CCN - SAISON 2003-2004

sauf CNDC d'Angers et CCN de Caen étudiés sur 2004-2005 pour raison d'alternances artistiques

L'étude des publics en lien avec les activités accueils-studios, programmation de la danse est détaillée dans les chapitres concernant chacun des domaines.

DIFFUSION DES CCN EN TOURNÉE 2003-2004

449 839 spectateurs

ont assisté aux 1 012 représentations des CCN.

279 représentations ont eu lieu dans les villes et régions des CCN (27 % du total de la diffusion)

dont 184 dans les villes (18 %) et 95 en région (9 %).

485 représentations en France (hors régions d'implantation) -

48 % de la diffusion

248 représentations à l'étranger - 25 % de la diffusion

RENCONTRES ET EVENEMENTS CHORÉGRAPHIQUES DANS LES CCN

100 586 personnes

ont fréquenté les studios et salles de spectacles des CCN au cours de la saison 2003-2004

- 44 115 personnes (44 %) sur les propositions des compagnies accueillies en studio ou en programmation : dont 14 111 (14 %) en accueils-studio et 30 004 (30 %) lors des spectacles programmés.

- 40 667 personnes (40 %) : développement chorégraphique

- 15 804 personnes (16 %) : pratiques de la danse

ACCUEILS-STUDIOS: 14 111 personnes

129 spectateurs en moyenne

109 ouvertures des studios au public (sur 123 projets accueillis) : 13 actions de sensibilisation / 49 répétitions publiques / 47 représentations (dont 15 en partenariat avec un établissement de la ville et 16 sur la région).

PROGRAMMATION DE LA DANSE: 30004 spectateurs

15 213 spectateurs pour les spectacles en saison

220 personnes en moyenne par représentation

L'activité de programmation est réalisée par 6 CCN sur la base de 69 représentations.

14 791 spectateurs sur les temps forts et festivals

148 personnes en moyenne par représentation

L'activité de programmation est réalisée par 12 CCN sur la base de 100 représentations.

DEVELOPPEMENT CHOREGRAPHIQUE

40 667 personnes / 620 rencontres

Les publics : 13 284 scolaires (33%) et 27 383 tout public (67%), pour une moyenne de 66,3 personnes par rencontre.

Ces rencontres sont composées de répétitions publiques de la compagnie implantée et d'ouverture des studios sur des travaux ou ateliers chorégraphiques (hors accueils-studios), rencontres avec les équipes des Centres, conférences, expositions thématiques, films et vidéos-danse.

Dans les studios du CCN ou la ville d'implantation :

16 827 personnes (41,4%) ont répondu aux 334 activités organisées intra CCN (54% des rencontres).

Seuls trois Centres ouvrent ponctuellement au public un centre de documentation (Belfort, Grenoble et Orléans).

Sur le territoire de la région du CCN :

18 235 personnes (44,8%) ont participé à 186 rencontres réparties entre 52 répétitions publiques et 131 rencontres avec l'équipe.

À l'occasion des tournées:

5 605 personnes (13,7%) ont participé à 100 rencontres avec la compagnie.

PRATIQUES DE LA DANSE

15 742 personnes / 4 608 heures

Milieu scolaire : 10 989 personnes (70% des publics), 2 408 heures d'ateliers (52% des interventions).

Répartition : participants du primaire (74%), secondaire (17%), université (7.5%), et 164 enseignants

Associations : 765 personnes (5% des publics)

250 heures de pratique de la danse.

Danseurs professionnels : 1 662 danseurs (11% des publics)

1 286 heures de cours et ateliers réguliers (803 h) et stages (483 h).

Danseurs amateurs : 2 326 danseurs (15% des publics)

855 heures de cours et ateliers (590 h) et stages (265 h).

LIEUX ET OUTILS DE TRAVAIL DES CCN

base étude ACCN sur état des lieux CCN 2004 et projets 2004-2007

BÂTIS ET IMPLANTATIONS

3 BÂTIS ET 8 RÉHABILITATIONS DE 1984 À 2004

2 équipements bâtis: Tours (1989), Marseille (1992);
8 ont été entièrement réhabilités : Caen (1984), Rennes (1990), Nantes (1992), Belfort (1995), Angers (studio Les Abattoirs, 1996), Le Havre (1997), Montpellier (1997), Orléans (2001);
1 bâti neuf intégré dans un établissement culturel : le CCN de Grenoble, associé à la MC2 (2004).

9 RÉNOVATIONS PARTIELLES

Aix-en-Provence (1995), Angers (1986), Biarritz (1998, 2000), Caen (1998, 2005), Créteil (2004-05), Mulhouse (2002, 2004), Nancy (2003), Nantes (2002), Rillieux-la-Pape (1998).

EN 2006 ET 2007, QUATRE NOUVEAUX ESPACES :

Aix-en-Provence et Rillieux-la-Pape disposeront d'espaces architecturaux neufs, en gestion directe par le CCN.
2006 à Rillieux-la-Pape : 1 studio création (plateau : 16 x 22 / jauge : 159), 2 studios polyvalents de 352 et 239 m².
2006 à Aix-en-Provence : 1 salle de spectacle (plateau : 18 x 16 / jauge : 378), 4 studios dont 2 studios avec accueil du public.
Eté 2007 à Angers : le CCN sera intégré au nouvel espace culturel Le Quai (salles de spectacles : 900 et 400 spectateurs); en gestion du CCN : 1 salle de création (plateau : 200 m² / jauge : 150), 3 studios polyvalents, plus 4 studios décentralisés (studios historiques Bodinier et le studio Les Abattoirs).
2007 à Rennes : le CCN s'inscrit dans un projet d'extension partagée avec d'autres compagnies, Le Garage ;
gestion directe du CCN : 1 studio décentralisé (475 m² - pas de jauge « public »).

IMPLANTATION DANS LA VILLE

En 2004, 12 CCN disposent de locaux en centre-ville (71 %).
5 CCN (Créteil, Grenoble, Le Havre, Rillieux-la-Pape, Tours) sont implantés en quartiers décentralisés ou péri-urbains (29 %).
Pour les 4 nouveaux projets prévus entre 2005 et 2007, 3 lieux seront en centre-ville (Rillieux-la-Pape, en périphérie lyonnaise, Aix-en-Provence et Angers), 1 sera excentré (Rennes).

DISPOSITION DES LOCAUX

Les villes sont propriétaires des locaux à 95 %, à l'exception de ceux de Belfort, propriété du Conseil général.
15 CCN ont les locaux mis à disposition par les villes dans le cadre des conventions, à l'exception de Rennes et Orléans, rejoints par Aix-en-Provence à l'ouverture du Pavillon Noir.
Les entrepôts sont loués par les CCN à l'extérieur des lieux de création ou sièges administratifs.
4 CCN ont des bureaux séparés géographiquement des espaces de création.

LES STUDIOS EN 2004

LES 17 CCN DISPOSENT D'UN TOTAL DE 47 STUDIOS

4 CCN (24 %) ne disposaient en 2004 que d'un seul studio : Caen, Créteil, Grenoble et Rillieux-la-Pape.

La situation a changé pour Grenoble en 2005 avec l'ouverture de 2 studios intégrés dans le bâti de la MC2, et pour Rillieux-la-Pape en 2006 avec l'inauguration d'un nouveau bâtiment comprenant 3 studios.

6 CCN disposent de 2 studios : Aix-en-Provence, Belfort, Le Havre, Nantes, Rennes, Tours.

5 CCN disposent de 3 studios : Biarritz, Montpellier, Mulhouse, Nancy, Orléans.

Marseille dispose de 9 studios et Angers de 7.

STUDIOS DE CRÉATION ET DE RÉPÉTITION

Dimension moyenne des studios 1 (grand studio) : 303 m² / usage de répétition des créations intra CCN et accueils-studios.

Dimension moyenne des studios 2 : 142 m² / usage répétitions, accueils-studios, cours et ateliers.

La dimension des 17 studios 1 varie de 100 à plus de 400 m², cependant 13 studios ont une surface de 200 à 400 m², soit 76,47 % d'entre eux.

11 CCN SONT ÉQUIPÉS AVEC UN RAPPORT PLATEAU (RÉGIE TECHNIQUE) ET GRADIN PUBLIC:

Angers, Belfort, Caen, Grenoble, Le Havre, Montpellier, Nancy, Nantes, Orléans, Rennes, Tours.

Accueils-studios : 26 studios

soit 55 % de la totalité des studios mis à la disposition de compagnies accueillies.

ACCUEIL DES PUBLICS

21 de ces studios peuvent accueillir du public.

14 CCN ont 1 seul studio en capacité d'accueillir du public, soit 83,35 % d'entre eux.

JAUGE MOYENNE DES STUDIOS 1 : 112 PLACES

Jauge cumulée de l'ensemble des CCN : 1901 places

60 DES LIEUX ET DES OUTILS DE TRAVAIL POUR LA DANSE

BÂTIR ET HABITER UN LIEU DE DANSE UNE UTOPIE ET UNE RESPONSABILITÉ PARTAGEÉES.

L'ambition d'un lieu de fabrique pour la danse et l'art plus largement, qui soit un outil d'ouvrage quotidien du corps, un lieu d'accueil nourri par des artistes résidents et traversé par les publics, rejoint à la fois la vision utopique de l'artiste et sa nécessité profonde.

« *Oeuvrer pour la sédimentation des formes, c'est lutter contre l'amnésie, c'est les inscrire dans une histoire* », écrit Laurence Louppé². Une histoire... et un lieu. Peut-être cette nécessité trouve-t-elle un écho dans la conscience du geste de danse qui tend à disparaître dans l'instant même de son émergence ? Habiter son propre espace comme habiter son propre corps, c'est garder la trace des danses afin de conserver la mémoire de ce qui les a construites, et de ce qui sera transmis aux danseurs, comme au public qui en sera témoin.

Assortis au choix d'investir une institution telle qu'un CCN, ces lieux sont l'exakte alternative au nomadisme propre à de nombreux artistes, accordant temps et espaces aux danseurs et chorégraphes, mais aussi confrontant les réalités de la création avec celles de son environnement.

Bâtir et habiter un lieu, c'est signifier une permanence et la pérennité d'outils de création, un bien commun et ouvert à l'espace public, au delà même des artistes qui leur ont donné existence ou l'ont investi un moment.

Un lieu pour la danse affirme une identité de la danse, si longtemps invitée des grandes maisons de théâtre et d'Opéra, qui serait l'inverse du repli sur soi. En devenant cette fois hôte et maison invitante, c'est concevoir des studios et des circulations adaptés pour l'accueil de compagnies, continûment fragilisées par la recherche de moyens de production et de travail. Un lieu est aussi simplement un espace de rencontres pour susciter un dialogue dans un va et vient de pratiques partagées avec les enfants, les associations, les habitants, les pédagogues, les amateurs de création artistique.

Tout cela, bâtir, habiter, rénover, développer des lieux pour la danse, se battre pour qu'ils existent et combattre pour y être, sans que cela soit restreint aux seuls lieux dirigés par des artistes au sein des CCN, relève bien d'une responsabilité politique partagée.

LE TEMPS ET L'ENGAGEMENT NÉCESSAIRES POUR AMÉNAGER ET CONSTRUIRE UN LIEU...

« *Pour moi, chorégraphe qui écrit sur du vide, volant la matière au néant pour faire vibrer les corps, il n'est d'émotion plus grande que de donner un écrin à la danse.* » Angelin Preljocaj - Le Pavillon Noir - 2005³

Depuis 1984, la totalité des CCN ont bénéficié de travaux de construction, d'aménagement ou rénovation de locaux, afin de disposer de lieux adaptés au développement de leurs missions de création et de diffusion, puis d'accueil de compagnies et de développement chorégraphique. (cf. chiffres clés)

Les lieux et les outils de travail des CCN, symboles concrets de volontés conjointes entre les artistes et les partenaires politiques, sont chacun porteurs d'une histoire et d'un contexte singuliers. 95 % de ces bâtiments sont propriétés des villes et tous ont bénéficié de financements croisés des tutelles.

Dans le début des années 80, à La Rochelle, Grenoble, Montpellier, Rennes, les compagnies implantées en région sont intégrées dans une Maison de la culture ou un Opéra, bénéficiant alors d'un studio et du plateau pour une création... mais sans visibilité directe en regard des publics et de la cité, ni autonomie de structures.

Au gré de l'évolution du réseau, d'anciens bâtiments seront réhabilités, pour

être transformés en espaces de création pour la danse, mais avec un seul studio souvent et des bureaux parfois éloignés : réhabilitation d'anciens gymnases à Caen et à Créteil en 1984, d'une école (1984) et d'anciens abattoirs (1995) à Angers, d'une manufacture de chaussures à Nancy (1998), d'un dancing et d'une manufacture de textiles à Roubaix (1999), d'une imprimerie à Orléans (2001).

Progressivement dans les années 90, de véritables lieux pour la danse voient le jour, bénéficiant de lourds travaux de reconstruction et d'aménagement, disposant enfin de studios, régies, plateaux et gradins pour l'accueil d'un public de proximité.

Cela concerne des lieux de patrimoine comme la *Chapelle Fromentin* à La Rochelle (1992), la *Chapelle des Capucins* à Nantes (1992), le *Couvent des Ursulines* à Montpellier (1997), mais aussi d'anciens bâtiments comme une caserne à Belfort sous l'impulsion d'Odile Duboc, ou un ancien dock-entrepôt au Havre sous la direction de François Raffinot. Chacun de ces lieux réunit désormais un outil adapté et performant pour les créations des centres et les résidences des compagnies accueillies.

Trois CCN, dans des contextes bien particuliers, sont implantés au sein même d'établissements culturels, avec studios et accès aux scènes pour la création et la diffusion de leurs propres pièces. Jean-Claude Gallotta à la Maison de la culture de Grenoble, le Ballet du Rhin à l'Opéra de Mulhouse, le Ballet de Biarritz de Thierry Malandain installé dans l'espace culturel La Gare du Midi.

Jusqu'en 2004, seuls deux CCN ont investi des lieux construits spécifiquement pour leur activité, d'amplitudes très variables puisqu'il s'agit de Tours en 1989 sous la direction de Jean-Christophe Maillot, et de Marseille en 1992 sous la direction de Roland Petit.

De fait, l'ouverture en 2006 du lieu dessiné par l'architecte Patrick Bouchain à Rillieux-la-Pape, et celle du *Pavillon Noir* en commande à Rudy Ricciotti pour le CCN d'Aix-en-Provence, marqueront un tournant en inaugurant deux nouveaux espaces totalement autonomes pour la danse.

À cette lecture, il apparaît combien le caractère pérenne des institutions est garant de l'évolution des lieux avec celle des missions. Citons ici le projet des *Ursulines*, dessiné dans ses plans par Dominique Bagouet en 1991 à Montpellier, et investi en 1997 par Mathilde Monnier. Régine Chopinot à La Rochelle, Odile Duboc à Belfort, sont parmi les acteurs de ces engagements réalisés sur le temps de plusieurs mandats.

Dans le fil de cette dynamique partenariale menée depuis 1981, Jean-Claude Gallotta à Grenoble a inauguré à l'automne 2004 de nouveaux espaces de création et de diffusion au sein de la MC2 à Grenoble :

« *Aujourd'hui, l'architecture et le projet de la maison prennent en compte le processus créatif. Nous avons trouvé des moyens adaptés aux exigences de la création, sans hédonie. Le second studio est géré par la MC2 et la salle de création modulable est partagée avec bien d'autres projets.* »⁴

LES STUDIOS, ESPACES VITAUX DES PROCESSUS DE CRÉATION

Conçus pour les activités de production, auxquelles s'ajoute la formation du danseur à Angers, Montpellier, Marseille et Roubaix, 47 studios sont recensés pour l'ensemble du réseau en 2004⁵.

26 de ces studios sont mis à disposition partielle des compagnies soutenues en résidence, et 21 studios accueillent régulièrement du public, pour des moyennes en surface de 300 m² et en jauge de 112 spectateurs.

6 CCN ont 2 studios, et 11 d'entre eux disposent d'un plateau avec un rapport scène et gradin, permettant des représentations publiques.

Véritables leviers de développement quand les CCN disposent de plusieurs studios, l'inverse est encore vrai.

En 2004, 4 CCN ne disposaient que d'un seul studio, ce qui est pour le moins problématique pour la mission des accueils-studios. L'exiguïté des locaux, le nombre restreint de studios et surtout l'impossibilité de faire aboutir la création dans leurs propres lieux, s'avèrent être un frein important pour certaines équipes.

Ces données sont précieuses à analyser car en révélant une forte disparité d'outils, elles mettent en exergue les limites de certains CCN à mener dans leurs espaces l'ensemble des missions déléguées.

BÂTIR DE NOUVEAUX LIEUX POUR LA DANSE

L'histoire des « Lieux pour la danse », et plus singulièrement celle des CCN, est bien loin de rejoindre celle qui a accompagné la décentralisation théâtrale et les CDN. Il ne s'agit pas ici d'opposer ces réseaux, dont l'un aurait pu servir de modèle à l'autre et que beaucoup comparent dans leurs aspects institutionnels. La différence est de fait très marquée en terme d'outils, de moyens, et de mission concernant la diffusion.

Elle marque combien la danse, art organique par excellence, a dû suivre de méandres pour convaincre et conquérir par elle-même ses propres outils de travail.

Si 10 à 12 Centres mènent ces dernières années une activité de diffusion, ils le font dans des conditions de locaux, budgets et équipes qui n'avaient pas été initialement imaginées pour un véritable accueil des publics et de séries de représentations. (cf. chapitre Programmation des compagnies)

Pour les années 2005, 2006 et 2007, plusieurs transformations sont prévues. À Caen, Héla Fattoumi et Eric Lamoureux ont obtenu en 2005 une nouvelle réhabilitation de la Halle aux Granges, maintenant aménagée pour l'accueil de spectacles.

En 2006 s'ouvriront donc les lieux conçus pour les équipes de Rillieux-la-Pape et d'Aix-en-Provence, des outils pensés pour accompagner les processus de création à leur aboutissement sur la scène.

Le CNDC d'Angers rejoindra en 2007 le pôle de direction artistique du nouvel espace culturel Le Quai, avec des outils encore renforcés.

Le CCN de Rennes et de Bretagne s'associe à une réflexion menée avec la ville et un collectif de compagnies indépendantes pour investir en 2007 d'anciens locaux commerciaux, Le Garage.

UN AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE ENCORE EN CHANTIER...

Si ces nouveaux lieux ne créent pas en eux-mêmes l'existence de nouvelles institutions, ils attestent néanmoins du souci des artistes à concevoir des espaces adaptés à la création et à la diffusion, des lieux aménagés pour développer l'accès des publics à la danse.

Il est évident que les CCN participent d'un maillage étendu sur le territoire de lieux de production et de diffusion, et d'engagements pluriels pour développer la danse qu'il convient de nommer ici : l'action des Centres de développement chorégraphique d'Avignon/Les Hivernales, du Val-de-Marne/Biennale du Val-de-Marne, de Lille-Roubaix/Danse à Lille, de Bourgogne/Art Danse Bourgogne, d'Uzès et du Languedoc-Roussillon/Festival d'Uzès Danse, de Toulouse/Midi-Pyrénées ; l'initiative de compagnies indépendantes à diriger leurs propres lieux comme Jackie Taffanel à Montpellier ; l'investissement d'espaces pluridisciplinaires comme l'ont fait François Verret et Loïc Touzé à Aubervilliers ; le choix de diriger une Scène nationale comme la chorégraphe Stéphanie Aubin à Reims ; l'engagement de festivals et de lieux de diffusion à soutenir des résidences d'artistes et des espaces de création.

Si le développement des réseaux et des lieux pour la danse pose inévitablement la question des politiques publiques pour la danse, l'état des lieux ne peut cependant qu'attester d'un manque encore criant d'outils à la mesure des besoins des compagnies, auquel les CCN ne peuvent que bien partiellement répondre.

texte Dominique Orvoine

1. Propos extraits du dossier d'inauguration du chantier du CCN de Rillieux-la-Pape/Cie Maguy Marin - février 05.
2. Propos extraits de Danses tracées - édition Dis voir - 1991.
3. Extrait du texte de présentation du Pavillon Noir qui ouvrira à Aix-en-Provence en 2006.
4. Extrait d'un entretien avec Jean-Claude Gallotta - mission ACCN - novembre 2004.
5. Base étude ACCN 2005 - hors CCN de La Rochelle et Roubaix.



LE PAVILLON NOIR À AIX-EN-PROVENCE

UN LIEU POUR LA DANSE ET UNE SALLE DE SPECTACLE CONSTRUITS POUR LE CCN - BALLET PRELJOCAJ.

« (...) Un lieu pour la danse où s'arc-bout la création depuis la première répétition jusqu'au soir de la représentation.

Un lieu pour cet art qui a dû tant lutter pour exister qu'il s'apparente à un art du combat. Vingt ans, c'est à peu près le temps qu'il aura fallu pour faire émerger ce vaisseau dansant, pour faire converger les rêves, les énergies, les volontés et les financements. Vingt ans, c'est le temps qu'il nous aura fallu pour avoir enfin un lieu à partager. » Angelin Preljocaj - In L'utopie prend forme - Le Pavillon Noir - 2005

Depuis 1996, Aix-en-Provence est le port d'attache du Ballet Preljocaj - Centre chorégraphique national¹. Installé provisoirement depuis 9 années au sein des locaux de la Cité du Livre, les 53 permanents qui composent aujourd'hui cette équipe, dont 25 danseurs du Ballet, travaillent dans des locaux exigus, très éloignés de l'idée qu'on pourrait se faire d'un lieu de création à réputation internationale, avec deux studios dont le plus grand fait 120 m². De fait, les partenaires coproducteurs offrent pour chaque création du chorégraphe un plateau de création et la salle de spectacle jusqu'ici manquants sur place.

Angelin Preljocaj a donc attendu - 20 ans - et s'est battu avec conviction et pugnacité, pour bientôt investir Le Pavillon Noir, un bâtiment à l'allure spectaculaire conçu par l'italien Rudy Ricciotti. D'une surface de 3 000 m² entièrement consacrés à la danse, le bâtiment structuré par une maille en béton à haute performance (s'impose sur une longueur de 35 mètres et une hauteur de 26 mètres) à l'angle de l'avenue Mozart et de la rue des Allumettes en limite du quartier Sextius Mirabeau, à proximité de la Cité du Livre.

Ce nouveau lieu pour la danse, le premier équipement construit pour un Centre chorégraphique avec une salle de spectacle d'envergure offre « une grande transparence et une lumière subtile à travers une peau entièrement vitrée », un geste architectural qu'Angelin Preljocaj et Nicole Saïd ont désiré à la dimension et à l'ambition de leur projet artistique.

Un projet qui répond à la volonté du ministère de la Culture et de la Communication, conjointe avec celle des tutelles territoriales², « de développer la création et la diffusion chorégraphique sur le territoire national par l'implantation de grands pôles chorégraphiques en région »³.

Le Pavillon Noir s'inscrit dans la continuité et le développement des missions déjà mises en œuvre par le CCN, sur quatre pôles d'activités :

- centre de création et de production : les qualités des espaces permettront au Ballet Preljocaj et aux compagnies invitées en résidence de mener le processus de création en intégralité, du studio à la scène; centre de coopération multiculturel, l'accent sera mis sur l'expérimentation des formes émergentes de la création contemporaine, en favorisant la circulation et l'accueil de compagnies internationales.
- lieu de diffusion : la programmation du Pavillon Noir est fondée sur le répertoire d'Angelin Preljocaj et les résidences d'artistes, mais aussi sur les pièces de compagnies invitées tout au long de la saison, et pour un Temps fort, festival annuel. Le projet est de prolonger un rôle de tremplin et de soutien à de jeunes artistes, initié dès 1995 avec *Les Affluents*, essais chorégraphiques pour les danseurs du Ballet, *Plateau libre*, ouvert aux jeunes compagnies, les *Goûter-danse* et *Apéro-danse* proposant des extraits de pièces et des discussions avec le public.
- espace de découverte et de rencontre : les actions de sensibilisation seront poursuivies afin de favoriser une proximité de rencontres avec les artistes travaillant dans le Centre. Mises en regard et dialogues avec les publics lors de répétitions et de travaux en cours, lectures vidéo-danse...

Le GUID, qui a mené depuis sa création en 1999 plus de 80 interventions dansées continuera à sortir des murs, vers une place de marché,

une entreprise... là où la danse n'est pas attendue.

- espace pédagogique et pratique chorégraphique : DANCE (Dance Apprentice Network aCross Europe), qui sera accueilli au Pavillon Noir par alternance, associe le Ballet national de Marseille, la Raffinerie à Bruxelles et le Ballet Preljocaj. Renforçant les liens entre les deux Centres chorégraphiques de la région PACA, ce projet d'insertion professionnelle initié par Angelin Preljocaj, Frédéric Flamand, Wayne Mc Gregor et William Forsythe, construit un véritable pôle européen en lien avec 29 institutions partenaires (cf. pages Formations professionnelles).

Enfin, en studio au Pavillon Noir et en extérieur du bâtiment, les modules de découverte de la danse, ateliers longue durée, ateliers interdisciplinaires et stages se poursuivront en partenariat avec les établissements scolaires, associations et écoles de danse.

Le Pavillon Noir est doté de 4 studios de travail (255 m², 168 m², 150 m² et 98 m²), dont 2 pouvant accueillir du public et 1 à disposition des compagnies invitées en résidence, d'une salle de spectacle de 378 places (plateau 17 x 14,5), et de 400 m² de bureaux.

1. La Compagnie Preljocaj, créée en décembre 1984, reçoit le label de Centre chorégraphique national de Champigny sur Marne et du Val de Marne de 1989 à 1994. En 1996, la compagnie devient le Ballet Preljocaj - Centre chorégraphique national de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du département des Bouches-du-Rhône, de la communauté du Pays d'Aix et de la ville d'Aix-en-Provence.

2. Le Pavillon Noir est financé par l'État, la ville d'Aix-en-Provence, la communauté du Pays d'Aix, la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le département des Bouches-du-Rhône.

3. Propos cités in annexe conférence de presse du ministre Renaud Donnedieu de Vabres - 13 oct. 2005.

RUDY RICCIOTTI¹: ARCHITECTE DU PAVILLON NOIR

Rudy Ricciotti a su se forger une personnalité très ancrée, à la fois tranchante et subtile, qui se dévoile tant à travers le citoyen, le collectionneur d'art que l'architecte. Soucieux du sens donné à ses réalisations architecturales, ce bâtisseur prolifique se singularise par une rigueur intellectuelle et esthétique et par un attachement critique à sa culture méditerranéenne (...).

C'est en 1980 que Rudy Ricciotti crée son agence à Bandol. Il réalise depuis des projets des plus ambitieux et des plus divers : maisons individuelles, logements collectifs, équipements scolaires, administratifs, culturels, scénographiques, projets urbains.

Après avoir acquis une notoriété, il se tourne vers la commande publique et construit de grands projets tels le Stadium de Vitrolles, la passerelle de la Paix à Séoul ou la salle de concert de Potsdam. Sujet de nombreuses publications, Rudy Ricciotti s'associe ponctuellement à d'autres architectes dont Georges Heintz pour la salle multifonctions de Sélestat, et des artistes dont Fred Rubin, Michel Bossini, Wang Du... Invité à participer à de grands concours, il collabore à de multiples expositions et conférences, en France et à l'étranger.

1. Mentions in dossier du Pavillon Noir - Ballet Preljocaj / CCN.

CCN CAEN BASSE-NORMANDIE HÉLA FATTOUMI - ERIC LAMOUREUX

ENTRE L'ICI ET L'AILLEURS, UN LIEU POUR UNE DANSE QUI D'INVITÉE SE FAIT À SON TOUR INVITANTE.

Il y a le temps de l'élan, inaugural, temps de foisonnement des possibles, propice à générer l'énergie des prémisses. Il y a le temps de l'impulsion, temps de confrontation avec les réalités où les inerties frottent contre les désirs impatients. Il y a le temps du/des corps, le temps que prend le temps pour que prenne corps ce que nous voulons faire advenir.

Héla Fattoumi / Eric Lamoureux - août 2005¹

La Halle aux Granges, rue de Carel à Caen, studio de création tout juste réhabilité en espace de représentations par Héla Fattoumi et Eric Lamoureux arrivés depuis une année à la direction du Centre chorégraphique, résonne ce samedi 3 décembre 2005, de *Danse d'ailleurs*²...

Conçue dans un dialogue artistique avec Salia Sanou et Seydou Boro, la première édition de *Danse d'ailleurs* a invité des chorégraphes et danseurs d'Afrique de l'Ouest et du Sud, qui œuvrent dans leur pays d'origine à l'émergence et à la reconnaissance d'une danse de création. « *Renier la tradition serait se perdre. Il s'agit de l'investir autrement pour correspondre au monde que nous vivons* », note Seydou Boro. Une pensée dans laquelle Héla Fattoumi et Eric Lamoureux se reconnaissent en soutenant ces danses d'auteurs qui traduisent des visions contemporaines, une liberté et un engagement assumés, tels Opiyo Okach ou Faustin Linyekula, par ailleurs accueilli en résidence-studio par le CCN. Une génération d'artistes en allers-retours constants entre l'Europe et leur pays où ils visent à ouvrir leurs propres espaces de transmission.

Les chorégraphes avec leur équipe ont désiré que cette manifestation existe dès leur seconde saison à Caen, en collaboration avec le Centre dramatique, dans le pari d'une circulation des publics entre les lieux de la ville. Elle s'inscrit totalement dans le sens du projet qu'Héla Fattoumi et Eric Lamoureux entendent insuffler au Centre : *l'ici et l'ailleurs*. « *Dans l'association de ces deux termes, qui pourraient se conjuguer au pluriel, il y a une dynamique, un mouvement, différents niveaux de réalité culturelle, géographique, esthétique, politique qui participent à d'autres représentations du monde.* »³

« FAIRE DÉCOUVRIR, C'EST FAIRE ADVENIR ».

La nouvelle équipe du Centre chorégraphique a agi en peu de temps pour investir et transformer des espaces d'accueil adaptés à ces rencontres. Un lieu qui condense les grandes lignes de forces énoncées par les chorégraphes à leur arrivée : création-circulation, ouverture-brassage, partage-transmission.

« *La danse et la création, substances et foyers ardents de notre présence à Caen.* » Faire que ce lieu de fabrication permette la présentation des créations était leur premier objectif. Un lieu ouvert à leurs créations et à celles des compagnies invitées en résidence.

Un lieu qui favorise la circulation des œuvres et la fréquentation des publics. Qui génère, à partir de là, une diffusion plus large vers les partenaires culturels de la ville et la programmation de la région.

Un lieu enfin de confrontation, de transmission et d'apprentissage, par l'expérience de pratiques croisées de la danse, qui ouvre l'accès aux processus de recherche et à l'histoire de la danse contemporaine.

Entrepôts détruits en 1944, garage pour cars, puis gymnase, la Halle aux Granges est aménagée par la ville de Caen en 1984 pour le tout nouveau CCN dirigé par Quentin Rouillier. Sur près de 1000 m², le Centre disposera durant le mandat de Karine Saporta (1988-2004), d'un grand studio de 400 m², boîte noire dominée d'une verrière pouvant être obstruée, loges, matériel de base en son et lumière, cabine de régie. Soumis à des règles de sécurité

ne permettant pas d'accueillir plus de 49 personnes, le studio se concentre alors sur les répétitions de la compagnie et des résidents invités.

Trois mois de travaux durant l'été 2005 ont permis le renforcement de la structure métallique, l'isolation, l'informatisation des régies et l'installation d'un gradin pour accueillir 200 personnes. L'accès à cet outil performant pour la danse ouvre enfin la perspective d'aboutir les étapes de créations scéniques, de proposer des séries de représentations... Cela en attente - il va sans dire - d'un second studio axé sur la transmission, et du transfert des bureaux dans ces mêmes espaces, ce qui doterait cette fois le CCN d'une unité de moyens à la dimension de son projet.

Passage, transformation, circulation, collaboration, développement... autant de mots chers au lexique des chorégraphes et qui trouvent ici leur concrétisation. L'histoire de la Halle aux Granges a ceci de remarquable, qu'elle symbolise très clairement le cheminement suivi en deux décennies par une majorité de CCN, afin d'obtenir des outils de travail à la mesure des missions qui leur sont confiées. En l'occurrence pour Héla Fattoumi et Eric Lamoureux, elle illustre combien une ambition territoriale affichée peut vaincre les résistances et convaincre du bien-fondé d'un projet artistique renouvelé.

UN PARCOURS D'ARTISTES ASSOCIÉS EN RÉSIDENCE, AUJOURD'HUI DIRECTEURS D'UN CENTRE CHORÉGRAPHIQUE.

« *Ce qui nous intéresse, c'est de faire exister un entre-deux comme une zone flottante, un processus entre le fixe et le mouvant dont nous tentons toujours de redéfinir la viabilité.* »⁴

Figures d'une création menée en alter ego, Héla Fattoumi et Eric Lamoureux ont fondé leur compagnie en 1990 et, depuis, signent ensemble les créations. Leur parcours, appuyé par la complicité d'une équipe artistique et de production soudée, est ponctué par des résidences successives dans des institutions culturelles depuis plus de dix ans, à Douai, Sceaux, Amiens, et enfin à L'Arsenal de Metz⁵. « *En résidence, nous nous adaptions au cadre, nous habitons un lieu en qualité d'invités. Nous avons fait de ces périodes nomades des temps d'engagements basés sur la création, et des relations à réinventer en permanence avec les danseurs, les partenaires et les territoires.* »⁶

La responsabilité pour Héla Fattoumi de la programmation du Vif du sujet à Avignon durant trois années, ainsi que de nombreux engagements de formation et de transmission, ont forgé chez les deux chorégraphes de solides convictions sur les vertus des collaborations artistiques, du partage et de la circulation des compétences... Expériences qui semblent leur donner aujourd'hui une réelle saveur au fait d'investir un lieu de création dont ils ont la totale maîtrise. « *Nous avons conçu le projet du Centre en osmose avec notre projet de créateur, une vision philosophique et politique de ce que peut être un CCN, qui prend son sens dans nos convictions et exigences d'artistes. C'est une intuition qui nous guide pour ce lieu, et une très forte détermination.* »⁷

Cette détermination ne peut être mise en doute, et les deux chorégraphes semblent signer le trait d'une nouvelle génération de directeurs de CCN, dont la candidature intègre l'amplitude des enjeux liés à leurs missions publiques. Héla Fattoumi et Eric Lamoureux appellent clairement à la définition de règles du jeu dès le départ. Confrontés en 2004 à une alternance qui n'avait pas été préparée, ils ont dû mener de nombreuses régulations, sur les plans financiers et conventionnels, des ressources humaines, de l'évaluation des actifs et des outils de travail. « *Une énonciation du projet dans le cadre des missions publiques déléguées est indispensable, qui en précise le cadre, le temps du contrat, le fléchage des crédits, et déjà les conditions*

de l'évaluation. (...) L'expertise doit permettre aux acteurs de l'institution de prendre la parole, et de discuter en débat ouvert sur les points nommés. »⁸

Dans ce sens, les chorégraphes ont pensé dès le départ qu'une durée de trois mandats, dans la transparence de conventions et d'un texte cadre, serait un temps nécessaire pour concevoir le développement de leur projet dans la permanence du lieu et d'une équipe de danseurs réguliers⁹. Cela afin d'éprouver leurs responsabilités, et les transformer suivant l'évolution du contexte.

«CE VERS QUOI ON TEND...»

Ces mots sont la traduction en arabe de *La Madâ'a*, titre de leur création 2004 qui contient très justement l'attitude générale mise en œuvre par l'équipe du CCN : toujours préciser les traits et contours de la démarche engagée.

Cette création qui associe deux musiciens palestiniens et sept danseurs originaires des deux rives de la Méditerranée, met en mouvement le dialogue entre les arts, les sons, les corps et les cultures, dialogue déjà évoqué pour *Danse d'ailleurs*. « *Comment des artistes utilisant un langage ancestral hérité de la musique arabo-andalouse, travaillent sur des questions contemporaines en improvisant en même temps que la danse s'invente.* »¹⁰ Cette notion d'échange et d'altérité rejoint celle de la transdisciplinarité, qui sera mise en jeu dans leur prochaine création *Pièze - unité de pression*, axée sur les interactions du geste dansé avec un dispositif sonore inédit.

Comment, en tant qu'artistes, s'adresser à l'autre et se faire comprendre ? Comment en tant que directeurs d'un CCN, amener à partager un projet sur un territoire en cohérence avec un geste artistique ?

En résonance avec ce qu'offre la Halle aux Granges, les accueils-studios participent des créations du Centre, et permettent l'occupation du lieu, l'hébergement des artistes et un apport en coproduction¹¹. Quant aux résidences simples, elles se font dans les mêmes conditions, sans apport financier. « *Il est important pour nous que ces artistes en résidence trouvent une qualité d'accueil, un hors champ du travail artistique, un espace de*

vie et de détente, un lieu de rencontre dans lequel la vie se fait et l'art se crée. » Dans la préoccupation d'éveiller la curiosité du public aux enjeux de la création, ces types de résidences sont systématiquement l'occasion de rencontres sous des formes diverses (répétition, work in progress...) imaginées par l'équipe accueillie.

En réponse à l'attente des partenaires institutionnels et culturels, de petites formes légères, créées pour l'occasion ou extraites de pièces du répertoire seront proposées en circulation sur les plateaux ou espaces sous-équipés de la région. Enfin, ateliers, cours réguliers pour danseurs professionnels avec le projet de mettre en place un laboratoire autour de la notion d'interprète, ateliers et rencontres en lien avec les établissements scolaires, l'Université de Caen et l'Ecole des Beaux-arts... s'inscrivent dans cette dynamique de développement et de transmission.

À l'instar du chantier réussi de la Halle aux Granges, les chorégraphes et leur équipe entendent bien proposer des éléments concrets de réponse aux enjeux suscités, qui donnent corps et vie à leur vaste désir d'un « Lieu pour la danse ».

texte Dominique Orvoine

1. Propos cités in édito - l'Ici et l'Ailleurs - périodique 2 du CCN de Caen.
2. Danse d'ailleurs - 30 nov. / 3 déc. 2005. Artistes invités : S. Sanou et S. Boro / R. Orlin (accueil CDN de Normandie, Comédie de Caen dirigé par E. Lacascade) / F. Linyekula / A. Andriamoratsiresy et P. Rigal / X. Lot et B. Bazié / O. Okach...
- 3, 10. Propos cités in - l'Ici et l'Ailleurs - périodique 1 du CCN de Caen. printemps 2005.
4. Propos cités in revue Dédale - automne 2004.
5. Résidences longues de la Cie Fattoumi-Lamoureux à L'Hippodrome - Douai (1992-1993), aux Gémeaux / S.N. de Sceaux (1995-1996), au Fanal / S.N. de Saint-Nazaire (1997-1998), à L'Arsenal - Metz (2002-2004).
- 6, 7, 8. Entretien D. Orvoine - janvier 2005.
9. Cf. article sur Emplois artistiques dans les CCN, intervention d'Eric Lamoureux.
11. Accueils-studios en 2005-2006 : Cie Silenda - L. Simi et D. Foa / La Ventura Cie - A. Ventura - chor. C. Ikeda / Cie Pepau / P. Pauwels / Ass. EDNA / B. Charmatz / Studio Kabako - F. Linyekula.



désert Tunisie avec danseurs
Hela Fattoumi - Eric Lamoureux
CCN Caen Basse-Normandie © P.Chamaux

ACCUEILS-STUDIOS ET RÉSIDENCES D'ARTISTES

« LES RÉSIDENCES D'ÉCRITURE ET DE RECHERCHE CHORÉGRAPHIQUE permettent à des artistes de mener à bien leurs expérimentations sans être astreints à la production d'une œuvre finale destinée au marché du spectacle. Ces résidences répondent au besoin manifesté par de nouveaux courants de la création qui aspirent à un autre rapport au monde, et ne se reconnaissent plus dans les codes conventionnels de la représentation face à un public, ni dans le cloisonnement des disciplines artistiques... » Mathilde Monnier¹

PARTAGE ET OUVERTURE DES OUTILS DE PRODUCTION

« Dans les CCN, majoritairement indépendants pour leur production, diffusion, fonctionnement, comment accueillir les autres compagnies ? Comment réfléchir la danse, la penser et articuler cette pensée contemporaine avec et dans l'image et l'imaginaire des autres, compagnies indépendantes, danseurs... ? » Philippe Brzezansky²

De nombreuses compagnies nationales et régionales manifestent au cours des années 1992-1998 leur inquiétude face aux difficultés de production et de diffusion, et en particulier la nécessité de nouveaux outils de travail pour la création, ou tout au moins le partage de ceux qui existent. Les tensions se cristallisent alors vers les CCN qui disposent au moins d'un studio permanent... Elles dénoncent alors un monopole de moyens appréciés comme trop exclusifs au service des artistes qui les dirigent (constante récurrente s'il en est). Associée à une réflexion critique sur les esthétiques contemporaines, la revendication du partage des moyens de production et de travail est alors particulièrement virulente et sensible.

Parallèlement, sur le terrain des régions, plusieurs chorégraphes dirigeant des CCN n'ont pas attendu et ont déjà choisi d'accueillir régulièrement des artistes en résidence, alertés par la précarité des moyens de travail des compagnies indépendantes, concernés par cette situation et conscients de leur position à disposer d'outils et de moyens stables de création. « Ce problème des lieux pour la danse nous est apparu comme crucial face à une réalité qui est majoritairement du côté des non-lieux... » note Karine Saporta à Belfort en 1996³.

Régine Chopinot à La Rochelle ouvre la production au chorégraphe Richard Alston dès 1992, Mathilde Monnier à Montpellier, Maguy Marin à Créteil puis en région lyonnaise avec l'achat et le projet Ramdam, Daniel Larrieu à Tours, Odile Duboc à Belfort, Karine Saporta à Caen ou Jean-Claude Gallotta à Grenoble ouvrent leurs studios à des compagnies en résidence. Le CNDC avec Joëlle Bouvier et Régis Obadia poursuit les résidences de création inscrites dans ses missions depuis 1986.

Ces chorégraphes affirment leur désir de développer des ouvertures de studios lorsque les espaces - temps disponibles le permettent, mais aussi la nécessité de moyens supplémentaires afin de participer concrètement aux charges d'accueil et de production. Plus globalement, c'est aussi pour les CCN, « participer au devenir et aux perspectives de la danse en France, dans une stratégie politique de développement régional et national »⁴.

À PARTIR DE 1998, UNE POLITIQUE AFFIRMÉE

En 1998, le ministère de la Culture répond à cette situation avec la mesure Accueil-studio, incitant les CCN à ouvrir leurs espaces à d'autres équipes artistiques, apportant une aide ciblée à la réalisation et au montage des projets de compagnies indépendantes. Sept premiers CCN, Belfort, La Rochelle, Montpellier, Nantes, Rennes, Roubaix, Tours, rejoignent les années suivantes par l'ensemble du réseau, perçoivent pour ce fait un soutien annuel de 45 000 euros du ministère de la Culture.

Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication en 1999, avec à ses côtés Anne Chiffert et Didier Deschamps, délégué pour la danse, précise que « les CCN dont l'équipement en studios le permet, peuvent accueillir d'autres compagnies à présenter ou travailler leurs œuvres sur des temps disponibles ». Cela doit se faire dans « une double cohérence avec le projet artistique du CCN et les besoins de développement chorégraphique

sur la région... les choix artistiques et modalités d'accueil étant de la responsabilité du directeur »⁵.

En retour, lors des rencontres nationales pour la danse en 1999, les compagnies dénoncent cette aide nouvelle aux CCN comme une substitution des moyens nécessaires à leur production et à leur développement propre. Principe d'autonomie rejoignant somme toute la lutte des CCN à gagner pour la danse leurs moyens de création, de programmation et de développement.

En tout état de cause et cela dès 1998, si les demandes croissantes des compagnies reflètent un manque criant et vital d'outils à la mesure des besoins, les réponses des CCN signent également une certaine décrispation à ces tensions... Finalement, cette mesure produisant quelques effets, elle se verra très justement étendue aux Centres de développement chorégraphique à partir de 2006⁶.

De même, en écho aux actions de diffusion menées par de nombreux CCN en continuité des accueils-studios, le ministère dotera ces derniers d'un soutien supplémentaire en 2006⁶.

UN SOUTIEN À LA PRODUCTION

En quelques années, le nombre de compagnies accueillies et l'évolution des collaborations ne peuvent que confirmer l'intérêt de cette mesure, intégrée aujourd'hui dans les missions et le projet artistique des lieux.

Depuis l'année 2000, 488 projets et 2 500 artistes ont été accueillis. Pour la seule année 2004, 123 équipes artistiques ont investi les studios, et 87 d'entre elles ont été coproduites.

Ces chiffres résultant de l'étude ACCN apportent un éclairage sur l'évolution et la nature des compagnonnages qui se tissent avec les compagnies en résidence. Cependant, ces projets recouvrent des modes de collaboration qui appellent de nombreuses distinctions.

Oscillant d'une durée de 1 à 8 semaines, les accueils-studios varient de la mise à disposition des studios à l'aide à la production et le soutien à la diffusion, sachant que les critères des choix artistiques sont soumis à caution et décision de chacune des équipes des CCN.

La tendance aux séjours courts (75 % de moins de 4 semaines) est significative de réponses répondant à une demande en augmentation constante. Elle révèle aussi les risques d'une fragmentation de l'accueil et des soutiens pour les compagnies, parfois contradictoire avec l'idée initiale de la résidence qui offrait une véritable installation dans un lieu avec un confort de création appréciable.

Cette observation est en corrélation avec les difficultés croissantes des compagnies à achever leurs montages en production, tant dans leurs financements, que dans les moyens à réunir les danseurs pour de longues périodes et à en défrayer les coûts de séjour.

Ce dernier point rejoint également le déficit des CCN en capacité d'hébergements propres à mettre à disposition des compagnies.

En complément de la subvention du ministère, 8 CCN dont ceux du Havre, de Belfort, Tours, Montpellier, Nantes, Rennes et Grenoble ont apporté en 2004 un complément de 27 % en moyenne des financements sur leurs fonds propres, auxquels se rajoute la mise à disposition des services et des lieux.

Enfin, les collaborations artistiques européennes et internationales représentent 15 % des accueils-studios. L'idée forte est de développer

des arcs d'alliances artistiques qui dynamisent des échanges en réseau, intégrant comme à Rennes des temps de formation et de réflexion avec les artistes invités, ou à Tours et Belfort des accords dans le cadre des conventions AFAA-collectivités territoriales.

DÉVELOPPER DES ESPACES DE DIALOGUE ET DE RÉCIPROCITÉ ARTISTIQUES

Un quart des accueils sont consacrés à une étape de recherche-laboratoire, pouvant amener (ou pas) une lisibilité des travaux de recherche en regard des publics et sans obligation de production directe. 70 % des accueils-studios sont centrés sur des étapes de création, favorisant l'expérimentation et les essais chorégraphiques.

Dans cette option, le CCN de Montpellier conçoit les Résidences d'écriture et de recherche chorégraphique - ReRc, comme un des temps d'expérimentation constitutive du processus de création... « *L'espace de recherche libre reste une expérience essentielle à l'artiste (...). Ces résidences pluridisciplinaires proposent un espace-temps de recherche hors des schémas directement liés à la production d'un projet artistique.* »⁷

Si les accueils-studios ne compensent pas, loin s'en faut, l'étendue des manques en terme d'accueils, d'aides à la production et à la diffusion de la danse, ils permettent cependant aux compagnies de rassembler le temps d'un projet les éléments primordiaux constitutifs à une étape de création : un espace préservé (le studio), un temps retiré (celui de la résidence), un lieu de réciprocité et de dialogue artistique (avec l'équipe artistique) et un regard attentif (le public convié).

À l'occasion d'une résidence au CCNRB de Rennes, Alain Michard développe la notion de communauté provisoire réunie autour d'un projet. « *C'est là, dans ce laboratoire, dans ce temps et cet espace restreints et par conséquent protégés, que l'on peut tenter des expériences qui nous donnent l'illusion de prendre les choses en main... Je considère que tout projet de création est basé sur une utopie communautaire, et qu'au cœur de ce projet, se pose la question du travail, et qu'à la base de cette question du travail se pose celle du partage des espaces et des savoirs, c'est à dire des rapports de pouvoir, de la conscience de soi, mais aussi du désir et de la frustration...* »⁸

« ÊTRE TRAVERSÉ »

De façon complémentaire au temps préservé pour la recherche, la mise en regard des publics sur les processus de création lors des répétitions publiques ou des représentations est un trait majeur des résidences. En 2004, 43 représentations et 48 rencontres en studio ont réuni 13 626 personnes. (cf. Programmation de compagnies).

Les projets permettent aux compagnies des espaces d'expérimentation, et apportent aux publics une relation et une rencontre privilégiées avec les artistes. L'outil-studio forgeant la fonction de création, nous sommes là bien loin d'attitudes consuméristes parfois associées aux pratiques culturelles, mais au contraire dans une relation de proximité, d'un échange dynamique d'opinions critiques, d'approfondissement des références à l'œuvre.

Le partage des studios porte aujourd'hui une part du projet artistique des CCN, dans le sens où il met en acte une attention au dialogue artistique, et une aptitude à comprendre des besoins directement liés à un état de création.

Ce partage des lieux signifie donc un échange et non seulement un service. « Être traversé » par une recherche induit de part et d'autre une modification des pratiques, une altération des pensées pour l'équipe artistique d'accueil, comme pour la compagnie accueillie. Cette réciprocité est vivifiante, y compris pour les publics qui trouvent dans ces espaces une matière artistique renouvelée.

Cet aspect rejoint la question qui traverse l'ensemble de cette édition : *comment un lieu dirigé par un artiste peut-il apporter un soutien spécifique aux besoins des compagnies, en ménageant pour la danse des espaces amplifiés de production et de diffusion ?*

texte Dominique Orvoine

1. Propos extraits du journal du CCN de Montpellier 21 juin 2003 - entretien entre Gérard Mayen et Mathilde Monnier.
2. Intervention de P. Brzezansky lors de la table ronde « Outils de création et de répertoire » assises de l'ACCN - 1995 à Caen.
- 3 et 4. Propos cités par Karine Saporta en 1996 aux Assises de Belfort.
5. Sources DMDTS - 1999.
6. Mesures 2006 du ministère de la Culture et de la Communication du 16 octobre 2006. Les CDC seront dotés d'une aide à l'accueil-studio de 45 000 euros et du soutien des CCN menant des actions de diffusion.
7. Propos cités dans le projet artistique du CCN de Montpellier - cf. Fiche identité.
8. Alain Michard - in « Correspondance entre Anne Collod et Alain Michard » - document trimestriel septembre-décembre 2003 du CCNRB.

ACCUEILS-STUDIOS

pour 17 CCN exprimés - base étude ACCN - janvier - avril 2005

NOMBRE DE PROJETS ACCUEILLIS

De 2000 à 2004: 488 projets de compagnies - 2543 artistes.

Entre 2000 et 2003, 49 compagnies ont été accueillies au moins à deux reprises, soit 24 %.

En 2004, 123 projets - 701 artistes
soit une augmentation de 25 %.

ORIGINES DES COMPAGNIES ACCUEILLIES

De 2000 à 2004 :

35 % des projets sont de la région du CCN, 50 % hors région, 15 % de l'étranger.

La constance des accueils de compagnies régionales peut traduire une attention suivie au tissu chorégraphique de proximité, résultat équilibré par les compagnies nationales marquant des choix déterminés en premier lieu sur les projets artistiques.

La part des compagnies étrangères est en augmentation, sans que les chiffres permettent de faire une distinction entre l'Europe et l'international, à lire aussi comme des signes de coopération en réseau.

DURÉE DES ACCUEILS-STUDIOS

75 % des accueils ont une durée inférieure ou égale à 4 semaines.

Ce pourcentage quasiment constant au fur à mesure des années, est lié au peu de disponibilité des studios, et à l'importance de la demande. La courte durée des résidences peut permettre un travail sur des étapes du processus de création, mais plus rarement une démarche de construction dans son ensemble.

NATURE DES ACCUEILS-STUDIOS EN 2004

Étapes de création: 69 % des projets; la recherche à 23,5 % ; la reprise d'une pièce à 6,5 %.

Cet aspect confirme que ce temps en studio favorise la fabrication et le processus de création, un temps privilégié de recherche-laboratoire sans obligation directe de production.

SOUTIENS EN PRODUCTION ET EN DIFFUSION

87 projets (70.7 %) ont été coproduits par les CCN

21 projets ont fait l'objet d'une diffusion en continuité de la résidence.

8 CCN ont apporté aux accueils-studios et résidences un complément financier aux budgets du ministère, pour 27 % des sommes totales.

Dans cet investissement, à citer en particulier le CCN de Belfort (42,3 %), Le Havre (58 %), Montpellier (37,8 %), Nantes (31 %), Rennes (18 %), Tours (49,2 %).

Ces sommes s'entendent hors valorisation des studios, accompagnement logistique, technique, en administration et communication.

Sur ces 108 projets soutenus en production et en diffusion, le budget moyen investi serait de 8 724 euros par projet, sachant que chaque CCN développe ses pratiques et conventions propres.

PARTENARIATS EXTÉRIEURS

24 projets soutenus par un accueil-studio (19,5 %) se sont inscrits dans un partenariat avec les partenaires culturels de la ville ou de la région.

LES PUBLICS EN 2004

Sur 123 projets accueillis : 43 représentations, 48 répétitions publiques.

13 626 personnes

ont assisté à ces rencontres et représentations en studio.

Dans le même temps, 13 actions de sensibilisation ont été menées par les compagnies.

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN RIZZO

L'ASSOCIATION FRAGILE

« LE VIVANT EST CE QUE L'ON TRANSFORME, L'INVERSE EST UNE CHOSE MORTE ».

Christian Rizzo développe des projets où les arts visuels, la danse, la musique, le design et le stylisme constituent quelques uns des éléments d'un vaste champ d'expérimentation.

Christian Rizzo est accompagné par le Quartz de Brest depuis plusieurs saisons, accueilli régulièrement en résidence au CDC et aux Beaux-Arts de Toulouse, et en studio cette dernière saison par les CCN de Belfort, du Havre et d'Angers. À l'aise dans la figure d'un utopiste romantique, il livre ici les paradoxes qui l'agitent entre sa position d'artiste indépendant et sa vision de l'artiste dans l'institution.

D. Orvoine - La notion de déplacement et de mouvement est une constance dans vos créations et votre parcours. Artiste de notoriété, néanmoins sans lieu fixe de résidence, comment vivez-vous ce nomadisme entre vos lieux d'accueil ?

Christian Rizzo - Je me déplace vers des lieux et des institutions parce qu'ils sont d'abord habités par des gens avec qui j'entretiens une relation particulière et qui ont une qualité de regards sur mon travail. Quand je suis à Montpellier, je suis chez Mathilde Monnier avec qui j'ai débuté mon histoire dans la danse. Quand je vais au CNDC, je retrouve Emmanuelle Huyhn, et l'histoire dans la création qui nous est commune... Quand je travaille aux Beaux-Arts de Toulouse, je suis en connexion avec le CDC et Annie Bozzini, qui me suit depuis le début. Quand je vais au Quartz, où je fais mes créations depuis cinq à six ans, c'est la rencontre avec Jacques Blanc et l'équipe technique. Ce sont donc des rencontres et ensuite, des espaces liés aux enjeux de création.

Qu'attendez-vous de ces institutions et qu'apportez-vous en retour ?

CR. Quand tu es indépendant et nomade, le problème est moins dans mon cas la question des moyens de production que celui de ne pas avoir d'outil de travail. Une institution apporte ces outils techniques et les financements qui accompagnent le rêve d'un projet et sa réalisation. Après, ce sont les enjeux d'ouverture propres à chaque lieu. Qu'est-ce que chacun attend de ces accueils ? Comme quelqu'un qui arrive chez toi avec ses histoires, j'apporte de l'extérieur mes déplacements, ce qui est lié à mon projet. Avant de partir, j'aime bien rendre compte avec une présentation publique de ce qui s'est passé dans ces murs qui m'ont accueilli, des besoins et des raisons de ce retrait en studio. Je suis très attaché à ce geste en retour des moyens mis à ma disposition, pour une création qui nous appartient, mais au sens large. Un accueil est pour moi le croisement de toutes ces choses là.

Dans ce lieu de « passage », comment êtes-vous concerné par la question des publics et du possible impact de votre geste ?

Le geste artistique n'existe que parce qu'il y a du public. Donner une forme à quelque chose, à un moment donné, c'est partager cette forme, c'est regarder le monde d'un autre angle ensemble. En tout cas c'est mon engagement politique. L'économie et la politique veulent nous imposer un monde. Or le monde n'est pas, c'est nous le monde. Je crois que toute personne est chargée d'inventer son monde. Travailler à l'endroit du regard, être à cet endroit là, et à un moment donné dire « je », ou « toi ». Le vivant est ce que l'on transforme, l'inverse est une chose morte.

Habiter une maison de la danse. Passer de l'éphémère à la permanence. Cela est un des aspects fondateurs d'une institution, d'un Centre chorégraphique. Qu'en pensez-vous ?

C'est toujours un peu étrange cet enjeu de permanence apposé à celui de mouvement. On ne sait jamais si ce sont des amis ou s'ils sont en totale dichotomie. La permanence peut apporter une vision globale, intégrée à plusieurs approches. Mais dans une espèce d'utopie, je préférerais être dans une maison que tu habites et que tu déconstruis progressivement. Pour montrer qu'il n'y a plus besoin de l'existence de ça, en fait. Prendre une pierre, l'amener plus loin et faire une chose complètement « rhizomique ». Dans l'idée que l'on peut inventer des non-lieux. En même temps, je commence à avoir le désir aujourd'hui d'un lieu où poser les choses, pour mieux les redistribuer. Avoir un point précis pour pouvoir être encore plus nomade, comme ton grenier ou ta bibliothèque. D'un point de vue spatial et basique, il y a un point, et à partir de là tu chemines. Partir d'un point, et y revenir.

Cette idée du déplacement d'espaces ne peut-elle se concilier avec une institution ?

Oui et c'est en même temps paradoxal. J'ai envie aujourd'hui d'œuvrer, d'élargir, de m'inscrire dans un territoire, dans plusieurs territoires. Comme développer sur trois à cinq ans un projet au Vietnam, ou par exemple inventer la trame d'un projet en prenant les mots « tissu social, tissu urbain » au sens étymologique. Comment en s'attachant aux savoir-faire, au réel des gens et des métiers, faire émerger de l'imaginaire et construire un outil. Je ne sais pas si l'espace correspondant à ma façon de travailler existe en fait. Je rêverais d'avoir un lieu de fabrication, comme je l'appelle de pré-production, ouvert à plusieurs artistes, qui permette de travailler sur la matrice ou l'émergence d'un projet, pour ensuite le proposer en production, et non l'inverse comme nous y sommes contraints. Il faudrait imaginer un réseau de lieux engagés en production et une mobilité des artistes entre ces espaces.

Trouvez-vous dans les CCN cette dimension de fabrique qui réponde à vos besoins ?

L'accueil-studio permet une étape de fabrication et dans un CCN, je sens une dynamique particulière car tu arrives dans un endroit dirigé par un artiste de la danse. Il y a en commun une connaissance de la situation du danseur et de la danse au milieu de tous les autres arts. Mais qu'est-ce que la danse ? En fait j'aurais envie de plus, d'un lieu de fabrication qui pourrait être aussi un lieu d'exposition, un lieu de concert, correspondant à mon projet artistique. Pour aller vite, je suis quelqu'un qui a envie de travailler sur les enjeux de création, de l'humain et de la fabrication qui suscitent à un moment le besoin d'un théâtre et de son fonctionnement.

Un artiste directeur d'une institution vous semble-t-il être une garantie nécessaire ou supplémentaire pour approcher cette dynamique ?

Non, ce n'est pas une garantie nécessaire. Ce qui m'intéresse est un lieu qui soit en travail et qui stratifie différentes expériences. Il y a dans tous les domaines, en cinéma, musique ou arts plastiques des programmateurs qui œuvrent pour un projet artistique dans sa capacité à ouvrir le regard, à montrer des performances et des pensées ouvertes sur le monde.

Les Centres chorégraphiques ont été pensés à un moment donné, mais ils ne sont pas un modèle unique. Des lieux de production comme les CDC s'inscrivent aussi fortement dans la ville et le territoire, en proposant plusieurs visions d'artistes, un enjeu de la danse étendu à un ensemble de pratiques. C'est là encore un enjeu très paradoxal. En même temps, bien qu'il y ait autant de singularités de relations de l'artiste à l'institution que de propos artistiques, je pense qu'il ne faudrait aucun artiste à la tête d'institutions. Je ne suis pas sûr qu'être inscrit en permanence dans des relations politiques et donc de pouvoir, aide nécessairement à se développer le projet d'un artiste, qui est sur le fond un romantique et un utopiste.

Des projets peuvent s'affaiblir parce que tu n'as plus le temps de rendre ton projet possible, partagé entre les demandes de présence sur un territoire et l'argent donné pour cela, et en même temps garder la nécessité de faire encore des créations.

On peut se préoccuper du politique, de la société, mais notre implication est d'inventer d'autres modèles, de donner des matières et des formes à ce qui est attendu, de métamorphoser le réel...

CCN FRANCHE-COMTÉ À BELFORT CONTRE JOUR - ODILE DUBOC

« LAISSER OUVERTES LES PORTES À D'AUTRES CRÉATEURS, À D'AUTRES AVENTURES »

« Le désir de continuer à faire de ce CCN un lieu de permanence artistique tel qu'il existe, malgré le paradoxe de n'avoir aucun danseur permanent, relève d'une conscience aiguë de la nécessité de l'art et de sa visibilité dans la société. »

Odile Duboc - in édito n° 19 Contre Jour - été 2004

DÉVELOPPER LES RÉSIDENCES DE COMPAGNIES

En 2002, désireuse de donner avec son équipe une nouvelle impulsion au projet artistique du CCN de Franche-Comté à Belfort, Odile Duboc décide de renforcer l'accueil de compagnies en résidence amorcé depuis l'ouverture du lieu en 1995 et poursuivi avec l'aide des accueils-studios en 1998.
« Porter au regard du public la multiplicité des propositions artistiques en perpétuant la création au sein de Contre jour comme au sein du CCN me confirme dans le bien-fondé du glissement d'un projet basé sur nos seules créations, à une proposition prenant en compte une large ouverture sur la création chorégraphique contemporaine... »

Aux côtés de ses propres créations, elle réaffirme l'évolution du CCN dans le sens d'une politique d'ouverture des studios et des outils de production, portée en particulier par Laurent Vinauger, ainsi qu'un travail en profondeur de transmission d'une culture chorégraphique avec Noël Claude. Chacun de ces axes construit dès lors le socle du projet du Centre en complément de la mission principale de création avec la compagnie Contre Jour.
 Réponse possible à la précarisation montante de la profession, ils apportent ensemble un équilibre à ses propres ressorts artistiques, par la traversée d'autres imaginaires dansés, par l'accès des publics à différents points de vues sensibles et critiques de la création contemporaine.

« La diversité des expressions d'artistes que nous sommes en mesure de proposer nous semble en pleine cohérence avec les besoins de la région... Ce projet prend appui sur la pertinence d'une équipe, d'un lieu, d'une région et intervient à un moment spécifique de l'évolution des pensées dans le monde chorégraphique... » écrit Odile Duboc¹.

La compréhension des richesses de cette région de Franche-Comté, mais aussi de ses manques par la forte absence de compagnies et quelques lieux essentiellement impliqués dans la diffusion, est un des ressorts premiers de la démarche engagée. Comment trouver une véritable implication à partir des capacités du Centre, et en complément du pôle de développement chorégraphique qu'est devenu le CCN²? Comment irriguer une région en manque d'espaces pour la danse?

Partant de la situation économique de la profession, l'enjeu sera donc d'offrir aux artistes du temps, des moyens de production et de présentations publiques pour accompagner les temps de recherche et de processus de création, tout en favorisant la multiplicité des esthétiques chorégraphiques.

En cinq années, le CCN de Franche-Comté à Belfort a accueilli 60 projets réunissant 397 artistes, dont 17 projets internationaux. Pour la seule année 2004, 23 compagnies ont été accueillies, dont 10 en coproduction, politique pour laquelle le Centre a apporté sur ses fonds propres 42 % des financements. La qualité de création et d'accueil n'est certes pas une affaire de chiffres ; ils auront néanmoins ici le mérite d'éclairer très concrètement le propos. La qualité du lieu est pour beaucoup dans cette capacité d'accueil et dans la perception que chacun a de ces résidences. Construit dans

une ancienne caserne apportant des volumes propices au mouvement et à la création, ce lieu inauguré en 1995 comprend deux studios, dont l'un de 334 m² avec un gradin de 175 places, des espaces de vie avec un bureau de production ouvert en 2001, une cuisine, un atelier de couture et une bibliothèque. *« Ce lieu qui permet le voyage immobile par un accès à l'histoire de la danse, le lieu de tous les lieux »,* note un spectateur et usager assidu du Centre³.

Les rencontres « Les 19 heures de Contre Jour » ont été instaurées par Odile Duboc pour donner les clés et le goût de la danse à partir de ses propres créations. Dans la suite des fameux « Fernands » initiés dès les années 80, la chorégraphe souhaite transmettre assez simplement entre mots et mouvements quelques fondamentaux de la danse (durées, appuis, mobilité, dynamiques)...

Les 19 heures (10 à 14 par an) sont devenus des rendez-vous réguliers pour chaque résidence et artiste invité, tous en regard des publics et filmés, dans l'idée d'ouvrir l'accès à des processus chaque fois singuliers.

Temps réguliers et presque rituels, intimes et conviviaux, les travaux en cours touchent un réseau de spectateurs très captifs qui viennent non pas pour consommer un produit fini, mais pour se laisser surprendre. *On apprend dans la rupture, en faisant soi-même l'effort de créer du sens.* confie un spectateur, avec la possibilité d'échanger avec les artistes sans trop de tabous : est-ce que c'est de la danse ? qu'est-ce qu'est la danse⁴ ?

Juste et vaste question, reprise au compte des choix d'accueil, eux aussi à entrées multiples, certains accompagnant des artistes dans leur cheminement comme Andréas Schmidt et Saskia Hölbling... Dans tous les cas, ils portent attention au corps contemporain, laboratoires de recherche menant une introspection de formes résolument nouvelles. Olga Mesa, Laure Bonicel, Rachid Ouramadane, Christian Rizzo, Olga de Soto, Nathalie Pernette, Félix Ruckert, Kader Attou, Joanne Leighton, Fabrice Ramalingom, Laurent Pichaud... en sont les témoins parmi d'autres artistes.

Depuis 2005 avec le soutien du Conseil Régional de Franche-Comté, le CCN de Franche-Comté à Belfort développe aussi un projet de résidences décentralisées dans les départements de Haute-Saône, Jura et Doubs en lien avec sa politique d'accueil à Belfort.

PRÉSERVER UN ESPACE DE CRÉATION

« Créer a toujours été pour moi ma seule façon d'exister, auquel il convient d'ajouter le besoin de transmettre et dont le principal objectif a toujours été de faire accéder chacun à mes états de corps et à ma relation au mouvement, comme à ma pensée artistique. »⁵

Odile Duboc - projet artistique 2005-2007.

L'autre face, non pas cachée mais essentielle, des choix d'Odile Duboc à conduire dans cette direction le projet du Centre, réside dans sa position personnelle de créateur. Elle avouait dès 2002, *« ne plus vouloir vivre ces périodes de création hâties et complexes dans un lieu où mes responsabilités de directeur détournent mes vrais nécessités et où parallèlement mon plaisir à accueillir les compagnies augmente à chaque nouvelle résidence »⁶.*

Se défendant de l'idée que l'on se ferait des CCN comme des structures nanties et repliées sur elles-mêmes, la chorégraphe s'interroge alors sur le bien-fondé de la présence d'un seul créateur et d'une seule compagnie au sein d'une telle structure.

Elle répond elle-même fréquemment à des demandes de chorégraphies pour des mises en scène et opéras extérieurs au Centre. Éprouvant un vrai plaisir

et une réelle nécessité à cette diversité de rencontres, à ce qu'elle nomme ses « *aventures buissonnières* », Odile Duboc écrit trouver dans ces espaces de création, la distance des contraintes de gestion liées à la direction de son propre lieu, propice au déploiement de ses pleins moyens d'expression en toute « *sérénité* ».

« *Pour élaborer ce projet, il m'aura fallu tout ce temps...* » notait Odile Duboc en 2004⁷, évoquant la permanence artistique comme une nécessité à la construction de chaque étape du projet du Centre chorégraphique. Ce temps pour constater la pertinence de ce projet et continuer à le faire évoluer est en marche. Un temps à venir aussi pour en renforcer les grandes lignes : en faire un lieu de création et de partage...

L'anniversaire des 10 ans de ce lieu en septembre 2005 a témoigné de cette dynamique de création avec la première de « *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* », et aussi d'une activité en accroissement permanent, ouverte aux danseurs de Contre Jour, aux compagnonnages tissés avec les compagnies invitées et aux rencontres avec un public curieux des multiples propositions qui traversent les studios.

Pourtant, après 15 ans à la direction du CCN de Belfort, Odile Duboc a dernièrement annoncé ces trois prochaines années comme les dernières de son engagement dans ce lieu. Lieu dont elle a accompagné la naissance et l'essor comme pôle de création et de développement sur la ville et la région de Franche-Comté, à dimension nationale et internationale.

texte Dominique Orvoine

- 1 et 6. Extraits du texte d'Odile Duboc « De la nécessité de comprendre » - revue trimestrielle Contre Jour - avril 2002. n° 13.
2. Le CCN de Belfort et Franche-Comté est pôle de développement chorégraphique en convention avec la DRAC et l'Education nationale.
- 3 et 4. Propos extraits de la vidéo créée pour les 10 ans du CCN: Paroles familières...
5. Propos extraits du projet artistique 2005-2007.
7. Édito de la revue N° 19 de Contre jour.

COMPAGNIES ACCUEILLIES EN RÉSIDENCES DEPUIS 2003

2004

Association Fragile-Christian Rizzo / Association Fin Novembre-Rachid Ouramdan / Cie Moleskine-Laure Bonicel / Carré Bleu-Andréas Schmidt / Cie Abaroa-Olga de Soto / Cie Olga Mesa / La Camionetta-Fabrice Ramalingom / Cie Pour l'instant / Cie Hors Série-Hamid Ben Mahi / Arcane 21 Laroche Valière / David Wampach / Cie M&M Solitud Project / Cie Les Anacolutes / Cie du Courant d'air / Accorrap / Cie John Jasperse

2005

Cie Félix Ruckert / Ensemble Abrupt Alban Richard / Association du 48-Sylvain Prunenec / Edna – Boris Charmatz et Julia Cima / Dacm – Gisèle Vienne / Raimund Hoghe / Carré Bleu-Andréas Schmidt / Cie Pour l'Instant / Dans Kias-Saskia Hölbling / Cie David Wampach / Label Cedana – Cédric Charon et Annabelle Chambon / DCM Company – Cosmin Manolescu, Kira Riikonen, Roberto Casarotto / Cie Ida-Mark Tompkins / Heather Kravas et Antonija Livingstone

2006 résidences prévues au 13 décembre 2005

Accorrap / Association KOB-Catherine Contour / Eve Girardot et Nabih Yahia Aissa / Cie Abaroa-Olga de Soto / Rencontre Chorégraphique de l'Afrique et de l'Océan Indien / Erna Omarsdottir et Johann Johannsson / Dans. Kias-Saskia Hölbling / Laura de Nercy / Frank II Louise / Keith Hennessy...



Trio 03 - création 2002, Odile Duboc
CCN de Franche-Comté à Belfort
© S. Carnovali

72 LA PROGRAMMATION DE LA DANSE DANS LA CITÉ

« COMME TOUTE IMAGE ANIMÉE, LE SPECTACLE EST CHOC ÉPHÉMÈRE

Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle : il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe : le supplément d'un rien) : celui du souvenir, de l'intelligence, du savoir, de la culture.

Ce qui est demandé ici : que la masse énorme et infiniment mobile de livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort ; que nous lisions dans la résurrection proposée par le savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes ». Roland Barthes¹

DES ALLIANCES ARTISTIQUES AU BÉNÉFICE DE LA DIFFUSION DE LA DANSE

Utiliser à cet endroit le mot *diffusion* pourrait entraîner une certaine confusion, puisqu'il désigne en premier lieu cette autre action des CCN à proposer leurs propres créations auprès des réseaux de la danse. Nous préférons donc celui de *programmation*, dans le sens de concevoir, produire et organiser un programme de spectacles.

Les programmations de compagnies par les Centres chorégraphiques nationaux se sont développées ces dernières années, avec le désir des équipes à apporter des espaces de visibilité accrue à la danse, cela en prenant de plus en plus l'initiative d'événements chorégraphiques à partir de leurs propres lieux.

Associées à l'identité des structures comme lieux de fabrique et de production, ces programmations ont pour première ambition, par le soutien de diffusion apporté aux compagnies de création, de favoriser la perception de l'art contemporain et de la danse en élargissant le cercle d'un public initié à une audience plus étendue.

Cela signifie aussi affirmer des compétences éprouvées par la connaissance du champ et des processus chorégraphiques, permettant d'accompagner les démarches des artistes invités dans une attention accrue et une qualité de transmission auprès des publics. Très fréquemment, l'accueil de ces spectacles trouve une place dans les studios mêmes du Centre, conservant la nature de proximité et d'intimité entre les artistes et les publics.

En règle générale (se vérifiant donc possiblement par l'exception), ces programmations s'inscrivent en complémentarité du réseau des institutions de création et de diffusion en présence, et non en hégémonie sur un territoire. Partenariats qu'il serait bénéfique d'étendre de part et d'autre, tant les besoins de diffusion de la danse sont présents.

Il reste que ces actions sont toujours liées à des réalités de territoires, aussi divers dans leurs aménagements et politiques culturels que le sont les structures et les projets des CCN. Dans des contextes particuliers, comme à Angers et Tours, les actions peuvent répondre à une attente des partenaires et des villes, avec des missions spécifiques de programmation.

De fait, si cette responsabilité menée par dix à douze CCN suivant les saisons apporte un réel bénéfice à la reconnaissance de la danse et du Centre auprès des réseaux publics et des médias, elle peut aussi lever quelques interrogations.

Avoir à son tour vocation de *programmation*, signifie affirmer des choix artistiques, des affinités électives, faire siennes les valeurs d'échange et d'économie propres à son propre marché... et donc créer quelques tensions.

Être choisi d'un côté et choisir soi-même de l'autre est bien affaire de discernement, et renvoie chacun à sa position, ses responsabilités et son autorité, en considération d'une nécessité d'ouverture à la diversité de la création chorégraphique et à l'attente des publics.

DES PROGRAMMATIONS MULTIPLES, DES RÉALITÉS DE TERRAIN TRÈS DIVERSES

L'étude menée par l'ACCN permet de préciser la nature et l'amplitude des programmations engagées. Une fois encore, ces chiffres recouvrent des réalités très diverses.

Douze Centres chorégraphiques nationaux ont organisé ces trois dernières saisons une programmation de spectacles de danse, correspondant à 311 spectacles, 439 représentations, et 87 600 spectateurs.

Près des deux tiers des spectacles ont été organisés à l'occasion de temps forts ou de festivals (68 %), dont 30 % en partenariat culturel, souvent dans des capacités d'accueil des publics limitées aux studios des CCN (143 spectateurs en moyenne).

Six CCN sont impliqués dans une saison régulière, avec des représentations accueillant en moyenne 283 spectateurs donc souvent organisées en dehors des studios. 17 % des spectacles sont organisés en partenariat avec une scène locale.

DES ACCUEILS-STUDIOS AUX ESPACES DE REPRÉSENTATIONS

Attentifs aux recherches de jeunes créateurs, et dans la suite des accueils-studios, de nombreux CCN proposent dans leurs propres espaces des temps forts, des festivals, ou simplement quelques soirées de représentations publiques pour les compagnies soutenues en résidences.

Les soutiens en production se mêlant aux initiatives de diffusion, il est essentiel ici de retenir l'engagement des équipes à accompagner les processus de création jusqu'à la lisibilité de ces démarches vers les publics.

Les Connivences à Nantes, Traverses à Orléans, les Soirées Émile Dubois à Grenoble, les Apéro-danse à Aix-en-Provence, les Entrées libres à Rennes, les 19 heures de Contre jour à Belfort, les soirées spectacles à Biarritz, à Nancy, au Havre sont inscrits dans cette dynamique avec chacun leurs particularités artistiques.

Ainsi le CCN de Montpellier propose *Hors Séries* : « *Essais, rencontres, risques, temps particuliers, les Hors Séries doivent être à la fois un espace de réflexion et d'échange pour chacun, participant comme spectateur. L'enjeu consiste à investir l'espace offert comme un territoire hors norme, libéré de tout souci de rentabilité économique ou artistique. Ces événements s'inscrivent dans la saison danse à Montpellier* »².

Ces essais, rencontres, ou événements chorégraphiques sont autant de tentatives qui lancent des traits d'union entre la production et la diffusion, passerelles entre les créations d'artistes invités et les regards de publics curieux d'aventures qu'ils ont découvertes lors des répétitions publiques.

En 2004, 21 spectacles et 47 représentations ont été financés par les CCN en continuité des accueils-studios et résidences, et présentés au public.

UN SOUTIEN DES COMPAGNIES DE LA RÉGION

L'étude sur les accueils-studios a montré qu'en 2004, 37 % des projets soutenus étaient portés par des compagnies de la région du CCN.

L'approche suivie sur la programmation ne permet pas cette distinction.

Il est à citer cependant l'axe choisi par le CCN de Rillieux-la-Pape avec *Chemins de traverse-danse à Bron*, et *De quoi s'agitent-ils ?* manifestations proposant des soirées composées entre des créations du Centre et celles de compagnies de la région, en partenariat avec des plateaux de l'agglomération lyonnaise.

UNE PROGRAMMATION OUVERTE SUR LA CRÉATION NATIONALE ET INTERNATIONALE

Soutenus par une politique plus événementielle, *Le choré-graphique* à Tours et le festival *Corps à cœur* à Aix-en-Provence se sont affirmés comme des lieux de notoriété nationale.

Au Havre, Hervé Robbe et son équipe sont associés aux Semaines européennes de l'Image avec *Appareillement léger*, reliant la danse à l'actualité de la photographie. En partenariat avec la Scène nationale Le Volcan, le CCN organise en 2006 le festival *Météores*, une programmation de huit œuvres, huit démarches où la danse se confronte aux écritures contemporaines musicales, plastiques, vidéo et nouvelles technologies. En 2005, Angers a été à l'initiative de *Istanbul danse*, en partenariat avec le CND et dans un réseau d'échange avec la jeune création turque. Dans cette ligne générant un fort partenariat, le CCN de Rennes est partenaire du Théâtre national de Bretagne pour le festival *Mettre en scène* depuis de nombreuses années.

UNE PROGRAMMATION EN SAISON RÉGULIÈRE

Le CNDC est un cas particulier, étant associé depuis vingt ans à la programmation de danse du Nouveau Théâtre d'Angers. Cette position a permis de présenter chaque saison au public les créations du Centre et les productions des résidences. Le CNDC est aussi conseil artistique pour les accueils en diffusion, charges et logistiques revenant à son partenaire. Emmanuelle Huynh poursuit cette collaboration, en attente du nouvel espace culturel Le Quai prévu en 2007.

LES NOUVEAUX LIEUX: « DONNER À VOIR » DU PROCESSUS DE CRÉATION À LA PRÉSENTATION

À Aix-en-Provence, Angelin Preljocaj et son équipe imaginent Le Pavillon Noir, doté d'une salle de présentation de 378 places et de 4 studios, comme un véritable pôle d'expérimentation et de création, « *relais d'un réseau international en région... où les artistes pourront mener leur processus de création en intégralité et présenter le travail accompli* »³.

À Rillieux-la-Pape, Maguy Marin souhaite accompagner, « *donner à voir et à entendre tous les stades de travail autour de la danse et du corps et de l'art en général* ». Son engagement, à travers cette mise en regards, est de permettre à chacun l'accès à la création artistique, en « *prises directes* » avec les habitants des quartiers populaires de Rillieux-la-Pape. Imaginer par strates le rayonnement du Centre chorégraphique sur la communauté urbaine du grand Lyon et la Région.

À Caen enfin, la nouvelle équipe dirigée par Héla Fattoumi et Eric Lamoureux a inauguré à l'automne 2005 son grand (et unique) studio réaménagé avec un accueil du public, et a lancé le nouveau festival *Danses d'ailleurs*.

LES LIMITES DE L'AUTONOMIE ; LA NÉCESSITÉ DES PARTENARIATS

Prenant en compte la diversité de ces initiatives, les questions se portent sur les moyens nécessaires au déploiement des missions de production et de programmation, en complément des créations du Centre et de leur propre diffusion.

Souvent organisateurs sur leurs propres ressources pour la logistique nécessaire, régies, communication, billetterie et accueil des publics, les CCN agissent pour renforcer leur autonomie d'action, en même temps qu'ils se heurtent aux limites des moyens.

Sur ces trois dernières saisons, 75 spectacles ont trouvé des prolongements en diffusion auprès des établissements partenaires de la ville ou de la région, soit près de 24 % des manifestations. Cet aspect souligne pour une part un tissage de collaborations et de relais effectifs, mais aussi l'importance des actions menées en autonomie. Il y aurait là matière à inciter les scènes, théâtres et festivals à ouvrir davantage les espaces de répétition et de plateaux à la danse et à la jeune création, mais aussi à pousser chacun à rechercher des modes de collaborations plus étroites au niveau local et régional.

Contrairement aux idées reçues, l'évolution du nombre de spectacles programmés a connu un réel fléchissement, inférieure de 27 % par rapport à la saison précédente, et de 35 % avec 2002-2003. Peu d'indications laissent entrevoir un développement exponentiel sur ces prochaines années.

Se trouvent aussi interrogées l'étendue des responsabilités des directeurs artistiques à mener de front de multiples fonctions et la réalité des potentiels structurels et financiers des Centres en regard des attentes des tutelles.

Se confirme par là la nécessité d'une réflexion partagée entre les partenaires et tutelles politiques agissant en faveur de la diffusion de la danse.

texte Dominique Orvoine

-
1. Roland Barthes - correspondance à Michel Archimbaud - juillet 1975.
 2. Propos cités dans Projet artistique du CCN de Montpellier - cf. fiche identité.
 3. Propos cités dans Projet artistique du CCN de Rillieux-la-Pape
-

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES PAR LES CCN

2002-2003 2003-2004 2004-2005

Base de données - mission ACCN - avril 2005

6 CCN PROGRAMMENT DES SPECTACLES EN SAISONS RÉGULIÈRES

Aix-en-Provence, Angers, Le Havre, Montpellier, Rennes et Tours.

Dans une variation de 5 à 27 spectacles / de 7 à 75 représentations

Pour une fréquentation publique variant de 560 à 36 280 spectateurs

12 CCN ORGANISENT UN TEMPS FORT OU UN FESTIVAL

Aix-en-Provence, Angers, Belfort, Grenoble, Le Havre, Montpellier, Nancy, Nantes, Orléans, Rennes, Rillieux-la-Pape et Tours.

Dans une variation de 4 à 60 spectacles / de 4 à 71 représentations

Pour une fréquentation publique variant de 400 à 15 850 spectateurs

EN 3 SAISONS:

311 SPECTACLES - 439 REPRÉSENTATIONS

2002-2003:

123 spectacles - 165 représentations - 34 786 spectateurs

2003-2004:

109 spectacles - 149 représentations - 32 361 spectateurs

2004-2005 (prévisions):

79 spectacles - 125 représentations - 20 466 spectateurs

Nombre de représentations en moyenne par spectacle: 1,41

Lors des festivals: 1,25

En saisons régulières: 1,76

FESTIVALS OU TEMPS FORTS

68 % des spectacles

211 spectacles (68 % des accueils) pour 263 représentations (60 % des représentations)

2002-2003:

89 spectacles - 110 représentations - 17 254 spectateurs

2003-2004:

75 spectacles - 90 représentations - 13 504 spectateurs

2004-2005 (prévisions):

47 spectacles - 63 représentations - 7 000 spectateurs

SAISONS RÉGULIÈRES

32 % des spectacles

100 spectacles (32 %) pour 176 représentations (40 %)

2002-2003:

34 spectacles - 55 représentations - 17 532 spectateurs

2003-2004:

34 spectacles - 59 représentations - 18 857 spectateurs

2004-2005 (prévisions):

32 spectacles - 62 représentations - 13 534 spectateurs

LES PARTENARIATS

75 spectacles ont été organisés en partenariat soit 36,80 % des manifestations

Lors des festivals ou temps forts: 63 spectacles

En saisons régulières: 17

Le budget investi par les CCN est évalué à 1,250 M€:
48 % pour les festivals et 52 % pour les saisons.

Les chiffres reportés dans l'étude ACCN ne permettent pas de mesurer la part des partenariats.

LE PUBLIC

Un public de 87 613 personnes

42 % pour les festivals et 58 % pour les saisons régulières

2002-2003: 34 786 spectateurs

2003-2004: 31 776 spectateurs

2004-2005 (prévisions): 20 466 spectateurs

LE CNDC D'ANGERS : VINGT-CINQ ANS D'UNE AVENTURE POUR LA DANSE

« IL M'EST IMPOSSIBLE D'ÊTRE PURISTE. *Trop nombreux sont mes amours. Je suis séduit par des choses très anciennes. Je suis séduit par les choses très nouvelles, sans oublier pas mal de choses qui sont entre les deux. Par conséquent, je ne saurais me satisfaire d'être chorégraphe. (...) Je préfère voir les choses en terme d'abstraction. L'abstraction n'a jamais éliminé l'émotion. Une des plus grandes forces de l'homme est de pouvoir penser en termes abstraits, transcender le réel. C'est de là qu'il tire son pouvoir imaginaire ».* Alwin Nikolaïs¹

Le CNDC d'Angers, par ses missions historiques de production et de formation, fait figure dès sa fondation en 1978 de lieu emblématique de la danse contemporaine en France et à l'étranger. À l'aune de ces 25 ans, la dimension des résidences accueillies et son rôle de programmation de la danse en font un cas d'exception, les différentes directions artistiques ayant trouvé un sens commun pour soutenir avec leurs partenaires la place de la danse à l'adresse des publics de la cité.

DANS LE FIL DE L'HISTOIRE...

Succédant au Ballet Théâtre Contemporain dirigé par Françoise Adret et Jacques-Albert Cartier, le CNDC d'Angers trouve une dimension internationale avec la direction d'Alwin Nikolaïs. En trois ans, une soixantaine de stagiaires seront formés aux techniques du créateur et une compagnie de dix danseurs mise en place², œuvre poursuivie par Viola Farber. Michel Reilhac (84-87), puis Nadia Croquet (88-91) développent l'identité d'un centre de production et de diffusion, qui conquiert une réputation de lieu phare dans les années 80 et début 90, avec des résidences d'artistes de notoriété nationale et internationale. Merce Cunningham inaugure en 1984 le « Grand studio Bodinier », et les espaces d'hébergement³. Régine Chopinot, Maguy Marin, Bouvier/Obadia, Odile Duboc, Monnier/Duroure, Edouard Lock, Hervé Robbe, Philippe Decouflé, Diverrès/Montet, Daniel Larrieu, Trisha Brown, Wim Vandekeybus... investissent ces lieux pour plusieurs semaines de résidence et présentent leurs premières de création suivies d'une série de représentations sur la scène du théâtre d'Angers. Le CNDC l'Esquisse, qui réintègre le statut de CCN avec la direction de Joëlle Bouvier et Régis Obadia, poursuivra également les résidences de création et la programmation de spectacles.

En vingt-cinq ans, la majorité des créations conçues dans les studios du CNDC ont été présentées sur les scènes des théâtres d'Angers. Depuis 1986, ces représentations se sont réalisées dans le cadre d'une saison danse en partenariat avec le Nouveau Théâtre d'Angers, dirigé par Claude Yersin, présentant chaque année six à neuf spectacles, pour une vingtaine de représentations et 10000 à 12000 spectateurs.

« Arrivant à Angers en 1986, comme responsable artistique d'une maison singulière, le Nouveau Théâtre d'Angers, qui associait un Centre dramatique national à créer et une Maison de la culture d'Angers, héritière d'une histoire déjà longue⁴, j'ai trouvé dès l'abord enrichissant pour nos publics que soit proposée à l'abonnement une saison unique mêlant théâtre, danse et musiques improvisées. Ayant, comme il est habituel dans un CDN, la responsabilité de la programmation du NTA, je me suis toujours appuyé sur les avis de ses responsables successifs pour accueillir des spectacles chorégraphiques complémentaires aux créations proprement dites du CNDC, afin d'offrir aux publics du NTA-CNDC un panorama significatif des tendances de la danse contemporaine. Je crois que le soutien du NTA⁵ a constitué une contribution importante au développement d'un public de danse à Angers et à la circulation des formes et des esthétiques, et le NTA s'honneure de ce partenariat. » Claude Yersin

Si la question de l'identité des projets et leur communication a été un objet récurrent de débats au fil des directions artistiques, le CNDC a pu, en qualité de producteur et de conseil artistique pour la danse, développer sa mission de pôle chorégraphique auprès des publics et de ses relais, en accompagnant « du studio à la scène » les processus de création accueillis.

Les qualités de cette collaboration, finalement unique sur le plan national, ont ainsi permis en s'appuyant sur les compétences de chaque partenaire, d'inscrire le CNDC et la danse dans une audience et une lisibilité élargies auprès des publics, tout en générant une multiplication de regards sur la création contemporaine.

DES ENJEUX RENOUVELÉS EN PERSPECTIVE DE L'OUVERTURE EN 2007 DU NOUVEL ESPACE CULTUREL LE QUAI

Arrivée en 2004, Emmanuelle Huynh s'inscrit dans cette histoire des lieux, en proposant une danse ouverte aux arts visuels qui questionne les codes de l'écriture chorégraphique, et appelle une attitude de réceptivité exigeante et critique des publics. « *J'ai intégré la programmation d'une saison danse en partenariat avec le NTA comme un geste artistique qui participe totalement du projet du Centre et tient compte de l'histoire de la ville d'Angers* », note Emmanuelle Huynh⁶. « *Pouvoir programmer est aussi une opportunité politique. En complément de ma propre création, faire appel à des artistes qui ont déjà traversé ce lieu, tout en créant un lien avec les chorégraphes qui travaillent avec les étudiants de l'École est une chance. Je pense à Trisha Brown, artiste que j'admire qui a créé Newark à Angers en 1987. C'est aussi le cas pour Deborah Hay, qui signe une pièce avec les créateurs d'Essais, ou Daniel Larrieu qui remonte Waterproof créé dans la piscine d'Angers en 1986. Inviter le chorégraphe Herman Diephuis, accompagner Nathalie Béasse qui vit à Angers, accueillir le hip-hopper Franck II Louise, sont aussi des gestes artistiques* ».

La perspective en 2007 de l'ouverture du nouvel espace culturel Le Quai, qui réunira deux pôles de création, le CNDC et le CDN, articulés avec une troisième direction, relève de nouveaux enjeux. « *L'arrivée au Quai permettra peut-être de trouver un équilibrage entre les missions et identités de chacun, en développant une place pour la danse* », poursuit Emmanuelle Huynh. « *L'idée serait de nous concentrer sur nos exigences de création, leur programmation, et l'accompagnement d'actualités contemporaines articulées avec l'École et les résidences, afin de les intégrer au projet de l'EPCC dirigé par Christopher Crimes. (...) L'enjeu sera de réussir un dialogue entre ce pôle de directions, mais aussi de permettre à l'ensemble des personnes chargées des relations avec les publics, de s'approprier et donc de retransmettre une parole ajustée en compréhension de nos projets* ».

Dans le fil d'une histoire qui continue de s'écrire, la réflexion sur les conditions propices à développer une synergie des forces pour un projet global commun sera donc le défi majeur de ce prochain édifice de la culture. Cela en s'appuyant sur les identités spécifiques de chacun des pôles, sur les singularités réunies des artistes et des équipes.

texte Dominique Orvoine

1. Extrait du texte « L'art abstrait est un humanisme ». Traduction de Laurence Louppe, in Bulletin n° 7 CNDC 1990 - dir. publication : Nadia Croquet - rédaction : Laurence Louppe.

2. Sources « Mesures nouvelles » - conf. de presse de Jacques Lang en 1984 - p. 42.

3. Trois danseurs de Cunningham assurent la formation en 1984.

4. Le NTA: association en préfiguration en 1986, dirigée alors par Patrice Barret.

5. Délégation de service public par la ville de la programmation danse en partenariat avec le CNDC. Le NTA finance une part des accueils danse (2 à 3 par saison), et apporte ses services de billetterie, communication, relations publiques et soutien logistique.

6. Entretien mené par D. Orvoine en octobre 2005.

NANTES ET ORLÉANS, DE RÉSIDENCES EN FESTIVALS

TRAVERSES DANS LES PAS DE JOSEF NADJ À ORLÉANS

Favoriser la découverte de différents univers artistiques et l'émergence d'un regard renouvelé sur la création contemporaine.

Traverses 2005 est la septième édition d'un temps fort de danse niché au cœur de décembre et du studio du Centre chorégraphique, qui présente les spectacles des compagnies soutenues en accueils-studios, ceux de danseurs du CCN et d'artistes invités, parfois investis dans des ateliers sur la ville durant l'année¹.

« *Traverses est une réponse à la demande grandissante des compagnies qui cherchent des moyens de production mais aussi de diffusion. Tous sont dans la même situation que celle de mes débuts* » note Josef Nadj. « *Ils ont les projets, les idées pour une première ou nouvelle création, mais ont besoin d'argent et d'espace... Mes choix artistiques n'entrent pas forcément dans mes visions esthétiques, mais reposent sur le sérieux du projet, pour ménager aux danseurs une période de recherche concentrée sur leur propre univers artistique.* »²

Traverses est organisé en quasi autonomie et dans les murs mêmes du CCN d'Orléans, installé depuis 2001 dans ses nouveaux locaux, disposant d'un studio de création avec un plateau de 360 m² et une capacité d'accueil sur gradins de 130 personnes.

Si ces conditions techniques ne permettent pas aux créations de Josef Nadj d'être représentées dans son propre lieu, elles offrent un écrin parfait pour proposer chaque saison un plein feu convivial sur l'activité chorégraphique qui anime le Centre en permanence.

En continuité des soutiens à la coproduction apportés lors des accueils-studios, et des répétitions publiques qui ponctuent ces temps de recherche, Traverses est un véritable trait d'union entre la production et la diffusion³.

Avec un engagement non négligeable sur fonds propres de près de 60 000 euros en 2004, confortés par un tiers complémentaire de partenaires culturels, Josef Nadj rappelle la nécessité de lieux relais pour la danse et de prises de risques pour la jeune création. « *À Orléans, nous tentons de combler un vide pour ces jeunes compagnies, dans la forme d'un festival qui suscite la rencontre entre les artistes eux-mêmes, et avec les publics. (...) En complément de la Scène nationale qui accueille des pièces confirmées pour un large public, la danse a besoin d'espaces. Il faut continuer à secouer les grosses structures afin qu'elles intègrent un projet chorégraphique dans leurs activités.* »

Proposant en complément des spectacles une soirée partenariale cinéma-danse, des espaces de rencontres et rendez-vous musicaux avec les publics, la qualité de Traverses serait là d'offrir un événement totalement adapté à ses réalités et à celles de la plupart des CCN. Être une passerelle entre la création ouverte à différentes esthétiques et compagnies, en privilégiant la proximité et un dialogue avec les publics.

1. Programmation 2004 : Karine Ponties, Chantal Loïl et Giovanna Velandi (accueils-studios), Nasser Martin-Gousset et Denes Debrei (artistes invités), l'atelier chorégraphique confié à Christian et François Ben Aïm une création avec 18 danseurs amateurs confirmés.

2. Propos extraits d'un article dans *La République du Centre* - déc. 2000.

3. Depuis 2000, le CCN a accueilli 19 projets et 58 artistes en accueils-studios, pour un budget annuel équivalent aux 45 000 euros du ministère. Sur ces 3 dernières saisons, 21 spectacles et 37 représentations ont été programmés dans Traverses, pour un budget total investi par le CCN de 216 370 euros, avec un apport des partenaires culturels de la ville (Scène nationale) à hauteur de 52 000 euros.

LES CONNIVENCES DE JUIN À NANTES

« *Le plus important dans la danse est qu'elle soit existante, visible par les publics.* » Benjamin Lamarche

Au CCN de Nantes, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche ont mis en place la manifestation Connivences dès 1998, première année du soutien à l'accueil de compagnies en résidence-studio¹. Chaque saison, deux à quatre compagnies ont été soutenues en résidence de création avec une enveloppe de coproduction, accueillies jusqu'en 2002 dans le seul studio du CCN mis à disposition lors des tournées du Centre. En 2004, sept compagnies ont investi les lieux agrandis d'un nouveau studio de 64 m².

« *Aider au développement de la danse en général, des compagnies et chorégraphes qui n'ont pas assez de financements, de lieux ou de possibilités de diffuser leur travail, c'est le sens même de la danse qui se pose en termes très forts dans les accueils-studios* », énonce Benjamin Lamarche. « *Pour Claude et moi, le plus important dans la danse est qu'elle soit existante, visible par les publics. La représentation, c'est le fruit même de notre vie. Les Connivences sont nées dans cet esprit pour accompagner par la diffusion, les compagnies à présenter leurs créations dans des conditions réelles et de qualité de spectacle, et dans une relation directe avec les publics.* »²

Au départ le grand studio du CCN disposant de 160 m² et d'une jauge d'accueil de 180 personnes était le lieu de répétition et de création, permettant d'organiser des rencontres avec le public. Avec les Connivences de juin, il est devenu un espace d'accueil et de diffusion. Inscrites rapidement comme un rendez-vous chorégraphique annuel sur la place de Nantes, les Connivences réunissent les créations préparées lors des accueils-studios, mais aussi des artistes invités et des pièces du répertoire du Centre chorégraphique³.

Être en connivence vient du latin « coniver » qui signifie « cligner des yeux », et nous renvoie d'office à la question de la mise en regard, sachant qu'être et agir en connivence peut aussi s'entendre en tolérance.

Concernant les critères de choix pour l'accueil en studio et la programmation, Benjamin Lamarche reprend le principe d'ouverture et de diversité des univers artistiques, ouverts à un large public : ces trois dernières saisons, 16 spectacles et 26 représentations ont réuni près de 3 000 spectateurs. « *Le mot Connivences a pour nous plusieurs sens* », précise Benjamin Lamarche, « *coup de cœur, pertinence et besoins* ».

Ayant investi en trois saisons 170 000 euros pour faire vivre cette manifestation, le CCN se trouve à la limite de ses possibilités et a décidé de maintenir une biennale dont la prochaine édition aura lieu en juin 2007. « *Il nous semble essentiel qu'un respect de la diversité des programmations existe entre les structures culturelles d'une ville* », note Benjamin Lamarche. « *Nous avons choisi de mener des choix libres et autonomes. S'engager davantage dans la programmation n'est pas notre vocation. Les Connivences sont un événement du Centre auquel nous tenons, mais que nous devons équilibrer avec nos priorités et réalités.* »

1. Depuis 2000, soit 5 saisons, le CCN de Nantes a accueilli 28 compagnies et 134 artistes en résidence, dont 8 de la région, 13 de France et 7 de l'étranger. En 2004, 19 500 euros ont été engagés en coproduction en complément des 45 000 euros du ministère.

2. Propos extraits d'un entretien avec Dominique Orvoine - septembre 2005.

3. En 2003, Paco Decina, Germaine Acogny, Esther Aumatel ont été accueillis à Connivences ; en 2004 : Maryse Delente, Serge Ricci, Michaël d'Auzon et Olivier Bodin

LE CHORÉ-GRAFIQUE ET LA SAISON DANSE À TOURS

ALLER DANS LE SENS DES ESSAIS ET DES AUDACES

« (...) Nous aimons ce que nous connaissons, mieux ce que nous reconnaissions, complice de notre confort. Quittons notre ordre établi et les idées reçues, allons du côté des idées données fréquenter les variations vivifiantes de la danse, ces propositions de l'art vivant où les fondements du corps nous relient aux sens de la vie. » Daniel Larrieu - 1999.

Projet initié par Jean-Christophe Maillot à Tours en 1988, développé par Daniel Larrieu durant ses neuf années de direction, reconduit en 2004 par Bernardo Montet, le festival Le choré-graphique relie intimement l'histoire de la danse à Tours et celle du centre chorégraphique national. Il répond aux attentes des acteurs politiques de la ville, et au désir des directeurs artistiques de s'impliquer fortement dans la vie chorégraphique de la cité. Il conjugue aussi depuis toutes ces années le besoin (ou le manque ?) d'espaces de visibilité pour les œuvres contemporaines.

« Rappelons que Le choré-graphique s'est redéfini sur l'orientation donnée par Daniel Larrieu, celle d'asseoir les bases d'une culture chorégraphique contemporaine. La cohérence et l'intelligence de son projet (articulée à une inscription forte de la sensibilisation) reposaient sur cette interrogation pratique : quelle culture ? Et comment la transmettre, compte tenu des moyens modestes dont nous disposions ?

À l'issue de la première édition du choré-graphique, nous avons affirmé un axe : celui de ce qu'on appelait encore la « jeune danse ». Pour un artiste bien conscient des difficultés de la production et de la rareté des lieux de travail, cela signifiait privilégier les démarches émergentes, aller dans le sens des essais et des audaces. Et Le choré-graphique tenterait de parler de ce de ce qui définit une danse aujourd'hui. C'était en quelque sorte un pari esthétique et pédagogique : inviter les artistes chorégraphiques dont nous "pressentions" qu'ils pourraient bien constituer les références chorégraphiques de demain, et cultiver ce goût, cette curiosité du regard sans à priori. »

Cette ligne ne s'est jamais démentie, proposant aux publics tourangeaux une cartographie mutante des tendances de la jeune création nationale et internationale. En décembre 2004, sur fond de crise engendrée par la remise en question du statut des intermittents, « *L'édition affirme la spécificité de cette tradition fragile et tenace de la communauté et du nomadisme qui témoigne, peut-être plus sobrement aujourd'hui qu'hier, d'une création en alerte* ».

Pariant sur la pertinence des choix artistiques, un réseau de partenaires et l'appétit des publics, la programmation du festival s'est centrée sur les processus de fabrication, de recherche et de création chorégraphiques. Appuyé sur l'identité de la structure, le festival a ainsi privilégié une proximité avec les publics, les performances dans des lieux insolites ou les spectacles présentés dans le studio du CCN.

« Le choré-graphique m'apparaît clairement comme l'émanation d'un lieu dédié à la création : je veux dire dont la pensée s'appuie sur une pratique et une présence artistique continues, professionnelles, attentives. Prenez Les Inaccoutumés, ou Les Antipodes, vous avez là deux espaces voués à une pensée chorégraphique en acte, nourrie par les artistes qui y séjournent, stimulée par le dialogue avec les publics. S'il est l'affaire d'un regard curieux de programmeur, un festival est aussi (surtout ?) le fait d'une configuration politique favorable à cet engagement. Et en ce sens, la présence des artistes,

l'encouragement d'un Daniel Larrieu, l'engagement d'un Bernardo Montet, est primordiale : elle vient conforter, attiser, protéger l'idée même de création – par principe. »

LE CHORÉ-GRAFIQUE SERA PROLONGÉ PAR UNE PROGRAMMATION EN SAISON À PARTIR DE 2001.

La question du renforcement d'un lieu de production et de diffusion réunies au sein du CCN a pris progressivement toute son actualité.

« Vivement encouragés par l'Inspection, puis par le Conseil d'administration du CCN, nous sommes passés à la mise en place d'une saison. Il y avait de bonnes raisons à cela, et au moins, une mauvaise : en premier lieu, elle répondait au vœu même des spectateurs assidus de voir la fête continuer. La question était celle de l'investissement personnel et financier. En second lieu, cela permettait d'approfondir, de varier les approches de la chose chorégraphique et d'avancer en diversifiant les partenariats, les lieux et les moments de visibilité de la danse et donc les publics. De l'École des beaux-arts au Centre social de La Rabière, la danse est aujourd'hui partout où on l'invite, jusque dans l'espace public extérieur et gratuit du nouveau festival Rayons Frais.

La mauvaise raison tenait au fait que par la nature de ses choix artistiques, on imaginait que la présence professionnelle en constante augmentation finirait par faire du festival un rendez-vous "pointu" de spécialistes... Festival ou saison ? La question n'a sans doute pas trouvé de réponse définitivement satisfaisante. Plus généralement, parce que tout alentour voudrait nous obliger à penser que "la première obligation de l'art, quoi qu'il fasse et quels que soient ses contenus, est désormais de potentialiser le présent (de disparaître avec lui) et de faire événement", nous préconisons seulement que l'art ait le temps. »

En regard de ces évolutions, le festival Le choré-graphique est emblématique des questions liées au déploiement des missions d'un CCN à celle de la diffusion de spectacles sur la cité.

Il en porte les paradoxes et les limites, se heurtant aux réalités des ressources, des postes et des moyens financiers. La question actuelle de sa survie relance les interrogations récurrentes qui ont accompagné son développement.

Elle porte nécessairement une réflexion sur l'adaptation des CCN comme outils à conduire une programmation ambitieuse, sur les volontés politiques à soutenir cette orientation dans leur prochain devenir.

Les propos cités «...» sont de Laurent Barré, directeur de la programmation (depuis 1994) et de la communication au CCNT.

Depuis 1994, Le choré-graphique a accueilli 133 chorégraphes et compagnies. La plupart ont présenté plus de trois pièces de leur répertoire.

Le Choré-graphique 2004
danse, performances, films courts, théâtre
27 novembre / 5 décembre 2004
Avec M. Pisani, A. Buffard, Y. Doo Jung, T. Péteau, S. Buirge, B. Montet, T. Izeddiou, R. Hoghe, M. Valenciano, L. Touzé, Kükla, T. Guedes, E. Meyer-Keller, H. Diephuis, O. Mesa, C. van Acker, C. Hernandez, K. Pendry, B. Seth et R. Montlló-Guberna, M. Bélanger, A. Armengol.

Saison 2005-2006
M. Marin & D. Mariotte ; J. Lacoste & S. Béghain ; B. Cekwana, M. Merzouki, L. Rodrigues ; S. Boro ; B. Montet ; L. Rondoni & M. Shafik ; J. Lacey & N. Lauro ; H. Maalem ; A. Buffard ; M. Louarn ; B. Lachambre ; B. Charmatz.

78^e DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHOREGRAPHIQUE

« IT'S DIFFICULT TO TALK ABOUT DANCE... »

C'est un objet non tant léger qu'évanescant. Je compare les idées sur la danse, et la danse elle-même à de l'eau... Tout le monde sait ce qu'est l'eau et ce qu'est la danse, mais cette fluidité les rend cependant insaisissables. Je ne parle pas ici de la qualité de la danse, mais de sa nature même.» Merce Cunningham¹.

UNE TRANSMISSION DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE AU CŒUR DES PROCESSUS ET DES LIEUX DE CRÉATION

En lien étroit avec l'inscription des lieux sur leur villes et territoires, appuyée sur les processus de création, d'accueil et de diffusion des œuvres, la question de la transmission et du partage d'une culture chorégraphique avec un public le plus large possible est au centre des engagements des équipes des Centres chorégraphiques.

Une question qui interroge la place de l'art dans la cité, et plus spécifiquement le rôle des CCN comme pôles de ressources en collaboration avec les partenaires impliqués dans le développement des pratiques artistiques et culturelles.

L'ensemble des articles et témoignages de ce chapitre ont mis l'accent, dans une articulation sensible entre projet artistique et pensée politique, sur les nécessités de développer les lieux et les outils de création, de partager les moyens de production, enfin d'accéder davantage aux scènes de diffusion. Ces articles ont développé l'implication des artistes invités en studio et en diffusion, à générer des rencontres avec les publics autour de leurs travaux, et à susciter ainsi une ouverture sur la pluralité des écritures contemporaines.

La visibilité de la danse dans la cité, attachée aux singularités de chaque projet, ne prend réellement toutes ses dimensions que dans la qualité des échanges avec les publics à qui elle s'adresse. Et cette qualité comme nous le verrons prend toute sa force dans la relation suivie et de proximité avec l'ensemble des acteurs de la cité.

Comment un CCN à partir de ses ressources artistiques, compétences et moyens, peut-il trouver sa juste place afin d'accompagner l'accès des publics aux clés de la création, favoriser une perception critique de l'art chorégraphique et un partage concret de ces démarches ?

« La transmission traduit la pertinence du lieu, de la structure. Elle innove le projet artistique et lui donne vie, cohérence ou non, à travers les formes, les actions, les supports, et les désirs différents qui s'y croisent et s'y inventent dans une double vocation pédagogique et démocratique ... Il ne suffit pas de mettre une œuvre en relation avec le public pour que disparaissent ses appréhensions, ses incompréhensions, voire ses rejets. Il convient donc de développer les démarches d'appropriation » souligne Catherine Diverrès².

L'approche historique de la constitution des Centres chorégraphiques a souligné la diversité des langages artistiques réunis dans ce réseau, des formes classiques aux écritures contemporaines contrastées. À l'image de la pluralité esthétique de ces institutions à vocation de lieux de ressources pour la danse, les problématiques de la transmission liées au développement chorégraphique et à la pédagogie de la danse, trouvent donc des résolutions multiples.

LA DIFFICULTÉ DE PARLER DE LA DANSE

« Si je pouvais dire avec des mots ce que mes danses expriment, je n'aurais pas de raisons de danser » confiait Mary Wigman³.

C'est bien là tout l'enjeu. Car parmi l'ensemble des champs artistiques, et à la différence du théâtre, du cinéma, de la littérature, des arts plastiques qui conservent durablement les traces de la création, la danse est vraisemblablement celui qui trouve le plus difficilement un accès direct à sa transmission.

Comment et par quels modes diffuser les fondements d'un art qui se vit en premier lieu dans l'expérience du corps, de l'imaginaire, de la poésie, et trouve toutes ses qualités dans l'instant même de son interprétation ?

« ... Il existe une pensée profonde au mouvement » nous livre Laurence Louppé⁴. Noter cette complexité à traduire les sources du geste, des écritures, les mémoires et composantes de la danse, est essentiel. Ce paradoxe relance en permanence la question des paroles, des discours critiques, des supports de transmission et de pédagogie émis sur la création chorégraphique et les pratiques de transmission.

Préserver les traces de la danse, c'est aussi cerner ses liens avec l'histoire des esthétiques, la philosophie et la culture contemporaines. Cela demande les compétences spécifiques des historiens et chercheurs de la danse, et d'avoir accès à des supports adaptés, bibliographies et vidéothèques. Or, si environ 28% des rencontres sont consacrées à des conférences sur l'histoire de la danse ou à des débats avec des artistes intégrant cette dimension, seuls trois CCN, ceux de Belfort, Grenoble et Orléans disposaient en 2004 d'un centre de documentation ouvert ponctuellement au public.

Ces réalités pointent la limite des CCN à agir dans ce domaine et demanderaient vraisemblablement une synergie plus forte avec les partenaires publics. Cela peut supposer aussi de travailler plus étroitement avec les bibliothèques des villes et des universités, avec des lieux de ressources tels que le réseau pour la danse à l'école ou les médiathèques du CND à Pantin et à Lyon.

DES PARCOURS RELIANT L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR AUX PRATIQUES DE LA DANSE

L'observation de l'activité des Centres chorégraphiques fait ressortir de multiples initiatives à l'image des équipes qui les habitent. L'étude menée a établi une distinction entre les actions de développement chorégraphique, directement liées à l'accompagnement des spectateurs fréquentant les studios et salles de spectacles, avec la mise en œuvre des pratiques de la danse.

Sur le plan du développement chorégraphique, et pour la seule saison 2003-2004, 620 rencontres avec les artistes ont été organisées par les Centres chorégraphiques et 40 667 personnes ont participé à ces rencontres, en grande majorité en entrée libre. (réf. Chiffres-clés)

Micro-événements reliés à l'actualité des saisons, ces rencontres se partagent entre des répétitions publiques sur les créations en cours, des ouvertures de studios sur des ateliers, des échanges didactiques avec les chorégraphes et les équipes des Centres, enfin des conférences, expositions thématiques, films et vidéos-danse.

Pour les pratiques de la danse, 4 608 heures de cours et ateliers chorégraphiques ont été proposées, offrant une découverte, une initiation et un perfectionnement à la danse pour 15 700 personnes. Cela en lien concerté avec les partenaires en particulier les réseaux de l'Éducation nationale.

Cependant, en lecture de ces propositions, il est pertinent de retenir la conjugaison de ces approches, et non le cloisonnement des actions entre elles. Ce sont les possibilités de parcours, la notion de trajets, d'approfondissement par la répétition de rencontres qui peuvent être propices à la constitution d'opinions critiques sur la danse. L'essentiel étant de permettre aux publics et partenaires de relier l'expérience éprouvée en regard des créations, à leurs propres préoccupations, démarches professionnelles ou personnelles.

ET DES PRATIQUES DE LA DANSE

« *Il n'y a pas de création ex nihilo* », indique ainsi Odile Duboc, pour qui la mise en place d'une politique de développement chorégraphique à Belfort suppose en premier lieu l'immersion dans les matières de la danse et des œuvres, afin d'ouvrir des voix didactiques et pédagogiques sur les fondamentaux de la danse, et de faciliter la compréhension des démarches de la création contemporaine.

DES PÔLES DE RESSOURCES EN PROXIMITÉ AVEC LES LIEUX DE LA CITÉ

« *C'est à travers sa démarche de création que l'artiste va pouvoir s'inscrire dans le champ social et signer sa présence* » note Didier Deschamps⁵. En écho à ces propos, l'atout des Centres chorégraphiques est bien d'être des lieux investis en permanence par des artistes, un privilège qui trouve toute sa pertinence dans leur proximité avec le tissu urbain, favorisant un cheminement des publics entre le dedans et le dehors des lieux.

« *Il est hors de question de définir ce que devrait être le rapport au tissu social ou le rapport au monde dans une entité qui servirait de modèle à l'ensemble des CCN* » note Geneviève Vincent lors des assises de Belfort en 1996⁶. Chacun d'entre eux invente donc un rapport particulier à la ville, au département, à la région où il se trouve.

Suivant l'étude de l'ACCN, 334 rencontres avec les équipes des Centres ont été organisées au sein même des studios de création et de répétition, ou sur la ville en relais avec les lieux culturels et éducatifs. Il ressort que ces rencontres réunissent en moyenne 66 personnes, ce qui met l'accent sur la grande proximité des espaces de dialogue entre les artistes et les publics.

Pour les pratiques de la danse, les projets sont principalement organisés dans les écoles et les universités, avec des ouvertures de studios pour des événements et travaux ponctuels.

La presque totalité des cours et ateliers avec les danseurs professionnels de la région sont accueillis dans les studios des CCN.

186 rencontres ont trouvé leurs assises sur les régions d'implantation, 100 lors des tournées de diffusion, ces dernières étant alors très directement liées aux spectacles en diffusion. Cela est le cas de Josef Nadj, répondant fréquemment aux demandes des lieux d'accueil, par des échanges sur son univers de création.

UNE DIVERSITÉ D'ENGAGEMENTS

En regard de leurs contextes d'implantation et projets singuliers, la palette d'actions des CCN traduit également une variété de positions et d'engagements vis à vis des politiques culturelles publiques.

Les propos cités dans les précédents articles de Bernardo Montet ou de Maguy Marin, manifestent de leur nécessité d'inscrire leur projet artistique dans une dimension politique, qui implique comme condition indispensable à l'existence de leur lieu, un frottement au quotidien avec les populations et les acteurs sociaux, et la reconnaissance des habitants d'un quartier ou d'une ville.

Cette pensée politique prend un autre sens pour Emmanuelle Huynh qui la définit dans la capacité à générer une réflexion critique des publics par la mise en relation avec les œuvres, et qui initie les *Samedis satellites* en studio avec les artistes associés aux processus de création.

Ou encore Catherine Diverrès qui, avec la conception du spectacle *Solides* répond à un désir d'ouverture artistique et pédagogique vers les lieux de diffusion et les publics peu familiarisés à la danse contemporaine, en proposant une relecture des fondamentaux de la danse.

ALLER LÀ OÙ LA DANSE NE VA PAS

La notion de «compagnonnage» développée dans le principe de parcours ne signifie pas pour autant s'enfermer sur ses propres espaces, mais bien d'aller au devant des publics là où ils se trouvent.

L'une de ces démarches est celle du Groupe Urbain d'Initiative Dansée à

Aix-en-Provence. Le GUID est composé de six danseurs du Ballet Preljocaj, qui proposent chaque saison une vingtaine de représentations de petites formes extraites du répertoire de la compagnie, pour aller dans des lieux non équipés et là où la danse s'aventure peu : halls d'universités, places de villages, entreprises, ou prisons. Cette action artistique décentralisée est également accompagnée de discussions.

Héla Fattoumi et Eric Lamoureux ont aussi choisi de proposer de courtes pièces avec des classes et rencontres en milieu rural du Calvados. Enfin le Ballet Biarritz poursuit ses tréteaux itinérants, en convergence avec les actions de formation sur le terrain et le projet Dantzaz établi entre les Pays basques français et espagnol.

LES PRATIQUES CHORÉGRAPHIQUES ET LA PÉDAGOGIE DE LA DANSE

Entraînement du danseur amateur et perfectionnement du danseur professionnel, mais aussi accueil et participation des non danseurs : l'activité des Centres chorégraphiques dans le domaine de la formation et des pratiques de la danse est importante, particulièrement vers les milieux scolaires et universitaires.

En général dispensée par les danseurs des Centres ou des intervenants invités, elle est reliée aux esthétiques de chacun des lieux de création et donc à la spécificité des principes pédagogiques et des pratiques qui les caractérisent.

Danseurs amateurs et professionnels : L'étude éclaire une offre de 855 heures pour 2 326 danseurs amateurs, et de 1 300 heures pour 1 660 danseurs professionnels. Pour ces derniers, elle correspond à un entraînement d'une dizaine d'heures par danseur dans le cadre de cours réguliers et de stages. Avec un investissement particulier de 12 CCN, il conviendrait d'évaluer la place de cette offre avec les besoins des compagnies et les cycles mis en place par les organismes de formation des régions et des départements.

Les pratiques en milieu associatif : il est très étonnant de vérifier le peu d'actions mises en œuvre. Celles-ci correspondent au total à 250 heures, soit 5% des interventions, et seuls 8 CCN déclarent s'impliquer dans ce domaine qui touche les milieux sociaux et culturels de proximité, dont Aix-en-Provence et Orléans qui agissent en milieu carcéral.

Il reste là un vaste champ d'investigation, qui demande très concrètement d'aller au devant des attentes, visiblement peu formulées par les associations à l'égard des CCN, et inversement. Il semble se manifester un écart important entre une population organisée dans ses intérêts particuliers, et la perception d'un lieu de création tel qu'un Centre chorégraphique.

Pour autant, l'utopie serait de croire, suivant ces mots de femmes participant à un atelier au centre social de La Rabière à Tours avec Bernardo Montet et les danseurs du Centre, qu'une relation d'écoute et de confiance avec son propre corps peut transformer bien des regards sur ses propres représentations : « *Les femmes qui se rendent à l'atelier chorégraphique font l'expérience d'habiter leur propre corps (...) Le corps pour beaucoup d'entre nous est cet étranger qui nous taraude, jamais conforme à l'idéal, toujours en distorsion. Les danseurs nous aident à le voir autrement, à en accepter les contours, les creux, les formes. Parfois il devient léger, modulable, matière, sources de sensations douces. On le respire. Il existe ...*

UN PARTENARIAT ÉTROIT AVEC LES ACTEURS DU MILIEU SCOLAIRE

Comment l'accès aux processus de création, et les ressources réunies au sein des Centres chorégraphiques, peuvent-elles ouvrir des collaborations actives avec les milieux scolaires et universitaires ?

Comment, dans une visée de développement des pratiques artistiques à l'école et une réciprocité d'intérêts, favoriser à la fois la découverte de la danse au plus grand nombre, et accompagner une ré-appropriation des pratiques de la danse sur les terrains pédagogiques ?

En tentative de réponse à ces questions qui soulèvent également celle des moyens consacrés aux politiques d'action artistique par l'Éducation nationale et les collectivités territoriales, de multiples actions sont mises en œuvre : 2 400 heures de pratiques de la danse ont effectivement été réalisées au cours de la saison 2003-2004, touchant près de 11 000 jeunes du primaire à l'université, soit 70 % des publics concernés et 50% des actions de formation des Centres chorégraphiques.

Ces pratiques de la danse, qui supposent une réflexion concertée sur la conception et le montage des projets, interrogent à divers degrés les enjeux de cette transversalité entre les lieux de création et les établissements scolaires.

Son observation révèle, suivant les contextes qui relient les artistes intervenants aux projets des enseignants, une variation importante des démarches, tant dans les contenus de transmission et que dans les méthodologies mises en œuvre.

Si pour l'étude menée, l'unité de mesure horaire s'est imposée pour quantifier l'amplitude de l'activité des CCN, elle rend plus difficilement compte du nombre et des qualités des projets menés.

Ceux-ci peuvent varier de 2 à 3 heures d'ateliers, à de véritable parcours d'éducation artistique.

En premier lieu, la majorité des actions offrent une simple initiation à la pratique dansée, marquant par là l'option d'étendre la découverte de la danse à un grand nombre de jeunes et d'enseignants. Près de 9 000 jeunes, donc environ 355 classes de 25 élèves, se partagent 1 300 heures d'interventions, ce qui représente une moyenne de 3,7 heures par classe.

8 CCN mènent une pratique plus approfondie dans le cadre d'une vingtaine de jumelages avec des classes, et d'une trentaine de projets d'action culturelle.

5 CCN sont partenaires de baccalauréats option danse.

Ces projets qui nécessitent très concrètement un croisement des compétences et des ressources de chacun, associent des ateliers de composition chorégraphique de dix à plusieurs dizaines d'heures, à une véritable réflexion sur les démarches de créations.

Ces approches rejoignent l'idée des parcours développée précédemment, appelant une confrontation régulière des pratiques avec les œuvres, et leur mise en perspective avec les références culturelles qui traversent plus largement l'histoire de la danse.

L'EXPÉRIENCE MENÉE PAR LE CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT

Sur l'impulsion d'Odile Duboc, et partant de son goût à transmettre depuis toujours une pédagogie du mouvement aux danseurs, le développement chorégraphique est un axe majeur du projet du CCN. En relation étroite avec les matières de la danse, les siennes propres, celles des artistes invités et de chorégraphes référents de la danse actuelle, la démarche est de susciter auprès des publics et particulièrement des jeunes scolaires, une approche sensible et active des clés de la création.

En coordination de Noël Claude, le CCN est la structure culturelle de référence pour le pôle ressource danse en Franche-Comté, relié au pôle national *Danse au cœur* présidé par Marcelle Bonjour. Le Centre multiplie dans cet esprit et avec ses partenaires, les lectures et conversations dansées, les mallettes de jeux et outils de découverte sur les fondamentaux de la danse, les ateliers de pratique ; propices dans leur cohérence à l'énoncé d'un langage commun à travers un corps et un imaginaire partagés.

Dans ce sens et en offrant un accompagnement sur l'ensemble des composantes d'un projet d'éducation artistique, les Centres chorégraphiques peuvent effectivement prendre leurs pleines qualités de lieux ressources pour la danse.

Texte de Dominique Orvoine

1. Merce Cunningham. Le danseur et la danse - Entretiens avec J.Lessehaeve - Ed Belfond. 1998.
2. Extraits des débats des assises de l'ACCN - 1996 à Belfort - Catherine Diverrès.
3. Mary Wigman - «Le langage de la danse». Ed. originale : 1963. traduction en français : J.Robinson. 1986 - Ed Chiron. 1990.
4. Laurence Louppe Extrait de «Danses tracées» - Les imperfections du papier-Ed Dis voir - avril 1994.
5. Propos cités dans les documents de diffusion du Ballet de Lorraine. 2003
6. Geneviève Vincent p. 14 - assises Belfort 1996.
7. Propos cités dans le Journal n°1 du CCN de Tours - Christiane Livebardon, animatrice au centre social de la Rabière.

DEVELOPPEMENT CHOREGRAPHIQUE ET PRATIQUES DE LA DANSE

DEVELOPPEMENT CHOREGRAPHIQUE

40 667 personnes / 620 rencontres publiques

Ces résultats sont complémentaires aux chiffres déjà cités pour les rencontres publiques proposées à l'occasion des ouvertures de studios par les compagnies invitées.

620 RENCONTRES PUBLIQUES

ont été proposées autour des créations de la saison.
Ce sont des invitations en quasi totalité en entrée libre.

40 667 PERSONNES ont participé à ces rencontres
27 383 de spectateurs ou auditeurs tout public (67%)
13 284 scolaires (33%).

La moyenne de fréquentation à ces rencontres est de 66,3 personnes par rencontre.

REPARTITION GEOGRAPHIQUE

334 rencontres intra CCN ou sur les villes d'implantation

186 rencontres sur la région

100 à l'occasion des tournées.

L'ensemble des CCN proposent ces rencontres, dans des variations allant de 12 à 105 propositions pour cette saison 2003-2004.

334 rencontres organisées dans les studios du CCN ou sur la ville (54%)

16 827 personnes (41,4%) ont répondu à ces invitations, dont 4782 scolaires et 12045 tout public.

247 répétitions publiques et ouvertures de studios, 47 conférences-débats, 37 rencontres autour d'expositions ou des événements liés à l'actualité de la saison.

Elles sont organisées en grande majorité dans leurs propres lieux et pour des publics de proximité.

6 CCN ont proposé plus de 25 rencontres en 2003/2004 : Biarritz (25), Montpellier (26), Rillieux-la-Pape (30), Aix-en-Provence (35), Angers (38), et Belfort (65).

Seuls trois Centres ouvrent ponctuellement au public un centre de documentation : Belfort, Grenoble et Orléans.

186 rencontres sur le territoire de la région du CCN (30%)

18 235 personnes (44,8%) y ont participé, dont 6532 scolaires et 11703 tout public.

Elles sont réparties entre 52 répétitions publiques et 131 rencontres avec l'équipe.

14 CCN ont proposé ces rencontres publiques sur leur région d'implantation, dont Rillieux-la-Pape (20 rencontres), Mulhouse (21), Belfort (25), Créteil (32) et Aix-en-Provence (42).

100 rencontres à l'occasion des tournées (16%)

5 605 personnes (13,7%) y ont participé, dont 1970 scolaires et 3635 tout public.

9 CCN ont été sollicités par les lieux de diffusion pour des rencontres lors des tournées, celles-ci variant de 6 à 42, dont Le Havre (11), Belfort (15) et Orléans avec la compagnie Josef Nadj (42)..

PEDAGOGIE ET PRATIQUES DE LA DANSE

15 742 personnes / 4 608 heures de cours et ateliers

MILIEU SCOLAIRE

10 989 jeunes et enseignants : 70% des publics
2408 heures de cours ateliers et parcours : 50% des interventions

cours et stages : 1 301 heures, pour 8 888 jeunes (environ 355 projets classes)
jumelages : 347 heures par 5 CCN, pour 486 jeunes (20 projets)
PAC : 137 heures par 7 CCN, pour 701 jeunes (de 25 à 30 projets)
Autres actions et parcours : 484 heures
Actions de formation pour des enseignants et IUFM, par 5 CCN : 164 enseignants
5 CCN sont partenaires d'un baccalauréat danse : Aix-en-Provence, Belfort, Biarritz, Grenoble, Montpellier.

Répartition des publics scolaires :

8109 scolaires du primaire (74%) ; 1899 scolaires du secondaire (17%)
817 étudiants des universités (7,5%) ; 164 enseignants (1,5%)

La totalité des CCN mènent des actions avec le milieu scolaire, dans une variation de 30 à 356 heures (Aix-en-Provence), concernant de 40 à 2943 personnes.

ASSOCIATIONS

765 personnes : 5% des publics

250 heures de pratique : 5% des interventions
Cours et ateliers : 142 heures, pour 465 personnes
Parcours chorégraphiques : 108 heures, pour 300 personnes

Seuls 6 CCN ont déclaré avoir mis en œuvre des actions pédagogiques en partenariat avec le milieu associatif : Aix-en Provence et Orléans (dont en milieu carcéral), Grenoble, Le Havre, Mulhouse, Orléans, Tours.

DANSEURS PROFESSIONNELS

1 662 danseurs : 11% des publics

1286 heures de pratique : 27% des interventions
Cours et ateliers : 803 heures pour 902 danseurs.
Stages : 483 heures, pour 760 danseurs.
Hypothèse sur la base de groupes de 12 danseurs : 138,5 actions d'une dizaine d'heures chacune.
12 CCN ont proposé ces actions, dans une variation de 30 à 372 heures (Montpellier).

Elles ont accueilli de 10 à 448 danseurs : 448 danseurs à Tours, 300 à Rillieux-la-Pape, 196 à Rennes, 194 à Grenoble, 160 à Montepelleir, 100 à Biarritz, 94 à Nantes et 90 au Havre.

DANSEURS AMATEURS

2 326 danseurs / 15% des publics

855 heures de pratique : 18% des interventions
cours et ateliers : 590 heures, pour 1685 danseurs
stages : 265 heures, pour 641 danseurs

13 CCN ont proposé ces actions, dans une variation de 5 à 300 heures (Aix-en-Provence), et ayant accueilli de 12 à 306 personnes.



LA PRODUCTION ENTRE CRÉATION ET RÉPERTOIRE



LA FIGURE DE L'ARTISTE ET LE PROCESSUS DE PRODUCTION

« IL Y A UNE EXTRÊME DIFFICULTÉ DU TRAVAIL CHORÉGRAPHIQUE,

pédagogique, critique sur la danse, puisqu'il s'agit d'un champ symbolique d'où toute neutralité a été évacuée. » Hubert Godard¹

LA RÉUNION DES LANGAGES FONDAMENTAUX DE LA DANSE

Identifiés à des artistes issus de champs et d'esthétiques très divers, les Centres chorégraphiques s'inscrivent dans une étonnante hétérogénéité artistique, puisant dans les sources des œuvres classiques, et d'autre part largement ouverte au mouvement créatif des années 80 et 90 jusqu'aux démarches les plus résolument contemporaines.

Du chorégraphe auteur contemporain aux ballets de création et de répertoire, le fondement initial des CCN est bien d'être un espace de recherche et de production centré sur l'univers d'un artiste, même si certains Centres tendent à un partage de moyens avec d'autres artistes résidents, et que les ballets de répertoire ouvrent leurs projets à différents chorégraphes.

Les processus de production, les pensées philosophiques et politiques qui traversent les CCN, ainsi que l'organisation des structures qui en découlent, restent à ce jour et depuis la création de ce réseau, profondément associées à la visée du chorégraphe qui les dirige.

Répondant à la volonté des politiques d'Etat de favoriser sur le territoire l'existence de danses plurielles, les CCN réunissent dans une réalité institutionnelle commune une diversité de courants et de conceptions qui ont pu révéler, en leur temps et jusqu'à nous, certains des antagonismes profonds de l'histoire de la danse du XX^e siècle. Des modes de transmission aux imaginaires fondamentaux, des représentations symboliques et formelles aux codes sociaux et politiques, la dialectique des langages en présence génère inévitablement des lectures contrastées.

Un artiste créateur au centre du processus de création, tout en favorisant un partage des moyens de production; une pluralité d'esthétiques pour une émulation artistique attachée au renouvellement des formes et à la préservation d'une mémoire de la danse: ce ne sont pas les moindres des qualités et paradoxes de ce réseau.

DU CHORÉGRAPHE AUTEUR CONTEMPORAIN...

Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Régine Chopinot, Quentin Rouillier, Anne-Marie Reynaud, Maguy Marin, Karine Saporta, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, François Raffinot, Odile Duboc, Daniel Larrieu, Josef Nadj, Catherine Diverrès, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, Maryse Delente, Angelin Preljocaj, Mathilde Monnier, Hervé Robbe, José Montalvo et Dominique Hervieu, Bernardo Montet, Hélia Fattoumi et Eric Lamoureux Emmanuelle Huynh...

« *Autant de langages que de désirs* » écrivait Chantal Aubry à propos des tendances portées par la jeune danse des années 80². En vingt ans, cette utopie de « *reconstruire le réel et le rendre conforme au désir* », de faire de la danse un art autonome et un mouvement de pensée qui trouve sa place dans un rapport éthique et politique à la société, est celle qui a guidé les générations de chorégraphes aujourd'hui à la direction des Centres chorégraphiques. Des utopies de danse qui sont depuis confrontées à l'exercice concret de l'institution.

Dans la trace de leurs aînés fondateurs, des ruptures aux résurgences de questionnements sur l'art contemporain, chacun a élaboré ses matières et vocabulaires en inventant de multiples croisements avec les arts de la scène, les arts visuels, et technologies contemporaines.

Nommer chacun de ces chorégraphes auteurs évoque immédiatement une identité attachée à tout un parcours de créateur, de l'émergence des premières œuvres à la constitution d'une esthétique de référence, qui signe la maturité d'une œuvre, construite par ailleurs en dehors et au sein des CCN.

AUX BALLETTS DE CRÉATION ET DE RÉPERTOIRE

« *Le Ballet n'est pas l'instrument d'un seul chorégraphe qui lui assure son identité artistique. Il est au contraire l'outil mis au service de plusieurs créateurs qui proposent au public le fruit de leurs recherches, de leurs interrogations, et de leurs visions du monde.* »³ À ce titre, le CCN - Ballet de Lorraine dessine son projet. Travailleur sur des œuvres du répertoire du XX^e siècle, le Ballet est engagé dans le champ de la création en suscitant des rencontres d'artistes de champs et d'esthétiques très divers par des commandes à des chorégraphes modernes et contemporains.

Cette position visant à renouveler un travail de mémoire de la danse, basé sur la transmission de pièces classiques et mis en perspective avec les problématiques actuelles, trouve également ses traductions au Ballet du Rhin avec Bertrand d'At.

De même au Ballet de Marseille, Frédéric Flamand arrivé fin 2004 place son projet sous le signe de l'ouverture, tout en poursuivant son laboratoire de recherche sur le rapport entre danse et architecture déjà engagé à Charleroi: « *une volonté d'ouverture d'esprit en dépassant le clivage traditionnellement installé entre danse classique et contemporaine et en articulant la création sur trois axes : le premier, classique, qui reprendra des œuvres de répertoire innovantes à leur époque, le second qui fera appel à des reprises ou des créations de chorégraphes invités, le troisième qui sera matérialisé par le développement de mon propre travail... La danse certes, mais impliquée dans un système de métissage à travers les rapports qu'elle entretient avec l'architecture, les arts plastiques, les arts visuels.* »⁴

Ouverture est aussi le maître mot pour le nouveau CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais sous la direction de Carolyn Carlson, qui projette un lieu de recherche chorégraphique habité par la permanence des danseurs, une production du Centre soutenant ses propres créations, mais aussi celles d'artistes tels que Juha Pekka Marsalo cette saison.

Et puis à Biarritz, centré sur son écriture emprunte de classicisme et de modernité dont il revendique les sources académiques, Thierry Malandain trace son œuvre avec conviction, transmet ses pièces à de nombreux ballets et ouvre avec ses danseurs l'accès aux scènes internationales.

L'ARTISTE AU CENTRE DU PROCESSUS DE PRODUCTION

Les processus de production qui désignent comme pour toute compagnie, les étapes de la création, la transmission et la diffusion, rappellent donc combien le sens de l'institution du Centre chorégraphique est construit sur le principe de l'artiste créateur.

Cette notion peut être sa force, dans la visée d'un projet engagé sur la cohérence d'une parole singulière partagée sur le temps par une équipe et vers les publics. Elle est aujourd'hui un véritable challenge pour réussir en ces lieux une ouverture qui garantisse une circulation des idées et des croisements de recherches multiples, celles-là mêmes qui signent la vitalité de la création d'aujourd'hui.

Appuyée sur des affinités ou communautés repérables, la nécessité de distinction des projets artistiques souligne les dimensions protéiformes de ce réseau constitué sur la notoriété artistique des chorégraphes et sur la légitimité politique qui leur est accordée.

Les enjeux des Centres chorégraphiques sont à la hauteur des moyens et de la permanence que leur accorde l'institution. Certes, mais en matière de production, ils s'éprouvent dans une tension inévitable à faire perdurer la pertinence d'une œuvre particulièrement exposée aux attentes et regards critiques des réseaux de la danse.

Or, comme cela est souligné dans les articles sur la diffusion, la réception d'une création ne se mesure pas aujourd'hui à l'aune du label institutionnel, mais bien dans ses qualités propres d'écriture, de transgression, d'imagination, et pour les pièces de répertoire, dans leur aptitude à revisiter des œuvres qui apportent une ouverture et des repères sur la création et le monde actuels.

En cela, la production des CCN, création et diffusion réunies, ouvre un champ de débats qui dépasse largement une approche circonscrite à l'institution, et concerne l'ensemble des chorégraphes, danseurs, acteurs culturels et institutionnels engagés dans une réflexion sur l'économie de la danse et du spectacle vivant, et son développement.

DES PÔLES DE PRODUCTION APPUYÉS SUR LA PERMANENCE DE L'INSTITUTION

« L'intérêt des Centres chorégraphiques est aussi de pérenniser la danse. J'ai pu dire auparavant que la danse était un art qui s'appuyait sur le sable. Je ne le pense plus. Il faut que cet art s'inscrive dans la durée, au même titre que le théâtre. C'est une des missions des Centres chorégraphiques de préserver, de travailler un répertoire tout en continuant à créer. »

Brigitte Lefèvre⁵

La notion de production nous renvoie de plain pied aux conditions de mise en actes de la création, dans une réalisation collective étendue à l'espace public et politique, et aux lois du marché. Si la production participe intégralement des pensées et des esthétiques qui la constituent, elle dépend des organisations et des moyens qui la supportent et en déterminent les conditions d'exploitation matérielles et économiques : accompagner la création, des recherches de financements aux répétitions en studio et aux représentations sur la scène, tout en prévenant sa diffusion dans le cadre des tournées.

UNE ORGANISATION DE L'EMPLOI ENTRE LA PERMANENCE ET L'INTERMITTENCE ARTISTIQUES

(cf. Article et Chiffres clés Emplois - étude ACCN 2005)

Conçues avec les collaborateurs artistiques, danseurs, plasticiens, régisseurs, qui dans la majorité des CCN sont très fidélisés à l'esthétique d'un chorégraphe, les productions d'un CCN sont portées par une équipe de production et de diffusion qui en assure le développement, où le rôle de chacun est essentiel.

Il est à saluer l'importance des administrateurs et des directeurs adjoints, parfois véritables alter ego des artistes, qui assument la responsabilité du projet global de l'entreprise, les équilibres financiers, mais aussi la gestion des personnels, les arbitrages sur les accueils des compagnies invitées, les relations enfin avec les tutelles et les partenaires.

Les chiffres de l'emploi dans les CCN montrent en 2004 un volume total de 504 emplois (en équivalence temps plein), répartis entre 258 postes en artistique, 123 postes administratifs et 102 postes de techniciens. Si l'emploi des artistes est le plus important, ce qui s'entend dans des institutions de production artistique, les personnels chargés de l'administration des projets, de leur communication et médiation auprès des publics correspondent à un tiers des emplois permanents des entreprises.

Cet emploi est partagé à 71 % sur des emplois permanents et à 29 % sur des emplois occasionnels relevant de l'intermittence, ces derniers recourant à l'usage de 1 058 contrats à durée déterminée.

Le statut des danseurs, qu'ils soient permanents ou intermittents, est un élément essentiel pour analyser les modes de production de la compagnie. Si les cinq ballets ont de 15 à 39 emplois d'artistes permanents, six CCN n'en ont aucun, hormis le directeur artistique, cela étant compensé par un emploi régulier d'artistes intermittents.

L'ÉCONOMIE DE L'INSTITUTION

(cf. Chiffres clés Financements des CCN - étude ACCN 2005)

Ces arguments mettent en évidence l'avantage des Centres chorégraphiques à disposer d'une permanence artistique, assortie des moyens d'une institution pérenne disposant à priori d'un fond de roulement permettant l'amortissement des créations. Cette (relative) assise financière permet aussi d'étendre sur plusieurs années l'exploitation d'un spectacle, avec la reprise de pièces dans le répertoire de la compagnie.

La part de recettes propres des CCN comme de toute compagnie, est essentiellement dépendante des coproductions et de la diffusion, avec de façon plus annexe la vente d'activités de formation. L'étude sur les productions n'a pas permis de mesurer la part des coproductions dans l'activité et les produits des Centres.

Cette part des recettes propres est pour 2003 et en moyenne pour les CCN de 29 % du total des produits d'exploitation, celle-ci variant de 14 % à 59 %.

texte Dominique Orvoine

1. Hubert Godard est kinésiologue, chercheur et enseignant au département Danse Paris VIII. Entretien avec Laurence Louppé « Le déséquilibre fondateur » Art Press spécial 20 ans - 1992.
2. « Les langages de la danse » - Cahiers du Renard - Anfiac - 1991.
3. Dossier du CCN : « Une histoire du Ballet de Lorraine ».
4. Edito Ballet de Marseille - janvier 2005.
5. Positions - cahier DRAC PACA 1995 - entretien recueilli par M.-C. Vernay.

UNE PRODUCTION PARTAGÉE ENTRE LA CRÉATION ET LES PIÈCES DE RÉPERTOIRE (cf. Chiffres clés Productions des CCN - étude ACCN 2005)

L'étude ACCN menée sur ces 7 dernières saisons auprès de 17 CCN apporte des éclairages précieux sur la nature de la production des Centres. Ils mettent en avant deux grands axes structurants :

LES CRÉATIONS DES CCN CORRESPONDENT À 35 % DE LA PRODUCTION.

Elles se partagent entre les pièces chorégraphiques du directeur artistique produites pour la structure, et les pièces conçues ou transmises pour des compagnies extérieures. Depuis 1998, 261 pièces ont été créées intra CCN, pour une variation de 7 à 35 pièces suivant les Centres. 60 pièces ont été créées ou transmises en France ou à l'étranger.

LA PLACE PRÉPONDÉRANTE DES PIÈCES DE RÉPERTOIRE AVEC 65 % DE LA PRODUCTION.

Sont définies dans ce registre les pièces de création des années antérieures, de une à plusieurs années, conservées et reprises en activité vive au sein de la compagnie du CCN. Ce processus présent dans l'ensemble des CCN peut témoigner d'une mutation des positions des chorégraphes sur la question de la mémoire et de la transmission des œuvres.

LA PRODUCTION ACTIVE DES CCN CUMULE CRÉATIONS, PIÈCES TRANSMISES ET PIÈCES DE RÉPERTOIRE.

Créations et pièces de répertoire correspondent à l'offre de diffusion proposée chaque saison par les CCN sur les réseaux des scènes. Sur les 7 saisons étudiées depuis 1998-1999, la moyenne annuelle de productions cumulées entre les CCN est de 132 pièces chorégraphiques.

Il convient de souligner la disparité de production entre les CCN, reflet des vocations artistiques et des choix des structures, et de noter la fluctuation entre les saisons pour un même CCN.

Il est aussi à noter que la corrélation entre le nombre de pièces gardées au répertoire ne signifie pas obligatoirement les tourner toutes, ni être davantage présent sur les scènes. Le CCN de Créteil en est la parfaite illustration, ne proposant en 2004-2005 que 3 pièces en production et offre de diffusion, qui ont réuni un total de 233 représentations.

LES PRODUCTIONS ARTISTIQUES DES CCN

Base étude ACCN - avril 2005 - sur 17 CCN.

Données croisées entre les données transmises par la DMDTS et l'étude ACCN

ÉTUDE SUR 7 SAISONS : 1998-1999 À 2004-2005

Le pôle Productions des CCN comprend

- les pièces de création produites chaque année par chaque CCN.
- les pièces conservées en activité de répertoire, reprises et proposées en diffusion sur une saison.
- les pièces créées ou transmises chaque année à une compagnie ou ballet extérieur.

L'offre de diffusion

Les créations et les pièces inscrites au répertoire actif des CCN constituent l'offre totale de diffusion sur les réseaux nationaux et internationaux.

132,4 PIÈCES SONT PRODUITES EN MOYENNE PAR SAISON PAR L'ENSEMBLE DES 17 CCN

variant de 152 pièces en 2002-2003 à 120 pièces en 2004-2005

Étude sur 2003-2004 : 138 pièces en production

27 pièces créées / 20% du total production

10 pièces créées ou transmises à une compagnie extérieure / 7%

101 pièces en répertoire / 73%

Il convient de discerner 3 grands groupes de production :

6 CCN ont de 1 à 5 pièces en actif de production : *Angers, Belfort, Créteil, Rennes, Rillieux-la-Pape, Tours*.

6 CCN ont de 6 à 9 pièces en actif de production : *Caen, Grenoble, Le Havre, Marseille, Montpellier, Orléans*.

5 CCN ont de 10 à 17 pièces en actif de production, dont les 4 Ballets de répertoire contemporain et/ou classique avec danseurs permanents (*Aix-en-Provence, Biarritz, Mulhouse et Nancy*), et le CCN de Nantes.

Étude sur 2004-2005 : 120 pièces en production

30 pièces créées / 25%

11 pièces créées ou transmises à une compagnie extérieure / 9,2%

79 pièces en répertoire / 65,8%

109 pièces chorégraphiques ont été proposées en offre de diffusion.

9 CCN ont 1 à 5 pièces en actif de production : *Angers, Biarritz, Caen, Créteil, Le Havre, Marseille, Rennes, Rillieux-la-Pape, Tours*.

4 CCN ont 6 à 9 pièces en actif de production : *Belfort, Grenoble, Montpellier, Orléans*.

3 Ballets (Aix, Mulhouse, Nancy) et le CCN de Nantes ont de 10 à 17 pièces en actif de production.

LES CRÉATIONS

321 pièces en 7 saisons - 261 pièces intra CCN

60 pièces créées pour des compagnies ou ballets extérieurs aux CCN

261 pièces ont été créées intra CCN

81 % de la création totale / 15 pièces en moyenne par CCN

Le nombre de créations varie de 7 à 35 pièces suivant les CCN.

7 CCN ont créé de 7 à 10 pièces : *Aix-en-Provence, Belfort, Créteil, Grenoble, Orléans, Rennes, Tours*.

6 CCN ont créé de 11 à 20 pièces : *Angers, Biarritz, Caen, Le Havre, Montpellier, Nantes*.

Le CCN de Rillieux-la-Pape dirigé par Maguy Marin a créé 27 pièces,

sachant que sont intégrées les pièces créées par les danseurs de la compagnie et produites par le CCN.

3 Ballets (Nancy, Marseille, Mulhouse) ont créé respectivement 30, 33 et 35 pièces, celles-ci participant à des programmes composés de pièces courtes de commande et de répertoire.

60 pièces ont été créées ou transmises en commande d'un ballet ou d'une compagnie.

8 chorégraphes ont répondu à une demande de création ou de transmission d'une pièce pour une compagnie ou un ballet en France ou à l'étranger.

2 créations ou transmissions pour Maguy Marin / 4 pour Mathilde Monnier et Hervé Robbe / 5 pour Claude Brumachon et Odile Duboc / 10 pour Jean-Claude Gallotta / 15 pour Thierry Malandain / 15 pour Angelin Preljocaj.

PIÈCES DE RÉPERTOIRE

76 à 101 pièces de répertoire sont inscrites au répertoire des CCN chaque saison.

60 à 73 % des productions des CCN / 65% en moyenne sur ces 7 saisons

Les pièces de répertoire complètent chaque année le pôle production des CCN.

Les reprises de pièces ou de répertoire sont pratiquées par l'ensemble des CCN, avec les distinctions qui s'imposent suivant les structures des CCN, en particulier pour les Ballets à vocation de répertoire.

Elles varient très sensiblement pour chaque CCN suivant les saisons.

En 2003-2004, 101 pièces de répertoire cumulées entre les CCN / 73 % de la production

Le nombre de pièces de répertoire varie de 1 à 17 suivant les CCN.

10 CCN ont repris de 1 à 5 pièces de répertoire : *Angers, Belfort, Biarritz, Créteil, Grenoble, Le Havre, Marseille, Rennes, Rillieux-la-Pape, Tours*.

4 CCN ont repris de 6 à 9 pièces de répertoire : *Caen, Montpellier, Nancy, Orléans*.

3 CCN ont repris de 10 à 17 pièces de répertoire : *Aix-en-Provence, Mulhouse, Nantes*.

En 2004-2005, 79 pièces de répertoire cumulées entre les CCN / 66 % de la production

Le nombre de pièces de répertoire varie de 1 à 12 suivant les CCN.

12 CCN ont repris de 1 à 5 pièces de répertoire : *Angers, Belfort, Biarritz, Caen, Créteil, Grenoble, Le Havre, Marseille, Mulhouse, Rennes, Rillieux-la-Pape, Tours*.

4 CCN ont repris de 6 à 9 pièces de répertoire : *Montpellier, Nancy, Nantes, Orléans*.

1 CCN a repris 12 pièces de répertoire : *Aix-en-Provence*.



CCN ORLÉANS - JOSEF NADJ

L'ŒUVRE DE LA MÉMOIRE

« Je veux briser la forme du spectacle, le côté figé de la partition. Je rêve de travailler sur une œuvre pendant des années et de la faire évoluer en devenant maître de mon propre temps de travail. »¹ Josef Nadj

« *Chorégraphe de sa mémoire* »², Josef Nadj présente ses souvenirs comme une matière première, haute en couleurs, fondatrice de son esthétique. Cet univers très personnel constitue plus que des pièces successives : il s'agit là d'une œuvre, dont la cohérence est évidente au fil du temps. La constitution de cette œuvre clairement identifiée, qui trouve un écho important sur les scènes françaises et étrangères, touche non seulement à des questions esthétiques, mais à la place de Josef Nadj dans le paysage et l'imaginaire chorégraphiques, aux systèmes de production, de diffusion et au fonctionnement de sa compagnie.

DE PIÈCE EN PIÈCE, LE FIL DES SOUVENIRS

« *Je danse ma vie, ma mémoire et comme dit Beckett, j'enfonce toujours le même clou. Car il n'y a pas de fin dans le dévoilement de notre propre profondeur.* »³ Vingt ans après son installation en France, Josef Nadj persiste à interroger les mêmes démons, qui lui viennent de plusieurs strates de souvenirs : son enfance, des légendes hongroises, mais aussi l'histoire récente de l'ex-Yougoslavie, dont il est originaire.

Sa première pièce, *Canard pékinois* (1987), s'inspire d'une histoire que l'on raconte dans sa ville natale : entre les deux guerres, un groupe d'acteurs amateurs avait monté un spectacle ; une fois les représentations finies, un nombre impressionnant de suicides fut commis dans la région, à quelques jours d'intervalle. *Canard pékinois* se présente comme la soirée, autour d'une table, de ces comédiens qui rêvent de partir... L'année suivante, dans *Sept Peaux de rhinocéros*, le chorégraphe transpose la mort de son grand-père ; un peu plus tard (1994), *Woyzeck* et *L'anatomie du fauve* abordent la tragédie yougoslave.

En 2005, *Last Landscape* se définit comme un « autoportrait face au paysage » : « *Il s'agit d'un paysage existant, à quelques kilomètres de Kanjiza, sa ville natale – une petite ville de Voïvodine (Yougoslavie), située à quelques kilomètres des frontières avec la Hongrie au Nord et la Roumanie à l'Est. D'un paysage qui exerce un attrait sur lui depuis l'enfance* »⁴.

Cette plongée récurrente dans les souvenirs et la culture hongroises se traduit par un univers qui traverse toutes les créations : des personnages pris dans un délire romantique et macabre, un humour grinçant (« *ce sens de l'humour un peu sinistre est héritaire dans ma famille, dans ma région, dans la façon dont les gens racontent des histoires* »⁵), des interactions corps-objets, des jeux de décors virtuoses et diaboliques : « *Et l'on admet volontiers qu'une femme, petite sainte ou sorcière, s'évanouisse dans les airs, que le corps d'un homme enflé exagérément ou se mette à rétrécir, qu'une maison entière se plie aux dimensions d'un cercueil ou d'une boîte d'allumettes* »⁶. Ce goût du caché et de la transformation trouve ses origines, dit-il, dans son enfance : chez son grand-père, les nouveaux livres empruntés à la bibliothèque étaient dissimulés sur une étagère couverte d'une nappe. « *Depuis, pour moi, l'image, l'ailleurs, surgit d'une boîte qu'il faut ouvrir. Dans toutes mes pièces il y a une table qui se transforme, lieu central, point de départ à toutes les rencontres possibles.* »⁷

Dans la presse notamment, c'est en premier lieu de culture et de souvenirs que l'on parle lorsque l'on présente Josef Nadj. Cette désignation comme « homme de mémoire » semble résumer l'expérience qu'il propose au

spectateur : « *nous sommes aux confins de la Hongrie et de la Yougoslavie, dans le village natal de Josef Nadj [...]. On est avec lui, dans sa mémoire. Dans son enfance, quand son grand-père est mort* »⁸. C'est bel et bien la place qu'occupe Josef Nadj : il est celui qui fait rêver à des souvenirs qui, d'une pièce à l'autre, deviennent aussi ceux du public.

LA CRÉATION D'UNE MÉMOIRE PARTAGÉE

Lorsque Josef Nadj prend pour inspiration des œuvres littéraires, son univers reste le même : les œuvres et les figures littéraires qu'il évoque s'y fondent. Evoquant son travail sur Kafka pour *Les Veilleurs* (1999), il commence par inscrire Kafka dans son monde : « *le premier livre de ma bibliothèque a été La métamorphose. Je l'ai lu en deux nuits blanches [...]. J'ai quarante et un ans, l'âge auquel Kafka est mort* »⁹. De Schulz (évoqué dans *Les philosophes*, 2001), il dit : « *j'ai trouvé en lui comme un regard jeté en arrière, qui me ramenait sur mon propre passé, mon travail, son évolution* »¹⁰. La rhétorique de la fusion entre imaginaire, littérature et souvenirs est plus flagrante encore dans ce discours sur *Les échelles d'Orphée* (1992) : « *j'ai eu pour les images plusieurs sources d'inspiration. D'abord, une suite de poèmes hongrois d'Otto Tolhai, dont Les Chants de Wilhelm, qui mettent en scène quantité de personnages et de situations poétiques. Je les ai inscrites dans l'univers de mes souvenirs d'enfance* »¹¹.

La mémoire et l'esthétique qui en découle deviennent donc un outil pour approcher d'autres artistes, d'autres œuvres. Ces derniers, en retour, s'imprègnent de cette atmosphère particulière : pour les spectateurs des pièces *Les commentaires d'Habacuc* (1996), *Le vent dans le sac* (1997) ou *Poussière de soleils* (2005), Borges, Beckett et Roussel sont désormais liés au monde de Nadj. De même, sa vision de l'Europe de l'Est, dont il se souvient et qu'il ré-invente à la fois, est fondatrice de représentations partagées : la mise en scène de souvenirs personnels et de légendes familiales permet l'invention d'une mémoire-imaginaire collective.

LE RÉCIT DES SOUVENIRS : RACONTER LA DANSE

La fréquence de cet appel aux souvenirs (qui circulent dans la presse, dans les notes d'intention, dans les programmes de théâtres) fait de la production de Nadj une danse que l'on *raconte*. Et cette mise en mots spécifique propose des façons de regarder la danse, de se l'approprier de façon directe.

Ainsi le chorégraphe, pour évoquer le désir d'exil, raconte l'histoire des comédiens amateurs de Kanjiza, immédiatement éloquente. Pour faire « goûter » son rapport à la matière (le bois, la terre, motifs récurrents), il décrit le métier de son père, charpentier : « *ce côté manuel, touché, fabriqué [...] qui est entré dans mes gènes, qui est devenu naturel, et qui influence aussi la pensée* »¹².

Au sujet d'un écrivain qui l'inspire, il commence par raconter des anecdotes : le spectateur est invité à entrer dans la danse de façon sensible, et non seulement littéraire ou intellectuelle. Les souvenirs atteignent ainsi une dimension pédagogique (au sens le plus ambitieux du terme). Parlant des *Échelles d'Orphée*, le chorégraphe parvient à donner des outils pour une lecture du mouvement : « *les pompiers amateurs de mon village avaient gagné en 1911 à Turin le concours de champions du monde de pompiers! J'ai cherché dans les archives des documents sur leurs exercices, leur engagement physique dans un but précis (éteindre le feu) [...]. De cet univers, j'ai retenu quelques accessoires : l'échelle, la fenêtre et l'élément du feu. Ma réflexion sur la gestuelle a donc porté sur l'urgence : le sauvetage, la manipulation des échelles, des blessés et du feu* »¹³.

Au sujet de *Canard pékinois*, c'est sur la notion d'épreuve, de poids, d'investissement symbolique des mouvements qu'il livre des clés : « *le porté à 5 est un hommage à un ami mort [...] qui s'imposait toujours des épreuves*

[...]. Un jour, au cirque, il est rentré dans la cage d'un lion, juste comme ça, pour faire un geste. Une autre fois, il a plongé dans une piscine en se jurant de faire l'aller-retour sous l'eau, de revenir à son point de départ mais ça n'a pas marché et il est resté au fond de l'eau. Quand je porte les 300 kg de mes cinq compagnons, [...] je pense à lui, j'ai ce poids sur moi et je me dis : "il faut tenir" »¹⁴.

Ce détour par la mémoire rend la danse familière, sensible, dans le droit fil du projet exprimé par le chorégraphe : « *la création reste viscérale, tactile, ce n'est pas vraiment une réflexion, c'est une sorte de voyage, une redécouverte de la matière [...]. Pour moi ce n'est pas une réflexion esthétique mais un travail sur le concret – comment provoquer le corps pour qu'il réponde à travers des épreuves, des propositions, des évocations, à travers ma mémoire* »¹⁵.

LA NOTION D'ŒUVRE EN TERMES DE PRODUCTION ET DIFFUSION

Cet univers fort et la prégnance de ces « récits de danse » prennent toute leur lisibilité en s'inscrivant au fil des saisons dans une continuité de diffusion sur les scènes nationales et internationales. La structure de production instaure une forme de permanence des pièces créées : dans l'offre de spectacles du CCN d'Orléans / Josef Nadj, les nouvelles créations s'ajoutent et font écho aux pièces anciennes de référence, constituant progressivement le caractère unique d'une œuvre.

En 2005-2006, la compagnie présente neuf pièces chorégraphiques : une création, une performance, et sept pièces du répertoire. La logique n'est donc pas celle de l'inédit « à tout prix ». La durée de vie des pièces est longue : *Canard pékinois* a tourné onze ans; *Comedia tempio*, créée en 1990, tourne encore ; c'est le cas également pour *Woyzeck* (créée en 1994). Le maintien ou la reprise régulière de ces spectacles dans la production de la compagnie permettent de pénétrer plus avant dans l'univers du chorégraphe, d'identifier ses obsessions, ses rêves, de les faire siens.

C'est sans doute l'un des éléments qui expliquent son exceptionnel succès en termes de diffusion, en France et à l'étranger. Martine Dionisio, chargée de la diffusion et de la production, souligne la connaissance très intime que les programmateurs ont de l'œuvre de Nadj, et les relations fidèles qui se sont établies entre le chorégraphe et différents théâtres ou festivals. Leur adhésion fait vivre le répertoire, de nombreux programmateurs exprimant le désir de faire découvrir à une nouvelle génération de spectateurs une pièce ancienne, ou d'accueillir à nouveau un spectacle qu'ils avaient présenté lors de sa création¹⁶.

Mais leur confiance encourage aussi la production de nouvelles pièces : avant même de l'avoir vue, de nombreux partenaires achètent une création à venir. En outre, les recettes importantes générées par les tournées sont affectées en totalité aux budgets de production. La mémoire féconde donc, y compris en termes financiers, la création de nouveaux souvenirs chorégraphiques.

LE CCN D'ORLÉANS : L'IDENTITÉ D'UNE ÉQUIPE

Il faut enfin souligner le fait que cette esthétique si marquante est portée par l'investissement d'une équipe artistique et administrative soudée, le chorégraphe s'entourant de nombreux collaborateurs qui le suivent depuis de longues années, et adhèrent à son univers autant qu'ils le nourrissent. Ainsi, des danseurs – souvent issus d'Europe de l'Est et proches de la culture du chorégraphe – continuent d'interpréter les pièces dont ils ont partagé la création: Kathleen Reynolds et Gyork Joseph Szakonyi dansent au sein de la compagnie depuis 1987, Laszlo Rokas et Joseph Sarvari depuis 1988, Cécile Thiéblemont depuis 1989... Pour ne citer qu'eux.

Ils partagent le vocabulaire onirique du chorégraphe, et sont totalement investis dans les processus d'élaboration des spectacles, apportant une

matière corporelle aux personnages fondateurs de son univers. Ils en sont également les dépositaires, transmettant leurs partitions chorégraphiques aux nouveaux danseurs rejoignant la compagnie lors des reprises de pièces.

L'esthétique de Josef Nadj, marquée par une scénographie singulière, doit aussi beaucoup aux artistes et techniciens régisseurs, machinistes, créateurs de décors et d'accessoires; Rémi Nicolas, créateur lumières, capte et révèle la sensibilité de cet univers depuis 1989. Le chorégraphe est lui aussi fidèle à cette « famille », qu'il ne délaisse qu'exceptionnellement pour répondre aux commandes d'autres compagnies.

Josef Nadj et ceux qui l'entourent façonnent donc une œuvre à long terme. Elle est faite de personnages, d'obsessions, de teintes et de rythmes caractéristiques, mais aussi de récits, qui entourent cette œuvre et diffusent une conception particulière de la danse. Cette œuvre est d'autant plus forte qu'elle rencontre l'adhésion du public et s'inscrit – chose rare pour la danse, « art de l'éphémère » – sur un temps long.

C'est donc une création, mais aussi une nouvelle page de cette œuvre-fleuve que Josef Nadj présentera à Avignon¹⁷ l'été prochain. La confrontation entre l'univers du chorégraphe et la cour d'honneur, lieu de mémoire par excellence : bel enjeu pour la compagnie des souvenirs dansés et racontés.

Texte de Marie Glon

Marie Glon est responsable de la rédaction de la revue *Repères*, publiée par la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne / C.D.C. Elle prépare une thèse sur l'histoire du corps du danseur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

1. C. Hurault - d'après « Josef Nadj, la révolte est le manteau du risque ». In *Alternatives théâtrales*.
2. R. Boisseau, *Le Monde*, 01/10/99.
3. J. Nadj cité par R. Boisseau, *ibid*.
4. M. Bloedé texte sur *Last Landscape* - programme du CCN.
5. Propos recueillis par A. Bozzini, *Pour la danse*, mai 1987, p. 31.
6. M. Bloedé, « Voyage en Woyzeck », *Cassandra*, mai 2000.
7. *Le Monde*, 10/07/97.
8. L. Louppe, *Libération*, 13/12/88.
9. Cité par R. Boisseau, op. cit.
10. Programme du festival d'Avignon, 2002.
11. Cité par F. Arvers, *Libération*, 17/07/92.
12. À l'épreuve de la matière : rencontre avec Josef Nadj / réalisation V. Urréa. Pantin : 2005.
13. *Ibid*.
14. Propos recueillis par A. Bozzini, op. cit., p. 31.
15. À l'épreuve de la matière, op. cit.
16. Entretien avec D. Orvoine - octobre 2005.
17. Josef Nadj est l'artiste associé du festival d'Avignon en 2006.

CCN LE HAVRE HAUTE-NORMANDIE HERVÉ ROBBE

UN LANGAGE POÉTIQUE PEUT-IL FAIRE ALLIANCE AVEC L'ESPACE PUBLIC ?

« La question entière réside dans cet écart entre l'intuition poétique et le réel, entre ce qui est projeté avec la mécanique de fabrication de la création, et ce que les gens voient, perçoivent de ces intentions. »¹

En un parcours d'une trentaine de créations depuis ses débuts avec Le Marietta Secret en 1987, Hervé Robbe n'a cessé de nourrir une intuition créative et exigeante, une perception sensible du mouvement des corps qu'il croise avec les univers visuels et sonores, toujours mises en jeu dans un questionnement avec l'espace public et l'environnement social.

Le chorégraphe invente des spectacles de scène, et aussi des dispositifs, déambulatoires et installations, qui placent le public au cœur même de sa matière chorégraphique. Tout en affirmant la place prépondérante du mouvement et de la danse, chacun des processus de création en déplace le cadre, dans une expérimentation qui approfondit le rapport de la danse à l'image, à la musique et aux nouvelles technologies.

Cette proposition constante de formes nouvelles et leur relative complexité peuvent surprendre ; Hervé Robbe en exprime lui-même le risque premier, cette sensation d'écart éprouvé entre son intention artistique et la réception qui en est faite. Proposant des espaces et des points de vues mutants, le chorégraphe semble ainsi provoquer la capacité de chacun à transformer son regard sur l'œuvre exposée. Il tente d'infléchir et de résoudre l'éénigme qui l'occupe depuis toujours : comment repousser ses propres limites, être là et partager une intuition poétique avec le public ?

Cette question liée à la compréhension de sa démarche a aussi son importance dans les relations engagées avec les réseaux de diffusion, curieux et attentifs à ses spectacles-installations, mais aussi perplexes à les accueillir dans leurs programmations. Une diffusion pourtant fondamentale pour transmettre les fruits de ses recherches, et aussi pour l'économie du Centre qui supporte des productions conséquentes.

De sa position d'artiste associé au Quartz de Brest à celle de directeur du CCN du Havre depuis 1999, le chorégraphe a creusé un cheminement complexe, toujours en tension entre son exigence de création et l'exercice de ses responsabilités dans l'institution. L'une et l'autre sont l'objet de la vigilance de l'artiste. Elles traversent le projet du Centre chorégraphique dans son entier, par ailleurs devenu lieu de productions chorégraphiques ouvert aux artistes de l'image et du son. Elles sont chaque fois remises en chantier, revivifiées, sources d'attentions multiples au sens des actes posés.

L'ART DE REVISITER UNE HISTOIRE EN INVENTANT UN PEU DE SUBLIME

« Partant de mes origines, s'est toujours posée la question de la connaissance, de la superposition des expériences, du mieux faire, de la validation de ma place dans la société. Cette question me reste et me nourrit en permanence. Qu'est ce qui légitime la place de l'art et de l'artiste ? »

Espace et architecture. Hervé Robbe a grandi dans une cité ouvrière de la banlieue lilloise, dont il conserve la mémoire d'un lieu « où il était encore possible de vivre avec un certain confort, mais sans fonction poétique ». Inscrit au conservatoire qui détermine pour plus tard son choix de la danse, Hervé Robbe commence des études d'architecture. Elles lui apportent le goût des apprentissages, des argumentaires techniques et de solides références qui se retrouvent dans ses créations.

« Avec l'architecture, j'avais besoin de transformer la vision de l'espace, avec déjà l'envie de construire des maisons plus belles, dans l'idée du mieux être, de la transformation de l'environnement. » (...) Polaroid (1999) est une façon de revisiter cette histoire, cette inscription sociale populaire qui était la mienne, en gardant la mémoire de la barre HLM comme d'un espace des possibles, une sorte de Cité radieuse, mais à condition d'en sortir. (...) De même, les créations en 2000 de Permis de construire et Avis de démolition étaient dans la dynamique d'appropriation, de transformation et de mutation de la maison, et correspondaient à mon arrivée au Havre. De l'espace privé, intime, à l'espace public institutionnel, comment s'inscrire dans cette nouvelle réalité, dans la cité elle-même, dans les traces de cette ville détruite par les bombardements, reconstruite et aujourd'hui classée comme site mondial du patrimoine par l'Unesco. (...) Horizons perdus en 2002 avait pour projet d'investir un autre espace, le jardin, entre la nature et la domestication, entre l'organique et le tracé (...) »

Le plaisir premier, la danse. Mudra, l'école supérieure de danse dirigée par Maurice Béjart à Bruxelles, vient assouvir par et dans la danse son « instinct de survie, à réinventer (son) propre espace avec un peu de sublime, de le transcender ». De ce choix réside pour le chorégraphe « le premier plaisir, celui du mouvement et du corps comme objet de la médiation et de (ses) inspirations artistiques. »

Si les créations d'Hervé Robbe procèdent de langages chorégraphiques et d'espaces polysémiques associant l'image et le son, l'enjeu du dispositif est de permettre la proximité de la danse, d'en percevoir la sensualité, le souffle, tout en déplaçant son regard, son point de vue. C'est la danse et le corps qui en incarnent le sens et le plaisir. Une danse exigeante, une écriture abstraite tout en tension, en retenue et sensibilité, où « le mouvement entretient une sorte de suspens suivant le flux ou la pression d'une extraordinaire danse de déséquilibre », écrit Irène Filiberti².

UNE POLYSÉMIE ENTRE LE CORPS, L'IMAGE ET LA COMPOSITION MUSICALE

Hervé Robbe mène une collaboration artistique avec le compositeur Andréa Cera depuis 2000 et le vidéaste Vincent Bosc depuis 2003, imaginant des dispositifs scéniques frontaux ou installations qui intègrent l'expérimentation des nouvelles technologies du son et de l'image dans le processus d'écriture chorégraphique.

Dans l'usage premier de la vidéo numérique, l'image est projetée sur écran simultanément à la danse. Dans ce cas elle est une transposition du réel de la scène, celle du corps et du mouvement des danseurs, dans un autre langage, celui de l'œil de la caméra qui le cadre, l'amplifie, le segmente.

L'image peut être également composée par d'autres objets qui créent la dramaturgie visuelle : des éléments numériques, géométriques, graphiques, ou extraits du quotidien... L'image apporte des superpositions, des modes de résolution, une diffraction du temps dans un espace virtuel.

Progressivement, les trois acolytes ont cherché à complexifier leurs recherches. Pour *Mutating Score*³, créé en 2005, ils ont imaginé un dispositif où les technologies sont mêlées et intégrées dans le temps réel du spectacle. La composition, partition des trois formes, interagit avec les danseurs et le public suivant les déplacements dans l'espace.

Cette grammaire des signes et des langages participe à faire naître différentes émotions musicales ou visuelles. Elle crée la sémantique propre à l'écriture chorégraphique d'Hervé Robbe aujourd'hui : une polysémie entre le corps, l'image et la composition musicale qui réinvente la perception du mouvement dans l'espace et le temps.

Cette approche demande de se concentrer sur de longues périodes de création, et exige des danseurs une compréhension des éléments en jeu : les qualités de la danse attendue par Hervé Robbe mais aussi une perception de leurs pratiques d'interprètes transformées par l'usage des technologies de l'image et du son. Alexia Bigot, Emeline Calvez, Romain Capello, Ariane Guitton, Edmond Russo, Sholmi Tuizer et Yoshifumi Waho partagent cette démarche depuis de nombreuses années.

« *Le récit se construit par l'expérience, par analogie, par l'organisation des choix dans la fabrication, et dans une tension nécessaire. Cette question de la distance, entre l'incarnation de la danse et les visuels demande un travail très élaboré.* » Cette fabrication par touches successives n'a rien chez Hervé Robbe d'un procédé surfait et n'est pas sans rappeler l'expérience de la formation initiale basée sur la pratique et le faire. Cette sophistication des formes extrêmement maîtrisée comporte des risques, dans le sens où la lecture des formes peut se brouiller, et amener en particulier la danse à être en retrait et à perdre en qualités de présence.

Hervé Robbe souhaite réaborder cette question dans ses prochaines étapes de travail. Pour la création 2006 en cours de travail, *So long as baby...*, les objets danse et images sont dissociés, et la représentation du corps se retrouve exclusivement dans les films projetés.

Son intuition pour le prochain projet 2007 sera de revenir sur le corps, le vivant, et la scène frontale.

BOUGER LES REGARDS ET LES PERCEPTIONS: LE PUBLIC AU CŒUR DE LA CRÉATION

Ces pistes de recherche complexes sur les formes et les dispositifs scéniques prennent leur sens en premier lieu dans la question de la place du public et son rapport à l'œuvre. C'est véritablement autour de cette notion du public, de sa réception et sa perception de l'œuvre, de sa capacité à construire à son tour son récit, que se joue pour Hervé Robbe la validité de son projet artistique.

Elle renvoie le chorégraphe à ses préoccupations premières, celles qui restitueraient le désir du spectateur à s'inscrire dans l'événement. En quoi l'espace de jeu proposé génère-t-il un espace poétique, une tension de l'imaginaire à même d'être saisie et réappropriée ? Et comment la nature de l'objet artistique peut-elle « *suggérer de nouveaux liens sensibles et possibles entre l'individu et le collectif?* »

DE L'ŒUVRE À LA RELATION DE L'ARTISTE AVEC LA CITÉ

« *Ma réalité s'inscrit dans une altérité artistique et sociale, entre une élaboration savante et exigeante ouverte aux regards des autres - entre être réduit à l'image de l'institution et ce que cela permet comme espace de débat, de rapport direct à l'autre.* »

Le processus d'Hervé Robbe a ceci de complexe qu'il se construit sans cesse comme une mise en abyme de questionnements, la résolution d'une énigme esthétique et technique venant relancer celle du sens à l'adresse de l'espace public.

Pour Hervé Robbe, l'institution et la problématique de la décentralisation sont un chantier qui nourrit l'artiste mais qui peut le perdre aussi. Les nécessaires débats avec les partenaires politiques et institutionnels comportent le risque de déplacer les enjeux artistiques. Ils révèlent l'écart entre la fonction de l'artiste qui est de générer des formes et de l'imaginaire, et celle du directeur d'une institution qui cherche à inscrire sa création dans des relations avec l'environnement et la cité.

Pour autant, le chorégraphe ne réfute en rien ses responsabilités.

« *Mon engagement politique se joue dans la résolution, dans ma posture d'accueil et de disponibilité à l'environnement. Je n'ai jamais été dans un engagement signifié; néanmoins, j'ai le sentiment d'être engagé dans la façon dont je travaille et me positionne.* » La permanence appelle de construire un projet sur le temps, de développer une lisibilité de l'acte artistique par un travail d'accompagnement des publics, sans compromis mais dans un souci de transmission des ressorts inhérents à l'œuvre.

UN LIEU DE FABRIQUE POUR LA DANSE ET L'IMAGE

Après ses sept ans de direction partagée au Havre avec Carole Rambaud qui l'accompagne en développant les grandes lignes du projet, le Centre chorégraphique inscrit une identité tout en cohérence entre les spécificités de son travail artistique et les missions qui lui sont dévolues. Doté d'équipements en nouvelles technologies pour l'image vidéo et les écritures musicales, il est devenu un lieu d'expérimentation et de fabrique pour la création chorégraphique, ouvert aux danseurs, plasticiens et compositeurs qui travaillent dans les studios. Ces résidences de création font l'objet de véritables apports en coproductions, temps, moyens techniques et financiers, et sur des convictions artistiques partagées avec les collectifs accueillis. Elles reposent sur la nécessité d'ouvrir le lieu, et de donner à voir au public les travaux en cours ou les œuvres créées.

Le CCN engage également des manifestations publiques avec ses partenaires culturels ; ainsi *Appareillement léger* à l'automne 2004 ou, au printemps 2006, la première édition du festival *Météores* en collaboration avec le Volcan, Scène nationale. Ce temps fort, initié par Hervé Robbe et Carole Rambaud, et sous la direction de celle-ci, est consacré aux écritures contemporaines, musicales, plastiques et aux nouvelles technologies. Les choix de programmation se font faits en résonance avec le travail du Centre, sur un repérage d'artistes s'inscrivant dans des esthétiques autorisant la juxtaposition des arts.

La pensée de l'ensemble de ces démarches repose sur la conviction qui irrigue l'œuvre et la position de responsabilité publique d'Hervé Robbe : la construction du regard fondée sur une expérience du mouvement, ne trouve toute sa dimension que dans une curiosité des publics attisée par l'accès aux processus de création.

texte Dominique Orvoine

-
1. Propos cités en italique recueillis en entretien par D. Orvoine en novembre 2004 et décembre 2005.
 2. À propos de <<Rew - février 2005, in texte *Dans la boucle du mouvement*, Irène Filiberti pour le programme du Théâtre de la Ville.
 3. *Mutating Score*, création 2004-2005 au Volcan Le Havre, coproduction IRCAM - Centre Georges Pompidou.
 4. *So long as baby... love and songs will be*, installation. Création dans le cadre de la première édition de la biennale Arts Le Havre 2006.
 5. *Météores*, festival de danse organisé par le CCN en partenariat avec le Volcan, mai 2006.
-



Jardinage, Hervé Robbe - création 2004 - CCN Le Havre Haute-Normandie © L. Matignon

TRANSMISSION DES ŒUVRES CONTEMPORAINES

« L'HÉRITAGE DU DANSEUR N'EST PAS UNE PROPRIÉTÉ PRIVÉE. »¹

Les années 90 ont été des années charnières pour les chorégraphes contemporains confrontés aux questions de la transmission et de la mémoire des œuvres. Elle se posent de façon cruciale en regard de l'essor de la création chorégraphique, de l'éclatement des formes et repères esthétiques, enfin des prises de conscience du caractère éphémère des spectacles dans les systèmes de production.

La danse contemporaine, en rompant avec un vocabulaire classique et en inventant ses propres écritures, a aussi interrogé son mode d'organisation et particulièrement la place de l'interprète dans le processus de création qui priviliege le collectif et l'improvisation dans la recherche. Muriel Guigou interroge dans son ouvrage *La nouvelle danse française*² les évolutions d'une idéologie basée au départ sur le principe de démocratie dans les compagnies, et note au sujet des expériences d'improvisation dans les années 1960 et 1970 « : (...) Ces expériences de création sont caractérisées par la valorisation de l'individu (expression, liberté) et par des valeurs communautaires (complémentarité, force, unité) ».

Partant de ces principes, comment recréer une œuvre qui dans ses fondements a été liée à une expérience de recherche, vécue et partagée entre interprètes et chorégraphes, et appréciée comme inaliénable aux conditions qui l'ont vue naître ? D'autant que « ce paradoxe fondamental à la préservation de la danse contemporaine », selon les mots de Dominique Dupuy³, se cristallise dans la difficulté à parler de la danse, à trouver les mots pour évoquer l'unicité et l'intentionnalité de l'acte dansé.

Autre fait majeur, la disparition de Dominique Bagouet fin 1992 pose brutalement les questions de la transmission d'un patrimoine chorégraphique contemporain. « Après une période d'explosion, il est nécessaire de se poser, de regarder les choses et de les relier entre elles », écrit alors Olivia Grandville⁴.

Agir pour la constitution d'un répertoire contemporain, en faire « une mémoire vivante pour la création », s'appuient sur un ensemble de moyens, dont la vidéo, l'image numérique, les notes et croquis, les systèmes de notation tels que Laban ou Benesh. Provoquant inévitablement une altération de l'œuvre d'origine, ces actes supposent l'élaboration d'une pensée et d'un énoncé, mettant en jeu la relation entre les « passeurs » directs, mais aussi celle entre les artistes et le public qui les reçoit.

Laurence Louppe et Daniel Dobbels saisissent magnifiquement cette question de la préservation des créations dans *Danses tracées*, qui fera l'objet d'une exposition en 1994: « (...) Seule la maintenance des œuvres peut laisser respirer leur véritable qualité. Les images et les schémas provisoires s'effacent. Il existe une pensée profonde du mouvement »⁵.

Ainsi le danseur et les institutions de danse doivent pouvoir trouver leurs corpus de références dans l'histoire de la danse, pour eux-mêmes et les publics.

Dans ce sens, les Centres chorégraphiques en responsabilité d'institutions qui permettent la constitution d'un répertoire et le développement de la culture de la danse, ont une place privilégiée pour se saisir de ces questions. La maturité des chorégraphes et l'alternance des générations d'interprètes, ainsi que l'institution et ses moyens, ont convaincu les chorégraphes de revisiter une écriture antérieure en s'appuyant par eux-mêmes sur les qualités internes des œuvres.

texte Dominique Orvoine

1. Laurence Louppe. In les cahiers de la DRAC PACA - 1995.

2. Muriel Guigou, *La nouvelle danse française*, coll. Logiques sociales, éditions L'Harmattan, 2004, p. 63.

3. Note Carnets Bagouet - 1993.

4. Propos in Marsyas n° 19 - 1991 - cités par Dominique Dupuy, alors responsable de la danse à l'IPMC.

5. Extraits de *Danses tracées*, Laurence Louppe, éditions Dis Voir, 1994.

LES CARNETS BAGOUE, UN COLLECTIF À L'ŒUVRE¹

« Il faut être conscient qu'on transmet une forme qui n'est pas qu'une forme. Le geste n'a pas tant d'importance en tant que tel, mais il est aussi fonction de la personnalité du danseur. Il faut pouvoir partager avec le danseur-interprète un vrai travail de création. »²

La disparition de Dominique Bagouet a posé avec brutalité le problème de la préservation et de la transmission d'un patrimoine chorégraphique. En 1993, la structure « Carnets Bagouet » est créée pour coordonner et réaliser toutes les initiatives à imaginer à partir de cette œuvre.

L'association Les Carnets Bagouet est ainsi fondée sur: une certitude: l'intime conviction d'être dépositaire de quelque chose « qui vit en nous »; une évidence: l'importance de cet héritage et l'importance des traces matérielles; une nécessité: transmettre.

« Ce n'est pourtant pas dans la quantité d'événements accomplis que se lit le caractère unique et précieux de ce travail. Mais bien plutôt dans l'élargissement du temps de travail, la disponibilité, l'appel à la mémoire individuelle et collective qui caractérise, chaque fois, la transmission de la danse par l'un et l'autre des membres des Carnets Bagouet. Ils savent qu'il ne s'agit pas simplement de restituer l'infime complexité des pièces, la finesse de l'écoute musicale, la géographie très détaillée des parcours chorégraphiques, la troublante singularité des personnages sans modèle - si ce n'est la part irréductible des danseurs, hommes et femmes, qui les mirent à jour. Pour l'avoir vécu auprès de Dominique Bagouet, ils savent que l'interprète n'a pas à restituer une histoire, mais à pénétrer une matière de son propre imaginaire. Le plus grand danger, toujours, est de réduire la danse à sa forme, de la confiner à la virtuosité ou à l'esthétique. De ne pas l'habiter ». Christine Rodès, lors de la reprise de *So Schnell* à l'Opéra de Paris, en 1998.

L'action des Carnets s'est soumise au fonctionnement collectif du « conseil artistique », dans le partage et le débat: accepter la diversité des avis, laisser s'exprimer la parole contradictoire, les remises en cause. Même, plus que cela, accepter que la contradiction ne soit pas résolue dans la parole. L'originalité des Carnets Bagouet est dans ce choix méthodologique du collectif, autant que dans la réflexion en acte, la discussion critique et cette interrogation sur le rapport à l'œuvre qui émerge de ces douze années.

Aujourd'hui apparaît une réalité bien différente de celle qui était posée à l'origine. Au travers de permanences et de fidélités, se dessine une redéfinition des objectifs et des enjeux. La multiplicité des réponses, des manières de faire, des supports, des formulations, fait qu'au lieu d'apparaître limité, le travail de mémoire s'ouvre. Au nombre prévisible et relativement clos de tâches se substitue le travail d'une ouverture vers de nouveaux projets. L'objectif de conserver vivante la danse de Dominique Bagouet s'est dissout. La trace est vivante dans les danseurs, pour un temps. Nous savons que la danse de Dominique n'est plus. Advient alors une nécessité nouvelle, celle de l'ouverture à d'autres regards, à d'autres pensées, celle de la confrontation à d'autres disciplines, à d'autres modes de réflexion, à d'autres modes d'action, à des personnes qui n'ont pas connu elles-mêmes Dominique Bagouet.

C'est grâce à la multiplicité des sources, des traces, des volontés, des regards que le travail des Carnets Bagouet peut s'accomplir.

1. Texte transmis par Les Carnets Bagouet

2. Dominique Bagouet, cité par Chantal Aubry dans son ouvrage *Bagouet*, éditions Bernard Coutaz, 1989.



Répétition publique, 2005 - Angelin Preljocaj, Craig Dawson et Claudia De Smet

CCN AIX-EN-PROVENCE - BALLET PRELJOCAJ

L'ALTÉRATION DE L'ŒUVRE *par l'acte de transmission nourrit mes obsessions. Angelin Preljocaj¹*

« La danse n'est pas exclusivement un art de l'éphémère », affirme le chorégraphe Angelin Preljocaj qui revendique la reprise et la transmission de ses pièces, voire « l'altération des œuvres », comme une condition nécessaire et salvatrice pour préserver une mémoire vivante de la danse. En organisant la création, la diffusion et la transmission de ses pièces sur la permanence artistique de 24 danseurs, Angelin Preljocaj a choisi de constituer sa compagnie sur des positions affirmées en matière de répertoire et de mémoire de la danse.

La re-visitation de livrets référencés de l'histoire de la danse, l'alternance des distributions pour les danseurs-interprètes, la transmission de ses pièces à de nombreuses compagnies internationales, leur transcription écrite par le système de notation Benesh, sont parties prenantes du projet du Ballet.

LEXIQUE DU CHORÉGRAPHE

LE BALLET²

« Le ballet désigne à la fois l'œuvre scénique, chorégraphique, avec ou sans musique, et aussi le groupe humain, l'idée de troupe de danseurs. Le ballet est un groupe constitué de personnes qui travaillent sur des œuvres chorégraphiques.

Pour ma part, je repense à Karine Waehner, et aux ballets contemporains. En aucun cas cela ne me bloque sur la stylistique. En reprenant ce vocabule, il y a à l'époque une forme de provocation. J'aimais l'histoire de Molière pour l'idée de troupe, de la compagnie, de la transmission, et je me prends à rêver... Je défends dès cette époque la notation des pièces et réponds aux commandes de création ou de transmission de mes pièces pour des troupes extérieures. Le ballet permet de recentrer toutes ces ressources sur la danse. »

LE PROCESSUS DE CRÉATION³

« Je n'ai pas d'objet pré-établi, mais une intuition de ce que la création va être, et cela vient de la matière... Le processus de création ne commence jamais par l'écriture, mais toujours par le travail d'improvisation... Une pièce est nourrie d'un vécu, d'une expérience. Chaque mouvement porte la mémoire de tout ce qui s'est passé en atelier. Il y a la mémoire des muscles, presque des molécules... L'écriture chorégraphique passe ensuite par un travail d'élaboration et de construction. »

L'EXPÉRIENCE DE LA SCÈNE⁴

« L'expérience de la scène est unique, c'est une vocation irremplaçable. Cette expérience inscrit dans le corps une mémoire charnelle, le souvenir vivace de moments d'extase, où il ne s'agit plus tant de crédibilité que de mise en jeu du corps. »

LA NOTATION⁵

Le répertoire actuel du Ballet se compose de 28 chorégraphies dont 20 ont déjà été notées en écriture Benesh, la majeure partie par Dany Lévéque, notatrice, assistante du chorégraphe et chargée de la transmission. Une notation Benesh est la transcription sur papier des mouvements du corps et du corps seul. Par néologisme, il pourrait être dit *danséité*, comme on dit musicalité. La notation aide les danseurs à retrouver rapidement la précision des mouvements et leur organisation; cela entre les différentes étapes d'une création, ou lors de l'élaboration même de la pièce, pour travailler sur la structure de la chorégraphie.

« La méthode Benesh ne note pas la danse mais le mouvement. La notation garantit en quelque sorte la liberté de l'interprète. C'est tout un territoire qui s'ouvre à lui. La structure devient le véhicule de son expression... La notation ne fige rien. Elle inscrit la danse dans la durée, la fait passer dans le domaine de l'écrit... La notation ne change pas l'artistique, elle est un instrument de travail et le notateur un script. D'autres peuvent partir de la notation pour développer un travail de création comme le quatuor Albrecht Knust. La notation pour moi est un outil essentiel de mémoire, pour l'entretien du

répertoire, des repères pour la reprise d'un ballet...

Quand je donne une pièce, je travaille avec la compagnie, pas forcément sur la chorégraphie. Le notateur qui remonte le ballet transmet une coquille vide. Le travail avec les danseurs sur l'interprétation et sur les précisions de qualités reste toujours l'ultime étape avant la représentation. »

RÉPERTOIRE ET TRANSMISSION⁶

« Une pièce est une architecture vide si elle n'est pas habitée. Elle est habitée et se nourrit des interprètes et de leur interprétation. Je pense qu'une œuvre est un mille-feuilles, la succession des différentes interprétations en formant les strates. L'ajout de sensibilités différentes s'additionnent et ne se soustraient pas. C'est comme en musique. L'interprète cherche à amener la différence. Nous sommes dans une projection de l'œuvre, une mise en perspective, nous allons plus loin que la création initiale de l'artiste. Je fais noter mes pièces pour donner quelque chose à détruire, à reconstruire et à réinventer aux générations futures. Cela permet d'avancer. Nous sommes dans une barbarie de la danse si nous ne lui donnons pas les outils de sa mémoire... Je suis pour la circulation des pièces, quitte à ce que je ne reconnaisse pas ce que j'ai fait. Plus un ballet est dansé, plus il prend de maturité... »

RÉCRÉATION ET HISTOIRE DE LA DANSE⁷

« Remonter Le Spectre de la rose ou Noces, est pour moi renouer un dialogue à travers le temps avec les Ballets russes, car nous avançons comme cela. Il y a la contrainte de faire une relecture... Transmettre Noces à la Batsheva Company signifie s'adapter à la culture, au corps d'une compagnie, son âge, sa tradition, donner un timbre, une couleur à la chorégraphie. J'adore l'altérité, le changement de matières qui se produit dans la transmission. Cela me nourrit et met en perspective mes obsessions. Perdurer son œuvre marque un respect pour son créateur. Comment jouer Bach après Glenn Gould? C'est une question que j'aime mettre à l'œuvre... Il y a un cloisonnement excessif dans l'idée que l'œuvre est inaliénable aux conditions de sa création... »

TRANSMISSION ET REPRISE DE PIÈCES⁸

par Nadine Comminges, danseuse et assistante répétitrice

« ... Le vécu intérieur du mouvement, l'imprégnation profonde des ressorts de création, supposant pour Angelin Preljocaj technicité et dépassement de soi, sont à la base de la transmission... J'essaie de verbaliser au mieux mon expérience de danseuse auprès des plus jeunes de la compagnie. Je m'attache à leur transmettre mon vécu, ce par quoi mon corps a dû en passer. (...) Tout passe chez moi par la mémoire du corps. Le corps est intelligent. »

1. 2. 6. 7. Propos recueillis par D. Orvoine lors d'un entretien avec Angelin Preljocaj en décembre 2004.

CCN de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la ville d'Aix-en-Provence, du département des Bouches-du-Rhône et de la communauté du Pays d'Aix.

3. 4. 5. 8. Propos extraits du journal du Ballet Preljocaj-Paysage 2004.

Depuis la fondation de sa compagnie en 1984, Angelin Preljocaj a créé 34 chorégraphies, dont 8 sont actuellement au répertoire de la compagnie, du duo aux grandes formes.

6 de ces 34 chorégraphies ont été créées lors de commandes d'opéras et de ballets internationaux, dont l'Opéra de Paris, l'Opéra de Lyon, le Ballet de Munich, l'Oper Theater de Berlin, le New York City Ballet. Parallèlement, Angelin Preljocaj a transmis à plusieurs reprises certaines de ses pièces, inscrites au répertoire de nombreuses compagnies internationales.

D'autre part, présente en moyenne sur les scènes nationales et internationales pour 110 représentations par saison en France et à l'étranger, la compagnie est composée de deux équipes de 12 danseurs qui tournent en alternance.

TRANSMISSION ET RÉPERTOIRE

« TOUTE ŒUVRE D'ART SURVIVANTE EST AMPUTÉE ET D'ABORD DE SON TEMPS. » André Malraux

CRÉATION, TRANSMISSION ET RÉPERTOIRE

Le répertoire, sa constitution, sa légitimité sont parmi les questions les plus débattues. En effet, si l'on repère le point de vue à partir duquel s'organise la création, et les enjeux qu'elle revêt pour le chorégraphe qui la produit, les conditions politiques qui cadrent son émergence, on se rend compte que cette notion de répertoire va éclore au moment même où, en Europe occidentale, les conditions de l'apparition de la danse comme art autonome ont été réalisées. Dès que la danse s'est développée à travers les institutions mises en place par l'état monarchique puis républicain, la question de la conservation des œuvres majeures d'une époque s'est posée. Pendant toute une période, les critères esthétiques définis pour considérer une œuvre comme majeure ont été relativement cernés. À l'époque contemporaine, ces critères esthétiques ont été remplacés par des notions plus vagues, plus subjectives émanant des jugements portés par les artistes entre eux. Depuis les années 90, la notion de répertoire a été réactivée compte tenu de la vie de plus en plus réduite des œuvres dans les champs de l'exploitation commerciale et culturelle. Les modes de conservation et de transmission des œuvres après la disparition du chorégraphe, ainsi que la pertinence des appareils de transcription scripturale comme les notations se sont trouvés réactualisés. Certains chorégraphes contemporains dont ceux qui sont à la tête de Centres chorégraphiques nationaux sont très concernés par le sujet. La création, la transmission et le répertoire constituent le socle de l'existence de ces institutions, dont le caractère pérenne et la mission de répertoire pour certains ballets permettent à la fois de vivifier une œuvre personnelle et de revisiter des pièces pour leur propre compagnie ou en commandes extérieures.

LE RÉPERTOIRE OFFICIEL

Quand Louis XIV crée l'Académie royale de Musique et de Danse en 1669, la nécessité de mettre en place un répertoire s'impose dans cette institution à but lyrique et chorégraphique. Fondée par le souverain, contrôlée, codifiée par lui, financée par l'état, l'institution est le garant de la continuité de la plus pure tradition. Malgré les troubles politiques, sociaux et les changements de régimes politiques, la préservation du répertoire comme marque de la puissance publique se poursuit au XVIII^e siècle. Durant tout le XIX^e siècle, la concentration de la responsabilité artistique autour d'un seul homme favorisa la formation d'un répertoire unique dont les œuvres majeures comme la *Sylphide* ou *Gisèle*¹ constituent les archétypes les plus brillants du style romantique, tandis que les pièces du XIX^e finissant, *Le Corsaire* par exemple fournissent encore les variations pour les concours internationaux de danse classique.

À l'héritage du XIX^e où les ballets romantiques puis académiques constituent un véritable corpus, succède au début du XX^e siècle un répertoire néo-classique largement diffusé dans les grandes maisons d'Opéras ou les ballets classiques européens. Il est constitué d'œuvres que l'histoire de l'art classe comme impérissables et qui sont en général un modèle du genre, du style d'une époque, presque un archétype².

La question du répertoire est complexe puisque le terme recouvre au moins trois définitions désignant un ensemble de pas propres à un style ou une communauté, ou des œuvres régulièrement représentées au sein d'un théâtre ou d'une compagnie, ou encore un corpus d'œuvres considérées comme faisant référence. Le terme « faire référence » est problématique car il s'agit surtout d'une affaire de goût, les caractéristiques stylistiques qui font d'une œuvre une « référence » étant propres aux normes esthétiques et sociales en vigueur à une époque historique donnée. Ainsi, le romantisme en danse n'est pas isolé du mouvement romantique littéraire ou pictural³. Aujourd'hui ces œuvres créées au XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle

constituent des points stylistiques incontournables et appartiennent à une mémoire collective qui survit avec le temps⁴.

LE BALLET AU XX^E SIÈCLE - LE RÉPERTOIRE DANS LA DYNAMIQUE DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Au début du XX^e siècle les données vont être différentes, mais la question du répertoire reste paradoxale.

Le Sacre du Printemps de Nijinski créé en 1913 à la veille de la première guerre mondiale ne vivra que quelques représentations pour être remonté dans les années 90 par Milicent Hoson et Kenneth Archer et entrer enfin au répertoire de l'Opéra de Paris. Cette œuvre fascinera un grand nombre de chorégraphes qui en donneront leur propre vision en ne gardant qu'une vague trame littéraire et la partition musicale. Martha Graham, Mary Wigman, Pina Bausch, Maurice Béjart, George Monboye, Raimund Hoghe, Angelin Preljocaj ou Eddy Mallem, fascinés par cette œuvre, en redonneront des versions très personnelles. Ces relectures sont extrêmement marquées par le style de leur auteur et qui proposent une version remaniée, une vision très différente de l'œuvre d'origine. Cette œuvre revisitée constituera à son tour une pièce de répertoire et de référence. Il est à souligner combien cette pièce considérée comme le début de la modernité en danse fut lors de sa création rejetée par le public du Théâtre des Champs-Elysées, par la presse et même par les danseurs. Lorsqu'elle fut recréée, elle obtint un immense succès public, l'histoire de la danse moderne s'étant inscrite dans le temps et le public étant prêt aux innovations. Cette revisituation du *Sacre* et sa consécration comme pièce du répertoire est ainsi convoquée à une double contradiction : faire surgir de l'émotion ou offrir une nouvelle lisibilité.

Quand aux USA le Répertory Dance Theatre remonte depuis 1966 les œuvres majeures de la modern dance, de Duncan à José Limon, il s'agit de préserver un style lié à la naissance de la modern dance et à son fulgurant développement. Ces pièces témoignent de la façon dont une société percevait la danse et comment les artistes se sont saisis des évolutions politiques, économiques et sociales d'un pays.

Quand Didier Deschamps, directeur du Ballet du Rhin, qui a une mission de répertoire clairement définie, décide de composer des programmes avec des pièces de Bagouet, Gallotta, Brumachon, Bouvier/Obadia... il réactive des esthétiques qui sont parties prenantes de la « jeune danse » des années 80, et permet à un nouveau public de découvrir des compositions chorégraphiques, qui ont permis au cours des deux dernières décennies à toute une génération de s'imposer sur la scène internationale, ceux-là mêmes qui ont dirigé ou dirigent aujourd'hui des CCN.

RÉPERTOIRE: LIEU DE TRANSMISSION, DE MÉMOIRE ET DE SURVIVANCE

La notion de répertoire est étroitement liée à la transmission puisque c'est le mode à travers lequel les œuvres survivent à leur création. Par sa nature, la danse est confrontée à des problèmes spécifiques quand il s'agit de pérenniser des productions. Les systèmes de notation du mouvement insuffisamment utilisés sont complexes et demandent une spécialisation pour les maîtriser et les appliquer⁵. La transmission directe orale, de corps à corps, reste privilégiée et dépend étroitement de la durée de vie des danseurs susceptibles de transmettre ce qu'ils ont appris. Une œuvre chorégraphique ne se maintient en vie que si elle est régulièrement dansée. Ainsi, qui transmettra le répertoire de Dominique Bagouet après la disparition des membres des Carnets Bagouet ? Beaucoup d'œuvres sont vouées à la disparition faute d'être dansées, les supports-films ou vidéos ne constituant que des objets de mémoire très spécifiques.

De même, il faut constater que la transmission de pièces ou d'extraits

de répertoire est exclue le plus souvent des pratiques pédagogiques contemporaines alors qu'elle constitue le support idéal pour la constitution d'une culture chorégraphique.

Après s'être peu penchés, à l'exception de quelques démarches, sur la préservation de leur travail, des chorégraphes contemporains changent aujourd'hui leurs pratiques qui rompent avec la fuite en avant d'une création jouée seulement quelques représentations et la seule archive vidéographique.

Angelin Preljocaj a décidé par contre très tôt que l'ensemble de ses œuvres serait saisie par une notatrice dès l'étape de création et a constitué ainsi le maillon essentiel des transmission futures⁶. Par ce minutieux travail complété par la reprise de ses pièces, la pérennité de l'œuvre est assurée.

La mise en place du réseau des Centres chorégraphiques nationaux, en apportant la permanence artistique et les moyens de se poser la question de la survie des pièces créées, participe de cette réactivation d'œuvres plus anciennes et permet aujourd'hui la constitution de nouveaux répertoires. Possédant ses propres archives et matériaux de travail, travaillant dans une fidélité relative avec ses danseurs ou des danseurs permanents dans le cas des Ballets, le chorégraphe peut aussi compter sur sa propre mémoire tout en déplaçant le contexte. Ainsi Catherine Diverrès décide-t-elle de remonter plusieurs de ses propres soli et de les transmettre à de nouvelles interprètes ou à celles des créations d'origine. Par ce travail elle fait revivre la matière même de sa danse, dont nous retrouvons la texture dans les pièces suivantes.

De même lorsque Hervé Robbe remonte avec de nouveaux interprètes *Factory*, on accède à une période de son œuvre où la confrontation avec l'œuvre monumentale de Richard Deacon pose la question de la coexistence de matériaux plastiques avec la danse, début d'une recherche poursuivie avec un travail autour de l'image vidéographique.

Que cherchons nous dans les œuvres du passé même si celui-ci est récent ? Peut-être la prolongation de processus complexes qui ont nourri les créations, peut-être un moyen d'échapper à la disparition ou encore un moyen de conjurer l'injonction fatale qui classe la danse au rang d'un art éphémère.

LE RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN, L'INJONCTION DU MARCHÉ ET LA COMMANDE

La notion de répertoire comme « reprise » appartient à cette dernière partie du XX^e siècle, liée aux conditions économiques et en particulier à la production et à la diffusion des œuvres. Confrontées à la fois à un système qui appelle en permanence des pièces nouvelles et à une durée de vie très courte en regard de leurs coûts, il devient de plus en plus difficile aux compagnies d'enchaîner des créations. Celles-ci pouvant d'ailleurs être rapidement récupérées et marchandisées comme n'importe quel bien culturel.

Pourtant, seules quelques pièces obtenant un succès public important sont remontées avec de nouveaux interprètes... bien qu'un certain nombre de chorégraphes considèrent que les pièces sont liées aux interprètes présents à la création et qu'elles ne peuvent donc pas être remontées.

La révolution industrielle a accéléré le processus d'émancipation vis-à-vis des conventions du passé. En s'adaptant aux standards techniques des captations vidéos puis numériques, les systèmes de conservation ne donnent pas aux œuvres le temps de vivre, d'être commentées, regardées, appréciées ou controversées.

Ainsi, le spectateur qui redécouvre *Steps in the street* de Martha Graham

se trouve replongé dans le style moderne mais également au cœur de la crise économique de 1929 aux Etats-Unis. Or, ces œuvres ont une temporalité, elles sont l'émanation du ressenti de l'artiste sur son époque. Elles sont donc inactuelles au sens où elles ne font plus sens aujourd'hui, mais elles permettent de mettre en perspective des événements majeurs que l'histoire contemporaine répète.

À défaut d'une connexion avec des références sur l'histoire de la danse, la conception actuelle du répertoire contemporain risque de perdre le caractère polémique ou critique à l'égard de la société que comporte toute œuvre, et de détourner le spectateur d'une compréhension du geste de l'artiste.

La commande à des chorégraphes contemporains de transmettre des pièces personnelles pour des compagnies de ballets européens permet de soutenir une forme de pédagogie de l'œuvre. Ainsi, constituer un répertoire dans un ballet contemporain est une façon de procéder à un mouvement de validation d'œuvres que le public peut retrouver et qui constituent le cœur de la culture chorégraphique. Celle-ci n'étant pas uniquement une affaire de territoires géopolitiques et de chronologie mais avant tout celle de la genèse des œuvres.

Dans une vaste méditation de la pensée occidentale sur l'essence de l'art, Hegel souligne comment dans les cultures non-occidentales où les danses étant éléments de la vie quotidienne, elles ne sont pas objet de répertoire. Le répertoire que nous interrogeons concerne les arts de représentation. Investir l'art du passé, même si celui-ci est récent, permet de réinterpréter, de rejouer, de refaire, de convoquer des figures stylistiques pour les confronter aux formes actuelles. Ainsi cet investissement n'est pas du côté des choses mortes mais du vivant qui a digérée les interrogations du passé.

Les chorégraphes contemporains ont besoin d'institutions fortes, celles-ci pouvant, à condition que le chorégraphe le désire, jouer le rôle de lieux ressources pour la danse sur un territoire. On peut rendre public le travail sur des pièces anciennes, les recontextualiser dans le parcours du chorégraphe, faire resurgir des matériaux sur lesquels les nouveaux interprètes peuvent travailler.

Un des rôles majeurs que peuvent jouer aujourd'hui les artistes à la direction des Centres chorégraphiques nationaux serait probablement de considérer que la transmission d'une connaissance pointue de la genèse des œuvres produites depuis ces trente dernières années, ainsi que leur conservation et leur revalorisation sont fondamentales pour tordre le cou à l'idée d'un art de la danse « éphémère »

Texte de Geneviève Vincent

1. Œuvres romantiques (en deux actes) : *La Sylphide*, Ph. Taglioni, 1832, reprise par Bournonville en 1836 / *Gisèle*, Jules Perrot, 1841, d'après le livret de Théophile Gauthier / *L'Ombre*, Ph. Taglioni, 1839.

2. Œuvres dites académiques (après 1850, en plusieurs actes) : *Le Corsaire*, Mazilier, 1856 / *La Bayadère*, Petipa, 1877 (version R. Noureev en 1966) / *Casse-Noisette*, Petipa, 1892 (version Neumeier en 1972) / *Coppélia*, Saint Léon, 1870 (version Maguy Marin en 1993) ; œuvres néo-classiques : *Apollon Musagète*, Balanchine, 1927 / *Roméo et Juliette*, Serge Lifar, versions en 1942, 1951, 1955 / *Carmen*, Roland Petit, 1949.

3. Ballet romantique associé à la conquête du public bourgeois par les instances dirigeantes de l'Opéra de Paris.

4. Comme la féerie *Casse-Noisette* rejouée lors des fêtes de fin d'année. Relectures d'après la chorégraphie d'Ivanov et de Marius Petipa, partition de Tchaïkovski.

5. Actuellement l'Opéra de Paris ne note pas son patrimoine chorégraphique.

6. Ballet Preljocaj, notation Benesh, en majorité par Dany Lévéque, assistante du chorégraphe.

LE BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU RHIN BERTRAND D'AT

UNE COMPAGNIE ATYPIQUE

Créé en 1972, le Ballet du Rhin, devenu en 1998 Ballet de l'Opéra national du Rhin, a été successivement dirigé par Jean Babilée, Peter Van Dick, Jean Sarelli, Jean-Paul Gravier et Bertrand d'At depuis 1997. Il reste une exception au sein du réseau des Centres chorégraphiques nationaux étant le seul CCN existant au sein un opéra. Ce choix décidé dès 1985 par l'Etat et les collectivités territoriales d'Alsace, a répondu alors à une volonté de donner une reconnaissance aux ballets de répertoire aux cotés des compagnies contemporaines, pour favoriser l'échange et l'émulation entre les différentes pratiques.

Le parcours de Bertrand d'At semble le prédestiner à diriger un ballet voué à la création et au répertoire. Danseur interprète, puis maître de ballet au Ballet du XX^e siècle et au Béjart Ballet Lausanne jusqu'en 1991, il en transmet les chorégraphies pour les grandes compagnies internationales tout en poursuivant sa carrière de chorégraphe. Codirecteur du ballet Cullberg avec Carolyn Carlson en 1993, il initie en 1996 le Ballet Est, un projet de compagnie indépendante imaginant une geste chorégraphique associant les langages classiques et contemporains.

À la tête d'une compagnie de trente six danseurs permanents, Bertrand d'At, invite à la relecture des grandes œuvres du répertoire, du ballet dramatique du XIX^e aux pièces de Balanchine, Béjart, Forsythe, Kylian ou Lucinda Childs tout en ouvrant largement la porte à la création. Il poursuit ainsi sa recherche d'une pluralité artistique ouverte aux évolutions d'aujourd'hui.

ENTRETIEN AVEC BERTRAND D'AT

D'Orvoine - Comment, rattaché à l'Opéra National du Rhin, vivez-vous votre identité de Ballet tout en remplissant vos missions de Centre chorégraphique national ?

Bertrand d'At - L'Opéra national du Rhin, cas unique en France, est un syndicat intercommunal fondé par trois villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar, chacune accueillant une équipe artistique propre : le lyrique à Strasbourg, qui abrite aussi la Direction Générale, le ballet à Mulhouse, et une structure de formation lyrique à Colmar. En organisant ainsi la circulation des productions de ces trois structures dans leurs théâtres, les communes ont souhaité inscrire dans la durée une action artistique concertée et de haut niveau sur le territoire de la Région d'Alsace.

Être une compagnie de ballet au sein d'un opéra donne une force indéniable avec des compétences et des moyens conséquents, mais requiert aussi d'affirmer en permanence l'identité de la danse dans une maison consacrée en premier lieu à l'art lyrique. Mon projet artistique est certes indépendant de celui de l'Opéra, mais il s'inscrit dans les thématiques générales choisies et nous recherchons toujours les synergies possibles, que ce soit dans les actions vis-à-vis des publics, et notamment du jeune public ou en participant à des projets communs comme *Les Boréades*, opéra-ballet de Jean Philippe Rameau, ou *Rossignol et Oedipus - Rex*, deux opéras de Stravinsky dont la mise en scène et la chorégraphie ont été confiées à Lucinda Childs.

Être un Centre Chorégraphique National nous apporte une forme de distance et d'ouverture, ainsi qu'une reconnaissance extérieure à la vie propre de l'Opéra. La compagnie s'inscrit dans un réseau national composé de fortes identités artistiques, ce qui crée une dynamique très appréciable.

Enfin, d'un point de vue juridique, ce statut renforce la notion d'entité propre au sein de l'Opéra national du Rhin. Ainsi, la nomination du directeur de la compagnie s'effectue sur proposition du Directeur Général mais résulte d'une décision collective du Ministère et des collectivités locales. Par contre, le budget du Ballet s'inscrit complètement dans le budget général de l'Opéra, même si le budget artistique est individualisé et si la gestion des productions est largement déléguée.

Comment dans ce contexte concevez-vous votre place en tant que chorégraphe et directeur artistique ?

Je suis Directeur artistique du Ballet de l'Opéra national du Rhin, mais aussi Directeur de la danse de l'Opéra. Je suis responsable de la programmation danse, du choix des œuvres et des chorégraphes, mais aussi du développement de la compagnie. En tant que chorégraphe, j'ai la possibilité de créer avec ma compagnie une production originale par saison, sans que cela soit une obligation. Etant à la tête d'une « institution », je suis investi d'une mission auprès des publics. Les programmes du Ballet de l'Opéra National du Rhin ne craignent pas la confrontation et vont de l'écriture baroque aux divers courants de la danse actuelle en proposant des œuvres classiques, néo-classiques et contemporaines. La relecture d'œuvres comme *Roméo et Juliette* ou *Le Lac des cygnes*, permet de fédérer les spectateurs autour d'œuvres du répertoire qui répondent à des codes universels du spectacle, tout en proposant une vision et un style personnels.

Nous perpétuons la tradition des œuvres du répertoire, mais je choisis aussi d'inviter des chorégraphes qui proposent au public une pluralité de démarches, tout en apportant des repères par rapport à l'histoire et à l'évolution de la danse. Ainsi se côtoient des ballets tels que *Giselle* et des signatures marquantes de la création contemporaine, comme William Forsythe, Jiri Kylian, Jean-Claude Gallotta, ou Felix Ruckert pour ne citer qu'eux. J'ai choisi également de travailler dans la durée avec certains chorégraphes comme Davide Bombana, Jo Strømgren ou Lucinda Childs pour permettre aux danseurs d'aller plus loin dans l'exploration du langage d'un chorégraphe.

Dans cette alternance de programmes et de styles, comment abordez-vous la recréation et la transmission des œuvres de répertoire classique ?

Un ballet classique doit être présenté en ayant conscience de la fragilité d'une exactitude toujours discutable, dans le cas où l'on tente de le remonter dans une version dite originale ou traditionnelle. Le répertoire classique est à présenter et non pas à préserver, faute de sources fiables. C'est ce que nous avons fait avec *Giselle*. Ces ballets évoluent toujours et le pire serait de tenter de les figer définitivement. Ou alors on prend la liberté d'une version moderne de l'œuvre. Mon *Roméo et Juliette*, ou mon *Lac des cygnes* par exemple, s'évadent à partir d'une analyse personnelle et d'un parti pris de rattacher ces pièces mythiques aux thématiques et questionnements d'aujourd'hui.

Conserver un ballet c'est essayer d'en retrouver l'esprit sinon la lettre. Les systèmes de notation, la vidéo ne tranchent pas le débat sur la justesse de la présentation d'une œuvre puisqu'elle ne peut être détachée d'une interprétation, d'un contexte, de la technique même des danseurs. Une œuvre chorégraphique ne meurt pas forcément avec son créateur ou ses premiers interprètes et la tradition se transmet de corps à corps, de bouche à oreille, par les danseurs qui en restituent les gestes et le sens. L'acte de restitution et de relecture d'une œuvre appelle à la vigilance par rapport à l'œuvre initiale tout en révélant celui qui l'interprète. En ce qui concerne la transmission, le sujet est vieux comme le monde. De tout temps, le chorégraphe crée à partir de la matière, de l'improvisation, de la recherche, de certains codes aussi, et des interprètes qu'il a sous la main. L'enjeu de la transmission n'est donc pas de reproduire l'œuvre telle qu'elle fut engendrée. L'important est de laisser une trace, à un moment, qui devient à son tour mémoire d'une interprétation.

Dans quelle mesure un danseur de ballet de formation classique peut-il capter les langages, les intentions et les énergies propres aux différentes écritures contemporaines ?

La formation classique donne une très grande capacité à s'adapter à un code particulier, car le corps est poussé au maximum de ses possibilités

techniques. De plus les acquis de la danse contemporaine ont fait évoluer les techniques d'enseignement de la danse dans son ensemble. L'apprentissage des techniques contemporaines est maintenant conséquent dans les conservatoires et cela depuis plus de vingt ans. La formation des danseurs dits « classiques » a donc beaucoup évolué et ils ne sont plus prisonniers d'un seul style. Il n'y a qu'à voir l'évolution des danseurs de l'opéra de Paris – ou des nôtres – pour s'en convaincre.

Vous avez mis en œuvre des dispositifs de reconversion des danseurs. En qualité de compagnie avec des danseurs permanents, comment leur évolution se vit-elle au sein du Ballet au sein du Ballet ?

La compagnie s'enrichit régulièrement de nouvelles arrivées. Certains viennent avec l'idée d'une expérience passagère, d'autres avec celle d'un investissement sur la durée, et leur carrière arrive un jour à son terme. Cette bascule vers une deuxième « vie » du danseur est un moment difficile et demande à être préparé. Nous avons donc mis en place un dispositif d'aide à la reconversion. Sous certaines conditions, il offre la possibilité d'une année de formation rémunérée. Après quoi, nous mettons un terme au contrat du danseur qui quitte la compagnie avec une indemnité tout en gardant ses droits au chômage. Huit danseurs ont bénéficié de ce dispositif depuis six ans avec des résultats très encourageants. Mais il reste urgent qu'une concertation s'engage avec les pouvoirs publics et partenaires sociaux pour réunir nos savoir-faire en la matière, au bénéfice de tous les danseurs.

En qualité de CCN, vous menez une action de développement chorégraphique sur le territoire. Quels en sont les axes majeurs ?

Dans ce domaine, la présence, l'engagement des danseurs sont essentiels. Nous donnons chaque année plus d'une quarantaine de spectacles sur la région. Mais en plus, je demande aux danseurs de s'impliquer personnellement dans les actions de sensibilisation, en liaison avec le département jeune public de l'Opéra. Les présentations de type « Raconte-moi la danse », les répétitions publiques ou autre « Plateaux ouverts » s'habillent de simplicité pour donner les clés des œuvres, briser quelques idées reçues, faire découvrir que le classique et le contemporain se sont inspirés mutuellement et ont fait de la danse un art essentiel dans notre

société. Un face à face avec les spectateurs et des danseurs responsables et heureux de partager leur expérience.

Vous accueillez depuis 2002 des compagnies en résidences studios. Sur quels critères fondez-vous vos choix d'accueil de compagnies ?

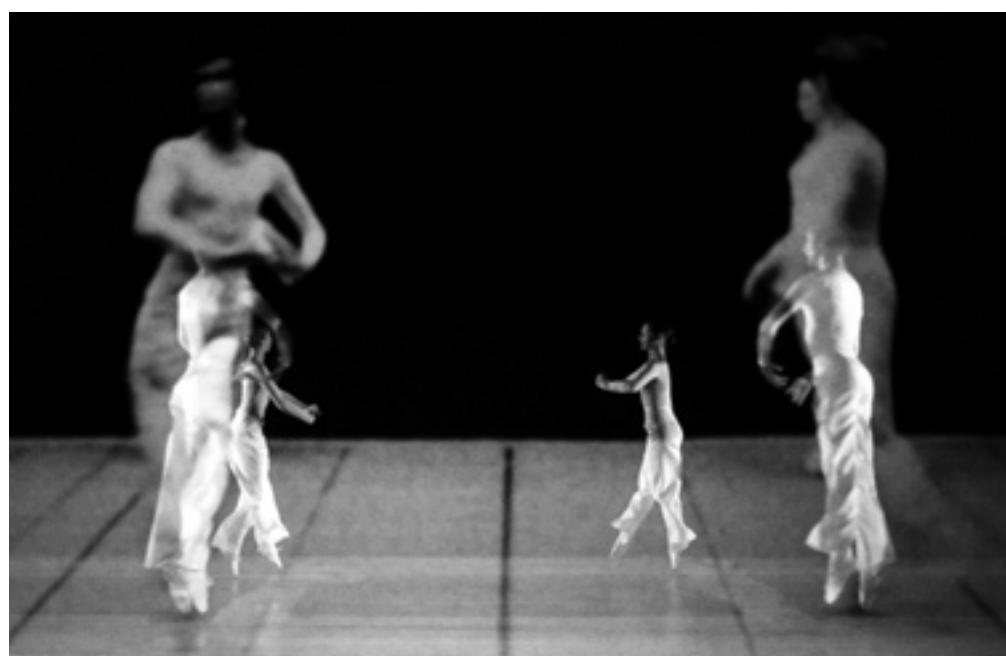
Je ne choisis pas en fonction de mes goûts personnels, mais en fonction de la viabilité du projet. Notre accompagnement - prêt de studio, co-production et une aide à la reconnaissance du travail - s'il est précieux pour les compagnies, ne nous satisfait pourtant pas pleinement. Les accueils studios ne pouvant s'organiser qu'en notre absence – nous avons besoin en permanence de nos studios Une - il manque encore la rencontre avec les équipes, le partage des expériences. Enfin, j'aimerais développer le partenariat avec d'autres structures pour donner une meilleure visibilité en région aux travaux réalisés. J'ai conscience qu'aujourd'hui nous manquons de temps de réflexion, et de disponibilité de l'équipe pour soutenir véritablement ces accueils comme je le souhaiterais.

Comment abordez-vous l'avenir et avec quelle ambition ?

Mon mandat vient d'être renouvelé pour la troisième fois et je suis toujours plein de projets pour cette compagnie. Le temps permet d'acquérir de la maturité, de donner un véritable style (comme on parle de « son » pour un orchestre) et la confiance qui m'est témoignée me conforte dans l'envie de poursuivre et d'aborder de nouveau territoires fort du chemin déjà parcouru. La compagnie doit s'ouvrir à de nouveaux espaces d'interprétation et à des projets artistiques toujours plus ambitieux. La reconnaissance et la diffusion nationale et internationale du Ballet reste bien sûr encore et toujours à développer. Cette reconnaissance est certes liée aux projets et aux créations que j'impulse, mais aussi aux nombreux chorégraphes qui laissent leur empreinte, pour affirmer avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin cette variété des styles, de la tradition à la modernité, qui font toute la richesse de la danse.

Propos recueillis par D. Orvoine

Transcrits en collaboration avec Marie-Laure Tissot
Entretien avec Bertrand d'At - 20/01/2005



Dance, Lucinda Childs - reprise / création 1999
Ballet du Rhin © J. L. Tanghe



LES RÉSEAUX

DE LA DIFFUSION



102 LES LOGIQUES SINGULIÈRES
DE LA DIFFUSION

« LE RETOUR CRITIQUE QUESTIONNE LE PROCESSUS DE CRÉATION, la validité ou la non validité du projet... Et la diffusion pose la question : qu'est-ce qui se joue aujourd'hui pour le public à retrouver un espace polémique ? Etre chorégraphe ne signifie pas forcément être directeur d'un Centre. En même temps, le rapport à l'art interroge la place de l'artiste dans l'institution et la Cité, dans ses capacités à la mutation et à la transformation. » Hervé Robbe

UNE PRÉSENCE SOUTENUE SUR LES SCÈNES DE DIFFUSION, AVEC DES RÉALITÉS CONTRASTÉES

En écho au processus de production identifié au projet singulier de chaque artiste, la diffusion est un enjeu majeur pour un CCN comme pour toute compagnie, et son étude révèle des réalités très contrastées. La présence d'un artiste sur les scènes est sans conteste l'un des indicateurs les plus lisibles de la reconnaissance artistique des compagnies, et en rebond, de la légitimité d'un artiste en direction d'une institution telle qu'un CCN.

Cependant et en aucun cas, la valeur et le sens d'une démarche artistique ne peuvent ici être réduits à une observation strictement quantitative de sa diffusion. Inscrite dans les règles et les modes d'un « marché » en continue mutation, la réalité des chiffres reflète en premier lieu et à un temps donné d'un parcours de chorégraphe, l'adéquation entre l'œuvre, l'attente des programmateurs et la réponse des publics.

Dans ce domaine, l'approche des logiques de diffusion étendue à l'entité institutionnelle du Centre chorégraphique demande force précautions. La notion de réseau spécifique aux CCN touche ici ses limites, tant les partenariats de diffusion varient suivant les spectacles proposés.

Contrairement à l'idée reçue sur la crise des CCN, la diffusion considérée pour l'ensemble des Centres n'a pas connu les ruptures qui lui sont prêtées. Elle présente au contraire une stabilité pour ces 4 dernières saisons, avec en moyenne par saison 1 048 représentations. Ces chiffres globaux masquent cependant une forte étendue des variations entre les CCN, sur une moyenne de 28 à 84 représentations par saison suivant les Centres.

Dans des esthétiques différentes, il est à noter la forte présence (entre 60 à 100 représentations) et la constance de diffusion sur les scènes du Ballet Preljocaj, du Ballet de Biarritz, du CCN d'Orléans, du CCN de Montpellier, du Ballet du Rhin, rejoints en 2005 par le CCN de Grenoble, puis par les CCN de Nancy et de Nantes. La compagnie Montalvo-Hervieu est dans ce contexte une exception remarquable avec une diffusion de 194 représentations en moyenne sur ces 4 dernières années.

Enfin, et cela est essentiel, la diffusion propre aux CCN, qui tentent par ailleurs en leurs lieux et places de s'engager en soutien de la production et de la diffusion d'artistes invités, ne peut être séparée d'une approche générale des conditions de la diffusion de la danse en France et sur le plan international.

Ce point développé dans l'article « Qu'en est-il de la diffusion de la danse en France ? » met en exergue les difficultés pour l'ensemble des compagnies de danse à trouver leur place dans des lieux de résidences et d'accueils pour la création chorégraphique, en nombre encore insuffisant en regard de l'offre de diffusion des compagnies françaises et étrangères réunies¹.

LA PARTICULARITÉ DES ŒUVRES RÉPOND À LA PARTICULARITÉ DES RÉSEAUX

« À l'origine tout part de l'artistique. Ce sont les partis pris des créations, dans notre cas éclectiques et de moins en moins prévisibles, qui déterminent ou pas les lieux à accueillir les spectacles », confie Michel Chialvo, chargé de la production et diffusion auprès de Mathilde Monnier.

La compréhension du marché du spectacle régi par les principes de l'offre et de la demande où la danse doit créer son espace parmi les autres formes du spectacle vivant, est particulièrement complexe : valeurs esthétiques et

responsabilités des programmateurs, soutien des compagnies émergentes, renommée des compagnies, audience des publics, festivals ou saisons régulières, raisons de politique culturelle... Les critères de choix sont multiples et parfois contradictoires. Ils précisent cependant combien la particularité des œuvres et des projets répond très sensiblement aux particularités des réseaux qui les accueillent.

Des scènes locales aux plateaux internationaux, il est donc plus juste ici de parler de marchés et de réseaux aux logiques distinctes et préférences marquées, auxquels par ailleurs les CCN répondent à la mesure de leur hétérogénéité artistique, présents à hauteur de 77 % de leur diffusion sur la scène nationale, et à 23 % à l'international.

Les connivences artistiques avec l'œuvre d'un chorégraphe, qu'il soit ou non un CCN, sont les raisons premières d'un accueil. Partant de ce point, il est délicat de mesurer ce en quoi la renommée et la légitimité accordées à l'institution, qui ont pu avoir un impact il y a quelques années², influent aujourd'hui sur les choix des programmateurs, et ceux des publics. Et dans quel sens.

« L'endroit d'où l'on s'exprime influe sur ce que l'on transmet et sur la façon dont cela est perçu », souligne Emmanuelle Huynh, interrogant l'impact de son nouveau statut de directrice d'un Centre sur ses réseaux partenaires.

« Auparavant, je faisais partie d'une sorte de marge, une marge visible mais qui me positionnait à côté des cadres institutionnels ; à présent, mes anciens interlocuteurs ont d'autres gens à aider, tant du point de vue de la production que de la diffusion, et mon travail ne se fond pas non plus dans le réseau de diffusion des Centres chorégraphiques. »³

Proposant des créations basées sur un vocabulaire classique, Thierry Malandain et Yves Kordian du CCN de Biarritz doivent susciter de leur côté des connivences « hors champ » des réseaux nationaux, centrés en quasi exclusivité sur la danse contemporaine. Théâtres municipaux, théâtres lyriques, voire espaces privés en collaboration avec un agent de diffusion pour l'étranger, scène de tréteaux itinérante pour la région : la compagnie permanente diffuse une centaine de représentations par saison.

L'IMPACT DES PIÈCES DE RÉPERTOIRE SUR LA DIFFUSION DES CCN

« L'idée de reprendre le répertoire est survenue avec le souhait de revisiter des pièces en transmission des danseurs à de nouveaux interprètes, du désir du public à revoir ces pièces, mais elle a correspondu aussi au besoin de relancer l'intérêt des réseaux de diffusion avec des œuvres déjà référencées » soulignent Claude Brumachon et Benjamin Lamarche⁴.

Considérant que l'histoire de la danse est toute entière tendue entre création et répertoire, un atout de taille associé au caractère pérenne des CCN, est de proposer 65 % de leur offre de diffusion en s'appuyant sur des pièces de répertoire datées de deux à trois années, mais aussi des œuvres plus anciennes. Un privilège par rapport aux compagnies indépendantes par trop soumises aux systèmes d'aides à la production.

« Une écriture s'est à peine créée qu'elle n'existe déjà plus. La question de la mémoire est donc d'actualité et d'urgence politique », appuie Catherine Diverrès. La reprise d'œuvres référencées permet très favorablement de réactiver l'intérêt des programmateurs, tout en répondant à un besoin de repères des nouvelles générations de publics et d'acteurs culturels vis à vis

de l'histoire de la danse encore très mal connue et d'une culture chorégraphique en constante mutation.

Comment des pièces emblématiques des années 80 telles que *May Be* de Maguy Marin, peuvent l'être encore aujourd'hui, et apporter un regard revivifié sur les créations de plus jeunes artistes ?

Sophie Renaud de l'AFAA souligne la tendance des professionnels à privilégier de nouvelles générations en regard d'une offre globale foisonnante, notant cependant un intérêt aujourd'hui des programmateurs à re-découvrir des propositions d'artistes qu'ils n'ont plus vues depuis cinq à six ans.

Dans ce sens et sur le plan de la création et de la transmission, les re-visitations des livrets des Ballets russes par Angelin Preljocaj ont rencontré un engouement du public et une demande de diffusion qui ne se sont jamais démenties.

Les créations du Ballet de Biarritz, ou les programmes du Ballet de Lorraine composés entre créations et reprises d'un patrimoine de pièces du XX^e siècle, confirment également aujourd'hui leurs places grandissantes dans les lieux de diffusion.

LA REMISE EN QUESTION ET LE SOUTIEN DE L'INSTITUTION

Par ailleurs, il serait vain d'ignorer qu'une diminution des tournées ne vienne à un point donné d'un parcours interroger fortement une démarche artistique. L'importance du soutien alors apporté par la permanence dans l'institution, largement interpellée dans ces périodes de crise, est alors à souligner.

Ainsi Jean-Claude Gallotta, aujourd'hui reparti dans sa diffusion mais confronté à la fin des années 90 à un repli de la demande, confie la déstabilisation alors éprouvée : « *À partir de 1995, il y a eu une fêlure artistique dans ma démarche, une forme de désillusion face à la perte d'influence artistique au sein de l'institution, et le début d'une certaine déchéance venant de la profession... Il a été vital de trouver des solutions, survivre, inventer des formes nouvelles... Nous nous sommes adaptés au système non sans difficultés, et depuis 2002-2003, les tournées sont reparties d'abord à l'étranger puis en France. L'institution a permis une construction sur l'espace et le temps, et par un travail de terrain et d'ouverture, de rebondir en élan créatif* ».

« *Jusqu'à quel point ?* », note en écho Catherine Diverrès. « *L'enjeu fondamental d'un CCN n'est pas seulement d'entretenir une équipe, ni même d'œuvrer dans un engagement politique pour la danse, mais bien de diffuser les pièces, de la région à l'international. Cela est un questionnement profond, qui peut mettre en déséquilibre le statut de direction d'une institution artistique.* »

UNE ÉQUIPE GARANTE D'UN PROJET ARTISTIQUE ACCORDÉ À L'ÉCONOMIE DES STRUCTURES

Au delà donc de l'identité artistique propre à chaque CCN, il est indéniable que le caractère stable de l'institution dans ses moyens de production, ainsi que la permanence d'équipes qualifiées agissent à la fois sur la nature de l'offre, comme sur la continuité de son audience auprès des réseaux de la diffusion. A contrario, les charges de fonctionnement peuvent alourdir un coût de plateau et être en mises en concurrence avec les demandes de la majorité des compagnies indépendantes pourtant beaucoup plus fragilisées

dans leur organisation. Cela peut être un frein et il serait intéressant d'en mesurer la portée dans les décisions des programmateurs.

Garants de la médiation avec les réseaux, les administrateurs et collaborateurs chargés de la production et diffusion ont une place essentielle dans la qualité et la permanence des échanges professionnels et l'organisation des tournées. Tâche complexe qui suppose à la fois une compréhension interne de la création, et la connaissance des systèmes dans lesquels elle s'inscrit. Et qu'il convient ici de saluer.

L'économie liée à la diffusion n'est pas donc pas le moindre des aspects à gérer, puisqu'à l'instar de toute compagnie, les Centres chorégraphiques puissent l'essentiel de leurs recettes propres dans la vente des spectacles, équilibre de base pour maintenir le fonctionnement des structures et le suivi des productions.

Ces recettes liées aux produits des tournées traduisent une variation de 1 à 7,8 entre les Centres dans ce domaine. En masse budgétaire, ces apports correspondent à une moyenne de 28 % des produits d'exploitation en 2004, dans une variation de 11 à 59 % suivant les CCN.

AGIR POUR DÉVELOPPER LES PARTENARIATS AVEC LES SCÈNES CULTURELLES SUR LES TERRITOIRES D'IMPLANTATION

« ... Il semble capital, pour la reconnaissance et la diffusion d'une culture chorégraphique dans la ville, que les créations des équipes implantées jouissent d'une exception dans la programmation du théâtre partenaire... Les CCN devraient pouvoir proposer des séries, initier des programmations, accueillir des compagnies en résidence, inventer dans leur zone d'influence des espaces alternatifs de représentation de la danse. »

Philippe Brzezanski - Assises de l'ACCN en 1996

Partage des outils et des compétences en matière de programmation et de diffusion. Dix ans plus tard, il semble qu'une part du questionnement reste d'actualité : comment de part et d'autre renforcer aujourd'hui une réflexion concertée entre les CCN et les scènes partenaires ?

Comment aujourd'hui engager en région des états des lieux pour la danse, afin de développer des aides à la production, à la diffusion, à la formation et à la sensibilisation, qui valorisent une synergie entre l'ensemble des ressources d'un territoire, institutions, compagnies et scènes de diffusion ?

Pourtant, la place réservée à la diffusion de la danse persiste à interroger les difficultés de collaborations entre les partenaires en présence, ainsi que les politiques de diffusion mises en place par l'État et les collectivités territoriales. Comment pour les CCN comme pour les compagnies indépendantes, aménager une forme de cahiers des charges avec les scènes, et relancer la réflexion afin de donner une plus grande place à l'accueil et à la production de la danse ?

Les chiffres réunis par l'étude de l'ACCN sur la saison 2003-2004 éclairent assez crûment des réalités de diffusion des CCN sur leur territoire d'implantation. La présence des CCN sur ces terrains représente 27 % de leur diffusion globale, répartie à 18 % pour les villes et à 9 % en région, cela dans une variation entre les Centres de 2 à 44 représentations.

Seuls 10 CCN en 2004 ont développé un partenariat de production et de diffusion régulier avec un établissement sur leur ville. Sur le plan régional la situation est encore plus critique, avec 5 représentations en moyenne par CCN en 2003-2004, à l'exception du Ballet du Rhin qui réalise 65,6 % de sa diffusion en intercommunalité avec trois villes de sa région.

Il est possible d'admettre que la relative faiblesse de la diffusion des CCN sur leur ville et région est le reflet des outils dont ils disposent, contrairement au réseau des CDN qui ont bénéficié de missions et d'infrastructures scéniques leur permettant d'avoir une visibilité directe auprès des publics de leur ville. Seuls une dizaine de CCN disposent de studios adaptées à des représentations de danse, cela sur de petites formes et jauges publiques. L'émergence de lieux bâtis pour la danse en 2005-2007, à Aix-en-Provence, Rillieux-la-Pape et Angers peut-elle ouvrir de nouvelles perspectives de diffusion ? Cette autonomie relative appelle néanmoins une vigilance pour trouver une complémentarité avec son environnement, et les moyens adéquats à la gestion d'un espace de programmation.

DES PUBLICS POUR LA (LES) DANSE(S) PRÉSENTS ET RÉACTIFS

« Elargir, accroître les publics ne signifie pas faire du nombre, mais permettre un regard plus aiguisé... Être artiste, ce n'est pas être dans l'isolement.

Il est possible d'être dans la plus grande des innovations en étant dans une confrontation, une exposition, un dialogue avec le public le plus divers et le plus nombreux. » Didier Deschamps.

La fréquentation des publics reflète par évidence la notoriété accordée à une création, ou à un artiste, mais varie aussi considérablement suivant le genre, l'esthétique et les formats des spectacles.

Réunissant en une saison plus de 470 000 spectateurs, la fréquentation moyenne des CCN est de 466 spectateurs, celle-ci variant de 120 à 1 000 personnes.

De même que les réseaux, le public n'est pas un, mais multiple. Cependant, il est complexe d'apprécier sa circulation entre les genres artistiques, tant les comportements sont spécifiques aux esthétiques proposées. De plus, il serait bien sûr absurde de comparer sur la base de la fréquentation, un solo de Josef Nadj ou une installation d'Hervé Robbe avec un spectacle de la compagnie Montalvo-Hervieu, ou les créations du Ballet Preljocaj, du Ballet de Lorraine ou du Ballet de Biarritz proposant de grands plateaux pour de larges publics.

Il est difficile ici de mesurer si le label Centre chorégraphique est un gage de curiosité ou de fidélité pour les publics. Cependant, si ces résultats prouvent une demande des publics envers des œuvres marquantes du patrimoine artistique, donc connues, elles indiquent également une réelle réactivité à des pièces innovantes et inédites.

Cela ne peut qu'alimenter la question des séries de représentations pour la danse, véritable « serpent de mer » reposant entre autres sur la question de la constitution des publics. Dans ce domaine qui appelle un accompagnement des processus de création, et une initiation aux langages de l'histoire contemporaine, donc des compétences bien spécifiques, il semblerait que les CCN, aux côtés des compagnies indépendantes, puissent être en effet des partenaires privilégiés.

texte Dominique Orvoine

1. Voir chiffres dans l'article « Qu'en est-il de la diffusion de la danse en France ? ».

2. Cf. en référence aux propos cités dans les entretiens d'E. Dheygere/Le Vivat, et F. Janelle/ONDA.

3. Propos cités dans l'entretien recueilli par Marie Glon - In revue Repères - mars 2005.

4. Entretien avec B. Lamarche - octobre 2005.

LA DIFFUSION DES CCN - SAISON 2003-2004

Étude corrigée en moyenne de représentations sur 7 saisons de 1998-1999 à 2004-2005. Étude détaillée sur 17 CCN sur 4 saisons depuis 2001-2002.

Alternances de direction artistique

Le Havre: Hervé Robbe depuis 1999

Nancy: Didier Deschamps depuis 2000-2001

Tours: Daniel Larrieu jusqu'à la saison 2002-2003, et Bernardo Montet pour 2003-2004

Angers: Joëlle Bouvier et Régis Obadia jusqu'à fin 2003, et Emmanuelle Huynh en 2004

Caen: Karine Saporta jusqu'en décembre 2003, Hélène Fattoumi et Eric Lamoureux pour 2004-2005

Marseille: Marie-Claude Pietragalla jusqu'en juin 2004 et Frédéric Flaman en 2005

MOYENNE DES REPRÉSENTATIONS SUR 7 SAISONS

1998-1999 : 46,6 repr. - 1999-2000 : 55 repr.

2000-2001 : 63,4 repr. - 2001-2002 : 70 repr.

2002-2003 : 59,8 repr. - 2003-2004 : 59,5 repr.

2004-2005 : 59 repr.

L'étude ACCN a porté sur l'observation de 7 saisons, sachant que seuls 14 CCN se sont exprimés pour la saison 98-99, et 16 CCN pour les saisons 99-2000 et 2000-2001.

La moyenne de représentations par saison correspond au total des représentations des CCN divisé par le nombre de CCN exprimés :

DIFFUSION SUR LES QUATRE DERNIÈRES SAISONS

4 194 représentations

dont 3 208 en France (77 %) et 976 à l'étranger (23 %)

1 048 représentations en moyenne par saison

2001-2002: 1 191 repr. dont 885 en France (74 %) et 306 à l'étranger (26 %)

2002-2003: 1 016 repr. dont 795 en France (77 %) et 221 (23 %)

2003-2004: 1 012 repr. dont 764 en France (75 %) et 248 (25 %)

2004-2005: 1 004 repr. dont 803 en France (80 %) et 201 (20 %) estimations closes au 5 avril 2005.

Variation de l'activité entre les Centres, étendue sur un rapport de 1 à 8, étudiée sur la base de 6 groupes :

4 CCN ont une moyenne de 28,5 représentations par saison / 12% (Caen, Le Havre, Rennes et Tours).

4 CCN: moyenne de 43,7 représentations / 16% (Angers, Belfort, Marseille, Rillieux-la-Pape)

3 CCN: 56 représentations / 16% (Grenoble, Mulhouse, Nancy)

2 CCN: 71 représentations / 13% (Montpellier, Nantes)

3 CCN: 84 représentations / 25% (Aix-en-Provence, Biarritz, Orléans)

1 CCN: 194 représentations / 18% (Créteil)

RÉPARTITION DES REPRÉSENTATIONS

ENTRE LES TERRITOIRES

Répartition entre la France (77 %) et l'étranger (23 %)

En quatre saisons

en France : 3 247 représentations / 77% de la diffusion

l'international : 976 représentations / 23% de la diffusion

La variation entre les CCN sur la diffusion à l'étranger est de 1 à 11, soit de 12 à 142 représentations.

Pourcentage de la diffusion à l'étranger pour un panel de CCN :

Créteil: 18,3 % / 142 représentations - Biarritz: 40,6 % / 139

Aix-en-Provence: 35 % / 130 - Orléans: 36,4 % / 122 - Nantes:

36,4 % / 36 - Montpellier: 24 % / 68 - Rillieux-la-Pape: 39 % / 68

Nancy: 19,5 % / 45 - Grenoble: 27 % / 13

En France hors région d'implantation :

50 % de la diffusion (en moyenne)

2002-2003: 518 représentations / 51% de la diffusion totale

2003-2004: 485 représentations / 48% de la diffusion totale

Territoire d'implantation du CCN: 27 % de la diffusion (en moyenne)

2002-2003:

253 représentations dont 19 % pour la ville et 13 % en région

2003-2004:

279 représentations dont 18 % pour la ville et 9 % en région

En 2003-2004, le nombre de représentations cumulées sur la ville et la région varie de 2 à 44 :

7 CCN cumulent moins de 10 représentations,

6 CCN cumulent entre 11 et 20 représentations,

4 CCN cumulent de 28 à 44 représentations - Grenoble: 28 -

Créteil: 36 - Nantes: 40 - Ballet du Rhin: 44.

Partenariats

10 CCN en 2004 ont un partenariat de production et de diffusion régulier avec un établissement de leur ville :

Angers, Biarritz, Caen, Créteil, Grenoble, Marseille, Mulhouse, Nancy, Rennes et Tours, en général pour deux ou trois représentations.

Festivals en France et à l'étranger: 10 % de la diffusion

2003-2004: 105 représentations accueillies lors de festivals

44 représentations en France / 4% du total diffusion

61 à l'étranger / 6% du total diffusion

Accueils à Paris

En 2002-2003: 83 représentations (8 % de la diffusion) ont été accueillies dans les lieux pour la danse à Paris

(Théâtre de la Ville, Théâtre national de Chaillot, Centre Beaubourg, Théâtre de la Cité internationale, La Ménagerie de Verre...).

En 2003-2004: 43 représentations soit 4 % de la diffusion.

Projets soutenus par l'AFAA

2002-2003: 17 projets CCN ont été soutenus par l'AFAA / 1,7% de la diffusion des CCN.

2003-2004: 25 projets soutenus / 2%.

ESTIMATION DES PUBLICS DE LA DIFFUSION

2003-2004 / 449 839 SPECTATEURS

La fréquentation moyenne par représentation pour l'ensemble des CCN est de 444 spectateurs.

La variation du public est de 1 à 8, soit de 3 539 à 65 300 spectateurs.

Cette fréquentation des publics varie fortement suivant le format, le dispositif et le style des spectacles. Ainsi, les 5 ballets réunissent tous un nombre moyen de spectateurs par représentation supérieur à 500 personnes.

6 CCN réunissent de 120 à 300 spectateurs :

Angers, Caen, Nantes, Orléans, Rennes, Tours;

6 CCN de 301 à 500: Belfort, Créteil, Le Havre, Grenoble, Montpellier, Rillieux-la-Pape;

3 CCN de 501 à 700: Biarritz, Marseille, Nancy;

2 CCN de 701 à 780: Aix-en-Provence, Mulhouse.

CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE COMPAGNIE MONTALVO-HERVIEU

UNE ESTHÉTIQUE DU MÉLANGE FONDÉE SUR UNE VISION DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

José Montalvo et Dominique Hervieu développent un art du métissage où la poésie des danses urbaines, africaines, flamenco, ou encore de l'art de la pointe s'exultent en contrepoint d'images filmées qui renvoient autant au cinéma muet qu'aux surréalistes. Ce projet artistique singulier leur vaut une large diffusion (194 représentations en moyenne par an sur la base des quatre dernières saisons) nécessaire au bon fonctionnement du Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne dont le budget repose en partie sur les recettes de diffusion (environ 70 % de recettes propres depuis 1998). Nommés en juin 1998, suite au départ de Maguy Marin pour Rillieux-la-Pape, José Montalvo et Dominique Hervieu poursuivent leur recherche autour d'une esthétique du mélange fondée sur une vision de la société contemporaine qui s'enrichit de ses métissages. Jalonnées de prix et de distinctions, leurs pièces se sont inscrites jusqu'à aujourd'hui dans un projet de longue haleine : la construction d'une fresque baroque à travers laquelle l'œuvre se déploie, élargissant sans cesse ses propres horizons, ses propres recherches.

L'ŒUVRE : LA DANSE, L'IMAGE

LA DANSE

L'écriture de Montalvo-Hervieu procède d'un art du mélange, du métissage des styles. Conscients que chaque pratique corporelle est porteuse d'univers mentaux et d'une jouissance spécifique, ils recueillent, accueillent dans leur œuvre des danses de cultures différentes. Ces jeux d'interrelations, d'emprunts, de transformations ne se réduisent pas à un simple formalisme, tant il est vrai que les pratiques corporelles ne sont jamais neutres, jamais seulement instrumentales. Ils impliquent, pour les chorégraphes, des enjeux symboliques, puissants, d'ordre politique, sensible et philosophique. Reconnaître la diversité des danses, des cultures, des imaginaires, tel est l'enjeu artistique pour la compagnie dans sa dimension aussi bien inventive que critique.

L'un des principes de création consiste à faire émerger les identités singulières des danseurs au cœur d'une démarche artistique transculturelle. C'est un dialogue, un discours, une interaction entre l'univers baroque et fantaisiste des chorégraphes et l'incarnation par les interprètes de ce monde sensible. L'écriture procède d'une exploration polyphonique des langages, Montalvo-Hervieu tentant ainsi d'inventer leur propre conception poétique du multiple. Pour eux, la diversité n'est pas seulement un prétexte à un projet artistique mais véritablement une expérience vitale et unique de la contemporanéité.

L'IMAGE

Face à une image technologique qui envahit tout, les deux chorégraphes ont eu le désir de la détourner, de la retourner à des fins poétiques, de mettre l'image mobile au service du spectacle vivant, de l'imaginaire et du sens. José Montalvo crée la trame vidéo de chaque spectacle. L'image technologique, avec ses pouvoirs de projection, de montage, de collage lui permet ainsi d'inventer un monde sensible où l'image et le corps, dans sa présence physique immédiate, son poids charnel et sensuel, se rencontrent dans un dialogue malicieux. Cette juxtaposition crée des effets inédits de poésie, de beauté, d'humour, de trouble. Elle interroge sans s'appesantir les frontières glissantes, instables entre le réel et ses représentations : réflexion au cœur de notre société numérique contemporaine. Les chorégraphes tentent ainsi de questionner quelques problématiques de l'esthétique baroque, particulièrement celle de l'illusion, du rapport ambigu entre l'imaginaire et le réel.

LE COLLAGE, LA JUXTAPOSITION

Le principe du collage est développé depuis *Podebal* (1992) comme type d'écriture ou « *métissage formel* » dans lequel se précipite une hétérogénéité de fragments de danses, de musiques et d'images. La définition de l'image poétique donnée par André Breton : « *Rapprocher deux éléments les plus éloignés possible l'un de l'autre, cet éloignement et cette rencontre faisant naître une image poétique* », a toujours accompagné la réflexion des chorégraphes.

Au moment de *Paradis* (1997), Montalvo-Hervieu parlaient beaucoup de confrontation et de juxtaposition de pratiques corporelles, d'imaginaires et d'époques. Cette esthétique avait une résonance politique qui rappelait leur engagement social, leur présence d'artiste dans une ville multi culturelle, leur réflexion sur les sociétés cosmopolites et polyglottes. Créer à partir de la cohabitation des danses rejoignait pour eux le refus d'une société prétendant à une totalité unitaire et homogène, cela impliquait aussi des enjeux symboliques puissants de domination et d'exclusion. Aujourd'hui, toujours au cœur du métissage, ils travaillent davantage sur une hétérogénéité qui, dans le processus d'écriture, dégage un sentiment non plus de juxtaposition et de discontinuité, mais d'articulations et de continuité. Articulations portées aussi par chaque interprète qui, loin de s'appuyer sur ses seules racines, emprunte aux cultures des autres sans perdre sa propre identité. Ainsi au cœur de cette écriture du collage, l'interprète élaboré, transforme, invente son imaginaire et son identité d'artiste, participant à un discours collectif. La danse dans la compagnie Montalvo-Hervieu est sans doute une manifestation exemplaire d'un être non pas comme fondation mais comme passage, vivant dans son corps les métamorphoses incessantes par lesquelles les danseurs se dépassent.

LA MÉMOIRE ET L'INVENTION

Les éléments de cette esthétique du collage sont constitués du métissage des danses, de la rencontre des corps et des images, mais aussi du mélange des époques et des genres. Ainsi, l'on peut voir sur scène, une danseuse classique danser sur une musique hip-hop, un musicien iranien jouer une mélodie ancestrale pour un breakeur électrique, une danseuse flamenca se confronter à la pulsation vivaldienne... Ce pari de la mémoire et du mélange des époques est une façon pour les chorégraphes d'articuler des références artistiques du passé au cœur d'une œuvre d'aujourd'hui, et de s'ouvrir plus librement aux chances de l'invention. Pour Montalvo-Hervieu, reste notre contemporain ce qui nous touche, ce qui nous passionne, aujourd'hui sans exclure le passé. Ainsi au cœur de cette logique, ils tentent de revivifier une certaine philosophie du plaisir qu'ils aiment lire dans l'art du XIII^e siècle. Cette philosophie sensualiste, qui s'appuie sur l'association entre sensualité et culture, constitue un des moteurs de leur esthétique. Elle révèle que le plaisir dansé et joué n'exclut ni la richesse inventive de la composition, ni l'exigence d'invention, d'appropriation et de distanciation des interprètes. Sans nostalgie ni désir de reconstitution historique, mais plutôt comme un tremplin de la pensée la plus libre, ils poussent à bout dans une jubilation d'écriture et de rêve, l'illusion, l'exubérance, la loufoquerie présentes dans certaines œuvres du XVIII^e siècle. Pour José Montalvo et Dominique Hervieu, dialoguer avec cette esthétique et sa philosophie, est une façon de célébrer par une danse virtuose, et aussi par des moyens technologiques d'aujourd'hui, la subtile jubilation du plaisir maîtrisé, au cœur d'un imaginaire, et d'une pensée de notre temps. La réalisation en 2004, de la chorégraphie et mise en scène des *Paladins*, l'opéra de Jean-Philippe Rameau, dirigé par William Christie, s'inscrit à merveille dans cette logique artistique.

UN PARCOURS, UNE PROPOSITION ARTISTIQUE QUI RENCONTRENT UN LARGE PUBLIC

Si le public et la critique apprécient le travail de la compagnie dans la première moitié des années 1990, ils s'emballent lorsque Montalvo-Hervieu décident de convier dans leurs spectacles des interprètes issus de la danse hip-hop et de la danse africaine rencontrés au festival Suresnes Cité Danse en 1996. Cependant dès *Podebal* un artiste de cirque était intégré à l'équipe d'interprètes sur scène et *La Gloire de Jérôme A* mêlait également des danseurs de toutes générations : professionnels sur scène et amateurs à l'écran. La diversité des imaginaires, des corps et l'ouverture aux autres pratiques étaient dès le début le moteur de la recherche des deux artistes. D'ailleurs, Dominique Hervieu a incarné dès 1985 cet art du mélange au cœur de sa gestuelle singulière dans les soli chorégraphiés par José Montalvo grâce à l'élaboration d'un vocabulaire original hybride danse classique, smurf et mime. Après cette première période, c'est radicalement, à partir du *Pilhaou Tibahou* à Suresnes en 1996, que la compagnie multiplie les expériences de mélange des styles et des cultures. Cette diversité fait la part belle aux interprètes qui sont encore généralement réduits à l'anonymat dans le monde de la danse contemporaine. Chez Montalvo-Hervieu, l'on ne peut parler des œuvres sans citer les danseurs. Certains d'entre eux évoluent depuis plus de dix ans dans la compagnie.

LA DIFFUSION : LE RAYONNEMENT NATIONAL ET INTERNATIONAL

Les projets de la compagnie Montalvo-Hervieu sont diffusés dans le réseau des scènes nationales et internationales qui accueillent généralement la danse contemporaine avec une jauge autour de 1 000 places. Alors que les séries sont rares en danse et que même les compagnies qui connaissent un important succès semblent pas déroger à cette règle, la compagnie Montalvo-Hervieu joue depuis 2001 à Lyon, Rennes, Grenoble, des séries de 10 représentations, depuis 2002, des séries de 35 représentations à Paris. Ces longues séries sont associées à des dates isolées dans de nombreux autres théâtres en province et à l'étranger. Concernant le réseau international, la compagnie a réalisé un peu moins d'un cinquième de ses représentations à l'étranger sur les deux dernières saisons à cause du décor imposant du spectacle *On danfe* très difficile à transporter. Par contre, les 3 pièces précédentes *Paradis* (1997), *Le Jardin lo lo Ito Ito* (1999) et *Babelle Heureuse* (2002) ont tourné à l'étranger pour au moins 30 % des représentations totales (en moyenne 50 représentations). La compagnie est présente dans les festivals internationaux les plus prestigieux : New-York, Hong-Kong, Melbourne, Berlin, Amsterdam...

Ce n'est pas tant l'impressionnante liste des pays, villes capitales et dates de représentation des différents spectacles qui compte mais la capacité de l'œuvre à être accueillie dans des lieux d'excellence (Wuppertal, B.A.M de New York, Barbican center Londres, Festival Roma Europa, etc.) aussi bien que dans des lieux non consacrés. À l'heure où les directeurs de théâtres hésitent encore et toujours à présenter de la danse, la compagnie Montalvo-Hervieu apparaît comme une évidence car leurs pièces rassemblent un public de plus en plus large. La singularité de la diffusion tenant aussi à une très grande fidélité des lieux programmant la compagnie depuis *Hollaka hollala* et *Paradis*.

Plusieurs créations ont aussi bénéficié de coproductions internationales (Rome, Londres, Luxembourg, Amsterdam...).

Force est de constater que depuis plus de dix ans, ces œuvres ont la particularité de permettre une appropriation immédiate des publics les plus larges et les plus différents. L'une des forces de la compagnie réside sans doute dans le fait d'exprimer une quintessence de l'esprit d'ouverture et une vision transculturelle de la société française, terre des arts, du respect de la différence et de vocation à l'universalité.

« UNE CONCEPTION CITOYENNE DE LA DANSE »¹

José Montalvo et Dominique Hervieu développent parallèlement des projets de diverses formes qui répondent inlassablement à la même question « *Comment la danse peut-elle participer à notre bonheur et être un art de vivre ?* »². Les artistes ont toujours associé la création, l'interprétation, la chorégraphie à une exigence de partage de leur art. Ce n'est pas un programme théorique, mais avant tout une démarche humaine, une nécessité intérieure.

Depuis 1992, Dominique Hervieu et José Montalvo proposent *Danses à voir et à danser*, petites fêtes qui rappellent par une approche conviviale et ludique que la danse répond à un appel fondamental de l'être et qu'elle peut être vécue par tous... Des groupes d'amateurs volontaires de tous âges deviennent les ambassadeurs « des danses à voir et à danser » qui peuvent rassembler jusqu'à 3 000 personnes. Par ailleurs en 1996, ils partagent l'aventure du bal moderne à l'initiative de Michel Reilhac. Les Cristoliens sont en premier lieu associés à toutes ces expériences d'appropriation de l'acte artistique. Cette volonté de s'inscrire dans un territoire donné est l'une des missions phares des CCN mais elle est également chère aux deux chorégraphes ; cela permet de proposer des actions sur le long terme qui développent des rendez-vous réguliers auprès des publics.

Il existe une double logique pour la compagnie : l'équilibre entre l'activité internationale et l'appartenance locale. En 2001, cette diversité des danses et des origines culturelles de Créteil est réunie dans le projet de Dominique Hervieu, *Mosaïque... danse(s) d'une ville*. Pendant huit mois, elle a travaillé, accompagnée d'une dizaine de danseurs de la compagnie, avec deux cents amateurs de quinze à quatre-vingt cinq ans pour qu'ils vivent « en grandeur réelle » en tant qu'interprètes, chercheurs, improvisateurs, la réalisation d'une œuvre collective dans l'esprit de la démarche du métissage de la compagnie. Il s'agit donc d'inviter chaque citoyen à prendre part à la vivification de l'espace artistique par l'expérience concrète de la création. En juin 2005, durant la manifestation *Jour de Fête* à Créteil, José Montalvo organise le final du grand défilé en conviant de nombreuses associations culturelles de la ville ; un événement qui réunit entre 4 000 et 5 000 personnes. Ces projets d'envergure qui demandent un investissement important de toutes les équipes (artistiques, techniques, administratives) sont rythmés en harmonie avec le calendrier de création et de diffusion de la compagnie.

Texte d'André Curmi.

Cf. projet artistique du CCN de Créteil - septembre 2005.

1. Marie-Christine Vernay, *Libération*, 7 octobre 1992.

2. José Montalvo interviewé par Frédérique Planet in *Culture et Proximité* n° 6.



Les Paladins, Montalvo / Hervieu - création 2004 - CCN Crétel Val de Marne © P. Berger



CCN NANTES

CLAUDE BRUMACHON - BENJAMIN LAMARCHE

LA DANSE EST ÉPHÉMÈRE ET MOUVANTE.

« Créer, danser, c'est un élan vital et premier... Il y a une nécessité à être, là, dans cet art, le mener devant le public pour susciter un débat esthétique et philosophique. L'art éphémère de la danse porte en lui le sublime de cet état que l'on peut reproduire et perdurer comme on pourrait ouvrir plusieurs fois un même livre. »

Benjamin Lamarche¹

Au CCN de Nantes, dirigé par Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, la compagnie de six danseurs permanents est étoffée jusqu'à dix-huit danseurs suivant l'actualité de création et de diffusion. Artistes et administratifs portent un projet signifié par la singularité de l'univers artistique de ses directeurs et leur nécessité de créer qui ne s'est pas démentie en quinze années de permanence artistique dans ce lieu. L'équipe administrative et technique est composée de six personnes, chargées du suivi des activités du CCN et de l'organisation depuis 1998 des *Connivences de juin*.

Claude Brumachon est un chorégraphe généreux dans sa recherche à la mesure de sa danse fougueuse, axée sur une dynamique du désir, sur l'énergie des corps, une matière tumultueuse, sensuelle et organique inspirée par un goût romantique de la sublimation.

Huit pièces environ - créations et reprises du répertoire - sont proposées par saison en diffusion. Seize chorégraphies ont été créées ces sept dernières années, auxquelles s'ajoutent cinq pièces transmises ou créées pour des ballets ou des compagnies étrangères.

Après avoir beaucoup tourné durant des années au niveau national et international, la diffusion du CCN de Nantes a accusé un léger ralentissement ces deux dernières saisons. Ceci dû notamment à un changement dans l'équipe administrative et à une évolution des propositions chorégraphiques visant à sortir des théâtres pour investir des lieux inhabituels, musées, hangars... De nouvelles explorations qui s'organisent autour du croisement des arts, notamment la danse et la voix - chanteurs a capella et danseurs. Le CCN axe son travail sur ce mélange des formes tout en continuant son travail de terrain local qui s'insère dans une ville ouverte.

ENTRETIEN AVEC BENJAMIN LAMARCHE

ENTRE CRÉATIONS ET PIÈCES DE REPERTOIRE DE LA COMPAGNIE

« La permanence d'une œuvre est une réponse à une société d'une extrême consommation, de crise absolue de la production et du renouvellement effréné de l'offre qui touche un seuil limite par rapport à la demande des réseaux de diffusion. »² Partant des propos de Claude Brumachon, ne craignez-vous pas que votre propre processus de création et de diffusion n'alimente une difficulté de lisibilité pour vous-même sur ces mêmes réseaux ?

Non, je ne crois pas, en conservant le répertoire cela nous permet de répondre à la pluralité des demandes suivant les saisons. Nos propositions répondent à des désirs de création. Ce que nous aimons dans ce rythme, c'est son côté vivant, perpétuellement en question et en renouvellement. Je crois que le rythme de création appartient à chacun, même s'il peut perturber. Claude travaille plus comme un peintre, une toile est l'aboutissement d'un grand nombre de travaux de recherche, de reprise, des succès comme des échecs qui forment l'ensemble d'une œuvre.

Ceci est possible grâce à la présence de danseurs permanents et de danseurs fidèles qui suivent l'actualité de nos créations. Il faut trois, quatre ans de travail pour qu'un danseur s'imprègne complètement d'une gestuelle. Le temps favorise à la fois le processus de création et celui de la transmission, dans un accord de propositions, d'écriture et des qualités d'interprétation. Et je citerai volontiers Woody Allen : « *Plus tu travailles, moins tu travailles.* »

La notion de répertoire est ambiguë pour nous. Si nous prenons l'exemple de *Folie*, il s'agit là d'une pièce qui n'a jamais arrêté de tourner depuis sa création en 1989. La question est de savoir s'il s'agit d'une pièce de répertoire, ou bien d'une œuvre qui vit pleinement son espace. En danse il y a trop peu de diffusion et on classe une pièce « œuvre de répertoire » après trop peu de représentations. Laissons-les vivre.

Avec la maturité et le temps, le public comme les programmeurs ont souhaité revoir des pièces, cela nous a permis de revisiter notre univers.

Si on prend l'exemple des pièces pertinentes dans l'œuvre, nous ne nous voyons pas la refaire dans une forme différente. Si elle est, elle doit rester telle quelle. Giacometti disait à Genet que les œuvres cachées sous sa table prendraient sens d'elles-mêmes. *Texane* ne se refera jamais autrement, ni mieux, dans cette direction de travail.

Certaines pièces sont toujours pertinentes après dix ou quinze ans, elles doivent alors exister et perdurer. La pièce est là, l'auteur l'a signée, elle fait partie de son travail, elle est datée et annoncée comme telle au public. Un choix se fait par l'épreuve du temps, et Claude a toute liberté de reprendre ou non une pièce. De plus ne pourrait-on pas penser qu'une œuvre échappe à son auteur, qu'elle vit par elle-même. *Folie* a été dansée par plus de soixante interprètes au fil de ces quinze dernières années, elle continue ainsi à vivre. Et à Nantes où nous la proposons presque tous les deux ans elle fait toujours salle comble. Que puis-je ajouter à ça ?

LA TRANSMISSION

Vous allez bientôt transmettre le solo Icare, auquel vous êtes totalement identifié depuis sa création. Comment vivez-vous cette transmission ?

Il sera transmis en février 2006 à Vincent Blanc, après avoir vécu dix ans à travers moi, et nous le danserons chacun aux Hivernales d'Avignon. C'est l'idée que l'œuvre n'appartient à personne. La phrase « Je est un autre » de Rimbaud, me définit vraiment, à la fois quand je danse et dans cet acte.

Transmettre Icare, c'est voir vivre cette danse, lui donner sa liberté absolue, la comprendre de l'extérieur. Pour que Icare vive pleinement, il fallait que la pièce danse à travers un autre corps, une autre personne. Un passage dans lequel l'amitié tient autant de place que l'art. C'est une façon de penser la transmission qui n'est sans doute pas à la mode. La pièce ne m'échappe pas, cela veut simplement dire qu'Icare vit et qu'elle peut vivre sans moi. Tant mieux.

La transmission peut signifier une altération des intentions d'origine, dans l'idée de corps différents pour interpréter une danse. Qu'en pensez-vous ?

Il est parfois délicat de recréer une pièce avec d'autres danseurs, il y a effectivement une possible altération de la gestuelle. Parce que la manière d'attaquer le mouvement, cette véhémence, ce côté charnel qui existe dans notre écriture ne se retrouve pas toujours. C'est une chose qu'il n'est pas forcément facile d'accepter, et qui se fait dans la réalité au cas par cas ; cas des demandeurs, mais aussi des pièces transmises.

À l'étranger, en Afrique et au Chili, où cette matière brute, crue, mais pas brutale, n'est pas pervertie par des codes, le système, on retrouve ce naturel viscéral et instinctif. Ce que l'on recherche Claude et moi, c'est l'être humain tel qu'il est réellement... Une profondeur de la pensée et du mouvement intrinsèquement liés.

LES COLLABORATIONS INTERNATIONALES

Vous avez mené plusieurs collaborations avec ces pays. Quelles sont vos motivations ?

Nos motivations sont leurs motivations, c'est-à-dire que nous répondons oui à une demande de création s'il y a une nécessité à créer. J'entends par là un besoin des danseurs à traverser cette danse-là. Je ne me vois pas arriver quelque part et imposer un style, ce sont les danseurs qui choisissent. Au Nigéria, tout a commencé en 1994 au cours d'une tournée pendant laquelle nous avions donné trois jours d'ateliers. Comme nous avions senti une véritable demande, nous avons poursuivi par cinq sessions de travail sur deux ans, des séjours en France de danseurs nigérians, et puis une création avec dix danseurs à Lagos, et une tournée en Afrique et en France. À l'arrivée, ce sont des rencontres fulgurantes et passionnantes. Si la scène est très importante, la rencontre avec une autre culture, d'autres danseurs devient primordiale.

Comment dans cet échange dépasser la simple juxtaposition de votre propre langage, et s'appuyer sur l'histoire et les qualités des danseurs ?

La principale force ce sont les danseurs. Le fait d'être, de danser tout simplement avec leur histoire, leur matière de corps, leur couleur de peau. Cependant, ils font le choix de travailler avec un chorégraphe, et Claude les guide dans sa vision de la danse, ce qui reste une vision très subjective. C'est l'intérêt pour un interprète, et ce parcours a permis à certains jeunes danseurs de se révéler, et à leur tour, parfois, de devenir eux-mêmes chorégraphes. Nous avons fait en décembre 2002 une tournée en Afrique de l'Ouest, et si ces passages sont fugaces, dans le temps ils sont extrêmement prégnants. Nous avons éprouvé, suivant les propos de Laurent Bardou, directeur du centre culturel français au Burkina Fasso, combien ces échanges sont « une passerelle indispensable entre deux mondes supposés étrangers dans leurs intentions »³. Les qualités propres à nos créations alimentent la recherche de jeunes danseurs à tracer leur propre voie entre des héritages puissants et la modernité contemporaine.

Nous avons également mené à Santiago du Chili dès 1991 une démarche sur plusieurs années. À la suite d'un premier stage en 1992 au cours duquel nous avions travaillé des modules de Folie, nous avons décidé d'un commun accord de donner (je dis bien donner) la pièce à un groupe de danseurs chiliens qui se sont constitués en compagnies indépendantes par la suite, El Movimiento Contemporaneo de Danza. En 97, nous sommes retournés au Chili pour une première création *Los Ruegos* qui sous-tend un travail sur la blessure du corps durant les années de dictature. Les danseurs ont trouvé des partenaires locaux, se sont investis avec leurs propres forces et leurs propres mots : « *J'ai gardé ce cri et cette douleur pendant des années.*

La dictature reste une blessure que tu portes en toi ». Claude a travaillé sur ce que ce vécu a pu entraîner sur les corps, mais cela à travers son écriture qui canalise le retranscrit de cette souffrance. Le corps est la mémoire de ce que nous avons traversé, chaque plaisir, chaque blessure y restent à jamais inscrits ; et la danse le redessine dans le geste, au-delà de nos pensées.

Il y a d'autres exemples, ils diffèrent tous les uns des autres suivant les lieux, l'origine des danseurs et leur culture. À Prague, nous avons fait un laboratoire autour de l'œuvre de Kafka, à Helsinki une recherche autour de la non-communication, et aux Philippines, une reprise de *Fauves* retravaillé pour les danseurs du Ballet.

Comment poursuivez-vous ces rencontres aujourd'hui ?

Il reste des liens inaliénables, avec les institutions mais surtout avec les artistes eux-mêmes. Oriana Cifras, chilienne associée au premier temps de cette aventure, a partagé onze ans de notre compagnie. Nous sommes repartis à Santiago en 2002 pour un stage, à la demande de la Corporacion

Danza Chile. Des danseurs chiliens et africains sont venus l'été suivant en France. Cela en grande partie sur les ressources propres du CCN.

De même, des échanges avec Germaine Acogny se poursuivent, avec un accueil-studio à Nantes, et un soutien pour un élève dans son école de Dakar. Le soutien à divers chorégraphes et danseurs étrangers se fait par le biais de l'accueil-studio et des Connivences. Il existe tant de possibilités d'entraide que les énumérer toutes prendrait l'espace d'un livre complet. Bayo Ogunrinola danse dans trois pièces du répertoire et effectue un va-et-vient constant entre Lagos et Nantes, cela aussi participe d'un travail commun, et les évolutions de la danse et ses nécessités en sortent renforcées. Il y a quelque chose d'impalpable là-dedans, c'est la relation directe qui se tisse entre humains.

texte Dominique Orvoine

1. 2. Entretiens menés en décembre 2004 et septembre 2005 par D. Orvoine.
 3. In article de Laurent Bardou, directeur du centre culturel français de Bobo-Dioulasso, Burkina Fasso - fév. 2003.
-

QU'EN EST-IL DE LA DIFFUSION DE LA DANSE EN FRANCE ?

« LA DIFFUSION APPARAÎT LA QUESTION LA PLUS AIGUË POUR LES CENTRES

chorégraphiques comme pour toute compagnie de danse, en ce sens que la production des œuvres chorégraphiques ne prend toute sa dimension que dans le temps de révélation de la représentation et dans sa mise en relation avec les publics. » Geneviève Vincent¹

LE BESOIN D'UN OBSERVATOIRE DE LA DIFFUSION DE LA DANSE

Engager une réflexion sur la diffusion des CCN nécessite d'ouvrir plus largement une réflexion sur l'offre des compagnies de danse en France et la demande des institutions culturelles. Les CCN ne sont pas isolés des préoccupations qui traversent l'ensemble des collectifs de danse : obtenir une accessibilité accrue aux lieux espaces de représentation étant une nécessité absolue pour les compagnies indépendantes.

Mais qu'en est-il exactement de la diffusion de la danse sur les scènes du spectacle vivant ? Les chiffres et sources, indispensables pour passer de la polémique à l'analyse de la diffusion sont pour le moins complexes à réunir. Un observatoire de la diffusion ou la création d'un outil professionnel serait plus que bienvenu, afin d'évaluer les potentiels de diffusion et d'impulser les politiques et aides attendues.

Le développement à suivre est une tentative de réunir des éléments concrets, partant d'une évaluation de l'offre de compagnies françaises et étrangères en croisant la demande des institutions culturelles.

Cf. chiffres ONDA (2001 à 2004), étude DMDTS-Scènes nationales (2001-2002), ACCN (2005).

DES COMPAGNIES INDÉPENDANTES AUX COLLECTIFS INTERNATIONAUX: UNE OFFRE DE 1 000 À 1 200 PIÈCES CHORÉGRAPHIQUES EN 2004...

Signe de la vitalité de création en France et d'une évolution des demandes, le nombre de compagnies aidées par le ministère a évolué de 138 compagnies en 1995, à 218 en 2004 pour un budget de 5,6 m €². Cependant suivant le répertoire actif du CND, les compagnies seraient 566 en 2005 (dont les CCN), ce qui représente près de 330 compagnies implantées en Ile de France et en région ne percevant pas directement d'aides de l'Etat et proposant au moins un spectacle par saison. Le fort développement des compagnies internationales est un autre indicateur. Leur offre serait d'environ 200 spectacles par saison, et en 2003, elles atteignent 35 % des représentations garanties par l'ONDA aux lieux de diffusion. Phénomène accentué dans les programmations de festivals. Partant de ces bases, le nombre de spectacles proposés sur les marchés de la diffusion serait de plus de 1100 pièces chorégraphiques³.

400 SCÈNES POUR LA DANSE EN FRANCE

« Notre action auprès de 140 lieux par saison est parcellaire en regard du nombre de lieux que nous évaluons à 400. Réagissant à leurs demandes, notre champ d'intervention est davantage le second cercle des scènes, et cela en région à 88 % où le soutien à la création est vital pour maintenir une offre régulière », note Solange Dondi, responsable de la danse à l'ONDA.

La diffusion des compagnies nationales et internationales s'inscrit dans une économie d'un marché peu extensible et concurrentiel. Environ 400 lieux accueillent en France des spectacles de danse : théâtres et centres municipaux, Scènes nationales et conventionnées, lieux emblématiques nationaux, ainsi qu'une cinquantaine de festivals. Soit 40 % des lieux culturels toutes disciplines confondues.

Compte tenu des vocations pluridisciplinaires de nombreux lieux, l'évaluation du nombre de spectacles de danse appelle une réelle prudence. Une variation moyenne de diffusion entre 5 à 8 représentations par an et par compagnie est fréquemment évoquée⁴.

Ces chiffres peuvent confirmer le désarroi des compagnies, confrontées d'une part à un système d'aides cumulées majoritairement axées sur la production⁵, et d'autre part à une faible diffusion, celle-ci amortissant à peine les spectacles créés.

COMMENT TRANSMETTRE UNE EXPÉRIENCE DU SENSIBLE...

Plus de la moitié des lieux culturels en France n'accueillent pas de danse, signifiant l'histoire encore récente de la danse dans les réseaux de la décentralisation culturelle. La communication suppose de passer par une expérience du sensible, et il n'est pas toujours facile de transmettre un art peu réductible aux mots, sans une connaissance intime des processus de création.

La très relative connaissance de l'histoire de la danse et de l'art chorégraphique, qui touche les responsables de programmation comme les publics, se révèle dans l'absence des séries de représentations de danse. Cela est un vrai handicap, car danser comme jouer est la condition préalable pour les artistes à éprouver les qualités d'un spectacle. Elle l'est également pour les publics, afin de découvrir et d'appriover les langages proposés, d'avoir le temps d'en parler et de se forger une opinion critique partagée.

Cela rejoint la question des résidences des compagnies dans un lieu et plus largement celle récurrente de la place de l'artiste dans l'institution, de sa présence auprès des équipes chargées de la diffusion et de la médiation.

... ET DE LA CRÉATION CONTEMPORAINE

« L'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes dans les années 80, celle-là même qui a contribué à un développement chorégraphique en France, a été rapidement repérée par le réseau de l'action culturelle, qui en a relayé la démarche artistique », note un rapporteur du ministère 6, relevant au passage le peu de place accordé aux formes issues du répertoire classique (2 % des représentations dans les Scènes nationales, 3,5 % pour les danses du monde et 7,3 % pour les danses urbaines).

« Soutenir des formes émergentes et des prises de risques artistiques, repérer et accompagner les artistes, connaître l'actualité de la création et conseiller les espaces culturels en soutien dans leurs recherches de jeunes créateurs ». En écho avec cette mission rappelée par l'ONDA qui affecte près de 30 % de ses crédits pour la danse, la création contemporaine affiche une présence quasi hégémonique sur les scènes conventionnées. Une tendance largement confortée par les festivals, avec l'accueil de créations et de formes plus expérimentales, qui mutualisent les risques artistiques sur un événement et créent un mouvement de curiosité pour le public et les médias sur une actualité inédite.

texte Dominique Orvoine

1. Propos cités lors des assises ACCN en 1996 à Belfort.

2. Sources de la DMDTS 2005.

3. Répartition des 1 100 pièces : 436 pièces de compagnies soutenues par le ministère (2 pièces par 218 compagnies), 126 pièces de CCN (étude ACCN), 330 pièces de compagnies régionales, 200 pièces de compagnies étrangères. 330 pièces de compagnies régionales.

4. Projection du nombre de représentations : 400 lieux accueillent environ 2250 spectacles de danse, pour près de 4 400 repr. par saison. Retenant une offre répartie entre 600 cies française et une centaine de l'international, cela fait une moyenne de 6,2 repr. par cie.

5. Extrait Article 3 sur la procédure d'aide à la création chorégraphique - DMDTS 30 nov. 2003 - « Une aide complémentaire au projet peut être attribuée pour soutenir l'exploitation d'une œuvre dont la création a fait l'objet d'une aide au projet au titre de l'une des deux années précédentes (...). »

6. Cf. étude DMDTS / Scènes nationales : la danse serait présente à 19 % des spectacles dans les S.N., pour 13,8 % des repr. (60 % pour le théâtre, 15,7 % pour la musique et 3,4 % pour le cirque); danse contemporaine : 86 % des repr. de danse.



LE VIVAT

SCÈNE CONVENTIONNÉE POUR LA DANSE À ARMENTIERES

FAIRE EN SORTE QUE LA DANSE DEVIENNE UNE DISCIPLINE ARTISTIQUE FORTE À REVENDIQUER, NÉCESSITANT DES PRISES DE POSITIONS POLITIQUES ET MILITANTES.

ENTRETIEN AVEC ELIANE DHEYGERE¹

Philippe Chamaux - Le Vivat est une Scène conventionnée pour la danse, quelles en sont les principales orientations ?

Eliane Dheygere - Plateau pour la danse, puis Scène conventionnée pour la danse et le théâtre, les orientations du Vivat s'appuient sur mes choix de programmation, inscrits dans un contexte politique et une situation particulière d'une petite ville de 26 000 habitants. Dans un premier temps j'ai cherché à faire une programmation assez pédagogique, avec des compagnies repérées permettant un accès à divers positionnements esthétiques et historiques. J'ai aussi souhaité accompagner des jeunes compagnies en instaurant des résidences de création et en m'impliquant davantage dans des coproductions. J'ai voulu également me situer en complémentarité des structures qui m'environnent. Mon objectif est avant tout de toucher un périmètre proche : le cercle de public d'Armentières et sa population, tout en cherchant des résonances au niveau régional, national et international. Ma programmation se décline au cours d'une diffusion régulière, avec des résidences qui permettent des séries de représentations et un festival dans lequel je peux tout m'autoriser, en prenant le maximum de risques artistiques sans jamais me censurer. À côté de cela je mène un travail d'action culturelle en accompagnant une réflexion sur la danse, avec des ateliers de lectures de spectacles permettant des analyses critiques. La sensibilisation du public est une part importante de mon budget artistique que je tâche de maintenir à 45 % du budget total.

P.C. - Comment, de votre position de programmatrice, percevez-vous l'action des CCN ?

E.D. - Les étiquettes ne m'intéressent pas, et je ne me fixe pas de quotas. C'est la nature et la qualité des œuvres qui me paraissent essentielles, et non l'appartenance à un CCN ou pas. Les CCN restent pour moi avant tout des compagnies, même si parfois la lourdeur des fiches techniques et les surcoûts qu'elles entraînent sont un frein à leur accueil. Je peux me sentir en connivence avec certains CCN sur des choix d'accueil-studio, et soutenir des projets en coproduction. Cependant, j'ai parfois l'impression que les compagnies accueillies par les CCN appartiennent trop à des familles d'artistes ou d'anciens interprètes. Quoi qu'il en soit, je reste attentive à l'action des CCN et invite régulièrement certains des artistes à leur tête ou parrainés par eux.

P.C. - Comment vous situez-vous face aux missions de répertoire et de transmission développées par les CCN ?

E.D. - Le répertoire n'est pas clairement dans mes préoccupations. Revisiter l'histoire de la danse n'est intéressant que si cela donne un point de vue sur la danse d'aujourd'hui. Ce qui me paraît juste est de visiter des champs esthétiques associés à l'histoire de la danse plus que de revoir des pièces anciennes. Les pièces constitutives de la danse contemporaine sont finalement très récentes et cela ne me paraît pas prioritaire pour le moment de les remonter. Bien entendu cela peut tout de même avoir un sens dans un travail de sensibilisation accompagné de conférences et de paroles d'interprètes autour de l'expérience de la transmission. Pour autant, pouvoir diffuser dans le même temps différentes pièces de répertoire d'une compagnie me semble être particulièrement intéressant pour les publics et pour la cohésion d'un projet artistique sur un territoire donné.

P.C. - Comment observez-vous les actions de diffusion par les CCN dans leurs lieux ou leur territoire ?

E.D. - Cela me semble assez logique de pouvoir programmer les compagnies coproduites dans le cadre des accueils-studios ou croisées dans certains lieux. Cependant, ce n'est certainement pas facile d'associer le métier de chorégraphe et celui de programmateur à moins de s'entourer de personnes disponibles pour voir beaucoup de spectacles et pour participer à une réflexion sur les enjeux de la danse et de sa diffusion. Je pense que ces programmations ne doivent pas prendre uniquement la forme de festivals, mais être complémentaires avec les actions de diffusion des autres partenaires de la région.

P.C. - Quelle est votre position face à l'artiste-directeur dans les CCN ou autres institutions ?

E.D. - Certains artistes sont capables de revendiquer une position forte de dirigeant; d'autres ont besoin de s'assurer le soutien de collaborateurs développant avec eux leur projet. Être à la tête d'une structure, tout en étant artiste doit parfois être très contraignant, mais aussi stimulant et riche. La présence des artistes à la tête des institutions est pour moi très positive pour le monde de l'art. De même, la présence d'artistes associés à des programmations de Scènes nationales ou conventionnées me paraît primordiale. Des personnalités du monde de la danse devraient pouvoir aussi, de leur côté, revendiquer la direction de CCN.

P.C. - Au regard de l'abondance des propositions de spectacles, comment encourager les lieux à programmer davantage de danse ?

E.D. - Programmer de la danse n'est pas facile. Cela demande une implication de tous les instants, une capacité à opérer un certain nombre de choix, à repérer et à encourager les artistes qui ont du talent. Il faut savoir pouvoir lire les œuvres chorégraphiques pour arriver ensuite à les défendre. En général, la danse contemporaine n'est pas suffisamment prise en compte dans les structures culturelles. Il est nécessaire qu'il y ait dans les théâtres de véritables connasseurs de la danse, que ce soit à la tête de ces structures ou à des postes de responsabilité. Il faut que la danse devienne une discipline artistique forte, capable de prises de positions politiques et militantes pour qu'elle soit reconnue par les médias et les élus. Cela n'est pas si difficile, c'est plutôt une question de choix !

Sinon, pour moi, il n'y a pas trop de danse, mais la danse manque de moyens, il faudrait arriver à convaincre nos partenaires qu'en donnant plus de moyens à la danse, celle-ci prendrait enfin la place qu'elle mérite aux côtés des autres arts. Cela n'est pas gagné et je m'interroge parfois sur les militants de la danse que nous sommes et sur le fait que beaucoup de lieux et de festivals de danse reposent sur la passion de certains. L'État et les collectivités ont-ils vraiment le désir que la danse soit fortement représentée et défendue en dehors des quelques cadres institutionnels encore trop restreints ?

1. Entretien réalisé par Philippe Chamaux, administrateur général du CCN de Caen - Basse Normandie.

Eliane Dheygere est directrice du Vivat, Scène conventionnée d'Armentières Nord-Pas de Calais

OFFICE NATIONAL DE DIFFUSION ARTISTIQUE

ENTRETIEN AVEC FABIEN JANNELLE ET SOLANGE DONDI

QUEL PUBLIC POUR QUEL TYPE D'ART ?

Philippe Chamaux: Il est difficile aujourd'hui d'évaluer l'offre de la diffusion de la danse en France. Au regard des chiffres collectés pour cette édition, comment réagissez-vous ?

Fabien Jannelle - Voilà dix ans que nous demandons la création d'un observatoire de la diffusion; on ne trouve actuellement aucun chiffre fiable, qui présente des analyses fines (excepté ceux issus d'enquêtes particulières). Comment bâtir, corriger et amender des politiques et des actions en faveur de la danse, sans disposer de données sur ces sujets ?

Solange Dondi - Mon expérience quotidienne me permet de regarder de façon très impressionniste la situation des compagnies; je vois bien que la moyenne de diffusion des spectacles de danse oscille de 1,5 à 2 et que la majorité des compagnies arrivent à tourner 5 à 10 fois la même pièce. C'est ce constat qui nous a amenés à l'ONDA¹ à soutenir plus fortement la diffusion de la danse avec une aide accrue à la série, avec au moins 2 représentations d'une même pièce dans un même lieu, et 3 pour les festivals. Nous sommes modestes mais confiants. Les spectacles de danse se sont transformés, proposant de petites formes, solos, duos de 15, 20 ou 30 minutes qui n'existaient pas autant dans la danse française il y a 10 ans, ces formes courtes composant des soirées avec plusieurs chorégraphes. Il y a également ce phénomène, cette niche dans laquelle se réfugient les chorégraphes qui est celle du jeune public: c'est assez nouveau depuis 3 ou 4 ans; cela permet de justifier d'un nombre de dates important. Au regard de tous ces signes, l'appréciation de la diffusion de la danse s'est en effet relativement complexifiée.

Face à ces tendances récentes, comment l'ONDA poursuit-il son travail de soutien, de repérage et de conseil ?

S.D. - Nous intervenons auprès des lieux qui programmait de la danse et qui en formulent la demande auprès de l'ONDA¹. Pour déterminer ou non l'aide financière nous avons nos critères: priorité à la création contemporaine, à la qualité du spectacle, à la connaissance de l'artiste... Nous privilégions la notion de parcours artistique plutôt qu'un spectacle en soi. Enfin nous aidons prioritairement les compagnies indépendantes, plus fragiles que les CCN. Le repérage demande d'aller à la découverte ou à la confirmation de chorégraphes, à Paris, en Ile de France, en régions. Ces repérages alimentent des rencontres, les RIDA² pluridisciplinaires, des conseils plus personnalisés avec les lieux afin d'attirer leur attention sur ces artistes. Je suis également très attentive aux sollicitations des collègues programmeurs sur des chorégraphes en résidence dans leur lieu. C'est un dialogue

constant avec le réseau de diffusion pour améliorer la connaissance de ce qui existe en matière chorégraphique.

F.J. - Ce sont les artistes que nous soutenons dans les structures et pas l'inverse, et notre accompagnement des formes émergentes apparaît très clairement dans nos missions ! Les CCN ont une base qui leur permet de travailler plus sereinement: ils disposent de bureaux, de moyens, de personnel, ce qui est rarement le cas des compagnies indépendantes. De même que pour les CDN, l'aide aux CCN n'est pas pour nous automatique. Toutefois, dans certaines situations, l'accueil d'une pièce d'un CCN correspond à un véritable risque artistique pour le diffuseur et appelle alors un soutien particulier. L'essentiel est la pertinence artistique des spectacles et, dans ce sens, il n'y a pas d'exclusivité dans nos aides. Il y a en revanche des priorités. Nous évitons de nous enfermer dans des schémas, et le fait qu'un spectacle provienne d'une institution n'est pas nécessairement gage de qualité. On peut certes me rétorquer « qui t'a fait roi ? », mais notre position nous a donné une vision panoramique du territoire sur le long terme, ce qui rend légitime notre travail et lui permet de s'échapper des règles trop formatées.

En dix ans, la situation de la danse en France a évolué sur le plan des aides et de l'intérêt des partenaires de diffusion. Quelles limites constatez-vous aujourd'hui sur le plan des publics ?

F.J. - « On ne peut développer la danse qu'en développant le public de la danse » (dixit Jacques Blanc). Quand nous avons proposé aux programmeurs de faire des « séries de deux » représentations, et ceci sans encourager l'effet d'aubaine, nous n'avons pas révolutionné la diffusion. Parce que tout simplement et sans faire du volontarisme à tout prix, il faut avoir le public potentiel pour pouvoir faire deux représentations. Certes le public pour la danse existe, mais il faut le constituer dans la plupart des cas. La diffusion est indissociable des politiques envers le public, de la mise en place d'actions pour le fidéliser et l'élargir. Il y a encore peu de temps, la présence d'un CCN dans une programmation avait une valeur ajoutée et un effet d'entraînement. Ceci est aujourd'hui révolu, tout le monde est logé à la même enseigne et la question est globale: quel public pour quel type d'art ?

Du fait des esthétiques nouvelles, de l'ouverture à l'international, la danse ne devient-elle pas de plus en plus difficile à appréhender par les directeurs d'établissements ?

S.D. - Aujourd'hui les directeurs ont une impérieuse obligation de se former en permanence en voyant des spectacles, mais aussi en échangeant dans des réseaux sur ce qu'ils

découvrent. La direction d'équipement ne peut plus être verticale: il faut faire des partages. Il faut donner la possibilité à des gens compétents de programmer de la danse vers un public. Et cela ne passe pas forcément par la nomination de chorégraphe à la tête de théâtre. Je vois parfois des gens devenir experts pour la danse, ou obtenir un label « Plateau pour la danse », sans avoir aucune culture chorégraphique ! Il faut accepter d'apprendre encore.

Y aurait-il un manque de lieux pour la diffusion de la danse, ou trop de spectacles ? Comment réguler les liens entre la production et la diffusion ?

S.D. - Cette question se module car dans des régions comme PACA, les villes de Montpellier, Paris..., la capacité d'absorption des artistes par les lieux, malgré les envies, est impossible, alors que dans d'autres régions, les compagnies sont attendues et les moyens disponibles.

F.J. - Les lieux de diffusion existent et il ne peut y avoir un raisonnement strictement numérique. De nouveaux territoires peuvent sans doute se gagner pour la danse. Il n'y aura jamais trop d'art. En revanche, il y a trop de spectacles dont la nécessité est pour le moins incertaine, trop de spectacles produits de manière déplorable, trop de spectacles qui ne tournent pas assez ! Un des éléments de régulation serait que les directeurs d'institutions donnent des moyens plus conséquents à moins de compagnies et mettent en place de véritables processus d'accompagnement des artistes et des œuvres. La générosité des accueils-studios comme des trop nombreuses coproductions de CDN ou de Scènes nationales ne suffit pas quand l'accompagnement ne suit pas car cela crée de la confusion et de la précarité. L'autre élément de régulation réside dans la constitution de publics plus vastes pour recevoir ces productions. Si rien n'est fait, à défaut d'aller dans le mur, le système actuel va progressivement s'enliser.

Entretien réalisé par Philippe Chamaux - 12/2005
Fabien Jannelle est directeur de l'ONDA.
Solange Dondi est responsable de la danse.

1. Garantie financière accordée aux lieux de diffusion sur une partie des déficits encourus.
2. Rencontres interrégionales de diffusion artistique.

ONDA : www.onda-international.com
Création en 1975.

Budget global d'intervention 2003 : 2227015 €
Budget danse: 664 745 € (29,18 %), pour 350 garanties auprès de 139 lieux: 295 compagnies/ 320 spectacles/ 610 représentations.
35,10 % de productions internationales ;
90 % des aides sont apportées aux lieux hors Ile de France.

ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE

ENTRETIEN AVEC SOPHIE RENAUD

DONNER À VOIR À L'INTERNATIONAL UN VISAGE DE LA DANSE DANS SA DIVERSITÉ.

D. Orvoine - Quelles sont aujourd'hui vos orientations dans le domaine de la danse et de sa diffusion ?

S. Renaud - La diffusion est un enjeu fondamental aujourd'hui pour la survie des compagnies de danse. Au sein du département des Arts de la scène, cela reste l'axe prioritaire de nos actions. Nous soutenons environ 150 projets de danse par an, pour une centaine de compagnies. Nous nous sommes fixés comme mission principale d'exposer la diversité de l'offre artistique de notre pays et de tenter de la rendre lisible, ce qui n'est pas simple. Le paysage chorégraphique en France, de par sa très grande richesse et le nombre impressionnant de compagnies, est souvent perçu avec difficulté par les professionnels étrangers. Ce souci de lisibilité est sans doute la source d'un certain flottement de ces dernières années, notamment pour des partenaires ayant longtemps accueilli massivement la danse française. En même temps, les jeunes programmateurs, en particulier pour les pays entrants de l'Europe de l'Est, sont très mobiles, et savent faire des choix.

Pouvez-vous préciser les critères qui soutiennent ce travail d'échange avec vos partenaires ?

Nos critères sont artistiques. Notre mission en France est d'identifier les traits majeurs, émergents et représentatifs de la création. Repérer les œuvres fortes et singulières, celles de compagnies confirmées comme les premières créations de jeunes artistes, afin ensuite de conseiller et de créer des impulsions auprès des partenaires. Nous accueillons de nombreux professionnels étrangers, avec le soutien du réseau culturel extérieur. Pour cela, des commissions constituées de professionnels (de la danse) repèrent avec nous quinze à vingt spectacles marquants de l'année.

Nous ne faisons pas la programmation pour nos partenaires, même lorsque nous co-organisons un festival sur un territoire, *France Moves* à New York en 2001, au Japon en 2003, en Italie en 2004 et à Londres en 2005.

Enfin, la « tournée AFAA », un spectacle accueilli par une dizaine de villes dans le réseau culturel français, n'existe presque plus (sauf essentiellement en Afrique et certains pays d'Asie du sud-est). Aujourd'hui, nous partons de la réalité et des choix du terrain, en incitant centres culturels et opérateurs à se rapprocher.

Votre politique de communication de la danse française vers l'international a-t-elle porté ses fruits ?

Avoir une existence à l'étranger exige des outils de communication bilingues de qualité... Aussi nous avons développé une politique de promotion appuyée sur la création d'une

collection de cd-rom en trois volumes, réunissant vingt compagnies par cd-rom, présentant un artiste à travers son parcours et son répertoire disponible. De nombreux partenaires se montrent disponibles à étendre la présence française sur leurs scènes, mais ont besoin de soutiens accusés pour cela... Si les budgets de la danse étaient restés à flux constants, on aurait constaté, je pense, une augmentation des projets de diffusion ces dernières années. Or nous n'avons pas les moyens de cet accompagnement.

Après six ans du programme de coopération Afrique en créations, où en êtes-vous en termes de création et de diffusion ?

Afrique en créations est un département à part entière de l'AFAA, qui se développe sur des crédits de FSP (Fond de Solidarité Prioritaire). Ils permettent de mener des actions durables avec des artistes du continent africain. Dans le domaine de la danse, sans doute le plus actif des arts en Afrique, ce programme permet le repérage de jeunes artistes, l'accompagnement de la formation, l'aide à la création, à la structuration de compagnies, et à la diffusion sur le continent africain et sur le marché international.

Ce programme a permis à des artistes tels que Robyn Orlin, Salia ni Seydou, Boyzie Cekwana, Faustin Linyekula... d'occuper une place dans les circuits internationaux. Par ailleurs les Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'Océan indien sont repérées comme la manifestation « phare » de la création d'Afrique.

Afrique en créations permet aussi à des équipes françaises de travailler dans des logiques d'échanges avec des artistes en Afrique. On se souvient de l'exemple de Mathilde Monnier au Burkina Faso où elle a créé *Pour Antigone* mais aussi rencontré Salia Sanou et Seydou Boro, accompagnés ensuite par le CCN de Montpellier. Mais l'on peut aussi citer le travail de Heddy Maalem au Nigeria et au Mali, celui de Bernardo Montet au Maroc...

Quel est le rôle de l'AFAA dans les conventions territoriales région et DRAC ?

Ces conventions ont été mises en place pour accompagner les projets de coopération internationale d'équipes installées sur un territoire, avec la notion d'aller-retour. Ces partenariats tri-annuels demandent une concertation continue avec nos partenaires dont les logiques territoriales peuvent parfois différer des nôtres.

Par ailleurs on tente de croiser au maximum les moyens en ouvrant d'autres dispositifs de soutien. Certaines opérations de diffusion sont soutenues dans ce cadre, en fonction des intérêts d'une collectivité vers telle ville ou tel pays. Des résidences d'artistes étrangers dans le cadre des accueils-studios avec les CCN bénéficient également de ce dispositif comme à Belfort,

Tours, Caen et La Rochelle où il est évident que les CCN sont des partenaires majeurs.

Pensez-vous qu'il y a aujourd'hui encore à l'étranger une image artistique spécifique liée aux Centres chorégraphiques français ?

Aujourd'hui, il y a un regain d'intérêt des programmateurs à re-questionner des propositions d'artistes qu'ils n'ont plus vus depuis cinq à six ans. Notre travail consiste à pointer cette évolution et à relancer l'intérêt vers l'actualité de ces chorégraphes. Les CCN tournent à l'étranger, et leur notoriété génère une demande, même si leur présence est loin d'être exclusive. La question du répertoire est également d'actualité, on le voit au travers du projet de certains artistes de remonter certaines œuvres mais aussi par la curiosité que cela peut susciter. Il est sans doute nécessaire de ré-exploré le répertoire, ne serait-ce que pour faire vivre cette histoire de la danse qui à l'étranger est évidemment passée encore plus vite que chez nous. Et puis avec l'alternance des générations, certains programmateurs mais surtout une grande partie du public ignorent les œuvres en deçà des années 90.

Dans cette offre forte de la danse française, le label Centre chorégraphique garde-t-il encore sa valeur de qualité et de recherche ?

C'est un label qui continue à avoir une vraie aura à l'international. Les programmateurs étrangers ont souvent un regard amusé et intrigué sur ces querelles franco-françaises qui consistent à vouloir casser le « beau jouet », ce réseau que tout le monde admire plutôt à l'international... Les questions existentielles et les débats dont la presse se fait l'écho semblent des problèmes de riches pour certains.

Pour autant les programmateurs font le choix d'artistes et d'œuvres et pas celui de structures.

Propos recueillis par D. Orvoine - 05/2005

Sophie Renaud est responsable du pôle danse à l'AFAA

AFAA - www.affaa.asso.fr

Crédits d'intervention :

74 % du budget AFAA, soit 17,25 m €.

Département Arts de la scène :

22 % de ces crédits / 750 projets par an sur 4 pôles du spectacle vivant.

La danse : 22,52 % des crédits « Arts de la scène » 163 projets pour 114 artistes / 98 compagnies.

Autres programmes : *Afrique en créations*, résidences, conventions collectivités territoriales, saisons à l'étranger et grandes manifestations étrangères en France.



Coupé décalé, Bernardo Montet, danseur : Marc Veh - CCN Tours - création 2005 © G. Delahaye

UN CENTRE D'ART DIRIGÉ PAR UN ARTISTE

Un Centre chorégraphique est pour moi un centre d'art, comme on dit un centre d'art moderne pour les plasticiens ou encore un centre d'art contemporain par opposition au musée ou au centre culturel. Le Centre chorégraphique pour le public comme tout lieu de l'art est un lieu du goût - le goût ça se forme disent les grands chefs de cuisine - et du plaisir - et le plaisir ça s'apprend, tous les amants savent « ça », donc un lieu où les sens sont sollicités et affinés. Peut-être est-ce par là qu'il faudrait (re)commencer ? Gauguin n'avait-il pas appelé sa maison « la maison du jour » ?

C'est aussi un lieu où se déguste la saveur d'une distance, celle du mystère qui se joue « ici et maintenant », de cette étrangeté du corps de l'autre et de sa présence. Pour celui qui s'aventure dans ce territoire de l'art c'est la distance qui crée le sentiment d'exotisme dont parle Segalen¹ - non au sens touristique ou néo-colonial du terme. L'exote est celui qui voyage en terra incognita sans chercher à annexer ou à assimiler, mais pour jouir de cette étrangeté irréductible. Cette expérience est bouleversement, dépossession de soi et abandon de son indifférence, c'est pour cela que cette épreuve est plaisir et expérience d'une éthique de l'altérité. On y célébrerait les noces de Victor Segalen et d'Emmanuel Levinas (avec les ravissements du Magicien d'Oz !).

Le chemin ici proposé serait donc un autre chemin que celui de l'assignation à fabriquer de l'identité sociale, obligation qui épouse l'art, l'artiste et son public et les enferment dans l'idéologie. Le vrai travail sur soi-même serait de se concevoir autre pour se réjouir de sa propre diversité (Victor Segalen), un mélange de bovarysme, d'utopie sociale, de refus d'une assignation identitaire au profit du désir de sortir de soi. Ce que la représentation chorégraphique (ou « indisciplinaire ») lorsqu'elle est forte pourrait donc susciter serait ce désir de se concevoir autre : l'acte artistique impulse un mouvement intérieur, il crée des formes de migrations intérieures de la pensée et de l'imaginaire, il ouvre des passages, il est déplaçant. « Je me voyage » dit Julia Kristeva. C'est bien lorsque le geste artistique crée un choc et un état relationnel déstabilisant que l'on est incité au dépassement de soi où l'intime et le social se rejoignent.

C'est la singularité de l'artiste à son point le plus haut qui peut créer chez l'autre, spectateur ou participant, ce mouvement intérieur, cet appel à sa propre singularité et développer chez lui des résistances à la grégarité moutonnière de la consommation culturelle. C'est le rôle de la création.

Le travail dit d'action culturelle des centres d'art (danse, théâtre ou musique) serait, à travers des ateliers démocratiques ouverts à tous, l'initiation à ce déplacement hors de soi vers une singularité individuelle porteuse d'interrogation relayant ainsi a posteriori le rôle de la création. Des ateliers sans

intentionnalité, sans finalité, sans apprentissage de techniques où tous les participants sont à égalité dans une rencontre active qui se réinvente chaque fois avec les artistes.

ARTISTE ET DIRECTEUR

Les théâtres, les Centres chorégraphiques ou dramatiques, les Scènes nationales n'échappent pas à la crise de l'autorité qui gagne tous les secteurs de notre société (professeurs, médecins, élus, juges...), notamment en ce qui concerne leur direction. Le principe de la modernité qui se veut arrachement à toute généalogie, refus du passé et croyance en l'auto fondation, et par ailleurs l'exposition permanente à la critique et à la contestation, l'ère du relativisme, du « tout se vaut »... a abouti à une perte de reconnaissance de l'artiste (comme du professeur, du juge, etc.).

On assiste à une dérive de l'artiste qui faisait autorité par son art même vers la question de son pouvoir sur l'institution. On ne nomme plus un artiste qui fait autorité mais on lance des appels d'offres, on constitue des jurys qui vont dégager un consensus et s'entendre sur un dénominateur commun forcément moyen. D'où les dizaines de candidatures de tout ordre, à jeu ouvert puisqu'il n'y a plus de règle du jeu si ce n'est un semblant de démocratie égalitaire (au moins pour un poste de fonctionnaire on demande des diplômes).

On croit légitimer pleinement un artiste en le faisant nommer directeur de son lieu par un jury représentatif et sur une multiplicité de critères (gestion, management, action culturelle...) au lieu de le nommer en tant qu'artiste. On entre dans le royaume du Tiède. Ce n'est plus un artiste qu'on nomme mais un avatar d'artiste, un dieu Ganesh, avatar d'un être humain et d'une tête d'éléphant, symbole en Inde de la créature divine censée résoudre tous les problèmes.

CE SPECTACLE DE LA DÉVALORISATION DES CRÉATEURS EST À L'ŒUVRE DANS TOUS LES SECTEURS DE L'ART :

« l'auteur » est en perte d'autorité, les mots auteur et autorité ont d'ailleurs la même racine latine. On pourrait faire un parallèle avec la question des droits musicaux où la gratuité qui serait l'achèvement ultime de la démocratie égalitaire aboutirait à la négation de l'œuvre et de son auteur. Cela participe de l'évolution de notre société. On dit qu'il n'y a plus de personnalité incarnant vraiment l'époque, plus de grand maître, ni de grand courant artistique en France susceptible de rayonner dans le monde, mais qu'en savons-nous alors que nous sommes pris dans un système qui abonde dans la dévalorisation des artistes et des fortes personnalités ? Ceux qui font autorité n'auraient pas le pouvoir, et ceux qui ont le pouvoir ne feraient plus autorité ? Les Centres chorégraphiques, étant des centres de création, ont pu échapper à cette dérive. Il est important

qu'ils continuent à marquer l'histoire de l'art en France comme en Europe.

DÉMOCRATIQUE OU ARISTOCRATIQUE ?

Jamais peut-être l'opposition dans nos sociétés n'a été aussi inconciliable entre la valeur égalité prônée par la démocratie et les inégalités de fait. La contestation de l'excellence et de la singularité menée par les tenants de l'égalitarisme et de l'anti-élitisme, est réapparue très fortement dans la lutte des intermittents du spectacle.

Le monde de l'art est tétanisé entre des valeurs incompatibles, « la valeur démocratique qui veut que tout homme a le droit d'être artiste » et la valeur « aristocratique » du talent, du don et de l'exceptionnalité². Ce n'est pas nouveau bien sûr mais la question de l'argent devenue brûlante notamment dans l'économie du spectacle vivant a exacerbé ce conflit jusqu'à la crise.

Il est particulièrement destructeur d'assimiler le combat pour l'égalité des chances à sa déviance vers le normatif du « tout est égal » donc du « tout se vaut » en art. On ne débat plus de l'idée de l'exigence ou de « l'excellence » en art mais de ce que cette idée serait censée cacher : un privilège de nantis ! La justice sociale n'est pas la mise en conformité de tous mais au contraire l'épanouissement des singularités.

Ainsi, de plus en plus, les lieux de création et de diffusion se voient assigner le rôle de raccommodeur des déchirures du tissu social. Et cela sans imaginer comment cela se traduit concrètement dans le champ d'action d'un artiste au point de l'amener à une distorsion préoccupante de son art et de sa place dans la société.

LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE COMME LIEU DE SÉDUCTION

La position très militante de tout un courant de pensée « radical » a mis à mal tout ce qui a trait à la séduction et à l'enchanted. Il est vrai qu'originellement celui qui séduit Eve c'est le serpent, incarnation du mal et depuis, la séduction serait l'œuvre du diable. La séduction c'est le mensonge et tout ce qui séduit serait démagogie, facilité commerciale, etc. Du coup le plaisir même est devenu suspect et le succès quasiment obscène ! On a abandonné la séduction au commerce et aux médias alors que séduire c'est aussi savoir détourner l'autre de son chemin (*seducere* en latin : détourner) et l'entraîner dans une expérience intime, hors du droit chemin, bref la fonction même d'un centre d'art !

« Viens, Ulysse fameux... arrête ton navire afin d'écouter notre voix » chantent les sirènes de l'Odyssée. La séduction, l'enchanted, le ravissement, le charme dans leurs sens originels c'est bien le rapt de l'autre pour l'emmener vers un ailleurs³. Ici le détournement est donc le détournement même du spectateur et le Centre chorégraphique est le territoire de ce détournement.

On sait que la qualité même de ce « ravisement » dépend de l'imagination de chaque membre de l'équipe, de leur capacité à séduire, à partager une passion. On a besoin d'une administration prête à affronter tous les possibles, qui ait le talent de sortir de son territoire pour conquérir les moyens de cette entreprise. Un lieu où il fait bon vivre et travailler, et pour les artistes et pour le public. Un Centre chorégraphique est une partition sans musique, et il lui faut un artiste pour interpréter la partition et la recréer. Une partition n'a pas de finalité ; elle est une composition faite de notes, de rythmes, de couleurs, de mouvement. Elle n'a d'autre mission que de faire entendre sa musique et de la faire entendre au plus grand nombre.

GANESH OU CHAMAN

À l'avatar Ganesh, faut-il opposer l'artiste « chaman » ? Appelons artiste chaman celui qui relie la terre et le ciel, celui dont l'œuvre entrelace le haut et le bas et qui saura créer un espace où se connectent le local et le global (et non le gourou). On pleure la disparition des valeurs et des critères alors que l'artiste dans sa fonction « chamanique » est celui qui peut aider au voyage intérieur et au déplacement hors de soi pour se relier aux autres et recréer donc des valeurs. Et nous avons aussi besoin de Ganesh pour diriger d'autres lieux de ce grand réseau de scènes, Ganesh qui n'est pas un créateur mais un directeur artistique, un avatar d'artiste et de manager (la gestion de l'art c'est l'art), de conscience éthique et sociale pour que l'art participe pleinement à la vie des citoyens.

JACQUES BLANC, DIRECTEUR DU QUARTZ
SCÈNE NATIONALE DE BREST

1. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers*.

2. Nathalie Heinrich, *L'élite artiste*.

3. Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*.



L'EMPLOI
ARTISTIQUE
DANS LES CON



L'EMPLOI ARTISTIQUE DANS LES CCN

« LES MÉTIERS DES ARTISTES ET DES TECHNICIENS DU SPECTACLE ET DE L'AUDIOVISUEL SONT PAR NATURE PRÉCAIRES... »

... Précaire : dont l'avenir, la durée ne sont pas assurés. Petit Robert.
Réorganisée au sein des annexes 8 et 10 de l'Unédic, l'intermittence tend à pallier cette précarité en introduisant une continuité de nos salaires dans la discontinuité de l'exercice de nos métiers. Elle offre un revenu compensatoire pour tout le travail de l'ombre, partie engloutie de l'iceberg, qui n'émergera qu'une fois le travail présenté et abouti. La mise en place de ce système original a permis jusqu'ici le maintien et l'émergence d'une culture multiple et indépendante dans notre pays.

Le protocole d'accord - nous pas d'accord - du 26 juin 2003, en cours d'agrément par le gouvernement, vide de toute sa substance la nature même et les buts premiers de ces annexes mises en place en 1964 et 1969, sans rien résoudre de leur dysfonctionnement... »¹

L'EMPLOI DES ARTISTES EST LE PREMIER POSTE D'EMPLOIS DES CCN

Deux ans après le mouvement des artistes et des techniciens du spectacle vivant et de l'audiovisuel contre les mesures annoncées touchant le statut de l'intermittence, et à l'échéance de 2006 qui doit statuer sur un nouveau régime d'indemnisation de l'assurance chômage, aborder la question de l'emploi artistique dans les CCN, demande une lecture précise des organisations qu'il recouvre, ainsi qu'une compréhension des logiques artistiques dans lesquelles il s'inscrit.

L'étude de l'ACCN pour 2004 met l'accent sur un volume d'emploi de 258 artistes en équivalent temps plein (ETP), soit en temps cumulé de l'ensemble des contrats (CDI et CDD).

Ce volume d'emploi est partagé entre 176 emplois permanents, et 82 emplois occasionnels ou artistes intermittents, ces derniers répartis sur environ 600 contrats à durée déterminée.

Si l'activité des CCN laisse supposer que ces artistes intermittents sont essentiellement des danseurs, l'étude ne dispose pas de détails sur l'emploi des collaborateurs plasticiens, compositeurs, vidéastes.

Les 102 emplois complémentaires des techniciens se répartissent en 46,4 emplois permanents et 55,5 emplois occasionnels (cumul de 407 contrats déterminés). Ils sont, après les artistes, la catégorie des salariés les plus présents parmi les personnels intermittents. Le faible nombre d'emplois permanents de régisseurs par les Centres chorégraphiques s'explique par le nombre réduit de salles de spectacles en gestion directe au sein des CCN, et le nombre d'intermittents indique assez clairement la fluctuation de cet emploi, liée à la production et aux tournées.

L'emploi des artistes est donc en toute logique pour des structures de production et de diffusion, le premier poste d'emplois des CCN, ce qui infirme par ailleurs l'idée parfois admise que le fonctionnement administratif primerait sur l'artistique.

En lecture différenciée, il apparaît combien la nature et l'organisation de cet emploi artistique, partagé entre la permanence et l'intermittence artistiques, sont contrastées suivant les structures des CCN :

89% des 156 emplois permanents sont employés par cinq CCN, revendiquant tous l'identité de ballets de création et de répertoire. Six CCN dirigés par un artiste chorégraphe contemporain mixent les deux statuts, cela variant de 1 à 5 artistes permanents. Enfin six CCN n'ont aucun emploi d'artiste permanent.

Cependant, ces douze Centres développent une forme « d'emplois stables » sur la durée, avec des danseurs intermittents réguliers, employés sur la base de CDD adaptés à l'activité de production et de diffusion artistique, et constituant ainsi en une saison plusieurs mois d'emploi.

UNE MODULATION REFLET DES PROJETS ARTISTIQUES ET DE L'ÉCONOMIE DES CENTRES

Appuyées sur l'histoire et les singularités des structures, ces organisations reflètent les économies des Centres et ce qu'elles peuvent ou pas supporter. Les contraintes financières, en partie liées à l'amplitude des tournées, donc au nombre de contrats potentiels et aux recettes propres, limitent l'aspiration de plusieurs chorégraphes directeurs à s'entourer de danseurs permanents.

Cependant, l'organisation de l'emploi artistique appuyé sur l'intermittence peut signifier également une part de choix liés à la nature artistique des projets, partagés entre les chorégraphes et les interprètes, répondant à l'attachement de ces derniers pour une certaine mobilité et flexibilité de leurs engagements auprès de plusieurs chorégraphes.

Enfin, la permanence de danseurs dans un CCN peut être la base d'un engagement particulier et militant pour développer une transmission et une pédagogie de la danse sur leurs territoires d'implantation.

Si cette diversité de positions atteste donc de la variation des activités artistiques au sein de ce réseau, elle illustre aussi concrètement les limites prégnantes d'institutions telles que les CCN à consolider durablement leurs équipes artistiques, hormis les ballets de création et de répertoire. Très généralement, chacun recherche des modalités adaptées à la fois aux employeurs et salariés, permettant une collaboration établie sur la durée d'une saison, voire de plusieurs années, dans une clarté maximale de leur statut.

LA QUESTION DE LA FORMATION, DE LA RECONVERSION ET DU TRAITEMENT SOCIAL

Ils restent que les caractéristiques d'un emploi précaire supposant une forte mobilité et disponibilité, touchent une majorité de danseurs travaillant dans les Centres chorégraphiques, cela posant également les questions de la formation continue, de la reconversion du danseur, ainsi que les conditions de son évolution de carrière et des traitements salariaux associés.

Certains CCN, en particulier les Ballets de Marseille, Mulhouse, Nancy et le CCN de Roubaix mettent en place des accompagnements pour la reconversion des danseurs ; Grenoble et Nancy intègrent depuis cette saison des cellules d'insertion du jeune danseur, auxquelles s'ajoutent les dispositifs de formation professionnelle à Angers et à Montpellier. Ces aspects soulignent comme dans les autres domaines abordés, l'importance de travailler en collaboration avec les instances publiques et syndicales, et de relier l'activité des CCN à des centres de ressources tel que le département des métiers au CND, à des fins de conseil, d'orientation et de formation.

Cette situation rappelle combien un traitement spécifique et solidaire du statut et des assurances sociales des artistes est vital pour la création et le spectacle vivant... mais aussi combien ce statut fragilise le parcours d'un danseur, qui agit par passion et choix certes, mais qui sait plus que tout autre artiste, combien le temps d'une carrière sur la scène peut être limité et appelle de protections pour l'avenir.

1. Extrait de propositions / Commission des intermittents et précaires d'Ile de France - 26 juillet 2003
 In n°17 - Contre Jour - CCN de Belfort

L'EMPLOI DANS LES CCN

Étude ACCN détaillée sur 17 CCN sur les années 2002 - 2003 - 2004. Base DMDTS 2003 - bureau de la production et des créations - Vincent Cosse

DES EMPLOIS ENTRE LA PERMANENCE ET L'INTERMITTENCE ARTISTIQUES

504 emplois ETP

dont 360 permanents (71%) et 144 occasionnels (29%)

Les données sont exprimées en *Equivalent temps plein (ETP)* permettant de rendre compte du volume d'emploi.

Pour les personnels occasionnels, sont notés le nombre de contrats à durée déterminée.

Sont comptés permanents les emplois correspondant à 8 mois au moins consécutifs.

Volume emplois en ETP (permanents et occasionnels)

2002 : 508 emplois (ETP) cumulant les emplois permanents et les occasionnels, dont 365 emplois permanents (72%) et 143 emplois occasionnels (28%) comprenant 1 075 contrats CDD.

2003 : 475 emplois (ETP) cumulant les emplois permanents et les occasionnels, dont 354 emplois permanents (74,5%) et 121 emplois occasionnels (25,5%) comprenant 1 139 contrats CDD.

2004 : 504 emplois (ETP) cumulant les emplois permanents et les occasionnels, dont 360 emplois permanents (71%) et 144 emplois occasionnels (29%) comprenant 1 058 contrats CDD.

Une forte variation du volume d'emplois entre les CCN année 2004

Si un rapport de 1 à 5,3 : de 12 emplois au CCN de Caen à 64,6 au CCN d'Aix en Provence, 11 CCN ont un volume de 12 à 25 postes, 2 CCN de 26 à 40 postes (Biarritz et Crétel), 4 CCN de 41 à 64,6 postes. Ces 4 CCN regroupant les plus forts taux d'artistes permanents sont les Ballets de Aix en Provence, Marseille, Mulhouse, Nancy.

RÉPARTITION DES EMPLOIS ETP

artistes : 258 emplois / 50,8%

administratifs : 123 emplois / 24,4%

techniciens : 102 emplois / 20%

Les postes de direction sont au nombre de 24 pour ces 17 CCN, comptant les directions artistiques et certains directeurs généraux, plus la direction de l'école du CNDC d'Angers.

En 2005, 3 CCN ont une direction artistique en duo : Héla Fattoumi et Eric Lamoureux à Caen, José Montalvo et Dominique Hervieu à Crétel, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche à Nantes.

LES ÉQUIPES PERMANENTES : 384 EMPLOIS

175,6 artistes permanents / 49%

24 emplois de direction / 6,6%

138 administratifs / 31,6%

46,5 techniciens / 13%

Les équipes permanentes varient de 6,4 emplois ETP (Le Havre) à 58,6 emplois (Ballet de Marseille).

Un groupe homogène de 11 CCN emploie un total de 101 postes permanents / moyenne de 10,2 postes par CCN.

16 à 30 postes dans 2 CCN : Angers (avec l'Ecole supérieure) et le Ballet de Biarritz.

47 à 58,6 emplois ETP permanents : les Ballets d'Aix, Marseille, Mulhouse, Nancy.

LES EMPLOIS OCCASIONNELS :

144 EMPLOIS ETP / 1 058 CDD

82,2 ETP artistes / 57%

55,5 ETP techniciens / 39%

6,3 autres / 4,5%

Les 144 emplois ETP occasionnels ou intermittents correspondent à 1 058 contrats à durée déterminée.

Cette embauche varie de 15 à 146 contrats par CCN, pour une moyenne de 62 contrats.

Ces 144 emplois ETP se répartissent en majorité en 82 postes artistiques (57%) et postes techniques (39%).

L'EMPLOI DES ARTISTES EN 2004 :

258 EMPLOIS ETP

51,1% du volume d'emploi total

L'emploi des artistes est le premier poste d'embauche des CCN.

2002 : 275 ETP artistes, permanents et occasionnels

2003 : 246 artistes / 2004 : 258 artistes.

Si ces artistes sont essentiellement des danseurs, l'étude ACCN ne dispose pas de détails sur l'emploi des collaborateurs plasticiens, compositeurs, vidéastes...

L'emploi durable est compensé pour les équipes n'ayant pas ou peu d'artistes permanents, par un emploi d'intermittents réguliers correspondant à des CDD répétés sur plusieurs mois.

175,6 artistes permanents / 68%

175,6 emplois ETP artistes permanents, soit 49% du total des emplois permanents des CCN.

159 artistes / 89% sont employés par les 5 CCN à identité de ballet.

La variation entre les CCN est de 0 à 39 postes, répartis en trois formats d'équipes artistiques :

6 CCN n'ont aucun emploi d'artistes permanents : Angers, Crétel, Le Havre, Orléans, Rennes, Rillieux-la-Pape.

6 CCN ont de 1 à 5 ETP artistes : Belfort, Caen, Grenoble, Montpellier, Nantes, Tours.

5 CCN, à identité de ballet, ont de 15 à 39 emplois artistes : Aix : 27,4 - Biarritz : 15 - Marseille : 36,7 - Mulhouse : 39 - Nancy : 38.

82 emplois ETP occasionnels / 32% des emplois artistiques

soit 603 contrats à durée déterminée et 57% du total des occasionnels (avec techniciens)

Cette embauche varie suivant les CCN de 0,4 ETP pour Nancy à 11 ETP pour Crétel.

8 CCN ont une embauche intermittente inférieure à 5 emplois ETP, pour un total de 16,3 emplois, soit 209,7 CDD.

8 CCN ont de 5,1 à 10 ETP intermittents, pour un total de 47,9 emplois, soit 351 CDD.

1 CCN (Crétel) emploie 11 ETP, soit 80,4 CDD.

L'EMPLOI DES TECHNICIENS :

101,9 EMPLOIS ETP

46,4 ETP permanents / 13% des permanents

soit 2,7 emplois ETP permanents en moyenne par CCN

55,5 ETP occasionnels / 407 CDD / 38,5% des occasionnels

Les techniciens regroupent 412 contrats déterminés, soit 24,2 CDD en moyenne par CCN.

Ils forment, après les artistes, la catégorie des salariés les plus présents parmi les personnels occasionnels.

L'EMPLOI DES ARTISTES DANS LES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

« DANS MES CHOIX, JAMAIS L'ARGENT N'A GUIDÉ MES PROJETS ARTISTIQUES. »

Edmond Russo, artiste-interprète au CCN du Havre, chorégraphe et co-directeur de la compagnie Affari Esteri.

Centres chorégraphiques nationaux :

Ballet de Lorraine

Didier Deschamps, directeur artistique

CCN de Rillieux-la-Pape - Cie Maguy Marin

Antoine Manologlou, directeur administratif

CCN de Caen Basse-Normandie

Eric Lamoureux, co-directeur artistique

CCN de Rennes et de Bretagne

Thierry Boré, administrateur général

Danseurs :

Christophe Béranger, danseur permanent et chorégraphe au Ballet de Lorraine

Edmond Russo, artiste intermittent danseur au CCN du Havre depuis sept ans, chorégraphe et co-directeur de la compagnie Affari Esteri

Coordination de l'entretien et article :

Dominique Orvoine

au Centre national de la danse - 20/09/2005

Sans ambition d'exhaustivité ni d'exemplarité des pratiques, cette table-ronde s'est attachée à recueillir les paroles de deux directeurs et deux administrateurs de CCN menant des projets et structures très distincts, et de deux danseurs de statuts différents.

Chacun traduit par son parcours, ses positions et propositions, parfois contradictoires, une part de ces réalités conjuguées au sein des Centres chorégraphiques, et à travers lesquelles s'énoncent les paradoxes liés à ces questions de l'emploi, du statut social et de la formation. Paradoxe qui illustre, si cela était encore nécessaire, combien l'activité artistique et de création suppose d'engagement et de mobilité, pour un temps de carrière limité particulièrement chez le danseur, confronté aux difficultés de formation continue et de reconversion, position précaire de fragilité économique s'il en est, y compris en regard des autres disciplines artistiques.

D.O. - Entre transmission de ces pièces de répertoire et créations nouvelles, comment est organisée cette équipe permanente ?

D.D. - L'association de pièces de répertoire et créations suppose une équipe en charge des conservations, transmissions, entraînements, répétitions et de la scène...

Il y a trois maîtres de ballets, responsables de répertoires ou se partageant la transmission pour certaines pièces.

La transmission « maison » entre interprètes se développe, cela entre générations de danseurs ou par la pratique de la double ou triple distribution sur une pièce. Les danseurs s'enrichissent mutuellement, au bénéfice du résultat artistique. La permanence inscrit un danseur dans la durée, lui donne une maturité, des qualités et une expérience indéniables, nécessaires pour aborder les univers des chorégraphes invités.

D.O. à Christophe Béranger :

Pour poursuivre cette position, sur quels choix votre engagement au Ballet de Lorraine a-t-il reposé, et que vous apporte en terme artistique ce statut d'artiste permanent ?

C. Béranger - Après un cursus polyvalent au Conservatoire national de la Rochelle, je suis arrivé au Ballet de Lorraine voici quatorze ans, Ballet essentiellement classique dirigé par Pierre Lacotte avec lequel j'ai visité le « grand répertoire ». Puis la politique artistique a évolué, et m'a convenu...

Comment passer d'un chorégraphe à l'autre, avec des techniques et univers artistiques tellement différents ? Le doute est souvent émis et après cinq ans, je suis impressionné de voir les corps se modifier selon les chorégraphes, dans une adaptation de plus en plus performante au fil des saisons et des créations. La permanence apporte un approfondissement personnel, une acuité corporelle et une sensorialité qui nous permettent de voyager d'un studio à l'autre.

La transmission des pièces nous permet aussi de mesurer le parcours accompli. L'arrivée de nouveaux danseurs apporte des bouffées d'oxygène. D'autant plus cette année avec la cellule insertion professionnelle où le rôle d'enseignant et de passeur est pleinement rempli.

D.O. à Antoine Manologlou :

À Rillieux-la-Pape, une autre réalité avec une seule chorégraphe. Qu'est-ce qui a conduit Maguy Marin à un moment, à rompre avec la permanence artistique qu'elle avait longtemps défendue ? Quels sont aujourd'hui, vos projets et vos réalisations dans ce domaine ?

A. Manologlou - Maguy Marin s'est toujours entourée de personnalités fortes et typées,

ENTRE PERMANENCE ET INTERMITTENCE ARTISTIQUES : UNE ORGANISATION DE L'EMPLOI LIÉE À UN PROJET ARTISTIQUE ET POLITIQUE

D. Orvoine à Didier Deschamps :

En arrivant à la direction du Ballet de Lorraine, vous avez hérité d'une compagnie permanente déjà constituée. Comment s'est passée cette transmission et en quoi cette permanence artistique sert-elle votre projet aujourd'hui ?

D. Deschamps - Il n'y a jamais deux situations identiques, car un projet existe en lien avec un lieu chargé d'une histoire. Le Ballet qui est implanté à Nancy depuis 27 années, est une maison vivante, avec des personnes qui ont enrichi une ville et une région de leurs aventures artistiques. C'était un devoir de considérer un groupe de danseurs déjà très constitué, même si son organisation ne me paraissait pas adaptée à ma vision politique. J'ai exprimé qu'au regard du projet artistique et de son évolution, nous verrions comment continuer ensemble, chacun devant en être investi, et solidaire. Après cinq années, 50% des danseurs sont restés et j'en suis très heureux. L'autre moitié a été renouvelée, à la suite de départs volontaires, ou de compromis de licenciements.

Les apports dynamiques de la permanence des danseurs permettent de faire exister un répertoire et un patrimoine, autant qu'ils éclairent nos démarches actuelles, et cela est une réelle richesse. Cette qualité permettant de s'inscrire en profondeur dans un territoire, et dans de multiples possibilités d'échanges avec les différents publics.

une douzaine d'artistes de disciplines différentes (danse, cirque, théâtre...), une équipe de techniciens et administratifs permanents. Travailler dans la compagnie, c'était accepter de faire partie de la « tribu » avec un engagement autour d'un projet commun, sur une pensée politique.

Il y avait deux impératifs pour Maguy Marin : s'entourer d'artistes choisis, et préserver ce répertoire que le public réclamait. Cette permanence assurait la pérennité d'un répertoire, environ 120 représentations annuelles avec trois pièces : *May be, Hymen et Babel Babel*.

Le départ de Créteil pour Rillieux-la-Pape répond pour une part à l'envie de développer un projet spécifique lié à un territoire, en banlieue. Certains artistes ont suivi Maguy, d'autres non ou sont arrivés, continuant les créations et reprises, avec un investissement de terrain prenant un genre de militantisme... Consciente des questionnements des danseurs, Maguy Marin a elle-même provoqué le changement, demandant à chacun de partir, le temps de réécrire un projet, pour se repositionner à cette issue. Pendant ces deux ans, les danseurs ont été employés sous le régime de l'intermittence. Puis, autour de ce projet réécrit, la compagnie engage à nouveau des danseurs permanents en gardant quelques uns en intermittence.

Politiquement, je pense qu'il est bien que les CCN emploient des permanents, et je comprends qu'ils aient besoin de s'entourer de danseurs de façon ponctuelle. Ces transitions expliquées, notre volonté est de nous entourer d'équipes permanentes pour les créations et les tournées, avec un projet politique en fond de scène.

D.O. à Eric Lamoureux :

Arrivant depuis quelques mois à la direction du CCN de Caen, comment se sont faites les transitions entre votre fonctionnement de compagnie indépendante et celui d'une équipe intégrée à un CCN ?

E. Lamoureux - Après une courte période d'un an au Centre chorégraphique, et en regard de quinze années de compagnie indépendante, nous nous trouvons dans une transition, alternant des réflexes antérieurs et l'appréhension d'un contexte nouveau.

Étape de reconstruction, car la Halle aux Granges, qui était fermée à double tour, est réouverte au public, avec un classement en salle de spectacle. Réflexion en mouvement dans un contexte où nous ne disposons que d'un studio pour remplir nos missions avec cette année cinq accueils chorégraphiques et un festival en partenariat avec le Centre dramatique... mais il s'agit d'un autre débat avec les tutelles.

Restructuration de l'équipe car à notre arrivée, l'héritage d'une répétitrice et de danseurs était en inadéquation avec notre projet artistique et esthétique. Avec Héla Fattoumi, nous tenons nous-mêmes à transmettre aux danseurs notre répertoire, sauf exception.

Nous avons trois « danseurs associés » au projet global, sur tous les champs d'activités du centre. Nous disposons de trois à quatre pièces qui tournent, et restons dans une fidélité avec les danseurs de la création, tout en ayant le désir de souffles nouveaux, qui nous déstabilisent aussi. Ensuite, l'équipe des danseurs varie selon l'ampleur et les besoins d'un projet, d'une création.

D.O. - Quel sont le statut réel des « danseurs associés », et votre position sur ce point ?

E.L. - Ils sont intermittents, avec entre nous un contrat moral qui est le suivant : nous nous engageons à trouver le travail et les heures suffisants pour maintenir leur statut. Nous jonglons avec une quarantaine de dates de diffusion cette saison, les périodes de création et les actions artistiques. Nous ne pouvons réclamer l'exclusivité des danseurs et quelques-uns mènent leur propre projet.

À Caen, il y a une dynamique pour l'art chorégraphique et la danse à relancer et un potentiel d'acteurs volontaires à réactiver. Avec l'évolution des projets, il est possible que nous ayons quatre danseurs permanents d'ici trois ou quatre ans, mais la structure du CCN ne le permet pas aujourd'hui. C'est un débat continu entre nous, et notre configuration actuelle répond à un volume de travail, à notre réalité, à une région et un contexte très particuliers.

D.O. à Thierry Boré :

À Rennes, que recouvre le terme de danseurs réguliers ?

T. Boré - C'est un terme inventé par Philippe Le Moal lors d'une inspection, que nous avons repris à notre compte et auquel je vais essayer d'apporter un peu de clarté.

Il y a quatre paramètres : les moyens financiers, une toile de fond qui guide malheureusement notre action ; la volonté de Catherine d'avoir depuis toujours une équipe permanente, en lien avec sa nécessité artistique ; les danseurs et ce qu'ils pensent ; et mon rôle en tant qu'administrateur et citoyen, ma position vis-à-vis du travail intermittent et des salariés les plus précaires.

Nous avons inventé un principe qui ne repose sur aucune base juridique mais sur la confiance. Nous nous engageons à payer les danseurs 150 jours par an et ils s'engagent en retour à donner

150 jours de présence. Ces jours sont payés d'un même montant qu'il s'agisse d'une représentation, d'une répétition, d'un stage, d'une formation reçue ou donnée.

Ce système, mis en place il y a un an, en réponse à la crise de l'intermittence, concerne sept danseurs. Il a été accompagné, pour l'ensemble des personnels intermittents du Centre, par la déclaration réelle des jours travaillés.

Le désir de Catherine d'avoir des gens fidèles autour d'elle trouve réponse auprès de ces danseurs, avec un groupe stable et qui perdure année après année.

D.O. à Edmond Russo :

Vous travaillez depuis sept ans sur les créations d'Hervé Robbe. Que vous apporte votre statut de danseur intermittent, et en quoi correspond-il ou pas à votre projet personnel et artistique ?

E. Russo - Le plus simple est de traverser rapidement mon parcours. En sortant de l'École internationale de danse de Rosella Hightower, une formation relativement complète, j'ai été engagé à l'Opéra de Lyon, une compagnie au large répertoire où j'ai traversé des qualités diverses, dans la rencontre avec les chorégraphes invités... J'ai fait le choix de quitter cette structure et d'approfondir un travail auprès d'un seul chorégraphe après avoir expérimenté l'expérience contraire. Avec ma nationalité italienne, j'ai plongé dans le statut de l'intermittence... et ce qu'il représente. Artistiquement, c'est une approche qui demande de canaliser notre potentiel auprès d'un chorégraphe, et cela demande disponibilité et fort engagement. J'ai vécu les deux identités qui sont totalement différentes.

D.O. - Imagineriez-vous être un jour permanent auprès d'Hervé Robbe, et un investissement plus important dans les actions du CCN du Havre ?

E.R. - Les projets d'Hervé Robbe ont une esthétique relativement complexe et demandent un temps conséquent autour de la création. Parallèlement, il y a un travail de sensibilisation demandé à l'équipe des interprètes intermittents, ateliers de transmission, stages... sur plusieurs champs pédagogiques.

Être permanent aujourd'hui ne correspondrait pas à mes choix artistiques, qui sont de suivre un chemin personnel de recherche et de création avec ma compagnie. La diffusion des pièces d'Hervé Robbe permet aux danseurs d'aménager leurs temps libres autrement, avec d'autres personnes en France ou à l'étranger. Les interprètes que je côtoie ont été jusqu'à présent convaincus de cette possibilité d'accès à la diversité.

LA FORMATION ET L'ÉVOLUTION DE LA CARRIÈRE DU DANSEUR AU SEIN DES CCN

D.O. à Didier Deschamps -
Comment, suivant vos différentes organisations avec danseurs permanents ou intermittents, un CCN peut-il accompagner la formation continue, voire la reconversion d'un danseur ?

D.D. - Pour la formation initiale, si beaucoup de danseurs de ballets sortaient d'une formation classique, ils reçoivent aujourd'hui une formation interdisciplinaire dans les CNSD. Un danseur doit s'entraîner quotidiennement et il s'agit bien là de formation continue, facilitée par la permanence, suivant les budgets et les projets. À Nancy, cela est assuré par des professeurs invités, dans des approches variées. Des techniques optionnelles comme Feldenkrais, Alexander et taï-chi sont ouvertes, dans le pari d'un gain d'autonomie par les danseurs, de réflexion sur leur pratique avec la construction d'une identité collective à cet endroit. Ces ateliers sont ouverts aux danseurs de la région nombreux à en profiter.

D.O. à Eric Lamoureux :
Comment approchez-vous la formation continue ou du moins l'accompagnement du danseur en statut d'intermittence ?

E.L. - Je respecte cette position mais cette notion d'entraînement régulier ne correspond pas à notre pratique partagée avec les danseurs, car je pense que le danseur doit s'entraîner irrégulièrement, voire pendant un temps laisser le corps en friche, s'arrêter de danser. La formation continue existe à travers les créations, processus long de 4 à 5 mois de travail chez nous, où nous donnons des cours régulièrement. Il existe aussi des périodes de recherche d'une dizaine de jours, pour se mettre dans des instabilités, des détours. Enfin, d'autres projets comme tourner un film sont aussi des temps de formation, car chaque expérience est formatrice. L'entraînement quotidien n'est pas le plus important pour nous, même si celui-ci peut parfois être très intensifié.

Thierry Boré : La qualité de la formation initiale et continue influe directement sur les possibilités de reconversion, qu'elle soit chorégraphique, universitaire ou autre. C'est un devoir de l'employeur de veiller à cela. A partir de 2006, nous inscrivons la formation continue en ligne budgétaire. Nous réfléchissons sur un plan de formation établi, et incitons fortement la formation pour tout le personnel, danseurs compris (diplôme d'Etat, remise à niveau ou apprentissage de l'anglais...).

D.O. à Edmond Russo :
Dans votre position de danseur, comment abordez-vous cette question ?

E.R. - En danse contemporaine telle qu'elle est pratiquée au Havre, cela demande une prise en charge personnelle du danseur pendant les moments de travail de la compagnie, sachant que quelques stages de ces techniques parallèles citées par Didier nous sont offerts. Cela se passe en alternance avec des moments de cessation de travail, et peut se traduire par l'abandon du travail corporel pour d'autres projets qui vont nous nourrir autrement. Finalement c'est un entraînement irrégulier dans la forme d'un échauffement du corps et un engagement régulier au quotidien de projets de création.

D.O. à Christophe Béranger :
Comment la formation et la préparation d'une possible reconversion s'intègre-t-elle au quotidien du danseur ?

C.B. - Au Ballet de Lorraine, l'entraînement quotidien, classique ou contemporain, est un besoin vital pour préparer le corps. L'intérêt de cette saison est d'apporter d'autres clés et méthodes, qui permettent de se détacher des techniques, et nous aident à gérer les changements de chorégraphes. Il y a différentes façons d'envisager la reconversion. Pour un danseur, ce peut être devenir administrateur de compagnie, pour d'autres, obtenir le diplôme d'Etat, cela va de la réelle motivation à une précaution simple d'avenir. Le danseur permanent est mobilisé car la fin de carrière arrive vite.

D.O. à Antoine Manologlou :
Sur ces points, comment accombez-vous les danseurs ?

A.M. - Dans la compagnie, l'entraînement du danseur repose sur des cours quotidiens, ouverts à tous, y compris aux danseurs de la région, et cela gratuitement. Cours de chant, taï-chi, danse... Les danseurs sont très friands de ces ouvertures.

Le souci de la reconversion s'est posé lors de l'arrêt de l'équipe permanente en 2003. Nous avons chez nous un danseur de 52 ans, un autre de 47 ans, et d'autres sont concernés. S'il y a des dispositifs de formation avec l'AFDAS, il n'existe pas de dispositifs de reconversion, pas plus que de fonds de reconversion sur des formations longues, de deux à trois ans. La compagnie accompagne actuellement trois danseurs, en appui de ce que donne l'AFDAS ou des CIF. Il me semblerait positif que chaque CCN mette un pourcentage de son chiffre d'affaire ou de subvention pour nourrir un fonds de reconversion. Cette proposition devrait être débattue avec l'AFDAS, le Syndéac, les régions, l'Etat.

D.D. - Dans ce problème, l'éternelle difficulté est le bassin de population des danseurs. 5 000 danseurs en 2003 suivant les Congés spectacle, reste un chiffre très faible à l'échelle sociale, pour établir des conventionnements mutualisés qui seraient à terme les seules solutions efficaces et dignes. Le système est d'une véritable hypocrisie. Pour aider un danseur à engager une reconversion, la seule possibilité est de le licencier afin de lui assurer une couverture sociale. Un vide sidéral, car malgré tous les rapports et études réalisés depuis des années, aucune solution n'apparaît. Ce qui n'est pas une raison pour baisser les bras.

LES SALAIRES

D.O. à Edmond Russo et Christophe Béranger -
La danse a fréquemment prôné un principe d'égalitarisme des salaires, en particulier en contemporain.

Voulez-vous prendre position là-dessus en tant que danseur ? Avez-vous eu une reconnaissance de votre ancienneté au sein de la compagnie ?

E.R. - Le système dans l'intermittence est selon les cas plus ou moins intéressant, avec des salaires très variables. Je ne suis pas à l'aise pour répondre à cela. Pour moi, l'argent n'a jamais été un critère dans mes choix artistiques. Les montants restent stables mais je m'estime correctement rémunéré. Au Havre, l'ancienneté ne compte pas.

C.B. - Il y a eu une évolution, très petite, et il est vrai que l'augmentation est souvent réclamée au nom d'une ancienneté. Je ne suis pas d'accord avec cela au-delà de la reconnaissance de l'ancienneté conventionnelle. Le salaire doit correspondre à une qualité donnée reconnue par le chorégraphe ou la direction.

(Réactions contradictoires des autres intervenants...)

C.B. - Je sais que cela n'est pas juste, et parler de grade ou d'échelle, est difficile. J'ai eu l'utopie de croire que dans une compagnie d'une trentaine de danseurs, l'on pouvait être payé tous de la même façon et c'est absolument impossible...

D.O. - Quelqu'un veut réagir ?

T.B. - Pour le personnel administratif permanent, notre convention collective Syndéac nous amène à un niveau de revalorisation individuelle au maximum tous les deux ans, mais il est possible d'accélérer le processus. Pourquoi ne pas réfléchir de la même façon pour les danseurs ? Dans l'administration ou ailleurs, on n'évolue pas tous à la même vitesse, cela dans le respect des cadres législatifs.

D.D. - Des repères salariaux sont fixés pour presque toutes les professions du spectacle sauf pour les danseurs. Ce qui montre bien dans quel mépris nous sommes. Et permet de comprendre, en l'absence de règles, les disparités de salaires entre les danseurs, les musiciens et les comédiens. Un manque cruel ouvert à tous les arbitraires et qui devrait être saisi par le Syndéac.

A.M. - Le Syndéac est un syndicat d'employeurs, et cette question doit être saisie par des syndicats d'employés dont on déplore le peu de représentation syndicale.

Chez nous à travail égal, salaire égal. Il n'y a pas de différenciation. C'est un projet politique et tant que les danseurs sont engagés, ils ont pour nous tous la même valeur, sur la base de l'engagement attendu dans la compagnie. La seule grille est celle de l'ancienneté, avec simplement un salaire différent pour les danseurs de moins de trois, de plus de six et plus de neuf ans.

D.D. - En arrivant à Nancy, j'avais la naïveté de penser que les principes de hiérarchie n'étaient pas justes. En fait, je pense que cela fonctionne avec des effets de seuil suivant les effectifs concernés. Une dizaine de personnes peuvent sans nul doute être toutes au même niveau. Passé un certain nombre de salariés, il y a des niveaux d'investissements différents, qu'il est légitime de considérer sur le plan de la rémunération.

DE LA POSITION D'INTERPRÈTE À CELLE DE CHORÉGRAPHE

D.O. aux danseurs :

Pour chacun de vous, danseur et chorégraphe dans des contextes différents, quelles sont vos motivations et nécessités à alterner aujourd'hui ces deux positions ?

C.B. - En 1995, cette envie a été soutenue par Pierre Lacotte dans le cadre de workshops internes au Ballet, confirmée avec des expériences auprès d'autres structures. Ces dernières années, je suis dans une position assez paradoxale entre continuer la compagnie ou me lancer seul, et trouver le courage de le faire. La confrontation avec d'autres univers, qui devient plus difficile, me nourrit dans mon statut d'interprète, et me construit comme chorégraphe. Le moment venu, je couperai le cordon avec le Ballet de Lorraine, et prendrai mon envol. Je sais ma chance lorsque je chorégraphie au sein du Ballet, d'avoir les interprètes, les moyens, des tournées et le public.

D.O. à Edmond Russo :

Pour vous, une réalité bien différente puisque vous avez créé votre compagnie seul et avec peu d'aides. Sur quelle nécessité, filiation ou rupture, s'est fait ce passage ?

E.R. - Mon engagement auprès du CCN du Havre durant ces sept années, m'a donné la possibilité de traverser des chemins et des rôles différents, entre une part très active dans la création et l'assistanat. La richesse de ces expériences m'a aidé à construire un regard plus personnel et critique du métier. Sans rupture, mon désir de plonger dans une démarche créative personnelle s'est imposé. Ma collaboration avec Hervé Robbe fait partie des strates qui me composent en tant qu'artiste. Devenir chorégraphe est une envie singulière, et il faut se donner le temps, trouver le ton pour qu'elle puisse apparaître.

D.O. à Antoine Manologlou :
Quel espace est laissé aux danseurs à Rillieux-la-Pape dans ce domaine ?

A.M. - Au sein de la compagnie, Maguy Marin permet l'émergence chez les danseurs de leur envie de chorégraphier. Cette possibilité a toujours existé avec les budgets nécessaires. On produit également certaines compagnies en région.

D.O. à Eric Lamoureux :
Votre arrivée au CCN a-t-elle changé votre position sur l'initiative proposée aux danseurs associés ?

E.L. - Notre arrivée n'a pas changé notre position, mais notre capacité à pouvoir le faire. Jusqu'alors, les cartes blanches lors de nos résidences étaient l'occasion de donner aux danseurs une place pour leurs propres paroles de création. Nous continuons à porter cette attention aux propositions des nouveaux danseurs, et en restant fidèles à ceux que nous avons déjà aidés. En retour sur les mots utilisés par Christophe Béranger et Edmond Russo, je tenais à souligner combien leurs expériences de la chorégraphie diffèrent suivant les contextes de réalisation, entre la « protection » qu'offre le ballet et le risque à prendre pour créer sa propre compagnie. Ces mots marquent des pratiques et des cultures respectives qu'il serait intéressant de sonder.

D.D. - Je voudrais dire mon étonnement, à Nancy, du peu de danseurs qui ont envie, peut-être pas de devenir chorégraphes mais au moins de tenter un essai de création de pièces. En même temps, je ne pense pas que cela repose sur des clivages entre les pratiques de danses classique et contemporaine, ni sur la structure qui cherche à provoquer des initiatives.

E.R. - Je crois avant tout que devenir chorégraphe est une question de volonté et de personnalité, et ne se fait pas en fonction de l'endroit d'où l'on vient. C'est avant tout un désir et un besoin.

LES DANSEURS

Département des études et de la prospective - bulletin n°142 - nov. 2003
Ministère de la Culture et de la communication.

Le nombre de danseurs en France est de 5 000, dont 500 permanents et 4 500 intermittents (90%). Les danseurs sont le 3^{ème} groupe professionnel d'artistes, après les musiciens (30 000) et les comédiens (25 000).

Forte croissance en 15 ans, liée au développement des compagnies chorégraphiques, à la diversification des emplois et à l'usage de l'emploi intermittent : - en 1987 : 1 400 danseurs intermittents répartis entre 1 000 employeurs.

- en 2003 : 4 500 danseurs intermittents répartis entre 4 500 employeurs.

Le chiffre de 500 danseurs permanents serait resté stable. Sur ce nombre, les CCN seraient donc employeurs d'environ 30% de ces danseurs, aux côtés de l'Opéra de Paris (30%) et des ballets de la Réunion des théâtre lyriques de France.

La formation

- Formation initiale : sur 100 danseurs de chacun des statuts, 98 permanents pour 53 intermittents ont une formation à dominante classique. 1 seul permanent pour 29 intermittents a suivi une dominante contemporaine.

- Formation continue : 21% des danseurs intermittents pour 11% des permanents suivent un stage par an ou des cours extérieurs à la compagnie. 91% des permanents pour 38% des intermittents ont un entraînement quotidien.

- Durée de carrière : 16% des danseurs en 1998 et 8% en 1994 ont à leur sortie du métier plus de 10 ans de pratique : Sur 100 danseurs entrant dans la profession : 47 poursuivent leur profession après 3 ans, 5 danseurs après 11 ans.

La moyenne d'âge est de 29 ans chez les permanents et de 32,5 ans chez les intermittents.

Les femmes représentent 59% des danseurs permanents et 68% des intermittents.
(réf. Caisse des congés spectacles)

Les salaires

- Les danseurs ont un revenu faible, 1 intermittent sur 5 déclarant un revenu annuel inférieur à 7 622 €.

- L'étude des revenus des danseurs fait apparaître de fortes disparités entre permanents et intermittents : Sur 100 danseurs de chaque statut, 17 permanents pour 40 intermittents sont dans une fourchette annuelle de 7 500 à 15 000 €. 64 permanents pour 34 intermittents ont des revenus entre 15 000 et 30 500 €.

- Il n'y aurait pas de disparité notable entre les salaires hommes et femmes.

Interprètes et chorégraphes

Suivant le DEP, 10% des permanents s'essaient à la chorégraphie, 90% d'entre eux gardant une position d'interprètes au long de leur carrière.

Ces chiffres se modulent pour les intermittents, 18% passant à la chorégraphie.

1 femme sur 5 a exercé une fonction de chorégraphe dans l'année.



LA FORMATION PROFESSIONNELLE

CNDC ANGERS

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE DANSE CONTEMPORAINE

Le Centre national de danse contemporaine d'Angers est à la fois un Centre chorégraphique national et une École supérieure de danse contemporaine.

En janvier 2004, la nomination d'Emmanuelle Huynh à la tête du CNDC correspond, à la demande du ministère de la Culture et de la Communication et de la ville d'Angers, à la mise en place d'un nouveau projet pédagogique pour la formation d'artistes chorégraphiques en deux ans et à la création d'une nouvelle formation, Essais.

Depuis avril 2005, l'École supérieure de danse contemporaine du CNDC d'Angers propose donc deux formations :

- l'année Essais
- la formation d'artistes chorégraphiques, cursus de deux ans.

UN COLLÈGE PÉDAGOGIQUE

Ces deux formations sont pensées et élaborées par un collège pédagogique, entité de réflexion souple et instance vivante et réactive, à l'écoute des mutations artistiques, placé sous la direction d'Emmanuelle Huynh et composé de :

Isabelle Launay : historienne et responsable du département danse de l'université de Paris VIII. Auteur d'*'À la recherche d'une danse moderne - Rudolf Laban et Mary Wigman'* (1996) et d'*'Entretenir'* avec Boris Charmatz (2003). Elle collabore à divers projets chorégraphiques contemporains.

Anne-Karine Lescop : interprète, pédagogue, responsable pédagogique de l'École supérieure de danse contemporaine.

Sophie Lessard : pédagogue, chorégraphe. Elle enseigne au Centre national de la danse et à la Ménagerie de Verre à Paris ainsi qu'au conservatoire de Lyon et pour de nombreuses compagnies (Centre chorégraphique national de Tours et de Montpellier, compagnie Rosas...).

Daniel Perrier : graphiste, plasticien, éditeur, il enseigne à l'École des Beaux-Arts de Nantes.

Loïc Touzé : danseur, chorégraphe, il dirige la compagnie 391 avec Latifa Laâbissi. Il participe à la direction collégiale des Laboratoires d'Aubervilliers et est membre de l'association Aéroport international à Rennes.

Dominique Loefficial (dans le cadre de la formation d'artiste chorégraphique) : artiste musicien pianiste, intervenant de la formation musicale au CNDC et accompagnateur des cours de l'école depuis 1981.

L'ANNÉE ESSAIS

L'année Essais s'ouvre à 14 étudiants et s'adresse à des candidats âgés de 20 à 28 ans et ayant traversé une formation artistique supérieure et/ou une expérience professionnelle d'artistes chorégraphiques (interprètes, chorégraphes) ou issus d'autres arts. Il est demandé aux futurs étudiants une pratique physique intensive et un grand intérêt lié aux questions du corps, du geste et de ses représentations dans l'acte chorégraphique.

L'année Essais est un lieu de fabrique intensive de travaux issus de la pensée chorégraphique contemporaine, ouverte et en lien avec le cinéma, les arts plastiques, la littérature, les arts connexes.

Il s'agit de favoriser la capacité d'autonomie dans la définition du contenu d'un projet, de savoir se situer dans le champ artistique contemporain et ainsi de prendre le risque d'être auteur.

Les étudiants ont à présenter régulièrement au public leurs *essais* (commandes ou tentatives de production) encadrés ou personnels.

En plus de mille heures de formation, les essayistes effectuent une année d'études et de recherches qui oscillent entre un travail encadré par des artistes et une activité pleinement autonome.

Les étudiants artistes s'engagent à répondre à la commande de quatre *essais* pour la réalisation de travaux et profiter de sessions spécifiques de travail (temps concentrés autour d'une composante du spectacle : lumières, sons, objets, mais aussi histoire de la danse, histoire des idées et de l'art).

Ils ont du temps et de l'espace pour la réalisation de leur recherche.

Les étudiants peuvent être en prise avec une réalité professionnelle en fonction de leurs intérêts personnels et du déroulé de leur projet personnel.

Les politiques culturelles, l'économie, la production sont abordées dans le cadre de cours et de cas pratiques.

Les enseignements sont transdisciplinaires et un des principes pédagogiques repose sur l'enseignement en binôme.

Chaque *essai* aboutit à une présentation publique qui fait l'objet de retours et d'analyses croisées de plusieurs artistes et des membres du collège pédagogique, dans un dialogue avec les étudiants.

LA FORMATION D'ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE, CURSUS DE DEUX ANS

Le cursus de deux ans au sein de l'École supérieure de danse contemporaine du CNDC existe depuis 1978. Il s'adresse à des candidats âgés de 18 et 24 ans, qui souhaitent s'engager dans la création chorégraphique contemporaine. Les candidats doivent avoir un niveau de pratique en danse confirmé et une bonne connaissance de la culture chorégraphique.

Il accueille 14 étudiants autour d'un programme élaboré par le collège pédagogique et propose un volume horaire de 2400 heures environ sur deux ans. Durant ces deux années, l'étudiant va être amené à analyser une danse, une œuvre, à mesurer les écarts, à échanger avec les artistes, à se déterminer, l'enjeu étant pour enseignants et étudiants de favoriser le développement d'un geste articulé avec sa pensée. L'étudiant va se construire à partir de l'apprentissage de techniques, de transmission de répertoire, de l'apprentissage de l'analyse du mouvement dansé, de chantiers, et par un travail de composition. Un apport théorique en prise directe avec les ateliers chorégraphiques proposés nourrira la formation des étudiants.

Pour cette formation, des invitations ponctuelles de personnes extérieures au collège sont organisées.

Ce cursus vise à donner des acquis pratiques comme à développer un regard critique en étroite relation avec l'expérience dansée. L'acquisition de ces outils amène l'étudiant à construire une interprétation, à percevoir un contexte pour définir les cadres d'une improvisation, à s'exercer à un processus de composition.

À l'issue de chaque session de travail ou d'invitation faite à un artiste, les étudiants présentent des travaux : présentation d'improvisations, de compositions et de pièces de répertoire, écrits, création de dossiers. Certains cours sont partagés avec les étudiants de la formation Essais, en vue d'un partage des connaissances. L'évaluation se fait de façon continue. Des rendez-vous réguliers sont prévus avec les membres du collège pédagogique pour un suivi de chacun. Lors de ces rendez-vous, l'étudiant est aussi sollicité à évaluer son propre travail.

Le cursus de deux ans conduit à la délivrance d'un diplôme d'établissement (diplôme d'études supérieures du CNDC) et donne l'équivalence à trois matières : histoire de la danse et de la musique, anatomie, en vue de l'obtention du diplôme d'État de professeur de danse.

CONTACTS :

Anne-Karine Lescop, responsable pédagogique
Raïssa Kim, coordinatrice de l'administration et des productions

Partenaires : CNAC / la FEMIS / IRCAM / London Contemporary Dance School / Beaux-Arts de Nantes.

CCN MONTPELLIER-LANGUEDOC ROUSILLON EX.E.R.CE

Le centre chorégraphique, lieu de création et de recherche, est inséparable de l'idée de formation. Depuis 1998, cette dernière est une des composantes majeures de ce lieu. En 2001 ce projet est nommé ex.e.r.ce, pour expérience, recherche, exercice bien sûr, et pour citer Antoine Vitez, parce que l'école est le lieu de l'exercice perpétuel.

ex.e.r.ce est un lieu de passage vers la vie professionnelle de danseur mais privilégie aussi d'autres passages et passerelles vers d'autres arts et d'autres façons d'envisager le métier d'artiste chorégraphique. La formation s'invente, se signe d'abord autour des artistes et des personnalités qui la créent et se pense autour d'un ensemble de moyens, d'outils et d'espaces mis à la disposition des étudiants danseurs. Le programme est spécifique d'une année à l'autre et répond à plusieurs exigences :

- Une formation technique de haut niveau.
- Une ouverture au monde artistique à travers la rencontre d'artistes contemporains et de leurs œuvres couvrant différents courants chorégraphiques mais aussi arts plastiques, musique, théâtre...
- Une approche théorique de l'histoire de la danse dans le souci d'un développement personnel critique et analytique des œuvres.
- Un accès le plus large possible aux différents spectacles et manifestations afin de donner à chacun la possibilité de se définir autour de choix artistiques personnels.
- Une sensibilisation à tout ce qui touche l'espace professionnel (règles et pratiques liées aux actes constitutifs d'une activité de spectacle, politiques, réseaux...).
- L'élaboration, la construction et la représentation de formes chorégraphiques appelées « espace fabrique »

EX.E.R.CE 05

ARTISTES ET PROFESSIONNELS INVITÉS :

Georges Appaix, Lluis Ayet, Thierry Baë, Hicham Benohoud, Claude Espinassier, Anna Falcidia, Joao Fiadeiro, Julyen Hamilton, Eric Houzelot, I Fang Lin, Xavier Le Roy, Laurence Louppe, Gérard Mayen, Olga Mesa, Jean-Michel Olivarès, Lise Ott, Cécile Proust, Fabrice Ramalingom, Claude Sarthou, Geneviève Vincent, Frédérique Wolf-Michaux, Agnès Wasserman, l'équipe du centre chorégraphique.

DANSEURS ÉTUDIANTS :

16 danseurs - 7 garçons et 9 filles - dont 10 étrangers de 6 nationalités : Bolivie, Brésil, Chili, Espagne, Suisse, Portugal.

EX.E.R.CE 06

Nous avons accompagné chaque année depuis 8 ans, dans un processus pédagogique et artistique, 15 danseurs venant de pays, de formations et de cursus différents. Après leur départ de la formation, la plupart de ces jeunes artistes continuent à nous faire signe. Ils nous tiennent au courant de leurs parcours et de leurs futurs projets. Nous gardons avec beaucoup d'entre eux un lien continu en les suivant à travers leurs créations, leurs projets de vie. Beaucoup reviennent au centre pour y suivre des stages, répéter, s'informer ou simplement pour passer et discuter. Ce lien est important pour nous car il nous permet de poursuivre une relation de travail qui ne s'est pas terminée à la fin de chaque session et qui témoigne de notre volonté commune de ne pas suspendre cette relation. Ces danseurs, nous continuons à vouloir les questionner et par là même à nous questionner sur un certain nombre de problématiques qui les regardent et qui nous concernent. Ces questions ont trait à leur façon de voir le monde et à des interrogations esthétiques qui parfois nous échappent.

«EX.E.R.CE FORUM 06»

Pour pouvoir mieux cerner ces jeunes artistes, leur donner la parole et une visibilité, nous organisons autour d'eux un événement fait d'ateliers, de débats, de rencontres avec des artistes d'autres disciplines. Ce temps unique comporte un double intérêt ; nous permettre de réunir les danseurs sortis de la formation afin de comprendre leurs parcours, leurs aspirations et leurs devenirs, mais aussi être un outil pour mieux appréhender les effets de la formation sur un long terme, en mesurer les impacts et les aboutissements. Ce sera aussi une forme de portrait d'une génération.

Ce temps de forum regroupera pendant 9 jours tous les artistes ayant participé à la formation, « les anciens ex.e.r.ce » ainsi que les artistes chorégraphes et danseurs qui y sont intervenus.

Se rencontrer encore une fois dans un espace différent qui ne serait plus l'espace de la pédagogie, celui d'ex.e.r.ce, mais un lieu où il serait important de revenir pour avancer, pour savoir où chacun est, ce qu'il fait, ce qui l'anime. C'est autour de cette idée : « de prendre à nouveau un temps ensemble » que nous sollicitons les intervenants pédagogues, chorégraphes, artistes et danseurs pour s'exercer encore un peu à se parler, à travailler, à échanger.

Depuis 1998 ex.e.r.ce a accueilli 127 danseurs étudiants.

DIRECTION : Mathilde Monnier

CHARGÉE DE LA FORMATION : Catherine Hasler

CONSEILLERS ARTISTIQUES INVITÉS : Xavier Le Roy (2007/2008),
Fabrice Ramalingom (2005), Emmanuelle Huynh (2003/2004),
Laurent Pichaud (2002).

BALLET DE MARSEILLE ET BALLET PRELJOCAJ

D.A.N.C.E. DANCE APPRENTICESHIP NETWORK ACROSS EUROPE

D.A.N.C.E. est un programme européen de formation interdisciplinaire et d'insertion professionnelle du danseur, dirigé sur le plan artistique par les chorégraphes William Forsythe, Angelin Preljocaj, Wayne Mc Gregor et Frédéric Flamand. À ce quatuor se sont associés Pierre Droulers, Michèle-Anne De Mey et Thierry De Mey, co-directeurs artistiques de Charleroi/Dances.

D.A.N.C.E. défend un apprentissage intensif de la danse, alliant les techniques classiques et contemporaines et favorisant la mise en relation de l'art chorégraphique avec d'autres disciplines artistiques (arts plastiques, arts audiovisuels, architecture, ...) sans négliger un apport théorique (philosophie, histoire des religions, histoire comparée des arts, ...). Conçu en collaboration avec 29 institutions de 17 états membres de l'Union Européenne (Institut für Mediengestaltung Fachhochschule Mainz, le CIANT Prague, Fondazione Teatro Due Parma, IUAV Venise, ZKM Karlsruhe...) dans une dynamique de transmission des savoirs, D.A.N.C.E. a pour objectif de confronter les stagiaires aux complexités de l'univers artistique contemporain, de les familiariser au travail quotidien d'une compagnie et d'élargir leurs horizons professionnels.

Des 900 candidats auditionnés dans 14 pays européens entre mars et mai 2005, 55 ont été invités à participer à la sélection finale de juin 2005 à Aix-en-Provence. 24 danseurs (12 garçons, 12 filles) de 12 nationalités différentes ont été finalement retenus et inaugurent la première année ; ils partageront leur temps de travail entre les 2 centres névralgiques du projet, Aix-en-Provence (Ballet Preljocaj) / Marseille (Ballet National et ENSDM) et Bruxelles (Charleroi/Dances).

Le cursus (44 semaines au total) a débuté officiellement le 19 septembre 2005 à Aix-en-Provence (Ballet Preljocaj) / Marseille (Ballet National et ENSDM) et Bruxelles (Charleroi/Dances). Il se déploie sur deux années. Pour la première année, le focus porte sur la mise en relation de la danse avec d'autres médias, caractéristique du travail des 4 chorégraphes-directeurs et des artistes associés. Un volet « spectacle vivant » est inscrit au programme de fin de saison et sert de passerelle vers la deuxième année, principalement centrée sur la création et la confrontation des stagiaires à l'expérience de la scène.

LA PAROLE AUX QUATRE CONCEPTEURS DU PROJET D.A.N.C.E.

Frédéric Flamand :

« Souvent, la formation des danseurs est, soit coupée de la création, soit organisée en fonction des préoccupations d'un seul créateur. Nous sommes convaincus que les artistes sont les meilleurs passeurs de leur savoir, même s'ils doivent être relayés par des équipes pédagogiques. Le projet D.A.N.C.E. correspond à une volonté de confronter les futurs interprètes à des expériences multiples qui ont cependant été pensées avec un souci de cohérence.

D.A.N.C.E. a également été conçu dans le respect de ce que peut être aujourd'hui le monde de la danse considéré dans ses aspects les plus évolutifs. »

William Forsythe :

« Je suis ravi de faire partie du programme D.A.N.C.E., une formation diversifiée et pluridisciplinaire qui permet aux jeunes danseurs de développer et d'élargir leurs connaissances artistiques. »

Wayne Mc Gregor :

« Ce qui m'excite le plus dans la formation D.A.N.C.E., c'est sa mobilité, non seulement d'un point de vue géographique, mais également en termes artistiques. En tant qu'artistes, nous ne cherchons pas des réponses, nous sommes fascinés par le voyage.

Quel jeune danseur n'a rêvé un jour d'enrichir sa formation et d'ouvrir l'éventail de ses capacités physiques, artistiques et intellectuelles ? »

Angelin Preljocaj :

« Le cursus proposé par D.A.N.C.E., distillé par quatre artistes aux préoccupations convergentes bien que campées sur des problématiques spécifiques, apporte peut-être une dynamique susceptible de répondre à cette demande inespérée.

La familiarisation avec les nouvelles technologies, l'approche de la philosophie, l'étude des répertoires, l'histoire de la danse, l'histoire de l'art, la kinésiologie, les langues vivantes... autant d'éléments qui contribuent à développer la personnalité du danseur sans jamais l'enfermer dans aucun dogmatisme.

Car ce qui est au cœur de D.A.N.C.E., c'est le danseur et sa capacité à devenir un interprète accompli, un artiste au regard à la fois aiguisé sur le monde et ouvert sur ses contemporains. »

D.A.N.C.E. EST SOUTENU PAR L'UNION EUROPÉENNE DANS LE CADRE DU PROGRAMME LEONARDO DA VINCI.

COORDINATEUR GÉNÉRAL D.A.N.C.E. /

EN CHARGE DE LA BASE DE BRUXELLES :

Jason Beechey + 32 (0)2 410 33 41 - jason@charleroi-dances.be

EN CHARGE DE LA BASE D.A.N.C.E. D'AIX-EN-PROVENCE/MARSEILLE :

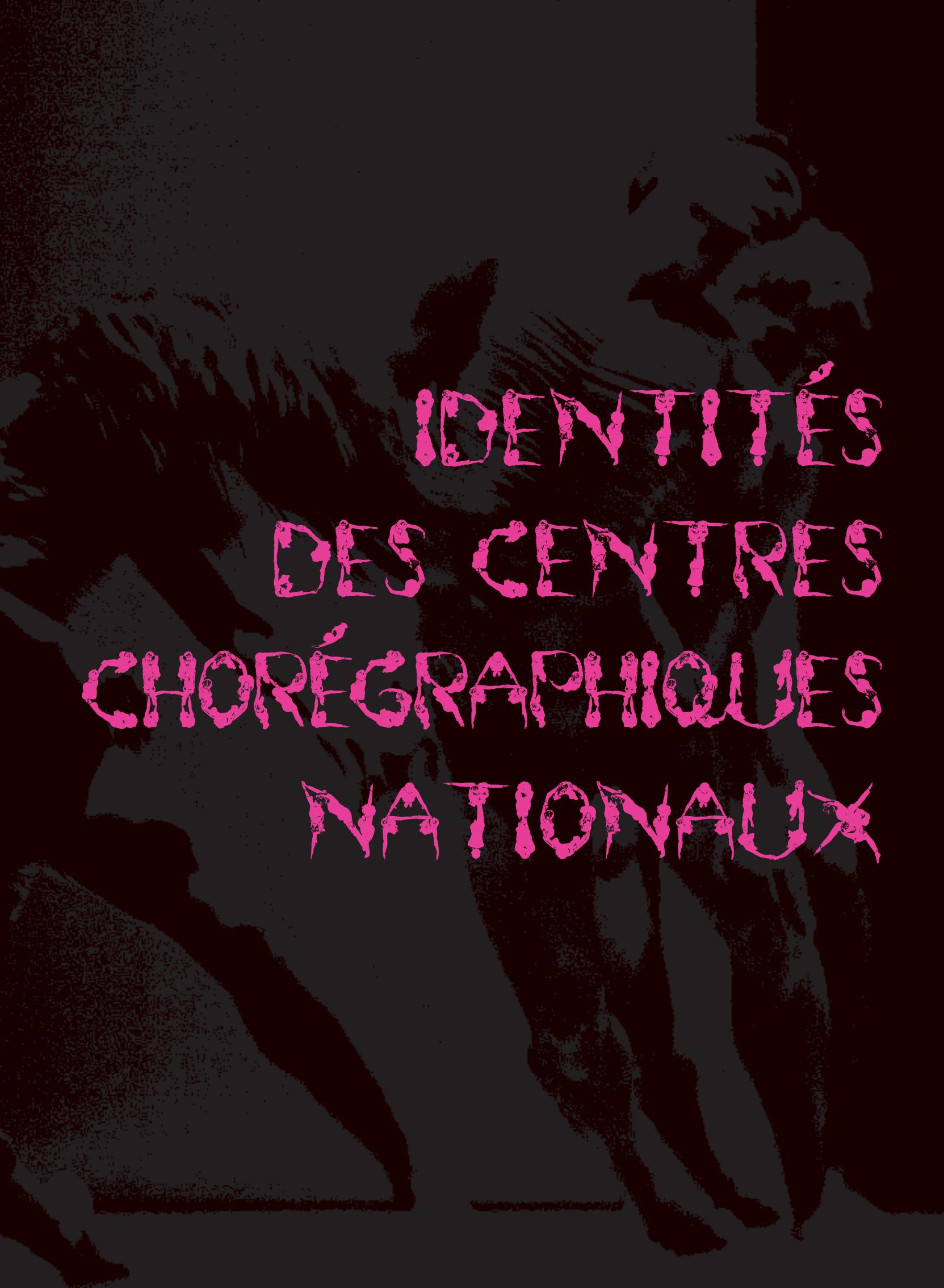
Emilio Calcagno + 33 (0)4 42 93 48 00 - rpchoreographique@preljocaj.asso.fr

COORDINATION ET ADMINISTRATION BALLET PRELJOCAJ :

Carole Redolfi + 33 (0)4 42 93 48 15 - direction@preljocaj.asso.fr

ADMINISTRATION ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DE MARSEILLE :

Giovanna Salze + 33 (0)4 91 32 72 72 - g.salze@ecole-danse-marseille.com



IDENTITÉS
DES CENTRES
CHORÉGRAPHIQUES
NATIONAUX



BALLET PRELJOCAJ

Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence /
Ballet Preljocaj

*Directeurs : Angelin Preljocaj - Nicole Said
Chargée de production - diffusion : Mélanie Roger
Secrétariat général communication : Muriel Rapy
Administrateur : Jacques Jaricot*

*Cité du Livre
8,10 rue des Allumettes 13098 Aix-en-Provence
t. 04 42 93 48 00 - f. 04 42 93 48 01
site : www.preljocaj.org
mail : ballet@preljocaj.asso.fr*

ANGELIN PRELJOCAJ

«À nos héros. L'œuvre, créée en 1986, résume déjà la vie et l'œuvre d'un homme qui fête alors ses 30 ans, Angelin Preljocaj. Des lignes acérées, une rigueur énergique dans le mouvement qui subjugue, un thème enfin – la statuaire des monuments aux morts – qui engage une critique virulente du totalitarisme et fait signe vers ses origines albanaises. Au détour d'œuvres qui peaufineront peu à peu une gestuelle sophistiquée défiant toujours les lois de l'équilibre dans des corps à corps passionnés et des duos extatiques, le pays oublié resurgit, sorte d'esquisse de mémoire fichée dans un escarpement du temps. Ainsi Enki Bilal choisi pour collaborer à un *Roméo et Juliette* très Orwellien lui rappelle des villes traversées enfant dans la Yougoslavie d'alors où le délabrement s'érige en chef-d'œuvre tandis que le béton ronge d'anciennes splendeurs byzantines. On pourrait citer d'autres pièces *Noces*, *Paysage après la bataille...* Mais cela ne suffirait pas à définir le chorégraphe au regard amusé qui semble toujours avoir en réserve un «coup» d'avance, comme aux échecs auxquels il s'adonne pour se détendre. Stratège Preljocaj ? Peut-être, mais à la mode extrême orientale, en utilisant la force de l'adversaire, à l'image de ces arts martiaux qui le fascinent et qu'il pratique... quand il en a le temps, une denrée plutôt rare pour cet affamé de culture qui dévore une littérature hétéroclite et digère avec facilité la philosophie de Sartre ou Wittgenstein (entre autres), avale les créations (presque une trentaine à son actif), tourne autour du monde et dirige le Ballet qui porte son nom. Habitué des festivals et des créations dans de prestigieux Opéras, dont celui de Paris, couvert de prix et de distinctions, il n'en perd pas pour autant son humour ni sa disponibilité. Il est aussi, à l'image du marcheur infatigable qui gravit le Kilimandjaro ou se promène en Inde, un rêveur obstiné, un acharné qui croit à la grâce et chatouille le ciel.»
- Portrait par Agnès Izrine.

CRÉATIONS 2004 - 2005 - 2006

2004 : *Le Songe de Médée* - 5 danseurs - commande de l'Opéra National de Paris, novembre 2004.

« N » - 12 danseurs - création au festival Perspectives, juin 2004 - coprod. : Th. nat. Chaillot-Paris, Festival Montpellier Danse 2004, Festival Perspectives Sarrebruck/Moselle, Théâtre de l'Olivier-Istres, Groupe Partouche-Casino municipal Aix/Thermal - Résidence de création - S. N. Cavaillon.

Empty moves (part I) - 4 danseurs - mars 2004 - Commande / coprod. : Biennale nationale de la danse du Val de Marne.

2005 : *Les 4 saisons...* - 12 danseurs - première : Festival Montpellier Danse, 1^{er} juillet 2005.

Coproduction : F. Montpellier Danse, Théâtre de la Ville - Paris ; avec le soutien des Nuits de Fourvière - Dépt. du Rhône. Résidence de création : Th. nat. de Nice - CDN.

2006 : *Noces* (reprise) - 10 danseurs - création 1989 - Commande de la Biennale nationale de la danse du Val-de-Marne. Coprod. à la création : Maison des arts de Créteil, TNDI Châteauvallon - Toulon, Alpha - FNAC, Arsenal - Metz, Centre national des arts d'Ottawa.

Coproduction reprise 2006 : Théâtre de la Ville - Paris ; première le 4 avril 2006.

LE PROJET DU CCN

LE PAVILLON NOIR : un lieu pour la danse construit pour un Centre chorégraphique national.

Le Pavillon Noir, bâtiment de 3 000 m² doté de quatre studios de travail et d'une salle de spectacles de 378 places, en cours de réalisation à Aix-en-Provence, est conçu par l'architecte Rudy Ricciotti.

Le projet du Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence prend appui sur les créations, productions et diffusion du Ballet Preljocaj. Avec Le Pavillon Noir, le Centre s'inscrit dans la continuité et le développement des missions menées depuis 1996.

1. CENTRE DE CRÉATION ET D'EXPÉRIMENTATION

Le premier centre de production pour la danse où les artistes pourront mener le processus de création d'un spectacle du travail en studio jusqu'à la scène :

- lieu de travail permanent pour Angelin Preljocaj et ses danseurs
- lieu d'accueil pour des compagnies chorégraphiques.
- centre d'échange multiculturel favorisant l'accès à des esthétiques nouvelles.

2. LIEU DE PROGRAMMATION DE SPECTACLES TOUTE L'ANNÉE ET TEMPS FORT ANNUEL AVEC LE FESTIVAL

La dernière création et les pièces de répertoire d'Angelin Preljocaj.

- des compagnies régionales, nationales et internationales / jeunes talents et artistes confirmés.
- les formules conviviales, comme les goûter-danse et apéro-danse.

3. ESPACE DE DÉCOUVERTES ET DE RENCONTRES

Un dispositif complet d'activités pour mieux comprendre le processus de création et faciliter l'accès de la danse au plus grand nombre :

- GUID (Groupe Urbain d'Initiative Dansée)
- rencontres avec les artistes au travail, répétitions publiques, lectures vidéo-danse
- activités de pratique (stages, ateliers...)
- projets avec les scolaires, étudiants, associations...

4. ESPACE PÉDAGOGIQUE

Lieu d'accueil, avec le Ballet national de Marseille et Charleroi / Danse à Bruxelles, du projet de formation professionnelle D.A.N.C.E. : Dance Apprentice Network aCross Europe

- un projet initié par Angelin Preljocaj et Frédéric Flamand, avec Wayne Mc Gregor et William Forsythe.



1



2



3

1) Le Pavillon Noir - architecte Ruddy Ricciotti © J.C. Carbone - 2) *Near Life Experience* - Angelin Preljocaj - création 2003 - danseuse : Nagisa Shirai © J.C. Carbone
3) *Les 4 saisons* - Angelin Preljocaj - chorégraphie : Fabrice Hyber 2005 - Claudia De Smet et Emma Gustafsson © L. Philippe

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

La Compagnie Preljocaj, créée en 1984, reçoit le label de CCN de Champigny sur Marne et du Val de Marne en 1989. En 1996, la compagnie s'installe à Aix-en-Provence et devient le Ballet Preljocaj / Centre chorégraphique national.

TOTAL BUDGET 2004 : 4 180 000 €

Subventions 2004 ttc : 2 160 000 €

MCC - DRAC PACA : 1 074 000 € / Région : 420 000 € / Dép. Bouches du Rhône : 236 000 € / Ville d'Aix : 200 000 € / CP d'AIX : 230 000 €

Recettes propres ht : 1 859 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 53 personnes

Direction : 2 / artistes et encadrement artistique : 28 / production : 3 communication : 4 / relations aux publics : 2 / secrétariat : 3 équipe technique permanente : 5 / administration : 5 / programmation : 1

LIEU ET OUTIL DE TRAVAIL :

Implanté dans les locaux de la Cité du livre depuis 1996 ; jusqu'en 2005 : 2 studios.
en 2006 - Le Pavillon Noir : salle de spectacle (plateau 17 x 14,5 m) / 4 studios (255 m², 168 m², 150 m², 98 m²).

DIFFUSION 4 DERNIÈRES SAISONS : 368 représentations, dont 238 en France (64,70%) et 130 à l'étranger (35,30%).

DIFFUSION SAISON 2004-2005 : 106 représentations, dont 73 en France et 33 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 5 compagnies : Collectif PONI-E. Omarsdottir (Belgique) / La Camionetta F. Ramalingom (Montpellier) / Peeping Tom -F. Chartier (Belgique) / C. Ciupke (Allemagne) / P. Lo Sciuto-S. di Luce (Italie).

PROGRAMMATION 2004 : 31 représentations / 10 950 spectateurs dont 8 600 sur le festival / compagnies accueillies : Ballet Preljocaj - Cie du Sillage/ J. Fargearel - E. Gustafsson / La Petite Fabrique /D. Rebaud.

Festival Corps à Cœur 2004 : La Petite Fabrique - ch. : B. Massin - D. Hervieu - M. Merzouki / J. Baiz - Cie Grenade / J. Fabre - Cie Troubleyn / G. Appaix / Cie La liseuse / T. Lehmen - Allemagne / F. Ramalingom - Cie La Camionetta - J. Borgès / Cie IXKIZIT - O. Pona - Russie / P. Servius - Cie le Rêve de la Soie / A. Preljocaj - Ballet Preljocaj / R. Ouram dane / Collectif Poni (E. Omardottir, F. Pay...) / Biomix - Cabarets.

PROGRAMMATION 2005 : 6 représentations / 2 380 spectateurs La Petite Fabrique / A. Maugery et H. Krytinar / Ballet Preljocaj - A. Preljocaj.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-2004 : 77 rencontres publiques pour 9 446 personnes, dont 42 en région, dont 27 interventions du GUID.

PRATIQUES DE LA DANSE : 672 heures d'ateliers et cours pour 671 personnes, dont 356 h en milieu scolaire et 300 h pour 306 danseurs amateurs.

FORMATION PROFESSIONNELLE 2005-06 : D.A.N.C.E. : Dance Apprentice Network aCross Europe / initié par Angelin Preljocaj et Frédéric Flamand, avec Wayne Mc Gregor et William Forsythe.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture / DRAC PACA, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Département des Bouches-du-Rhône, Communauté du Pays d'Aix et Ville d'Aix-en-Provence.

EMMANUELLE HUYNH

CNDC d'Angers - Centre chorégraphique national /
 École supérieure de danse contemporaine
 Direction artistique : Emmanuelle Huynh
 Directeur adjoint : Aymar Crosnier
 Secrétaire général : Christophe Susset
 Directeur de production et diffusion : Arnaud Hie

Pour l'École supérieure :
 Responsable pédagogique : Anne-Karine Lescop
 Coordinatrice de l'administration et des productions :
 Raïssa Kim,
 Partenaires : CNAC / la FEMIS / IRCAM / London
 Contemporary Dance School / Beaux-Arts de Nantes.

42 boulevard Henri-Arnauld - BP 50107
 49101 Angers cedex 02
 t. 02 41 24 12 12 / f. 02 41 24 12 00
 site : www.cndc.fr
 mail : contact@cndc.fr

EMMANUELLE HUYNH

Née en 1963, à Châteauroux, Emmanuelle Huynh a fait des études de philosophie et de danse.

Elle a participé en tant qu'interprète aux projets de Nathalie Collantes, Hervé Robbe, Odile Duboc, Catherine Contour, le Quatuor Knust. Collaboratrice de la revue *Nouvelles de Danse*, elle a mené, depuis 1992, une série d'entretiens avec Trisha Brown. En 1994, elle bénéficie d'une bourse Villa Médicis hors-les-murs pour un projet au Viêt-nam, et crée à son retour, le solo *Múa*. Elle poursuit son travail chorégraphique en 1997 avec *Passage*, en 1998 avec *Tout contre puis Distribution en Cours* en 2000.

Elle collabore régulièrement avec des artistes plasticiens (Erik Dietman en 1997 pour la performance *Le modèle modèle, modèle* ; Frédéric Lormeau pour *Vasque fontaine / partition Nord*, Nicolas Floc'h pour *Bord* en 2001, *Numéro* en 2002, *Heroes* et *La Feuille* en 2005, Fabien Lerat pour *Visite guidée / vos questions sont des actes*, en 2003) et propose des performances dans des musées.

A Vida Enorme/épisode 1 est créé en novembre 2003. Sa dernière création, *Heroes*, pièce pour sept danseurs et un musicien a été créée en mai 2005 à Angers, présentée au Théâtre de la Ville à Paris et est actuellement en tournée. Emmanuelle Huynh a été nommée directrice artistique du Centre national de danse contemporaine d'Angers en janvier 2004.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 : Reprise de 3 pièces du répertoire d'Emmanuelle Huynh : *Mua* (1995), *A Vida Enorme* (performance 2002 et Episode 1 en 2003), *Numéro* (avec Nicolas Floc'h - 2003).

2005 : *Heroes* - chor. E. Huynh, créée le 19 mai 2005 au Grand Théâtre, Angers. coproduction : Théâtre de la Ville - Paris / Centre national de la danse - Pantin / Cie Mua / CNDC.

2006 : 3 créations

Solo - ch. E. Huynh, composition musicale Pierre Jodłowski, texte François Bon. coproduction : CNDC, IRCAM, Centre Pompidou, Théâtre de la Ville, Paris. *O,O* - ch. Deborah Hay, avec N. Bizarro, C. Garcia, E. Huynh, J. Lacey, C. Legrand, L. Pichaud et S. Prunenec. Production déléguée : CNDC. *Music My Country* - ch. Deborah Hay, avec les étudiants d'Essais - École supérieure. Production CNDC.

LE PROJET DU CCN

Le projet mis en place depuis février 2004 par Emmanuelle Huynh a comme fil conducteur quatre notions essentielles : création, pédagogie, partage de l'outil / programmation, et action culturelle.

Le CNDC retrouve une artiste à sa direction, et la création, principale mission, est dynamisée tant par les projets d'Emmanuelle Huynh que par ceux des chorégraphes invités. Revendiquant la posture de chorégraphe et celle d'interprète, Emmanuelle Huynh signe en 2006 une nouvelle création, et participe à un projet de Deborah Hay, en qualité d'interprète avec six autres chorégraphes danseurs. Il y a aussi des résidences de création en lien avec l'histoire du CNDC, dont la re-création de *Waterproof* de Daniel Larrieu vingt ans après et dans le même lieu.

Le deuxième grand axe est le projet de l'École supérieure : repenser dans son intégralité le cursus de danseur et mettre en place une nouvelle formation *Essais* destinée à des chorégraphes. Afin d'accomplir ce chantier pédagogique, Emmanuelle Huynh a souhaité s'adoindre un collège pédagogique composé de danseurs, chorégraphes, chercheurs, plasticiens.

Depuis avril 2005 existe *Essais*, d'une durée de 14 mois, et composée de 14 étudiants/artistes. Par ailleurs, depuis octobre 2005, le cursus de formation initiale réunit 14 étudiants et se déroule sur deux années.

La notion de partage comporte deux axes : d'une part l'ouverture vers des artistes (régionaux, nationaux et internationaux), et d'autre part l'ouverture vers le public grâce aux présentations de projets d'artistes en résidences, ateliers, conférences, programmation d'événements comme *Vidéodanse*. Proposer la plus grande diversité du champ chorégraphique passe aussi par une programmation de spectacles exigeante et ouverte, en lien avec l'actualité de la création et avec l'École. Par exemple Trisha Brown en 2006.

Appuyée sur les activités de création, programmation et accueil-studio, l'action culturelle est une des missions majeures du CNDC. Depuis sa création, les équipes successives ont mené des projets de sensibilisation auprès de structures socioculturelles, écoles, collèges, lycées, universités et établissements spécialisés. Afin d'affirmer et développer ces projets, des propositions fortes en direction des formateurs (enseignants et futurs enseignants) sont mises en place parallèlement aux projets de pratique culturelle (atelier du regard, spectacles, rencontres) et de pratique artistique (ateliers de danse) en direction des scolaires, étudiants et publics spécifiques.



1



2



3

1) studio Bodinier -CNDC Angers © C. Renarhd - 2) *Mua*, E.Huynh - création 1995 © J.B.Huynh
3) *Heroes*, E.Huynh - création 2005 © M. Domage

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CNDC EN 1978

DIRECTION ARTISTIQUE : Emmanuelle Huynh depuis 2004

Alternances artistiques : Alwin Nikolaïs (1978-81), Viola Farber (1981-1983), Michel Reilhac (1984-87), Nadia Croquet (1988-91), Joëlle Bouvier/Régis Obadia (1992-2003).

TOTAL BUDGET 2004 : 1 758 000 €

Subventions 2004 (Ecole supérieure comprise) : 1 477 000 €

dont MCC : 890 000 € (60%) / Ville : 472 000 € (32%) / Conseil régional : 74 000 € (5%) / Conseil général : 28 000 € (2%) / autres subventions : 13 000 € (1%).

Recettes propres activités : 195 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 19

17 permanents (89% des emplois - pas d'artiste permanent)

2 occasionnels (11% des emplois dont 2 sur artistique - occasionnels en nombre : 79, dont école supérieure)

OUTIL DE TRAVAIL :

Jusqu'en 2007 : 7 studios / Grand studio : 250 m² - jauge accueil public : 90 pl. Créations et saison-danse en partenariat avec le Nouveau Théâtre d'Angers, représentations actuellement décentralisées dans les lieux culturels de la ville. En 2007 : intégration au nouvel espace culturel Le Quai, et disposition, en complément des salles de spectacles pour les créations (900 places et 350<450 places), d'un studio de création (352 m² / 150 pl.), de 3 studios de travail intra équipement et de 4 studios décentralisés.

PRODUCTIONS EN 2004-2005 : 1 création (*Heroes*) et 3 pièces en répertoire (Mua, Vida Enorme/épisode 1, Numéro)

DIFFUSION EN 2004-2005 :

51 représentations dont 40 en France et 11 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : 13 compagnies / 9 répétitions publiques.

Fabrice Lambert, Françoise et Dominique Dupuy, Christian Rizzo, Jennifer Lacey, Carole Bonneau et Ivan Fatjo, Laurent Friquet, Andréas Schmidt, Osman Khelili, Nathalie Béasse, Fabienne Comptet, Nathalie Collantès, Anne Collod, Damien Dreux et Fabrice Merien.

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES : saison - danse en partenariat avec le Nouveau Théâtre d'Angers.

En 2004-2005 : 9 spectacles dont 3 en accueil NTA, 31 représentations, 9 052 spectateurs : Emmanuelle Huynh, Hommage à Françoise Adret, Mathilde Monnier, Rachid Ouramdan, Françoise et Dominique Dupuy, Avant-Premières Ecole supérieure, Istanbul Danse Retour, Daniel Larrieu.

En 2005-2006 (programmation E.Huynh) : Herman Diephuis, Emmanuelle Huynh, Trisha Brown, Nathalie Béasse, Ecole ouverte Essais, Franck II Louise, Deborah Hay, Daniel Larrieu.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2004-05 :

38 actions de sensibilisation pour 1 802 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2004-05 :

231 heures ateliers pour 472 personnes concernées.

COMMUNICATION : CNDC journal - trimestriel

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC des Pays de la Loire / Ville d'Angers / Conseil régional des Pays de la Loire / Conseil général du Maine et Loire.

138 CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT CONTRE JOUR - ODILE DUBOC

Contre Jour / Centre Chorégraphique National
de Franche-Comté à Belfort

Directrice : Odile Duboc
Secrétaire général : Laurent Vinauger
mail : l.vinauger@contrejour.org

3 avenue de l'Espérance - 90000 Belfort
t. 03 84 58 44 88 - f. 03 84 58 44 89
mail : infos@contrejour.org
site : www.contrejour.org

ODILE DUBOC

« Aucune création ne me semble avoir été faite sans référence consciente ou inconsciente à la précédente, ou sans référence à un travail bien antérieur ». Odile Duboc

Odile Duboc n'est pas de ces artistes dont l'œuvre se découpe en cycles ou en périodes. Dans son parcours, nulle rupture véritable, nul revirement, nul renoncement, mais la force d'une continuité. Son trajet créateur suit le lent cheminement d'une recherche qui s'affine au fil des ans. Elle creuse son sillon, dégage les strates successives d'un style qui lui est propre et déploie la singularité d'une esthétique sensible et néanmoins affirmée. Les œuvres qui jalonnent son parcours laissent l'impression d'une avancée sûre et tranquille où s'affirment un certain nombre de préoccupations, lisibles dans les titres : ils évoquent le temps, la durée, des trajectoires, des matières et des sensations - le sable, le vent, l'eau - , des paysages urbains, des jardins, une maison d'Espagne, ou bien la légèreté, mais aussi l'urgence, l'insoumission...

Ces thèmes, ces matières, ces impressions s'entrecroisent ; leur présence est parfois discrète, mais peut soudain resurgir plus nettement. Car les œuvres sont la partie visible d'une recherche qui jamais ne s'interrompt ; elles mettent en évidence la permanence d'une quête qui prend aussi place hors du plateau, dans le travail quotidien avec les danseurs, professionnels ou amateurs...

Julie Perrin. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création, Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, printemps 2006.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004

Echappée, solo d'Odile Duboc pour Ahmed Khémis dans le cadre du Vif du Sujet - Montpellier danse 2005 -SACD.

Rien ne laisse présager de l'état de l'eau - 10 danseurs - pièce d'Odile Duboc et Françoise Michel - coproduction : CCN de Franche-Comté à Belfort, Théâtre de la Ville-Paris et la Filature S.N. de Mulhouse.

2006

Projet pour deux danseuses autour de Le Pupille veut être tuteur de Peter Handke (automne 2006) - développé après un hors série au CCN de Montpellier en octobre et novembre 2005.

J'ai mis du sable, exprès, vite fait, comme ça dans mes chaussures - reprise pièce Jeune public (automne 2006).

LE PROJET DU CCN

Le projet développé par Odile Duboc et son équipe depuis 1991 repose sur trois grands axes définis en lien avec les partenaires publics du CCN et en fonction de la réalité du territoire de la Franche-Comté. Il prend appui depuis 1995 sur l'installation dans la caserne de l'Espérance, d'un lieu unique dédié à la danse.

UNE POLITIQUE DE CRÉATION ET DE DIFFUSION DE CONTRE JOUR / CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT

Odile Duboc n'a pas souhaité s'entourer d'une compagnie permanente, et privilégie des fidélités avec un groupe de danseurs en fonction des projets la compagnie Contre Jour (Odile Duboc et Françoise Michel). Depuis 1991, 16 pièces ont été créées à Belfort (*La Maison d'Espagne, Projet de la matière, Pour mémoire, Folies douces, Juste un brin, Avanti, Brins d'histoires, trois boléros, Comédie, à la suite..., J'ai mis du sable, exprès, vite fait, comme ça dans mes chaussures, Le Pupille veut être tuteur, Pour tout vous dire, ... conversations chorégraphiques d'Odile Duboc, trio 03, Echappée, Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*).

Deux nouvelles pièces seront créées avant décembre 2007, date du départ annoncé d'Odile Duboc.

UNE POLITIQUE DE RÉSIDENCES ET DE PRODUCTION CHORÉGRAPHIQUE IRRIGUÉE PAR LE PARTAGE DE L'OUTIL

Dans un espace de travail de très grande qualité, le CCN a accueilli en résidences de création ou de recherche plus de 85 compagnies. Ce dispositif s'est développé dès 1995 de façon autodidacte puis en 1998 dans le cadre de la mesure Accueil-studio financée par le ministère de la Culture et de la Communication.

Cette mission prend des formes combinables : mise à disposition de locaux (salle de création, studio, atelier costumes, bureau de production...), personnel technique, hébergement, apport en coproduction et présentation de travaux ou des spectacles dans le cadre des 19H de Contre Jour.

Elle prend également appui sur la convention AFAA/Conseil Régional de Franche-Comté/DRAC Franche-Comté pour une ouverture internationale accentuée. Ce dispositif global est renforcé depuis 2005 par un projet de résidences décentralisées soutenu par la Région Franche-Comté.

UNE POLITIQUE DE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Il n'y a pas de création ex nihilo. A Belfort, la culture chorégraphique se nourrit essentiellement du travail de création, celle d'Odile Duboc, d'artistes accueillis ou de processus chorégraphiques contemporains choisis. Avec le recrutement en 1998 d'un responsable du développement de la culture chorégraphique et en 2002 d'une artiste chorégraphique chargée de la médiation culturelle, cette mission a pu se structurer dans l'activité générale du Centre.

Les années 2005/2006/2007 confirmeront un travail approfondi en direction des publics de l'Education nationale : classes primaires, collèges et lycées, université. Des formations spécialisées en danse ou vers les arts plastiques et audiovisuels s'adressent à un public plus large amateur et professionnel.

Les stages, ateliers, conférences... sont soutenus par des outils ressources développés au CCN par Noël Claude (mallette à danser, vidéo danse en mots et mouvements, lectures et paroles dansées...).



1) Extérieurs jardin du CCN © S. carnovali - 2) *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, création 2005 - Odile Duboc © S. Carnovali
3) *Trio 03*, Odile Duboc - création 2003 © S. Carnovali



ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN EN 1990

DIRECTION ARTISTIQUE : Odile Duboc depuis 1990

TOTAL BUDGET 2004 : 1 167 000 €

Subventions (70%) : 821 000 € dont MCC : 442 000 € (53,8%), région : 149 000 € (18,15%), Conseil général : 142 000 € (17,3%), ville : 61 000 € (7,4%), agglomération : 15 000 € (1,8%).

EMPLOIS (ETP) 2004 : 15

9 permanents (63% de l'emploi dont un 1,5 poste artiste permanent) 6 occasionnels (37% de l'emploi dont équivalent 3 postes artistes - 73 CDD)

OUTIL DE TRAVAIL :

Réhabilitation de la caserne de l'Espérance pour le CCN en 1995 : 2 studios dont salle/studio de création avec plateau et régies, 334 m² - jauge public : 180 places / ateliers décor et costumes.

DIFFUSION SUR LES QUATRE DERNIÈRES SAISONS :

167 représentations, dont 153 en France (91,6%), et 14 à l'étranger (8,4%). Pièces en diffusion 2006-2007 : *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, *Echappée*, *trio 03*, *Projet de la matière*, *trois boléros*, *Le temps se fait sentir* (titre provisoire).

ACCUEILS-STUDIOS ET RÉSIDENCES D'ARTISTES :

2004 : 23 compagnies / 96 artistes - 11 rencontres publiques - 1 340 spectateurs budget total investi : 97 197 € dont 41 141 € sur les financements propres du CCN.

2005 : Cie Félix Ruckert / Ensemble Abrupt Alban Richard / Association du 48 - S. Prunenec / Edna - B. Charmatz et J. Cima / Dacm - G. Vienne / R. Hoghe / Carré Bleu - Andréas Schmidt / Cie Pour l'Instant / Dans.Kias-Saskia Hölbling / Cie David Wampach / Label Cedana - C. Charon et A. Chambon / DCM Company - C. Manolescu, K. Riikonen, R. Casarotto / Cie Ida-M. Tompkins / H. Kravas et A. Livingstone.

2006 : résidences prévues en décembre 2005
Accorrap / Association KOB - C. Contour / E. Girardot et N. Yahia Aissa / Cie Abaora-Olga de Soto / Rencontre Chorégraphique de l'Afrique et de l'Océan Indien / E. Omarsdottir et J. Johannsson / Dans.Kias-Saskia Hölbling / L. de Nercy / Franck II Louise / K. Hennessy / H. Ben Mahi...

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-2004 : 105 actions de sensibilisation, pour 3 570 personnes, dont 65 rencontres au CCN, 25 en région et 15 lors des tournées.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-2004 : 428 heures ateliers pour 1 340 personnes, dont 336 h. pour 1 277 jeunes scolaires, 36 h. pour 53 danseurs amateurs et 56 h. en stage AFDAS pour professionnels.

PÔLE DANSE DE FRANCHE-COMTÉ : le CCN est structure culturelle de référence du pôle danse régional et de l'option danse du Lycée Cuvier de Montbéliard.

COMMUNICATION : lettre trimestrielle d'information Contre jour.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Franche-Comté, Région Franche-Comté, Conseil général du Territoire de Belfort, Ville de Belfort, Communauté d'Agglomération du Pays de Montbéliard, Conseil général du Jura , avec le soutien de l'AFAA.

Centre chorégraphique National
Ballet de Biarritz

*Directeur : Thierry Malandain
Administrateur général : Yves Kordan
Chargee de diffusion : Françoise Gisbert
Communication : Sabine Lamburu*

*Gare du Midi
23 avenue Foch - 64200 Biarritz
t. 05 59 24 67 19 / f. 05 59 24 75 40
mail : ccn@balletbiarritz.com
site : www.balletbiarritz.com*

THIERRY MALANDAIN

C'est successivement à l'Opéra de Paris, au Ballet du Rhin et au Ballet Théâtre Français de Nancy que Thierry Malandain mène sa carrière d'interprète. En 1986, il met un terme à celle-ci après avoir été lauréat de concours chorégraphiques (Prix Volinine en 1984, Prix du Concours International de Nyon en 1984 et 1985) pour fonder la compagnie Temps Présent. Laquelle s'installe à Elancourt dans le département des Yvelines, puis à Saint-Etienne en qualité de "Compagnie Associée" à l'Esplanade Opéra Théâtre. Son travail sera distingué par le Prix de la Fondation de la Vocation, le Prix de la Fondation de France, le Prix de la Fondation Oulmont et le Prix "Nouveau Talent" de la SACD. En 1998, lors de sa création, il est nommé par Catherine Trautman, ministre de la Culture, à la direction du Centre chorégraphique national - Ballet Biarritz.

Il est aujourd'hui l'auteur d'une soixantaine de chorégraphies dont plusieurs sont au répertoire de compagnies françaises et étrangères. Ses incursions dans le domaine du théâtre lyrique sont aussi nombreuses, telles ses collaborations avec Robert Fortune, Peter Busse, Alberto Fassini, Jean-Louis Pichon et Frédéric Pineau. Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres, Thierry Malandain a assuré la direction artistique du Festival International de Danse de Biarritz « Le Temps d'Aimer » de 2000 à 2004. Nominé aux « Benois de la Danse » à Moscou en 2004, il reçoit la même année à Cuba le Prix de la Critique du meilleur spectacle étranger au 19^e Festival International de Ballet de La Havane. En 2005, Thierry Malandain reçoit à Bilbao le prix Culture de la Fondation Sabino Arena.

LE PROJET DU BALLET BIARRITZ

C'est en 1998 que le CCN / Ballet Biarritz voit le jour. Il bénéficie alors du soutien de la ville de Biarritz, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Aquitaine, du Conseil général des Pyrénées Atlantiques et du Conseil régional d'Aquitaine.

Ses missions seront la création, la diffusion et la mise en œuvre d'actions de sensibilisation. En 1999, s'ajoute l'Accueil-studio. Un an plus tard, tenant compte d'une situation géographique privilégiée, le CCN s'attache au développement d'une activité transfrontalière. A cet effet, il reçoit le soutien de la Diputacion Foral de Gipuzkoa et de l'Europe - fonds européens (Interreg III A). En 2002, cette politique favorise la création de Ballet Biarritz - Dantzaz : Centre de Sensibilisation Chorégraphique disposant de locaux à Donostia-San Sebastian et soutenu par la ville, la Diputacion Foral de Gipuzkoa et le Gouvernement Autonome Basque. Enfin, l'année 2005 permet la naissance à Donostia-San Sebastian d'un Ballet Biarritz Junior composé de douze danseurs en formation.

Le CCN présente régulièrement ses productions à Biarritz et sur le territoire aquitain, tout en affirmant sa présence sur les scènes françaises et étrangères. A cet effet, il dispose d'un ensemble de seize danseurs permanents. Un effectif singulier pour un CCN ayant choisi le terme de Ballet. Mais à Biarritz, cette dénomination ne témoigne pas du nombre de danseurs, elle tient lieu de référence à un courant esthétique. C'est donc une troupe dont les interprètes sont rompus à la technique de la danse classique, mais dont l'expression à travers les œuvres de Thierry Malandain est actuelle. Ici, priorité est donnée au corps dansant, à sa fragilité, sa force et sa sensualité. Qu'importe la forme, qu'elle soit abstraite, narrative, qu'elle s'inspire d'épisodes de l'histoire chorégraphique ou qu'elle emprunte à l'idéal classique, l'Homme et la Danse sont au cœur et au corps de Ballet Biarritz.

CRÉATIONS DEPUIS 2004 À 2006

chorégraphies de Thierry MALANDAIN

septembre 2004 - *Le Sang des Etoiles* / Biarritz - Gare du Midi.

octobre 2005 - *Les Petits Riens* / Espagne - Irun Théâtre Amaia.

25 février 2006 - *Don Juan* / Gare du Midi à Biarritz.

12 novembre 2006 - *Orphée et Eurydice* / L'Esplanade Opéra au Théâtre de St-Etienne.

Coproducteurs : Teatro Arriaga de Bilbao / Grand Théâtre de Reims / CCN Ballet Biarritz - Thierry Malandain.

Partenaire permanent : L'Esplanade Opéra Théâtre de St-Etienne



3



1) *Bolero*, Thierry Malandain - création 2001 © O. Houeix - 2) Grand studio du Ballet de Biarritz © O. Houeix
3) la façade de la Gare du Midi © O. Houeix



2

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN / BALLET DE BIARRITZ EN 1998

DIRECTION ARTISTIQUE : Thierry Malandain depuis 1998

TOTAL BUDGET 2004 : 2 054 463 €

Subventions 2004 (50%) : 1 030 247 € dont MCC : 481 043 € (47%)

Ville : 172 512 € (17%) / Conseil général : 88 957 € (9%)

Conseil régional : 95 735 (9%) / autres subventions : 192 000 € (19%).

Recettes propres activités : 832 175 € (41%).

EMPLOIS (ETP) 2004 : 31,1

23 permanents (74% des emplois dont 15 artistes permanents)

8,1 occasionnels (26% des emplois dont 2,3 emplois artistiques - occasionnels en nombre : 42)

OUTIL DE TRAVAIL :

Implanté dans l'espace culturel municipal de la Gare du Midi, Ballet Biarritz dispose pour ses créations et représentations d'une salle de spectacle : plateau : 20 m x 20 m - jauge : 1 400 places.

3 studios / Grand studio : 300 m² - jauge accueil public : 80 places.

PRODUCTION 2004-2005 : 1 création - Le Sang des étoiles / 4 pièces en répertoire du Ballet : Casse Noisette - Hommage aux ballets russes - Cigale - Les Créatures.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS : 342 représentations dont 203 en France (59,35%) et 139 à l'étranger (40,64%).

DIFFUSION EN 2004-2005 : 92 représentations dont 50 en France et 42 à l'étranger.

PIÈCES EN DIFFUSION 2005-2006 : Les Sang des étoiles - Casse Noisette - Les Créatures - Don Juan et les Petits Riens - Mozart Ballets. Prévisions : 85 représentations (+ 15 représentations du Ballet Biarritz Junior).

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 10 compagnies / 70 artistes

4 représentations publiques - 6 répétitions publiques - 1 975 spectateurs. Compagnies accueillies en 2004 (dont 6 en coproduction et 4 avec diffusion partenariale) : Cie Ballets Parenthèse (Lot - France / diffusion par San Sébastien) - Cie Epiphane (Biarritz), Cie Enfin le jour (Pau - diffusion :

festival de Pau), Cie H. Koubi (Biarritz), Cie Biwa (Biarritz), Cie Hallet Eghayan (Biarritz), Association Ezkandra (Itxassou - diffusion par festival Errobiko), Cies Révolution / Winkler, Compagnie Hors Série (Biarritz - diffusion festival de Biarritz), Cie Maritzuli (Bayonne).

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : Cie Affari Esteri - ch. : E. Russo / Cie Lunion - ch. : Lichem et Dédeum / Asso. Technichore et le Monde du Zèbre - ch. : F. Zéghoudi / Cie H. Maalem / Cie R. Obadia / Cie Kelemenis / Cie L. Hoche / Cie Ariadone - ch. C. Ikeda.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 : Cie Robinson - ch. C. Vergnes et C. Magne / Cie Maritzuli - ch. : C. Iruretagoyena / Cie Milonga - ch. M. Rust / Cie P. Pauwels / Cie L. Catharsis - ch. P. Durouchoux / Cie Révolution - ch. A. Egéa / Cie Enfin le Jour - ch. : T. Escarmant / Cie Androphyne - ch. : P-J Suc et M. Pobel / Cie Gilschamber - ch. : G. Schamber.

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES : Thierry Malandain, directeur du Ballet Biarritz, a été directeur du festival Le Temps d'aimer de 2000 à 2004.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2004 : 32 actions de sensibilisation, dont 21 à Biarritz et en région, et 11 en tournée, pour 1 420 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2004 : 395 heures ateliers pour 3 181 personnes, dont 309 h. en milieu scolaire, et 86 heures pour danseurs de la région dont 75 h. pour 100 danseurs professionnels.

BALLET BIARRITZ-DANTZAZ : le CCN Ballet Biarritz - Thierry Malandain est partenaire depuis 2002 du Centre transfrontalier de sensibilisation à la danse, situé à San-Sebastian, et depuis 2005 du Ballet Biarritz Junior installé à San-Sébastien.

COMMUNICATION : « Numéro », bulletin d'information trimestriel.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Aquitaine / Ville de Biarritz / Conseil régional Aquitaine / Conseil général des Pyrénées Atlantiques / Association française d'action artistique et dans le cadre de son projet transfrontalier, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donstia Kultura et Gouvernement basque.

142 CCN CAEN - BASSE-NORMANDIE HÉLA FATTOUMI - ÉRIC LAMOUREUX

Centre chorégraphique national de Caen /
Basse-Normandie
Direction : Héla Fattoumi - Eric Lamoureux
info@ccncbn.com
Administrateur général : Philippe Chamaux
philippe-chamaux@ccncbn.com

Chargée de production : Elise Serverin
elise@ccncbn.com
Développement chorégraphique : Delphine Folliot
delphine@ccncbn.com

10 rue Pasteur - BP 75411 - 14054 CAEN cedex 4
t. 02 31 85 73 16 / f. 02 31 85 83 90
Site : www.ccncbn.com
mail : info@ccncbn.com
Espace de création : La Halle aux Granges
13 rue Carel - 14000 Caen - t. 02 31 50 10 34

HÉLA FATTOUMI ET ERIC LAMOUREUX

Héla Fattoumi et Eric Lamoureux se rencontrent en 1984 lors de leurs études à l'Université Paris V. En 1986, ils forment le collectif chorégraphique Urvan Letroiga. Dans le même temps, Eric Lamoureux est interprète chez Anne-Marie Reynaud, Georges Appaix, Bouvier-Obadia. De 1987 à 1990, avec Héla Fattoumi, ils travaillent avec Bruno Dizien et Laura de Nercy puis Daniel Larrieu. En 1990, ils se consacrent à leur compagnie avec laquelle ils sont accueillis en résidence : Hippodrome de Douai (92-93), Gémeaux - Sceaux (95-96), Fanal - Saint-Nazaire (97-98), Maison de la Culture d'Amiens (99-2000), Arsenal de Metz (02-04).

En 1990 : Prix de la première œuvre aux Rencontres de Bagnolet avec Husaïs Bis. En 1991 : Prix Nouveaux Talents SACD. En 1999, ils sont boursiers de la Villa Kujoyama de Kyoto.

De 2001 à 2003, Héla Fattoumi programme le « Vif du sujet » à Avignon (SACD).

Ils dirigent le CCN de Caen/Basse-Normandie depuis le 1er septembre 2004.

Depuis 1990, ils ont signé une vingtaine de créations, dont en 1990 *Après-Midi* / 1991 *Si loin que l'on aille* / 1992 *Fiesta* / 1993 *Miroirs aux alouettes* / 1995 *Prélude et Résonance* / 1996 *Solstice* / 1998 *Wasla et Asile Poétique* / 1999 *Vita Nova* pour la 11ème promotion du CNAC / 2000 *Des souffles de vie* / 2002 *Animal regard* / 2004 *La Madâ'a* / 2006 *Pièze - Unité de pression*.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 : *La Madâ'a*, création à l'Arsenal à Metz, Caen, Théâtre national de Chaillot.

Coproduction : CCNCBN, Cie Fattoumi-Lamoureux, Arsenal à Metz, le Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, l'Espace des Arts - Chalon-sur-Saône, avec le partenariat du CND et le soutien de l'association Aditi .

2006 : *Pièze - Unité de pression*, création du 8 au 16 février à Caen/Halle aux Granges, au Théâtre de la Bastille (du 24 au 30 avril) et en tournée. Coproduction : CCNCBN, Compagnie des Colis-Bruits, avec le soutien d'Espaces Pluriels/Pau

LE PROJET DU CCN

l'ici et l'ailleurs «S'il nous fallait exprimer l'esprit et la dynamique souhaités pour le CCNC/BN par un emblème graphique, ce serait celui de l'entrelacs, figure centrale pour de nombreuses cultures, qui traverse aussi bien les arts populaires que les abstractions les plus radicales. Depuis 10 ans, le projet artistique de la compagnie Fattoumi-Lamoureux repose sur le dialogue possible entre nos singularités respectives, dans l'entrecroisement et le métissage de nos deux approches de l'existence, sous l'influence de nos racines, orientales et occidentales.

Aujourd'hui, la direction du CCNC/BN coïncide avec un moment de notre parcours où, après de nombreuses résidences sur le territoire national, nous avons souhaité nous installer dans une région pour y développer un projet artistique ambitieux. Nous envisageons l'élaboration d'un véritable réseau qui permettrait à l'art chorégraphique de se développer, en favorisant la circulation des œuvres, des compagnies, des projets, et la rencontre avec un public plus large, contribuant ainsi à la vitalité artistique et culturelle de ce territoire ».

UNE PRIORITÉ : LA CRÉATION

- Création et diffusion de pièces du CCNC/BN.
- Activités audiovisuelles : courts-métrages, adaptations (La Madâ'a, commande ARTE).
- *Danse d'Ailleurs*, festival. Programmation en collaboration avec un artiste. Pendant 3 ans le regard sera porté sur le continent africain.
- Collaboration avec les compagnies : participer à la réalisation de projets chorégraphiques, soutien à des projets régionaux émergents.
- En 2006 : commande d'un spectacle jeune public à la Cie Dernier Soupir / Sophie Quénon.
- Développer la programmation danse en région : partenariats avec les structures régionales.

UNE VOCATION : LA TRANSMISSION

- La formation de l'interprète professionnel : laboratoire autour de la notion d'interprète (avec des artistes d'autres disciplines), cours techniques et stages (avec des chorégraphes invités).
- L'enseignement : en milieu scolaire pour les enfants du primaire en collaboration avec les enseignants. En direction des professeurs d'E.P.S dans le secondaire.

UNE EXIGENCE : DES RELATIONS VIVANTES AVEC LE PUBLIC

- les 18H60 du CCNCBN : répétitions publiques, premiers essais chorégraphiques, formes insolites.
- un centre de ressources pour la culture chorégraphique : création d'un fonds de documentation en partenariat avec la médiathèque de Caen, création d'un site internet et d'une revue du CCNC/BN.

UNE VOLONTÉ : DES PARTENARIATS

avec les partenaires de proximité : Théâtre municipal, CDN de Normandie, CNR, Université, CRAC de Cherbourg (Arts du Cirque), Scènes nationales et conventionnées de la région.



1



3



1) Studio La Halle aux Granges - CCNCBN © P. Chamaux - 2) Pièze, Fattoumi/Lamoureux - CCN Caen - création 2006 © P. Chamaux
3) Désert Tunisie avec danseurs © P. Chamaux

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCNCBN EN 1984

DIRECTION ARTISTIQUE : Héla Fattoumi et Eric Lamoureux depuis septembre 2004

ALTERNANCES ARTISTIQUES : Quentin Rouillier (1984-1988), Karine Saporta (1988-2004).

TOTAL BUDGET 2005 (direction actuelle) : 1 025 327 €

Subventions 2005 : 922 410 €, dont Etat : 442 000 € (43,10%), ville de Caen : 137 210 € (13,38%) ; conseil régional de Basse Normandie : 285 200 € (27,81%) ; conseil général du Calvados : 25 000 € (2,43%) ; conseil général de la Manche : 20 000 € (1,98%) ; conseil général de l'Orne : 13 000 € (1,26%).

Recettes propres liées à l'activité du CCN : 102 917 € (10,04%).

EMPLOIS (ETP) 2005 :

10 permanents administratifs (direction artistique incluse)
3 artistes danseurs associés (intermittents du spectacle)
1 conseiller technique (intermittent du spectacle)

OUTIL DE TRAVAIL :

Depuis octobre 2005 : réhabilitation du studio unique en espace de création et de représentation ; plateau : 15 x 12 m - jauge publique : 200 pl.

PRODUCTION 2004-2005 :

1 création (La Madâ'a) et 4 pièces en répertoire (Entrelacs, Brèves rencontres, Wasla, Exode).

DIFFUSION :

Saison 2004-2005 : 29 représentations dont 18 en France et 11 à l'étranger.
Saison 2005-2006 : 48 représentations dont 45 en France et 3 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : 7 compagnies. Cie Silenda - L. Simi et D. Foa / La Ventura Cie - A. Ventura - chor. C. Ikeda / Compagnie Pepau / P. Pauwels / Ass. EDNA / B. Charmatz / Studio Kabako - F. Linyekula.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 : Cie AllerRetour / J. Hidalgo / Cie Africaine Biennale des Rencontres Chorégraphiques de l'Afrique et de l'Océan Indien / H. Dhaou et A. M'Barek - Khaddem Hazem / Ass. du 48 - S. Prunenec / Collectif Ex-Nihilo / La Zouze - C. Haleb.

RÉSIDENCES D'ARTISTES : S. Quénon - Cie Dernier Soupir / J-G Weis - 3CL.

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES :

En 2005 : festival Danse d'ailleurs du 30 novembre au 3 décembre.
7 spectacles - 8 représentations - 1 répétition publique - 1 284 spectateurs : Saliani Seydou, Studio Kabako - F. Linyekula (accueil-studio), X. Lot et B. Bazié, P. Rigal et A. Andriamoratsiresy, R. Orlin, O. Okach.
En 2006 : festival Danse d'ailleurs du 6 au 9 décembre.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2004-05 :
18 actions de sensibilisation, pour 1 080 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2004-05 :

38 heures ateliers, pour 215 personnes concernées.

COMMUNICATION

journal trimestriel.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC de Basse-Normandie / Conseil régional de Basse-Normandie / Ville de Caen / Conseil général du Calvados / Conseil général de la Manche / Conseil général de l'Orne.

144 CCN CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE COMPAGNIE MONTALVO-HERVIEU

Centre chorégraphique national de Créteil
et du Val-de-Marne / Compagnie Montalvo-Hervieu
Direction artistique :
José Montalvo - Dominique Hervieu

Responsable administrative et de production :
Nathalie Decoudou
Charge de diffusion et responsable de l'accueil studio :
Carlo Diaconale
Responsable des relations publiques et chargé de production :
Laurent Larivière

C/o Maison des Arts André Malraux
place Salvador Allende - 94 000 Crétel
t. 01 56 71 13 20 - f. 01 56 71 13 22
mail : ccn@montalvo-hervieu.com
site : www.montalvo-hervieu.com

JOSÉ MONTALVO ET DOMINIQUE HERVIEU

José Montalvo, chorégraphe, rencontre en 1981 Dominique Hervieu, danseuse, et commence à chorégraphier de courtes pièces ludiques, dont elle est l'interprète principale. Ils élaborent ensemble une gestuelle particulière faite de fluidité, rapidité et précision qui va donner un style singulier à leurs productions.

1988 marque la naissance de la Compagnie Montalvo-Hervieu. En 1993, ils créent en complicité avec le vidéaste Michel Coste, *Double Trouble*, pièce inaugurale qui confronte l'image technologique et la présence physique des corps des danseurs. Elle donne naissance à une esthétique du mélange (art de la fragmentation, de la juxtaposition, du collage et du télescopage) fondée sur une vision de la société contemporaine qui s'enrichit de ses métissages.

Reconnaitre dans une dimension inventive et critique la diversité des danses, des cultures, des imaginaires, faire émerger les identités singulières des danseurs, tels sont les enjeux de la compagnie.

Chacune des pièces créées s'inscrit dans une œuvre qui se construit à la manière d'une grande fresque baroque, et dont l'originalité est saluée dans le monde entier.

Ils se lancent dès 1989 dans la création d'événements in situ, proposant aux habitants d'une ville une pièce chorégraphique écrite sur mesure : *Les danses à voir et à danser* à la manière d'un bal décalé, ou *Mosaïque*, création d'un spectacle pour danseurs amateurs, ou *Jour de fête*...

En juin 1998, José Montalvo et Dominique Hervieu sont nommés directeurs du Centre chorégraphique national de Crétel et du Val-de-Marne, succédant ainsi à Maguy Marin.

En juin 2000, José Montalvo et Dominique Hervieu sont respectivement nommés directeur de la danse et conseillère artistique et chargée de la mission jeune public au Théâtre national de Chaillot.

Hollaka Hollala (1994), *La Gloire de Jérôme A* (1996), *Pilhaou Thibaou* (1996) et *La Mitailleuse en état de grâce* (1997) pour Suresnes Cité Danse, *Paradis* (1997), *Un Nioc de paradis* (1999), *Le Rire de la lyre* (1999) pour l'Opéra de Paris, *Le Jardin io io ito* (1999) récompensé par un Laurence Olivier Award pour le meilleur spectacle de danse de l'année 2001 à Londres, *Babelle heureuse* (2002), *Les Paladins* (2004), *On danfe* (2005).

LE PROJET DU CCN

CRÉATION - DIFFUSION

Les créations de José Montalvo et Dominique Hervieu exaltent la polyphonie des cultures et des danses qui dialoguent avec un univers d'images vidéo singulier. Les tournées en France et à l'étranger sont nombreuses dans des lieux très différents : des théâtres de moyenne importance aussi bien que des lieux prestigieux d'envergure internationale.

ACTIONS DE PROXIMITÉ

Parallèlement aux créations, José Montalvo et Dominique Hervieu développent un travail de formation et d'éducation artistique en créant des actions originales favorisant l'accès à l'art chorégraphique :

- des actions de sensibilisation de grande ampleur vers différents publics : *L'art d'être spectateur* autour des spectacles, de *veillées métissées* ou de *bals*.
- des projets menés sur un plus long terme, aboutissant à une réalisation chorégraphique avec des danseurs amateurs : *Mosaïque*, *Jour de fête*...

ACCUEIL-STUDIO

Trois critères principaux président à cette mission et au choix des compagnies :

1. Travailler sur la diversité dans la ligne artistique du CCN : tolérance esthétique, ouverture aux démarches expérimentales ainsi qu'aux mouvements émergents contemporains (danses urbaines, écritures métissées, répertoires variés), et à des démarches à dimension sociale (jeune public, milieu carcéral, bal, cabaret, art in situ) ;
2. Développer ces actions dans des partenariats avec des acteurs du Val de Marne tels la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, la Maison des Arts...
3. Permettre aux compagnies de développer librement leurs projets artistiques en laissant le champ libre à la recherche et à la réflexion sans finalité obligatoire de production.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 : Opéra-ballet *Les Paladins* de Jean-Philippe Rameau - mise en scène et chorégraphie : José Montalvo et Dominique Hervieu - scénographie et conception vidéo : José Montalvo - avec les danseurs de la compagnie sous la direction de William Christie.

Production du Théâtre du Châtelet, en coproduction avec le Barbican Center (Londres).

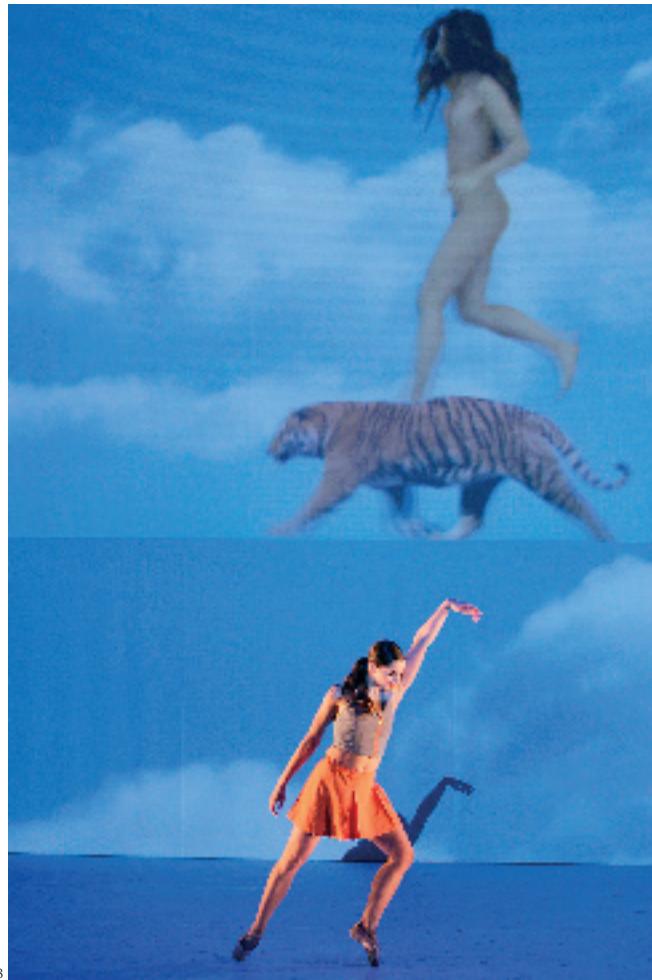
2005 : *On danfe* - ch. : José Montalvo et Dominique Hervieu - création en janvier 2005 à Chaillot. Coproduction : CCN de Crétel et du Val-de-Marne / Compagnie Montalvo-Hervieu, Théâtre national de Chaillot, Le Grand Théâtre de Luxembourg, Le Théâtre-Scène nationale de Narbonne, Les Gémeaux / Sceaux / Scène nationale, le Duo / Dijon ; avec le soutien du mécénat de la Caisse des dépôts en faveur de la danse.



1



2



3

1) *Babette heureuse*, Montalvo-Hervieu - CCN de Crétel - création 2002 © T. Valès - Agence Enguerrand - 2) *On danfe*, Montalvo-Hervieu - CCN de Crétel - création 2005 © L. Philippe
3) *On danfe*, Montalvo-Hervieu - CCN de Crétel - création 2005 © L. Philippe

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE CRÉTEIL - VAL DE MARNE EN 1984

DIRECTION ARTISTIQUE : José Montalvo et Dominique Hervieu depuis 1998
Implantation de la compagnie Maguy Marin en 1981 - direction CCN : Maguy Marin (1984-1997)

TOTAL BUDGET 2004 : 2 002 600 €

Subventions 2004 : 763 200 € (38% du budget), dont MCC : 432 200 € (57%)
Ville : 155 780 € (32%) / Conseil général : 175 200 € (23%) /
autres subventions : 13 000 € (1%).

recettes propres activités : 1 182 420 € (59%)

EMPLOIS (ETP) 2004 : 29

10 permanents (34% des emplois - pas d'artiste permanent)
19 occasionnels (66% des emplois dont 11 sur artistique - occasionnels en nombre : 123)

OUTIL DE TRAVAIL :

1 grand studio : 636 m² - jauge accueil public : 150 places.
Créations des spectacles en alternance au Théâtre national de Chaillot et à la Maison des Arts de Crétel.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

776 représentations, dont 634 en France (81,7%) et 142 à l'étranger (18,3%).
Diffusion en 2004-2005 : 233 représentations dont 221 en France (94,8%) et 12 à l'étranger.
De janvier 2005 à juin 2006 : On danfe, 140 représentations.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 7 compagnies en coproduction / 42 artistes.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : 8 compagnies en coproduction : Cie Ground Zéro / chorégraphe Si'mhamed Benhalima / Cie l'Onde / Cie du Sillage / Cie Camilla Saraceni / chorégraphe Sandra Valentini / Philippe Jamet / La Calebasse de Merlin Nyakam.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 : 6 compagnies en coproduction : Cie CFB 451 - Christian et François Ben Aim / Association Canard-Lapin - Simon Ecquet / Cie Point Virgule - Claire Jenny / Cie Trafic de styles - Sébastien Lefrançois / Salah Benlemquawanssa / Hafiz Dhaou et Aicha M'Barek.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-2004 : 33 actions de sensibilisation, pour 2 389 personnes, dont 22 rencontres ou ateliers lors des tournées.

2005 : Jour de Fête à Crétel - José Montalvo a organisé le final du grand défilé en conviant de nombreuses associations de la ville. Cet événement in situ a rassemblé près de 6 000 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-2004 : 35 heures ateliers pour 690 personnes concernées, en milieu scolaire à Crétel.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Ile de France / Ville de Crétel / Conseil général du Val de Marne.

CCN GRENOBLE - GROUPE ÉMILE DUBOIS

JEAN-CLAUDE GALLOTTA

Centre chorégraphique national de Grenoble
Jean-Claude Gallotta - Groupe Emile Dubois

Chorégraphe, directeur : Jean-Claude Gallotta
Administratrice : Viviane Pignard
Directeur de projets : Jean Ripahette
Diffusion :
MPM International : Marie-Pierre Paillard
21 rue du Grand Prieuré - 75011 Paris

4 rue Paul Claudel - BP 2448 - 38034 Grenoble Cedex 2
t. 04 76 00 79 80 - f. 04 76 00 79 81
mail : ccng@ccng.fr
site : www.gallotta-danse.com

JEAN-CLAUDE GALLOTTA

Venu des Beaux-Arts, Jean-Claude Gallotta expérimentait déjà à Grenoble en fin des années 70 des spectacles « éclatés », faisant intervenir comédiens, musiciens, danseurs et plasticiens. Après un séjour à New-York où il découvre le travail de Merce Cunningham, il fonde le Groupe Emile Dubois, cellule de création chorégraphique qui s'insère en 1981 dans la Maison de la culture de Grenoble, et devient en 1984 Centre chorégraphique national. C'est là que vont naître la quasi-totalité de ses pièces : *Ulysse*, *Yves P.*, *Les Aventures d'Ivan Vaffan*, *Mammame*, *Les Louves et Pandora*, *Docteur Labus...*

En 1986, Jean-Claude Gallotta devient pour trois ans le premier chorégraphe nommé à la tête d'une Maison de la culture, tout en continuant à présenter ses chorégraphies dans le monde entier. Une collaboration soutenue s'est construite avec le Japon, à l'invitation du metteur en scène Tadashi Suzuki, où, de 1997 à 2000, il conduit le département de la danse de l'ensemble culturel de Shizuoka, formant et dirigeant une compagnie permanente de huit interprètes japonais.

Pour le Ballet de l'Opéra de Paris, Jean-Claude Gallotta a créé *Les Variations d'Ulysse* en 1995, repris en 1998, ainsi que *Nosferatu* en 2002, repris en 2006.

Il crée *Presque Don Quichotte* (1999) à Douai, aussi présentée à Shizuoka ; *L'Incessante* (2000), solo pour Mathilde Altaraz (Vif du sujet, Avignon 2000) ; *Les Larmes de Marco Polo* (2001) pour la Biennale internationale de Lyon ; *99 duos* (2002) au Théâtre national de Chaillot, premier volet d'une trilogie sur les Gens, est suivi de *Trois générations* (2004). Il co-réalise avec le metteur en scène Hans-Peter Cloos un spectacle mariant la danse, le théâtre et la musique, *Les Sept Péchés Capitaux*, de Bertolt Brecht et Kurt Weill (2004). *Des Gens qui dansent*, troisième volet de la trilogie, sera créé en mars 2006 à la MC2 de Grenoble.

LE PROJET DU CCN

«La danse est un art qui consiste à être attentif au territoire de l'autre.»

La mission entreprise et développée par le CCN de Grenoble ces dernières années, est d'inscrire la danse dans un dialogue entre son territoire immédiat (local, régional) et les grandes scènes nationales et internationales.

Le Centre chorégraphique développe un double mouvement, un va-et-vient permanent entre les actions de proximité (quartiers, lycées, bibliothèques, lieux de vie...) et les productions destinées aux publics de France et du monde, considérant que danser c'est être sans cesse attentif au territoire de l'autre, c'est confronter l'expérience de la danse avec les autres champs d'exploration (le livre, la musique, l'image, les autres danses...). Cette « ubiquité » du Centre chorégraphique est nécessaire pour rencontrer et faire naître de nouveaux publics.

De même, l'ouverture de la scène chorégraphique, à de jeunes danseurs en voie de professionnalisation ainsi qu'à des anciens interprètes, à des non-danseurs, à des « gens », change lentement la donne. Avec *99 duos*, *Le Bolduc*, *Trois Générations* nous avons déjà travaillé à cette extension du domaine de la danse. *Des Gens qui dansent*, en 2006, développera également ce propos avec dix interprètes de tous âges.

De la sorte, peu à peu, le Centre chorégraphique se transforme en une sorte de pôle danse, de planète chorégraphique autour de laquelle, et avec laquelle, les satellites tournent librement. Aujourd'hui, danseurs, non-danseurs, ex-danseurs, comédiens, musiciens s'entrecroisent sur la scène, sur les scènes devrions-nous dire, puisque, cette saison, près de quarante interprètes vont faire tourner quatre spectacles, dans ce qui doit rester, dans l'exigence, une folle sarabande chorégraphique.

Voilà peut-être ce qui amorce pour nous des façons nouvelles de vivre la danse, non seulement sur la scène où elle se réinvente elle-même en permanence mais aussi au centre même de l'institution qui a à questionner sans cesse ses propres modes de développement, à interroger les systèmes qui la font vivre, à prendre ainsi le risque, nécessaire, de s'adapter aux avancées artistiques qu'elle a permises.

Jean-Claude Gallotta / Claude-Henri Buffard

CRÉATIONS DEPUIS 2004

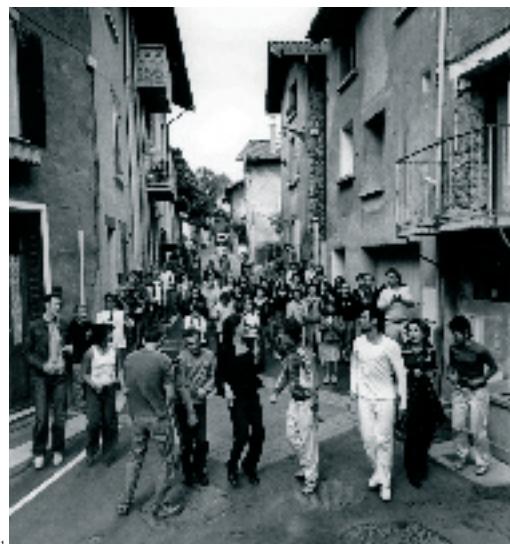
2004 : *Trois Générations* - mars 2004 à La Rampe d'Echirolles et au Théâtre national de Chaillot.

Coprod. : MC2 Maison de la culture de Grenoble - Théâtre de Saint Quentin en Yvelines.

My Rock - septembre 2004.

2005 : *Les sept péchés capitaux* - mai 2005 - coprod. : MC2 Maison de la culture de Grenoble - mc93 Bobigny - Caligari Production.

2006 : *Des gens qui dansent* - mars 2006 - coprod. : Théâtre national de Chaillot.



1) *Trépidances du patrimoine* - film en 2004 - CCN de Grenoble © G. Delahaye - 2) *Mammame*, J-C Gallotta - CCN de Grenoble © G. Delahaye
3) *Trois Générations*, J-C Gallotta - CCN de Grenoble - création 2004 © G. Delahaye

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE GRENOBLE / GROUPE EMILE DUBOIS EN 1984.

DIRECTION ARTISTIQUE : Jean-Claude Gallotta depuis 1984
Implantation du Groupe Emile Dubois / Jean-Claude Gallotta à la Maison de la culture de Grenoble en 1981.

TOTAL BUDGET 2004 : 1 732 800 €

Subventions 2004 : 989 900 € (57% du budget) dont MCC : 506 160 € (51%) / Ville : 196 914 € (20%) / Conseil régional : 86 730 € (9%) / Conseil général : 187 855 € (19%) / autres subventions : 12 240 € (1%).

Recettes propres activités : 731 000 € (42%) - autres produits : 11 900 €.

EMPLOIS (ETP) 2004 : 22,7

12,5 permanents (55% des emplois - 3,5 d'artistes permanents)
10,2 occasionnels (45% des emplois dont 8,6 emplois artistiques - occasionnels en nombre : 58)

OUTIL DE TRAVAIL

Depuis 2004 : installation dans le bâtiment de l'établissement MC2 à Grenoble.
Studio répétition et création - 396 m² - 18 m x 22 m - techniques régies - jauge public : 100 pl.
Usage en gestion MC2 : studio de danse - 270 m² - 15 m x 18 m.
Créations dans les salles de spectacles de la MC2 : Grand théâtre : plateau 32 m x 22 m -
jauge 1 030 pl. / auditorium : 26 m x 9 m - 998 pl. / Petit théâtre : 9 m x 16 m - 263 pl. / salle création : 30 m x 25 m - gradins amovibles 500 pl.

PRODUCTION 2004-2005

Création : Trois Générations - mars 2004 / CCN de Grenoble.
Pièces créées ou transmises en commandes (3) : Docteur Labus (CCN Nancy/Ballet de Lorraine), extraits d'Ulysse (CNR Toulouse), extraits de Mammame (Cie Coline).

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

208 représentations, dont 181 en France (87%) et 27 à l'étranger (13%).

DIFFUSION EN 2004-2005 :

64 représentations dont 55 en France (86%) et 9 à l'étranger.

PIÈCES PROPOSÉES EN DIFFUSION 2005-2006 :

Trois Générations, 99 duos, Mammame, L'Enfance de Mammame, Des Gens qui dansent, Blik - 94 représentations dont 80 en France et 14 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 4 compagnies / 28 artistes - 7 représentations en studio du CCN - Soirées Emile Dubois : 2 500 spectateurs ; accueil : Cie. Giselle Vienne / Cave canem / Dominique Brun / Caterina Sagna

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : Ann Adamovic / Cie Mille Plateaux Associés - Geisha Fontaine et Pierre Cottreau / Cie Kélémenis / Cie Cécile Loyer.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 :

Catherine Contour / Loïc Touzé / Abou Lagraa / Robert Seyfried.

PROGRAMMATION : Les Soirées Emile Dubois présentent en studio du CCN des compagnies invitées en accueil-studio ou de petites pièces du Groupe Emile Dubois.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 17 répétitions et rencontres avec la compagnie, dont 13 à Grenoble et en région, pour 980 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-2004 : 311 heures ateliers pour 711 personnes, dont 105 h. d'ateliers en milieu scolaire (option danse lycée Stendhal Grenoble) - 194 h. de cours réguliers pour 45 danseurs professionnels.

FORMATION PROFESSIONNELLE EN 2005-2006 : mise en place d'un projet d'insertion professionnelle pour 8 jeunes danseurs artistes chorégraphiques ; contrats de professionnalisation de 6 mois.

COMMUNICATION : plaquette de saison (annuelle) / Lettre d'Emile (trimestrielle).

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Rhône-Alpes / Ville de Grenoble / Région Rhône-Alpes / Conseil général d'Isère

148 CCN LE HAVRE / HAUTE-NORMANDIE

HERVÉ ROBBE

CCN du Havre / Haute-Normandie

Directeur artistique : Hervé Robbe

Directrice adjointe : Carole Rambaud

Assistante de direction : Laurence Saunier

30 rue des Briquetiers - 76600 Le Havre

t. 02 35 26 23 00 - f. 02 35 26 23 09

mail : robbe@club-internet.fr

site : www.ccnhhn-robbe.com

HERVÉ ROBBE

Né à Lille en 1961, Hervé Robbe se destine à la danse après quelques années d'architecture. Il reçoit l'enseignement de Mudra, l'école de Maurice Béjart à Bruxelles. Il débute sa carrière d'interprète par le répertoire néo-classique, puis collabore avec différents chorégraphes contemporains.

Dès 1987, il fonde sa compagnie : Le Marietta Secret.

Son parcours se construit sur un renouvellement constant de son écriture chorégraphique. Accompagné par des collaborateurs artistiques fidélisés, son travail se sophistique de plus en plus au fil des années, associant à la présence chorégraphique, des univers visuels, sonores et technologiques. Ses projets, œuvres polysémiques, prennent des formes multiples : spectacles frontaux, spectacles déambulatoires et installations. La place du public, sa présence et son regard, y est déterminante, l'espace scénique étant régulièrement questionné.

L'arrivée au CCN du Havre Haute-Normandie renforce les possibles de sa recherche.

Dès 1999, il y crée le solo autobiographique *Polaroid*, où cohabitent l'apparition d'images vidéo, témoins des lieux de son enfance, et un déploiement corporel ininterrompu.

En 2000, il explore la thématique de la maison avec *Permis de construire - Avis de démolition* diptyque composé d'une installation et d'un spectacle, puis appréhende en 2002, celle du jardin avec *Des horizons perdus*.

Dans un univers construit d'écrans, réceptacles de corps virtuels, il engage dans le duo <<REW>>, un dialogue entre l'homme et la femme sur le thème du suicide. En 2004, il renoue dans la pièce de groupe *Mutating score*, avec l'occupation commune par le public et les danseurs de l'espace scénique. Cette pièce-installation, tout en réaffirmant cette conviction à l'égard de la force du mouvement, marque l'aboutissement d'un travail sur l'utilisation des nouvelles technologies, celles-ci étant intégrées dans le spectacle en temps réel.

Tout en poursuivant ses productions, il répond régulièrement à des commandes pour l'Opéra de Lyon, le ballet Gulbenkian, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) et pour l'Academy of performing arts de Hong Kong.

LE PROJET DU CCN

Succédant aux chorégraphes Joëlle Bouvier et Régis Obadia, puis François Raffinot, le projet du Centre chorégraphique inscrit depuis 1999 une cohérence entre les spécificités du travail artistique d'Hervé Robbe et les missions qui lui sont dévolues. Construisant son travail sur les bases d'une écriture chorégraphique confrontée aux espaces sémantiques de la vidéo, des écritures musicales, voire des nouvelles technologies, le centre est devenu un lieu d'expérimentation.

Pour mener à bien le processus de création engagé par Hervé Robbe vers les arts visuels et plastiques, la structure s'est dotée d'un équipement image.

Cette spécificité, de façon non exhaustive, favorise l'accueil de compagnies en résidence, dont le travail peut nécessiter l'utilisation de ces outils, et que le CCN soutient avec des apports de production. L'exploration par la danse de ces nouveaux enjeux artistiques a architecturé les partenariats et le choix des projets présentés lors d'événements publics, tel que *Apparement léger* à l'automne 2004, Semaines Européennes de l'Image organisées au Havre en collaboration avec l'école d'art du Havre, le musée Malraux et au Luxembourg avec Café-crème asbl et la galerie Nei Liicht.

Le Centre propose régulièrement la présentation de projets réalisés en résidence, l'accueil de spectacles et d'installations. En 2006, est conçue la première édition d'un temps fort intitulé *Météores*, réalisé en collaboration avec la Scène nationale du Havre, le Volcan.

Parallèlement, Hervé Robbe et l'équipe du Centre, soucieux de veiller au développement de la culture chorégraphique sur le territoire mettent en œuvre de nombreux accompagnements pédagogiques. L'esprit général de ces actions repose sur une double conviction : que la construction du regard se forge sur l'expérience corporelle, mais aussi qu'elle résulte d'une curiosité stimulée par l'accès aux processus de création.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

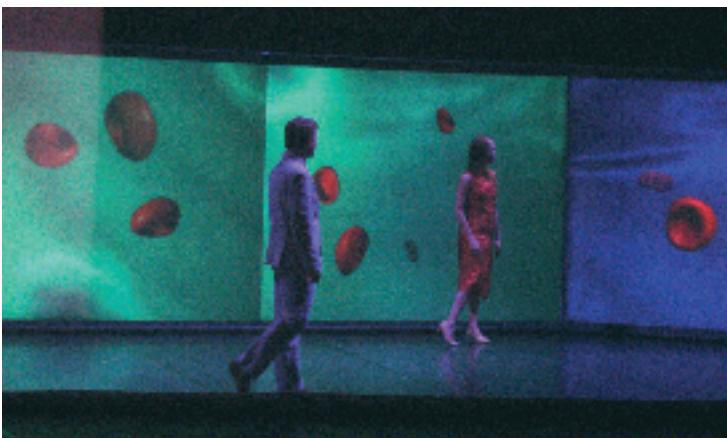
2004 : Jardinage - création jeune public pour 7 danseurs en octobre 2004 au CCN du Havre.

2005 : Mutating score - création en juin 2005 au Volcan - Scène nationale le Havre - coproduction : IRCAM - Centre Georges Pompidou.

2006 : So long as baby... Love and songs will be - Installation du 1^{er} au 25 juin 2006 au Musée Malraux, pour la première édition de la biennale ARTS Le Havre 2006.



1



2



3

1) Grand studio CCN Le Havre Haute-Normandie - 2) *Jardinage*, Hervé Robbe - création 2004 © L. Matignon
 3) *Mutating Score*, Hervé Robbe - création 2005 © CCNHHN

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DU HAVRE / HAUTE-NORMANDIE EN 1986

DIRECTION ARTISTIQUE : Hervé Robbe depuis 1999

Alternances artistiques : Centre chorégraphique régional de 1986 à 1992, direction Joëlle Bouvier et Régis Obadia / Centre chorégraphique national dirigé de 1993 à 1998 par François Raffinot.

TOTAL BUDGET 2004 : 883 000 €

Subventions 2004 : 709 000 € (80 %), dont MCC : 372 000 € (52 %) / Ville : 132 000 € (19 %) / Région : 205 000 € (29 %).

Recettes propres activités : 168 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 17,4

6,4 permanents (37% des emplois - 1 artiste permanent)

11 occasionnels (63% des emplois dont 7,4 emplois artistiques - occasionnels en nombre : 39)

OUTIL DE TRAVAIL :

Ancien entrepôt aménagé en 1990 et réhabilité en 1997, le bâtiment est situé dans un quartier populaire en sortie de ville et à proximité des docks.

2 studios : studio création 315 m² - jauge avec gradins : 90 places / studio répétition : 116 m².

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

114 représentations dont 96 en France (84,2%) et 18 à l'étranger (15,8%)

DIFFUSION EN 2004-2005 : 34 représentations, dont 32 en France (94%) et 2 à l'étranger.

PIÈCES EN DIFFUSION 2005-2006 : *Mutating score* ; *Jardinage* ; <>*REW* ; la création 2006 *So long as baby... Love and songs will be*, installation.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 7 compagnies / 57 artistes - 7 événements publics - 430 spectateurs.

Budget investi par le CCN en complément du MCC - Accueil-studio : 61 622 €.

COMPAGNIES : La Camionetta, F. Ramalingom / Etant donné, F. Unger - J. Ferron / T.N.S.H. / Affari Esteri, E. Russo - S. Tuizer / Arts' Fusion, V. Mirbeau - O. Leboucher / La BaZooKa, S. Crépin - E. Cappens / résidence image : S. Hecquet - S. Prokhoris - Cie Eefro's Project.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : Cinq projets soutenus en résidence en 2005. Film : *Herses* - B. Charmatz - association edna ; J. Nioche - ass. fin novembre ; S. Prunenec - ass. du 48 ; E. Russo et S. Tuizer - Affari Esteri ; V. Mirbeau - O. Leboucher - Arts' Fusion.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 - PROGRAMMATION EN COURS : S. Groud - Ass. Mouvement Action Danse; film - D. Brun ; film - R. Boisseau ; J. Dossavi - Compagnie Julie Dossavi

PROGRAMMATION :

octobre 2004 - *Appareillement léger* : 5 spectacles et installations / temps fort Semaines Européennes de l'Image.

mai 2006 : *Météores*, festival de danse, organisé par le CCN en partenariat avec le Volcan - S.N. ; un temps fort où la danse se confronte aux écritures contemporaines, musicales, plastiques, technologiques.

Avec : *MOBILé* - installation V. Mirbeau et O. Leboucher ; *Airports (Tenses 1)* - E. Russo et S. Tuizer ; *Soit le puits était profond, soit ils tombaient très lentement car ils eurent le temps de regarder tout autour* - C. Rizzo ; *Display/Copy* - J. Leighton ; *Numéro* - E. Huynh et N. Floc'h ; *Mutating score* - H. Robbe ; *frère&sœur* - M. Monnier ; *Jachères* - V. Dupont.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 22 répétitions et rencontres avec la compagnie pour 1 020 personnes, dont 11 au Havre et en région et 11 cadre tournée IFOB.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 295 heures ateliers pour 980 personnes, dont 121 h. en milieu scolaire (formation professeurs 52 heures) ; 94 h. de cours et ateliers pour danseurs, dont 60 h. pour 90 danseurs pros.

COMMUNICATION : parution semestrielle

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Haute-Normandie / Ville du Havre / Région Haute-Normandie.

150^e BALLET NATIONAL DE MARSEILLE FRÉDÉRIC FLAMAND

Ballet National de Marseille et
École Nationale Supérieure de Danse de Marseille
Direction : Frédéric Flamand
Secrétaire général : Bernard Degroote
Maître de Ballet, associé à la direction artistique :
Eric Vu-An

Directeur de la communication et de la diffusion :
Pierre Thys
École Nationale Supérieure de Danse :
Directrice des Etudes : Sylvie Clavier
Administrateur : Giovanna Salze

20 boulevard de Gabès - 13008 - Marseille
t. 04 91 32 72 72 - f. 04 91 71 51 12
Contact pour l'administration générale :
r.guena@ballet-de-marseille.com
Communication-diffusion : p.thys@ballet-de-marseille.com
site : www.ballet-de-marseille.com

FRÉDÉRIC FLAMAND

En 1973, Frédéric Flamand fonde le groupe Plan K : il y interroge le statut et la représentation du corps humain en intégrant les arts plastiques et audiovisuels au spectacle vivant, jetant ainsi les bases de sa démarche interdisciplinaire.

En 1979, il ouvre un centre multi-arts dans une ancienne raffinerie de sucre. Il y crée *If Pyramids Were Square* (1986), puis, en collaboration avec Fabrizio Plessi, développe une trilogie sur le rapport de l'homme à la technologie : *La Chute d'Icare* (1989), *Titanic* (1992), et *Ex Machina* (1994).

En 1991, il est nommé directeur artistique du Ballet Royal de Wallonie, compagnie néoclassique qu'il rebaptise *Charleroi/Danses* et qui assume les missions d'un centre chorégraphique : création, coproduction, formation et organisation de biennales internationales de danse. Il intensifie le dialogue entre techniques classiques et contemporaines de danse, interrogeant le statut du corps contemporain dans ses rapports à son environnement.

En 1996, Frédéric Flamand entame sa réflexion sur les rapports entre danse et architecture et collabore avec des architectes prestigieux : en premier lieu Elisabeth Diller et Ricardo Scofidio (*Moving Target*, 1996, *E.J.M. 1* et *E.J.M. 2*, 1998), Jean Nouvel (*The Future of Work*, 2000 et *Body/Work/Leisure*, 2002). Il crée ensuite une trilogie sur la ville : *Métropolis* en 2000 avec Zaha Hadid, *Silent Collisions* avec Thom Mayne en 2003 et finalement *La Cité Radieuse* avec Dominique Perrault en 2005, premier opus conçu pour le Ballet national de Marseille.

Nommé à la direction artistique du premier Festival international de danse contemporaine de la Biennale de Venise en 2003, il dirige des ateliers à l'Université d'Architecture de Venise.

Frédéric Flamand est directeur général du Ballet national de Marseille et de l'École nationale supérieure de danse depuis décembre 2004.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2005 :

Entrée au répertoire : *Silent Collisions* - F. Flamand et Thom Mayne. janvier 2005 à l'Hippodrome de Douai - coprod. : Ballet national de Marseille, La Biennale di Venezia (Italie), Charleroi/Danses (Belgique), Het Muziektheater Amsterdam, La Maison des Arts de Créteil, l'Arsenal de Metz. Programme classique. Entrée au répertoire : mars 2005 à l'Opéra de Marseille.

L'Après-midi d'un faune de V. Nijinski remonté par E. Vu An / Apollon Musagète de G. Balanchine remonté par N. Glushak / La Pavane du Maure de J. Limon remonté par S. Stackhouse / Conservatoire d'A. Bournonville remonté par E. Vu An.

Création - *La Cité Radieuse* de F. Flamand et Dominique Perrault - création en juillet au festival de Marseille. coprod. : Ballet national de Marseille, Festival de Marseille, Fondazione Teatro Due - Parma ; co-réalisation : Théâtre national de Marseille - La Criée ; partenaires : La Facoltà di Design e Arti - Università IUAV di Venezia.

2006 : Programme mixte - en janvier à l'Opéra de Marseille. *Concerto Barocco* de G. Balanchine (entrée au répertoire), *Vado Mori* de P. Touzeau, création pour le Ballet national de Marseille, *L'Oiseau de feu* de M. Fokine remonté par A. Liepa.

Re-création - *Metropolis* de F. Flamand - 30 juin ou 1er juillet 2006 au Festival de Marseille.

Programme mixte (en cours). Entrée en répertoire et/ou création(s) 16 septembre 2006 à l'Opéra de Marseille.

LE PROJET DU CCN

« L'avant-garde, quand elle est consciente, ne se tourne jamais vers le futur, mais tente en un extrême effort, de renouer avec le passé ». G. Agamben in Destruction de l'Expérience et Origine de l'Histoire (Payot, 1978)

Le projet artistique du Ballet national et de l'Ecole nationale supérieure de danse de Marseille prône une intégration accrue des activités de la compagnie et de l'Ecole. Le projet D.A.N.C.E. en est une illustration (cf. Formations professionnelles).

Frédéric Flamand entend articuler ce projet sur les rapports entre mémoire et innovation et promouvoir un art chorégraphique en prise sur l'environnement de la société contemporaine. Une stratégie de production unique mais qui envisage aussi bien les créations du directeur artistique que celles des répertoires classique, néoclassique et contemporain.

L'ensemble du projet repose sur le dépassement du clivage entre les techniques de danse et s'ingénier à favoriser leur dialogue. Il s'inscrit fortement dans une démarche favorisant les interactions entre la danse et les arts plastiques, l'architecture, les arts audiovisuels.

L'objectif est de réinstaller le Ballet national de Marseille sur la scène internationale.

UNE POLITIQUE D'OUVERTURE À PLUSIEURS NIVEAUX :

- Mieux faire connaître les locaux du Ballet et de l'Ecole au public en instituant les soirées « Ouvertures » présentant des travaux en cours de réalisation, répétitions publiques ou des manifestations autour de l'œuvre d'un chorégraphe ou d'un thème sur la danse.

- Pratiquer une politique de sensibilisation auprès des écoles de Marseille.

- Faciliter suivant les disponibilités des neuf studios l'accès de compagnies régionales à des locaux de répétition et développer une politique de coproduction.

- Multiplier les collaborations avec d'autres institutions culturelles de Marseille ou de la région PACA : Festival de Marseille, Opéra de Marseille, Direction des Musées de Marseille, Ballet Preljocaj...

- Mise en place actuellement d'un projet pilote de reconversion des danseurs du Ballet national de Marseille.



1



2

3

1) locaux du Ballet National de Marseille © P. Delcey - 2) *La Cité radieuse* - F. Flamand - Ballet de Marseille - création 2005 © P. Pipitone
2) *La Cité radieuse*, F. Flamand - Ballet de Marseille - création 2005 © P. Pipitone

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU BALLET NATIONAL DE MARSEILLE EN 1972, INTÉGRÉ AU STATUT DE CCN EN 1984.

Alternances artistiques : Roland Petit de 1972 à 1997, Marie-Claude Pietragalla de 1998 à 2004.

DIRECTEUR ARTISTIQUE : Frédéric Flamand depuis décembre 2004.

TOTAL BUDGET 2004 : 4 397 000 €

Subventions 2004 (école non comprise) : 3 270 000 € (74% du budget total)
dont MCC : 1 427 000 € (44%) / Ville de Marseille : 1 347 000 € (41%) /
Conseil régional : 496 000 € (15%)

Recettes propres activités : 1 113 000 € (25%) - autres produits : 14 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 62

58,6 salariés permanents (95% de l'emploi dont 36,7 artistes permanents)
3,2 occasionnels (5% de l'emploi dont 2,5 sur artistique - occasionnels en nombre : 23)

OUTIL DE TRAVAIL :

Construction des locaux du Ballet de Marseille en 1992 - Parc H. Fabre - Marseille 8ème arrondissement.

9 studios / dont grand studio de 360 m² - jauge public : 50 places / 3 studios à disposition ponctuelle de compagnies / équipement en régies - ateliers décors et costumes.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS DE 2001-2002 À 2004-2005 (DIRECTION M-C PIÉTRAGALLA JUSQU'EN 2004) :

174 représentations dont 127 en France (73%) et 47 à l'étranger (13%)

DIFFUSION EN 2004-2005 (DIR. : FRÉDÉRIC FLAMAND) :

27 représentations dont 15 en France (56%) et 12 à l'étranger.

DIFFUSION 2005-2006 : 31 représentations dont 12 à l'étranger.

SPECTACLES PROPOSÉS EN DIFFUSION 2006-2007 : La Cité radieuse, Metropolis, Silent Collisions, nouvelle création de Frédéric Flamand, Apollon Musagète, Concerto Barocco, Vado Mori, In G Major, Morning Ground et Le Sacré du Printemps.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : 11 compagnies / 220 jours - compagnies (majoritairement de Marseille et du département) : Les Ballets de la Parenthèse, le Collectif Skalen, les compagnies Commun Instant, La Horde, Michel Kelemenis, Almageste, Le Rêve de la Soie, Barbara Sarreau, Campo, Prospèkt Téatr, Karas/Saburo Teshigawara (Japon).

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 12 répétitions et rencontres avec le Ballet, pour 510 personnes.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE : créée en 1992, cursus d'enseignement de base classique ouvert aux disciplines complémentaires - 97 élèves en 2005/06 - 3 cycles de 3 ans , orientation, élémentaire et supérieur - partenariats avec établissements scolaires en horaires aménagés du CE2 à la Terminale (Bac toutes séries).

FORMATION PROFESSIONNELLE 2005-06 : D.A.N.C.E. : Dance Apprentice Network aCross Europe / projet initié par Angelin Preljocaj et Frédéric Flamand, avec Wayne Mc Gregor et William Forsythe.

COMMUNICATION : 3 parutions d'information par an - programmes/catalogues - brochure Ecole.

PARTENAIRES PUBLICS DU CCN

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC PACA / Ville de Marseille / Région PACA.

152 CCN MONTPELLIER LANGUEDOC - ROUSSILLON - MATHILDE MONNIER

CCN de Montpellier Languedoc - Roussillon

Direction artistique : Mathilde Monnier

Délégué : Jean-Marc Urrea

Directeur de production et diffusion : Michel Chialvo

Bd Louis Blanc - Les Ursulines - 34000 Montpellier

t. 04 67 60 06 73 - f. 04 67 66 44 79

mail : contact@mathildemonnier.com

site : www.mathildemonnier.com

MATHILDE MONNIER

Elle travaille avec Jean-François Duroire jusqu'en 1987. Ils créent ensemble *Pudique acide*, *Extasis* et *Mort de rire*. Elle crée seule à partir de 1988, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, *Chinoiserie*, *Pour Antigone...*

En 1994 elle est nommée à la tête du CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon.

Cette nomination marque le début d'une série de collaborations avec des personnalités venant de divers champs artistiques. *Nuit* en 1995, avec la plasticienne Beverly Semmes, *L'Atelier en pièces* en 1996, avec le compositeur David Moss, *Arrêtez, arrêtons, arrête* en 1997 avec l'écrivain Christine Angot, *Les lieux de là* (1998-1999), avec le compositeur Heiner Goebbels.

En 2000, pour Montpellier Danse, Mathilde Monnier invite de nombreux artistes à créer un événement intitulé *Potlatch*, dérives autour de la question du don et de la dette. Puis elle engage un diptyque, *Signé, signés* (2000-2001) s'appuyant sur l'œuvre de Merce Cunningham et John Cage et crée *Natt & Rose* pour le Ballet Royal de Suède.

En 2002, elle présente successivement *Allitérations*, conférence dansée avec le philosophe Jean-Luc Nancy, et *Déroutes* d'après Lenz de Büchner. Ces deux créations sont réalisées avec le compositeur eRikm. En 2003, elle crée *Slide* pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, en 2004, *Publique* sur la musique de P.J. Harvey et en 2005, deux spectacles : *La Place du singe*, un duo avec l'écrivain Christine Angot autour d'une réflexion sur la bourgeoisie et *frère&sœur* pour la Cour d'Honneur du Palais des Papes du festival d'Avignon. En 2006 elle crée un spectacle avec le chanteur Philippe Katerine.

Filmographie : *Chinoiseries* et *Bruit blanc* réalisés par Valérie Urréa, *E pour eux* réalisé par Karim Zeraihen et *Vers Mathilde* réalisé par Claire Denis.

Editions : *Dehors la danse* et *Allitérations* avec le philosophe Jean-Luc Nancy, *MW* avec la photographe Isabelle Waternaux et l'écrivain Dominique Fourcade.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004

Publique - en juin au festival Montpellier Danse - coprod. : Montpellier Danse, Théâtre de la Ville et Festival d'Automne de Paris, deSingel - Anvers, CCNMLR.

Pièces - en avril au CCN - coprod. : CCNMLR.

2005

La Place du singe - 30 juin au festival Montpellier Danse - coprod : Montpellier Danse, Théâtre Garonne - Toulouse, S.N. de Cavaillon, CCNMLR, avec le soutien de la Fondation Beaumarchais- SACD.

frère&sœur - 20 juillet au festival d'Avignon - coprod : Festival d'Avignon, les Spectacles Vivants - Centre Pompidou, Festival d'Automne de Paris, Maison de la culture d'Amiens, Théâtre des Salins - S.N. de Martigues, deSingel - Anvers, Tanz im August - Internationales Tanzfest Berlin, CCNMLR.

LE PROJET DU CCN

UN LIEU DE CRÉATION ET DE RECHERCHE

En 2001 le CCN reconfigure son projet en questionnant ce qui constitue la pratique chorégraphique, les conditions de sa recherche, de sa visibilité, de son partage, de sa présentation. Quatre axes de travail sont engagés :

HORS SÉRIES est un rendez-vous régulier qui propose à des personnes impliquées dans un travail chorégraphique, la possibilité d'expérimenter devant un public, des questions aujourd'hui essentielles pour l'art vivant : le rapport au spectateur, les enjeux du spectacle, le décloisonnement des disciplines... Essais, rencontres, risques, temps particuliers, les Hors Séries doivent être à la fois un espace de réflexion et d'échange pour chacun, participant ou spectateur. L'enjeu consiste à investir l'espace offert comme un territoire hors norme, libéré de tout souci de rentabilité économique ou artistique.

RÉSIDENCES D'ÉCRITURE ET DE RECHERCHE CHORÉGRAPHIQUE - RERC la recherche, l'expérimentation sont constitutives du processus de création, mais sont le plus souvent contraintes par la représentation. L'espace d'une recherche libre reste une expérience essentielle à l'artiste. Si la pratique de l'essai est souvent admise comme faisant naturellement partie du champ de la création, le coût de ces temps de recherche n'est que rarement pris en charge par des dispositifs de production. Ces résidences pluridisciplinaires proposent un espace-temps de recherche hors des schémas directement liés à la production d'un projet artistique.

LA FORMATION DE DANSEURS

EX.E.R.CE POUR EXPÉRIENCE, RECHERCHE, EXERCICE et, pour citer Antoine Vitez, parce que l'école est le lieu de l'exercice perpétuel.

ex.e.r.ce est un lieu de passage vers la vie professionnelle de danseur, mais privilégie aussi des passerelles vers d'autres arts et différentes façons d'envisager le métier d'artiste chorégraphique. La formation s'invente, se signe d'abord autour des artistes et des personnalités qui la créent et se pense autour d'un ensemble de moyens, d'outils et d'espaces mis à la disposition des étudiants danseurs.

RÉSIDENCE D'UN ARTISTE ASSOCIÉ

en 2001 et 2002, Laurent Pichaud et Emmanuelle Huyhn ont été successivement associés au CCN. Après une pause de quatre ans, ce projet est relancé en 2007 avec Xavier Le Roy qui sera associé au projet pour deux années.



1



2



3

1) *La place du singe*, Mathilde Monnier © M. Coudrais - 2) *ex.e.r.ce - atelier* © M. Coudrais - 3) *frere&sœur*, Mathilde Monnier - création juillet 2005 © M. Coudrais

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN EN 1978

DIRECTION ARTISTIQUE : Mathilde Monnier depuis 1994

Fondation : Cie Dominique Bagouet en 1980 - Centre chorégraphique régional en 1982 et CCN en 1984.

TOTAL BUDGET 2004 : 1 940 000 €

Subventions 2004 : 1 192 000 € (61% du budget total) dont MCC : 614 000 € (52%) / Agglomération des communes : 247 000 € (21%) / Conseil régional : 269 000 € (23%) / Conseil général : 43 000 € (4%) / autres subventions : 19 000 € (2%).

Recettes propres activités : 464 000 € (24%) - autres produits : 284 000 € (15%).

EMPLOIS (ETP) 2004 : 21

12 permanents (57% des emplois - 1 artiste permanent)

9 occasionnels (43% des emplois dont 7 sur artistique - occasionnels en nombre : 91)

OUTIL DE TRAVAIL :

Réhabilitation du Couvent des Ursulines en 1997, surface 3 200 m².

3 studios / studio Bagouet avec régies techniques : 300 m² - jauge public : 180 places / studio Yano : 198 m² / studio Atelier : 150 m² / ateliers décors et costumes, 6 chambres et 1 cuisine.

DIFFUSION EN 2004-2005 : 61 représentations, dont 42 en France (68,85%) et 19 à l'étranger.

DIFFUSION 2005-2006 : prévisions : 86 représentations - 6 spectacles en tournée : frère&sœurs, la Place du singe, Publique, Déroutes, Pièces, Crédit 2006.

COMPAGNIES ACCUEILLIES EN RÉSIDENCE - RERC :

2004 : 10 projets - Franck Il Louise, J. Bel, S. Paxton et L. Nelson, G. Civera, N. Belaza, A. Buffard, C. Proust, O. Mesa, J. Salgues et P. Chéhère.
2005 : 7 projets - Y. Lheureux, C. Proust, H. Diephuis, J. Lacey, A. Béhar, B. Charmatz, H. Cathala.

COMPAGNIES ACCUEILLIES DANS LES HORS SÉRIES :

2004 : 7 projets - 12 soirées - 1 200 spectateurs ; avec A. Perrigot, R. Uchéda, M. Siles et B. Preciado, Grand Magasin, L. Goldring et G. Civera, M. Berretini, A. Baehr.

2005 : 6 projets - 6 soirées - 980 spectateurs ; avec C. Dias, L. Touzé et F. Compet, C. Gallerani avec P. Paoli, P. Queneau et C. Olive, Sans titre (le chorégraphe présente une pièce sans dévoiler son nom), O. Duboc, l'ensemble Cairn.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2004-05 :

26 actions de sensibilisation au CCN pour 1 200 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2004-05 : 517 heures ateliers, dont 145 h. pour 28 lycéens option BAC danse, et 372 h. de cours/ateliers réguliers (40 h. stage) pour 160 danseurs professionnels de la région.

FORMATION PROFESSIONNELLE EX.E.R.CE MISE EN PLACE DEPUIS 1998.

SAISON 2004-2005 : 15 artistes chorégraphiques - session : 7 mois.

COMMUNICATION :

journal d'information - 3 parutions par an et information par mail.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Languedoc-Roussillon / Montpellier Agglomération / Conseil régional Languedoc-Roussillon / Conseil général de l'Hérault.

15^e BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU RHIN BERTRAND D'AT

CCN - Ballet de l'Opéra National du Rhin

Directeur : Bertrand d'At

Administrateur : Philippe Durand

Communication et action régionale : Stéphanie Boyer

38 passage du Théâtre - 68100 Mulhouse

t. 03 89 45 94 10 - f. 03 89 66 40 17

mail : ballet@onr.fr

site : www.onr.fr

BERTRAND D'AT

Directeur depuis 1997, il est également chorégraphe. Il étudie la danse au conservatoire de Dijon, puis à l'école Mudra, à Bruxelles, sous la direction de Maurice Béjart. Il danse au Ballet du XXe siècle de 1978 à 1984, assiste Maurice Béjart pour la création du ballet *Dionysos*, puis est maître de ballet au Ballet du XXe siècle et au Béjart Ballet Lausanne jusqu'en 1991. Il remonte les chorégraphies de Maurice Béjart pour les grandes compagnies internationales, Ballet de l'Opéra national de Paris, Australian Ballet, Ballet du Deutsche Oper Berlin entre autres. En 1993, il est nommé, avec Carolyn Carlson, codirecteur du Ballet Cullberg en Suède. En 1996, il crée la compagnie Ballet Est, résidence de création chorégraphique en Champagne-Ardennes.

Ses premières chorégraphies datent de 1984, notamment *Am Rande der Nacht* pour le Ballet du XXe siècle, *Le Bœuf sur le toit* pour le ballet de l'Opéra de Nantes, *Jours tranquilles* pour les Nouveaux Ballets de Monte-Carlo en 1985, *Autour d'elle* pour le Ballet du XXe siècle en 1986, *Les Élémens* pour le Ballet de Nancy en 1987, *Ein Tanzpoem* pour le Ballet de Zurich, *Dichterliebe* pour les Nouveaux Ballets de Monte-Carlo en 1994.

Pour le Ballet de l'Opéra national du Rhin, il chorégraphie une relecture de *Roméo et Juliette* en 1990, une relecture du Lac des cygnes en 1998, crée la première version française du *Prince des pagodes* de Benjamin Britten en 2002, une nouvelle version de *Dichterliebe* en 2003 et *Le Chant de la Terre* de Gustav Mahler en 2005.

LE PROJET DU CCN

Avec une compagnie de 36 danseurs permanents, Bertrand d'At a pour mission de proposer une programmation représentative de l'évolution de la danse tout en créant lui-même, s'il le souhaite, une production par an.

Il insiste sur la nécessité d'en finir avec le clivage classique/contemporain pour convaincre chacun de la place centrale de la danse sous toutes ses formes dans le spectacle vivant. Avant le texte, avant la voix, il y a le geste et donc la danse.

Depuis son arrivée et à un rythme de quatre programmes par saison (soit entre six et dix ouvrages par an), il choisit des propositions chorégraphiques étendues, allant de *Giselle* dans sa version romantique à des travaux d'improvisations signés Félix Ruckert. La particularité de son projet réside aussi dans des invitations régulières de chorégraphes. Ainsi Lucinda Childs, Jo Strømgren, Jean-Claude Gallotta ou Davide Bombana pour ne citer qu'eux sont revenus plusieurs fois travailler ou créer avec la compagnie. William Forsythe, Maurice Béjart ou Georges Balanchine apparaissent régulièrement dans les programmes.

Les « grands ballets » (relecture du *Lac des cygnes*, relecture de *Roméo et Juliette*, création du *Prince des pagodes*), sont pour lui un moyen de maintenir les acquis du ballet dramatique hérité du XIX^e siècle, et ainsi de fédérer et de fidéliser un vaste public pour l'amener vers des propositions plus contemporaines.

Le CCN mène depuis huit ans une intense activité en direction des publics (formation et sensibilisation, programmes jeune public, rencontres) afin de familiariser les gens avec la danse en général sans rien omettre des développements passés et récents de l'histoire chorégraphique, ceci avec la volonté très claire d'intégrer le CCN dans la vie des trois cités du syndicat intercommunal et dans la région.

La particularité du Ballet du Rhin est aussi d'être le seul CCN inclus à l'intérieur d'un opéra. Bien que la compagnie soit dégagée de ses obligations anciennes de participer à des productions lyriques, Bertrand d'At mène néanmoins un travail permanent de concertation avec la direction générale de l'Opéra national du Rhin, qui peut aboutir à des projets communs telles les Boréades en juin 2005 et pour 2007, *Rossignol* et *Oedipus Rex* dans une chorégraphie et une mise en scène de Lucinda Childs. Deux projets dans lesquels la danse occupe un place importante, voire prépondérante.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004-2005 :

L'Art de la fugue - chorégraphie : Davide Bombana - musique : J-S Bach.

Last Piece by Anybody - chorégraphie : Jo Strømgren - musique : Johan Daniel Berlin.

X^e Symphonie - chorégraphie : Andonis Foniadakis - musique : Gustav Mahler.

Le Chant de la Terre - chorégraphie : Bertrand d'At - musique : Gustav Mahler.

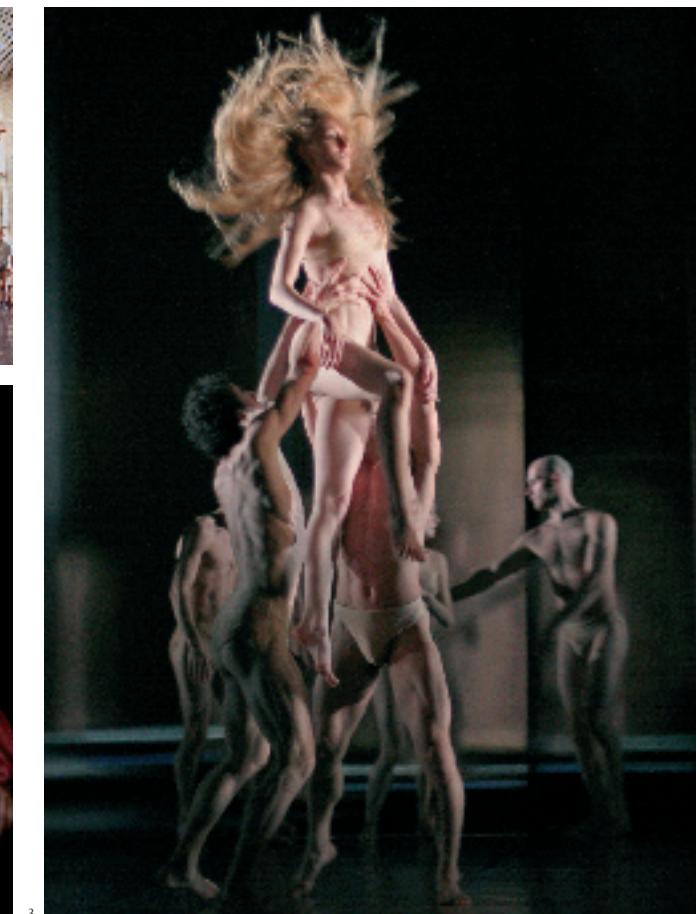
Rêves : Histoire de... - chorégraphie : Frank Laizet.

2005/06 :

Gabriel - chorégraphie : Maryse Delente - musique : Joseph Haydn.

Ondine - chorégraphie : David Nixon - musique : Hans Werner Henze.

Rêves 2 - Cielterréémoi - chorégraphie : Miao Zong.



1) Classes au Ballet du Rhin - dir. Bertrand D'At - 2005 © J.L Tanghe - 2) *Roméo et Juliette*, Bertrand D'At - Ballet du Rhin - création 2005 © J.L Tanghe
3) *La X^e Symphonie*, Andonis Foniadakis - Ballet du Rhin - création 2004 © J.L Tanghe

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

DIRECTION ARTISTIQUE : Bertrand D'At depuis 1997

Historique : Créé en 1972, le Ballet du Rhin a été dirigé par Jean Babilée (1972), Peter Van Dick (1974 à 1978), Jean Sarelli (1978 à 1990), Jean-Paul Gravier (1990 à 1997). La compagnie a le statut de CCN depuis 1985.

Le Ballet du Rhin est intégré à l'Opéra national du Rhin, syndicat intercommunal créé et financé par les villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar. Il poursuit dans son cahier des charges les missions de création, de diffusion, d'action artistique et d'accueils-studios d'un CCN.

TOTAL BUDGET 2004 : 4 595 000 €

Subventions 2004 : 3 454 000 € (75% du budget) dont MCC : 1 043 000 € (23%) / Intercommunalité : 2 100 000 € (46%) / Conseil régional : 261 000 € (6%) / Conseil général : 50 000 € (1%).

Recettes propres activités : 876 000 € (19%) - autres produits : 265 000 € (6%)

EMPLOIS (ETP) 2004 : 57,8

49 permanents (85% des emplois, dont 36 danseurs permanents)
8,8 occasionnels (15% des emplois, dont 6,1 artistes - occasionnels en nombre : 59)

OUTIL DE TRAVAIL

Le Ballet du Rhin est installé à Mulhouse dans ses propres locaux, et dispose de 3 studios :

studio 1 : 200 m² - jauge public : 50 pl. / studio 2 : 150 m² / studio 3 : 140 m².

Les spectacles sont créés alternativement à Mulhouse, Strasbourg ou Colmar et présentés dans les 3 villes.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

242 représentations dont 226 en France (93,4%) et 16 à l'étranger (6,6%).

DIFFUSION EN 2004-2005 : 65 représentations dont 63 en France (79%).

PROGRAMMES EN DIFFUSION 2005-2006 : Roméo et Juliette (B. d'At) -

Déserts d'amour (D. Bagouet) - Gabriel (M. Delente) - Por vos Muero (N. Duato) - Ondine (D. Nixon) - Rêve 2 (jeune public) - Programme Lucinda Childs - L'Art de la Fugue (D. Bombana) - Last piece by anybody (Jø Strømgren) - Le Lac des cygnes (B. d'At) -

PRÉVISIONS : 64 représentations dont 59 en France et 5 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS

2004 : 4 compagnies / 20 artistes - 4 représentations et 2 répétitions en studio du CCN.

Cie Les alentours rêveurs - Serge Ambert / Cie Magic Électro / Cie Perceptions de l'échelle.

2005 : Association Plaisir d'offrir - Cie Michel Kelemenis / Association Tanz - Cie Gilschamber / Cie Art'Maniac.

2006 : Les gens d'Uterpan / Cie Sosana Marcelino / Cie Blicke / ngc25 - Cie Hervé Maigret.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 39 répétitions et rencontres avec la compagnie, dont 15 au CCN et 21 en région et 5 en tournée pour 6 080 personnes (dont 2 920 scolaires).

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 155 heures ateliers pour 555 personnes, dont 114 h. et 14 projets pour 380 jeunes scolaires, 25 h auprès d'associations et 16 h. pour 50 danseurs amateurs.

RECONVERSION DU DANSEUR : 7 personnes ont bénéficié du dispositif mis en place en 1999-2000.

COMMUNICATION : La lettre du Ballet - parution trimestrielle.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Alsace, les villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar, Conseil régional d'Alsace, Conseil général du Bas Rhin

DIDIER DESCHAMPS

CCN - Ballet de Lorraine

Directeur : Didier Deschamps

ddeschamps@ballet-de-lorraine.com

Directeur du développement : Francesca Poloniato

fpoloniato@ballet-de-lorraine.com

3 rue Henri Bazin - 54000 Nancy

t. 03 85 85 69 00 - f. 03 83 85 68 90

site : www.ballet-de-lorraine.com

DIDIER DESCHAMPS

Né en 1954, Didier Deschamps fait ses études chorégraphiques à Lyon, avec Michel Hallet Eghayan, Christiane Véricel, Lucien Mars, Ruth Schikendantz, puis à Paris, boursier au Centre International de la Danse, et à New-York, au studio de Merce Cunningham, avec Viola Farber.

En tant qu'interprète, il danse à Lyon dans les compagnies de Michel Hallet Eghayan, Marie Zighéra, Régine Chopinot, au ballet de l'Opéra de Lyon, à Paris dans la Yuriko Dance's Compagnie, aux Etats-Unis au Hawai Dance Theatre (Cie Humphrey-Limon, dirigée par Betty Jones), à New-York et puis à Angers au CNDC avec Viola Farber. Il est également invité par Robert Kovitch et Sara Sugihara (USA), Josette Baiz, Mathilde Monnier (CCN de Montpellier).

Son parcours de chorégraphe se fait en France, pour Régine Chopinot, le ballet de l'Opéra de Lyon, le Théâtre des Huits-Saveurs, le CNDC d'Angers, le CNSM de Lyon, la compagnie de Didier Deschamps et à l'étranger, au Danse'Hus (Copenhague), au London Contemporary Dance'School.

Il enseigne la danse en France pour de nombreuses compagnies (Josette Baiz, Régine Chopinot...), à la Ménagerie de Verre à Paris puis à l'étranger.

Il est directeur des études au CNDC d'Angers de 1982 à 1984 et au CNSM de Lyon de 1984 à 1990.

En 1990, à la demande de Brigitte Lefèvre, alors déléguée à la danse, il rejoint l'inspection à la danse et en 1992, il est nommé inspecteur général de la création et des enseignements artistiques par Jack Lang. En 1995, il est nommé délégué à la danse par Philippe Douste-Blazy puis, en 1998, conseiller pour la danse auprès de Dominique Wallon (DMDTS).

En juillet 2000, il est nommé directeur général du Centre chorégraphique national - Ballet de Lorraine et Officier des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre National du Mérite.

LE PROJET DU CCN

Créé en 1978 sous l'appellation de Ballet Français Théâtre de Nancy, l'actuel Centre chorégraphique national - Ballet de Lorraine est l'une des premières compagnies de création et de répertoire en France. Didier Deschamps développe depuis son arrivée en 2000 un projet original au service de la diversité de la création chorégraphique en s'appuyant sur une troupe de 30 danseurs et artistes permanents de haut niveau en 2005.

Véritable pôle ressource en matière chorégraphique, le Ballet de Lorraine met en œuvre un ensemble de missions qui se déclinent à partir de la raison première de l'institution : la création. Chaque saison, la troupe propose 3 à 4 nouveaux programmes composés d'œuvres du répertoire tant classique que contemporain, et de nouvelles créations, qui offrent au public un large éventail des techniques et démarches d'artistes d'aujourd'hui. Chorégraphes de très grande renommée et jeunes talents viennent du monde entier à Nancy, transmettre et créer avec les interprètes du Ballet, toutes et tous de formation classique mais rodés et passionnés par les langages actuels.

60 représentations sont diffusées en moyenne par saison à Nancy, en région Lorraine, sur l'ensemble du territoire national et à l'étranger.

Parallèlement, le CCN mène des actions de formation, de sensibilisation des publics, l'accueil et la présentation de compagnies indépendantes, les captations télévisuelles des spectacles, des expositions, projections de films, conférences et une école de danse (environ 200 élèves).

Le Ballet de Lorraine développe de nombreux partenariats avec diverses institutions de la ville et de la région ainsi qu'au plan national (Opéra, orchestre, chœur, musées, cinémas, lieux de diffusion, structures éducatives, associations...).

En 2005, a été mise en place la Cellule d'Insertion Professionnelle par le ministère de la Culture, avec le soutien du Conseil régional de Lorraine et de la ville de Nancy, qui a pour objectif de faciliter l'intégration de jeunes artistes dans la vie professionnelle.

CRÉATION ET RÉPERTOIRE

Programme 2004-2005 : 3 créations, 4 entrées au répertoire, 4 reprises et 1 compagnie invitée.

Créations : *Pygmalion* - ch. : K. Armitage / *La Belle et la Bête* - B. Billadeau / C. Béranger / *Ligeti Essais* - ch. : K. Armitage.

Compagnie invitée : *Les Fêtes Galantes* - *Que ma joie demeure* - ch. : B. Massin.

Programme créations 2005-2006

4 créations : *Existe, Existe,...* - ch. : H. Ben Mahi / *La Divine Comédie* - ch. : J. Bouvier / *Solo* - ch. : C. Béranger / *La Camelle* - ch. : S. Graoui.

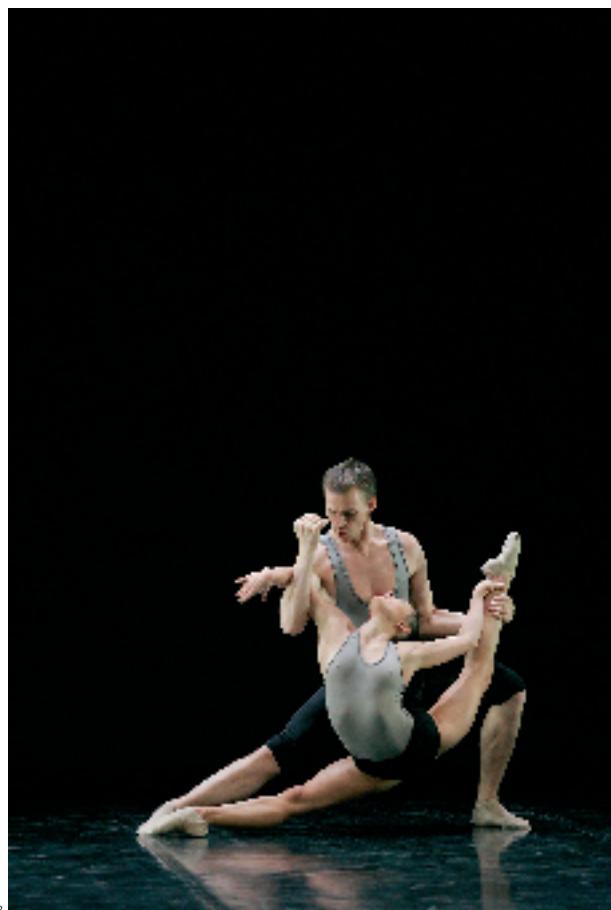
3 entrées au répertoire : *Steps in the street* - ch. : M. Graham / *Une danse blanche* avec Eliane - ch. : D. Bagouet / *Adieu* - ch. : F. Raffinot.

7 reprises : *Jeanne d'Arc* - ch. : J. Bouvier / *Ligeti Essais* - ch. : K. Armitage / *One Part - Two* - ch. : R. Maliphant / *La Mère* - *Etude Révolutionnaire* - ch. : I. Duncan / *Lamentation* - ch. : M. Graham.

Compagnie invitée : CCN Ballet Biarritz - *Casse Noisette* - ch. : T. Malandain.



1



2

3

1) Studio du Ballet de Lorraine © Ballet de Lorraine - 2) *Steps in the street*, Compagnie Martha Graham - 2005 © L. Philippe
3) *Ligeti Essais* - Karole Armitage - Ballet de Lorraine - création 2005 © L. Philippe

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

DIRECTION ARTISTIQUE : Didier Deschamps depuis 2000

Historique : compagnie créée en 1978 - Ballet Français Théâtre de Nancy dirigé par Jean-Albert Cartier (1978-1987) / Ballet Français de Nancy avec Patrick Dupond (1988-1990) / Ballet national de Nancy et de Lorraine avec Pierre Lacotte (1991-1998) / Centre chorégraphique national - Ballet de Lorraine avec Françoise Adret en intérim (1999).

TOTAL BUDGET 2004 : 3 957 570 €

Subventions 2004 : 3 067 100 € (77% du budget), dont MCC : 1 317 750 € (43%) / ville : 796 050 € (26%) / Conseil régional : 953 300 € (31%).

recettes propres activités : 577 730 € (15%) - autres produits : 312 740 €.

EMPLOIS (ETP) 2004 : 58

53 permanents (91% des emplois - 35 artistes permanents)
5 occasionnels (9% des emplois dont 0,4 emploi artistique - occasionnels en nombre : 15)

OUTIL DE TRAVAIL

Ancienne manufacture de chaussures, les locaux ont été rénovés en 1998 et 2003.

3 studios : studio 1 : 200m² - jauge : 114 pl. / studio 2 - répétition + école de danse : 200 m² - Atelier costumes / studio 3 : 200 m². Sans salle ni régie de création.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

230 représentations dont 185 en France (80,4%) et 45 à l'étranger (19,6%).

DIFFUSION EN 2004-2005 : 52 représentations dont 41 en France (79%) et 11 à l'étranger.

TOURNÉE 2005-2006 (PRÉVISIONS) : 45 représentations dont 43 en France et 2 à l'étranger.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 4 compagnies / 20 artistes - 4 représentations et 2 répétitions en studio du CCN.

Cie N - Tremess - ch. : N. Rusek / Cie Cave Canem - ch. : P. Combe / Cie les Gens d'Uterpan - ch. : A. Vigier et F. Apertet / Cie L'Instant - ch. : M. d'Auzon.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : Cie Boyzie Cewana / Cie Mille Failles - ch. : M. Cambois / S. Graoui.

ACCUEILS-STUDIOS 2006 (PROGRAMMATION EN COURS) : C. Mutel / D. Larché.

PROGRAMMATION : événements dans la ville de Nancy, comme « Tous à la Barre » en juin 2005, place Stanislas, qui sera redonné en 2006.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 27 répétitions et rencontres avec la compagnie, dont 24 au CCN et en région, pour 2 425 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 160 heures ateliers pour 140 personnes. 30 h d'ateliers en milieu scolaire - 60 h associations ou CNR - 1h30 /sem. pour danseurs professionnels région.

ECOLE DE DANSE DU BALLET : 18 cours réguliers pour amateurs enfants et adultes - 2005 : 222 élèves.

FORMATION PROFESSIONNELLE 2005-2006 : cellule d'insertion professionnelle pour 6 artistes chorégraphiques. Contrats de professionnalisation de 9 mois (soutien des partenaires publics).

COMMUNICATION : parutions dans des revues spécialisées, presse nationale et régionale, supports régionaux.

PARTENAIRES PUBLICS :

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Lorraine, Conseil régional de Lorraine et Ville de Nancy.

158 CCN NANTES - CLAUDE BRUMACHON ET BENJAMIN LAMARCHE

Centre Chorégraphique National de Nantes
Claude Brumachon et Benjamin Lamarche

Administrateur : Francis Sastre
Directeur de développement : Jean-Yves Rebougeard
Directrice de projets : Marie-France Delieuvin
Relations publiques : Richard Le Normand
Communication : Agnès Garnier
Directeur technique : Jean-Jacques Brumachon

23 rue Noire - 44000 - Nantes
t. 02 40 93 30 97 - f. 02 40 93 30 11
mail : brumachon.lamarche@wanadoo.fr
site : ccnn-brumachonlamarche.com

CLAUDE BRUMACHON ET BENJAMIN LAMARCHE

Leur originalité se tient dans le rythme tempétueux des œuvres de laboratoire et des œuvres complètes, essences de vie.

La spécificité de leur gestuelle donne à la pédagogie une large place. À travers stages, cours et ateliers, l'enseignement est apprentissage partagé et transmission permanente de l'énergie qui les traverse.

En 1992, après 10 ans de travail à Paris, ils sont nommés directeurs du CCN de Nantes, créé cette même année.

Émergence : 1982 - *Niverolles* / 1984 - *Les Corneilles* (concours de Bagnolet) - *Nyroca Furie* - *Sirli de Béjaïa* (JBF) - *Épervière* / 1985 - *Oc et Oriane* - *Les Pingouins* / 1986 - *Le Roncier où songe l'aimante pie-grièche* - *Vagabond des Bastides* - *Les Pirates* / 1987 - *Attila et Nana* - *Les Querelles de Harfangs* (JBF) - *La Complainte du Gerfaut* (CNDC).

Ecriture particulière : 1988 - *Texane* - *Le Piédestal des Vierges* - *Naufragés* (Laban center) / 1989 - *Féline* (GRCOP) - *Folie* / 1990 - *L'Enfant et les sortilèges* (ballet de l'Opéra de Nantes) / 1991 - *Éclats d'absinthe* - *Fauves* / 1992 - *Les Funambules du désir* (ballet Philippines et JBF) - *Les Indomptés* (JBF) - *Lame de fond* - *Lola* / 1993 - *Émigrants* - *Les Amants gris* (CNSDP) / 1994 - *Bohèmes hommes* - *Les Avalanches* / 1996 - *Les Larmes des Dieux* (Nigeria) - *Icare* (festival d'Avignon) / 1997 - *Bohèmes femmes* - *La Blessure* (M-C. Pietragalla) - *Les Nuits perdues* (Finlande) - *Los Ruegos* (Chili) - *Une Aventure extraordinaire* (jeune public).

Essais : 1998 - *Dandy* - *Humains, dites-vous !* / 1999 - *Embrasés* - *Les Murailles d'Hermine* (Ballet du Rhin) - *La Femme qui voulait parler avec le vent* - *Absence* (Chili) - *Voyageurs d'Innocence* (Ballet de Marseille) / 2000 - *Hôtel central* - *Imprévu* - *Les Chemins oubliés* (jeune public) / 2001 - *Rebelles*.

Le corps dans tous ses états / 2001 - *Les Coquelicots sauvages* / 2002 - *L'Ombre des mots* (CNR Nantes) / 2003 - *Boxeurs et Vagabondes* - *Soudain l'insolence* (CNDC) - *L'Héroïne* (Ballet de Lorraine) / 2004 - *Le Festin* / 2005 - *Orphée* (Opéra Limoges) - *La Mélancolie des profondeurs* / 2006 - *Ellipse*.

Les enfants (CM1) : 1988 - *Bricolage secret* / 1989 - *Le Chapelier travaille du chapeau* / 1991 - *Alice* / 1997 - *Le Magicien d'Oz* / 2000 - *Pinocchio* / 2002 - *Gulliver* / 2005 - *Les Petits poètes*.

Déambulation / 1993 - *Nina* (Musée des Beaux Arts, Nantes) - *Les Bains* (Budapest)/1996 - *Una Vita* / 2002 - *Le Témoin* (Prague) / 2003 - *Écorchés vifs* (Musée Bourdelle, Paris).

LE PROJET DU CCN

C'est la liberté de l'art et de la danse que nous cherchons au sein du Centre chorégraphique. Nous essayons de respecter l'action citoyenne de cet art qui touche chacun d'entre nous. Notre cheminement va vers les rencontres, l'accueil, l'écoute. Être l'asile de ce qui nous traverse, nous arrive et nous réalise.

En douze ans, nous avons accueilli des danseurs du Monde, dans ce lieu, ruche active d'exploration et d'exigence. Le corps dans tous ses éclats ou dans tous ses états est notre motivation. Il nous importe de créer tant dans les théâtres que dans des lieux inhabituels, de développer des esthétiques innovantes en créant des pièces de laboratoire, en tentant des expérimentations.

Être artistes et danseurs ne nous cache pas les réalités d'une danse fragile, incertaine dans son présent et dans son futur. Il est de notre responsabilité de développer son essor, de la faire connaître. Qu'est-ce que notre mission sinon celle de poser nos actes comme autant de moments forts pour et par la danse, en faveur de ces pensées philosophiques et physiques qui nous habitent ? Les divergences ancrent ce qu'est la danse dans ses fondements.

Nous restons vigilants quant à la diffusion des créations accueils-studios. *Les Connivences de juin*, temps fort de danse qui présente les travaux des compagnies en accueil depuis 1998, deviendront biennale.

Le travail de création avec les enfants d'une classe de primaire continuera tous les deux ans. Enseigner, transmettre, passer par une analyse du mouvement, une expérimentation physique et charnelle de la danse.

La transmission des œuvres est une notion importante, qui participe de la formation. Des ateliers chorégraphiques et des stages sont menés auprès des danseurs professionnels et amateurs, et des rencontres de travail sont organisées, projections, conférences, répétitions ouvertes à Nantes et en tournée.

Pour accompagner les artistes qui s'engagent à l'étranger nous affirmerons notre attachement à des compagnies, des artistes et des structures sur place. Dans la mesure de nos moyens, nous développerons notre collaboration avec eux.

Il y a un ensemble, insécable, public - artistes. Les travaux de recherche en studio qui débouchent sur une confrontation avec le public, source d'éveil, de dialogue et impulsion d'une autre pensée, s'instaurent dans la pratique, l'échange et se vivent par le respect des différences. À travers la curiosité de voir il y a le désir de ressentir. Et, peut-être, y a-t-il dans ces différences, la nature même de la danse contemporaine et sa maturité.

Benjamin Lamarche

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 : *Le Festin* - avril au CCN de Nantes, coproduction MCLA, pour 18 danseurs.

2005 : *Orphée* - janvier au Grand Théâtre de Limoges. Opéra de Glück.

Les Petits Poètes - juin 2005 - création pour une classe de CM1

La Mélancolie des Profondeurs - novembre à Nantes ; création pour 8 danseurs et 6 chanteurs de A Sei Voci, (Bernard Fabre Garrus). Coproduction : CCN de Nantes, A Sei Voci et Grand Théâtre de Lorient.



1



3



1) *Les Coquelicots sauvages* - C.Brumachon - création 2002 © L. Philippe - 2) stage - CCN de Nantes © J.-J Brumachon
 3) *La Mélancolie des profondeurs* - C. Brumachon assisté de B.Lamarche- CCN de Nantes - 2005 © J.-J Brumachon

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE NANTES EN 1992

DIRECTION ARTISTIQUE : Claude Brumachon et Benjamin Lamarche depuis 1992

TOTAL BUDGET 2004 : 1 231 180 €

Subventions 2004 : 739 260 € (60% du budget) dont MCC : 415 410 € (56%) / ville : 236 970 € (32%) / Conseil régional : 69 190 € (9%) / Conseil général : 5 690 € (0,8%) / autres subventions : 12 000 € (1,6%).

Recettes propres activités : 577 734 € (15%) - autres produits : 312 740 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 19,1

11,3 permanents (59% des emplois dont 4 artistes permanents)
 7,8 occasionnels (41% des emplois dont 6,2 emplois artistiques - occasionnels en nombre : 32)

OUTIL DE TRAVAIL :

Réhabilitation de la Chapelle des Capucins en 1992 - rénovation locaux et second studio en 2002.

Studio répétition et création - 160 m² - régies lumières et son - jauge avec gradin : 180 pl.

Studio 2 : 64 m²

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

285 représentations, dont 249 en France (87,4%) et 36 à l'étranger (12,6%).

DIFFUSION EN 2004-2005 : 54 représentations, dont 42 en France (80,80%) et 12 à l'étranger (19,2%)

CRÉATION : Orphée à Nantes / pièces proposées en diffusion (15) : Festin, Écorchés vifs, Icare, Le Témoin...

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 7 compagnies / 42 artistes

COMPAGNIES : G. Acogny, La petite fabrique, P. Décina, E. Aumatell.

ACCUEILS-STUDIOS 2005 : 7 compagnies

M. Delente, S. Ricci, M. d'Auzon, Y. Limousin, O. Bodin., E. Aumatell, M. Lenfant.

PROGRAMMATION : Les Connivences de juin 2005 - 5 spect. / 8 représentations / 1 280 spectateurs.

COMPAGNIES ET PRODUCTIONS DU CCN : M. Delente, S. Ricci, M. d'Auzon, Y. Limousin, O. Bodin.

LES CONNIVENCES DEVIENNENT UNE BIENNALE - PROCHAINE ÉDITION : juin 2007.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 18 répétitions avec la compagnie, dont 13 rencontres à Nantes et en région, pour 865 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 124 heures ateliers pour 800 personnes, dont 44 heures en milieu scolaire - 80 h. de cours et ateliers pour danseurs dont 30 h. pour professionnels.

COMMUNICATION : La Gazette (semestriel).

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC des Pays-de-la Loire / Ville de Nantes / Conseil régional des Pays de la Loire / Conseil général de Loire-Atlantique.

CCN ORLÉANS - JOSEF NADJ

CCN d'Orléans
Directeur : Josef Nadj

Administrateur : Philippe Ménigault
Communication : Rosine Touchard
Diffusion et production : Martine Dionisio
40-45 rue de la Roquette - 75011 Paris
t. 01 42 89 61 02
mail : martinedionisio@josefnadj.com

37 rue du Bourdon Blanc - BP 42348
45023 Orléans cedex
t. 02 38 62 41 00 - f. 02 38 77 08 55
mail : infos@josefnadj.com
site : www.josefnadj.com

JOSEF NADJ

Josef Nadj, de nationalité française, est né en 1957, à Kanjiza, en Voïvodine (ex-Yougoslavie). Il fréquente le Lycée des Beaux-Arts et l'Université de Budapest, et étudie l'histoire de l'art et de la musique, les arts martiaux, le théâtre. Dès son arrivée en France, il découvre les univers chorégraphiques de François Verret, Mark Tompkins et Catherine Diverrès.

En 1986 il fonde sa compagnie "Théâtre Jel" et crée sa première pièce Canard pékinois, en 1987. Depuis, Josef Nadj n'a cessé, d'explorer les frontières entre la danse, le théâtre et les arts plastiques, signant ainsi un univers empreint de son pays natal et des écrivains dont il a côtoyé l'œuvre.

Josef Nadj sculpte, dessine et photographie. Ses œuvres sont souvent exposées parallèlement à l'accueil des spectacles. Elles témoignent de l'étroite complicité entre ses œuvres graphiques et ses créations chorégraphiques.

L'histoire entre Orléans et Josef Nadj débute en 1988, lors de la création de sa deuxième pièce *Sept peaux de rhinocéros*, au Carré Saint-Vincent, où il fut en résidence avec sa compagnie jusqu'en 1995, puis hébergé avec le CCN d'Orléans jusqu'en 2000, dont il est directeur depuis 1995.

Les créations de Josef Nadj connaissent une très forte diffusion en France et dans le monde entier, avec une moyenne annuelle de 90 représentations et 30 000 spectateurs, traduisant ainsi de l'inscription de son œuvre dans le paysage chorégraphique international. Les nombreux prix et distinctions qui lui ont été décernés pour son travail de création au cours de son parcours, témoignent de cette reconnaissance.

Créations : 1987 - *Canard pékinois* / 1988 - *Peaux de rhinocéros* / 1989 - *La Mort de l'Empereur* / 1990 - *Comedia tempio* / 1992 - *Les Echelles d'Orphée* / 1994 - *Woyzeck* / 1995 - *L'Anatomie du fauve* / 1996 - *Le Cri du caméléon* et *Les Commentaires d'Habacuc* / nouvelle version de *Woyzeck* / 1997 - *Le Vent dans le sac* / 1999 - Josef Nadj chorégraphie *Petit psaume du matin* pour Dominique Mercy - "Vif du sujet" au festival d'Avignon / *Les Veilleurs* / *Le Temps du repli* / 2001 - *Les Philosophes et Petit psaume du matin* (2^e partie) / 2002 - *Journal d'un inconnu* / 2003 - *Il n'y a plus de firmament* / 2004 - *Poussière de soleils* / 2005 - *Last Landscape*.

Expositions : 1996 - Installations / 2000 - Miniatures / 2003 - Photos.

LE PROJET DU CCN

Centre chorégraphique créé en 1995 et accueilli au Carré Saint-Vincent - Scène nationale d'Orléans, le CCN dispose depuis février 2001 d'un lieu autonome. Cet équipement constitue un véritable outil de travail permettant de finaliser les créations de Josef Nadj, d'accueillir des compagnies en résidence et de renforcer son implantation sur un plan local, régional et national, avec une plus grande visibilité.

Le soutien et l'accompagnement des jeunes compagnies constituent un des axes prioritaires du projet du CCN. Quatre compagnies sont invitées chaque année à partager l'outil et à participer aux actions menées en direction des publics et des partenaires du CCN, favorisant ainsi l'échange autour de leurs démarches. Pour en soutenir la diffusion ainsi que celles des compagnies dont il souhaite suivre le parcours artistique, le Centre organise depuis 2000 en décembre, Traverses, véritable temps fort d'expérimentations chorégraphiques.

Lieu de traversées et de rencontres autour de différentes disciplines artistiques, le Centre affirme sa volonté d'ouverture avec des répétitions publiques, et anime un pôle ressources disposant d'un espace de documentation. Le CCN offre différentes formes de pratique et d'accès à la culture chorégraphique à un public toujours plus large, proposant des actions de sensibilisation et de formation empreintes de l'univers de Josef Nadj et en écho avec les projets artistiques des chorégraphes accueillis en résidence.

Ces actions s'adressent à des établissements scolaires et universitaires, le Conservatoire et les Beaux-Arts, ainsi que la Maison d'arrêt d'Orléans et le milieu associatif.

En complicité avec le CCN de Tours, une formation pour des danseurs professionnels a été mise en place en 2005, avec l'intervention de personnalités telles que Jacques Patarozzi et Ko Murobushi pour les premières sessions qui se sont déroulées aux CCN d'Orléans et de Tours.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

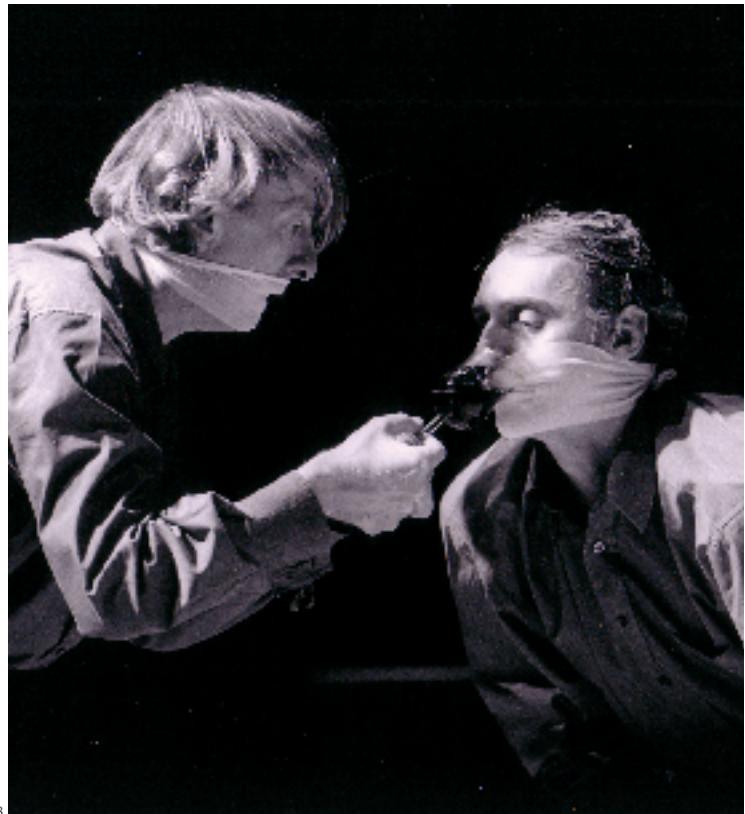
2004 : *Poussière de soleils* - pour 12 interprètes, en hommage à Raymond Roussel - création octobre 2004 à la S.N. d'Orléans - coprod. : CCN d'Orléans, Théâtre national de Bretagne - Rennes, Le Volcan - S.N. Le Havre, Théâtre de la Ville - Paris, Le Carré Saint-Vincent - S.N. d'Orléans.

2005 : *Last Landscape* - Josef Nadj et Vladimir Tarasov - pièce pour un danseur et un percussionniste - création en juillet 2005 au festival d'Avignon - coprod. : CCN d'Orléans, Festival d'Avignon, Emilia Romagna teatro Fondazione (Modena) ; avec le soutien de la région Centre.

2006 : *Asobu* - une traversée de l'œuvre d'Henri Michaux par Josef Nadj - pièce pour 16 danseurs et 8 musiciens - création Cour d'Honneur du Palais des Papes - Festival d'Avignon, le 7 juillet 2006 - Coprod. : CCN d'Orléans, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modena), Setagaya Public Theatre (Japon), avec le soutien du Carré Saint-Vincent - S.N d'Orléans. Aide à la création de la région Centre



1



3



2

1) *Les Veilleurs*, Josef Nadj - création 1994 - CCN Orléans © L. Somlosi - 2) Hall et studio Jean Babilée - CCN Orléans © CCN
3) *Petit Psaume du matin*, Josef Nadj - duo avec Dominique Mercy - création 2001 © Birgit

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN D'ORLÉANS EN 1995.

DIRECTION ARTISTIQUE : Josef Nadj depuis 1995.

TOTAL BUDGET 2004 : 1 736 180 €

Subventions 2004 : 915 450 € (53% du budget), dont MCC : 492 180 € (54%)
/ ville : 191 115 € (21%) / Conseil régional : 177 380 € (19%) / Conseil général : 51 775 € (6%) / autres subventions : 3 000 €.

recettes propres activités : 813 220 € (46,8%) - autres produits : 7 512 €.

EMPLOIS (ETP) 2004 : 21

8 permanents (38% des emplois - pas d'artiste permanent)
13 occasionnels (62% des emplois dont 7 sur artistique - occasionnels en nombre : 77)

OUTIL DE TRAVAIL :

Réhabilitation et installation dans les anciens locaux du journal local « La République du Centre ».
1 studio de création de 360 m² avec grill technique - jauge : 130 pl. / 2 studios de 100 m².
Espace accueil et centre de documentation.

DIFFUSION SUR 4 SAISONS (DE 2001-2002 À 2004-2005) :

336 représentations, dont 214 en France (63,7%) et 122 à l'étranger (36,3%).

DIFFUSION EN 2004-2005 : 76 représentations dont 56 en France (73,7%) et 20 à l'étranger.

DIFFUSION EN 2005-2006 (PRÉVISIONS) : 76 représentations - Last Landscape, Comedia tempio, Poussière de soleils, Woyzek, Les Philosophes, Petit Psaume du matin, Le Temps du repli, Asobu.

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 3 compagnies / 9 artistes - 9 répétitions publiques - 997 spectateurs.

Cie Dame de Pic K. Pontiès / Cie Difé Kako C. Loial / Cie G. Velardi.

2005 : Cie du 13e quai - G. Bertrand / Association AK-O. Gelpe et C. Burgos / Cie Gàara - O. Okach.

2006 : Cie Androphyne - M. Pobel et P-J Suc / Cie Pic la Poule - L. Falguieras / Cie Karima Mansour.

PROGRAMMATION 2005 : TRAVERSES en décembre 2005 -

11 représentations - 1 000 spectateurs - avec G. Bertrand (Cie du 13e quai), O. Gelpe et C. Burgos (Association AK), Opiyo Okach (Cie Gàara), M. Lapostolle (Cie Almageste), F. Plisson (Cie Marouchka), C. Olivo (Cie La lune Blanche), M. Milian et R. Luidlyn (Cie La Zampa), création de l'atelier de réalisation du CCN dirigé par N. Martin Gousset avec 15 danseurs amateurs confirmés.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-2004 : 62 actions de sensibilisation pour 3 540 personnes, dont 11 rencontres au CCN, 16 en région et 42 lors des tournées dont 38 stages par les danseurs de la compagnie.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-2004 : 369 heures ateliers pour 348 personnes, dont 7 projets et 109 h. pour 1 021 jeunes scolaires, 6 projets pour 52 h. auprès d'associations, 176 h. de cours pour 141 danseurs amateurs et 32 h. pour 25 professionnels.

DEPUIS 2005 : atelier chorégraphique partagé entre les CNN d'Orléans et Tours pour danseurs professionnels.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Centre / Ville d'Orléans / Conseil régional Centre / Conseil général du Loiret.

162 CCN DE RENNES ET DE BRETAGNE CATHERINE DIVERRÈS

Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

Directeur : Catherine Diverrès
Administrateur général : Thierry Boré
Responsable du développement : Anne Kerzerho

38 rue Saint Melaine - BP 80124
35101 Rennes cedex 03
t. 02 99 63 88 22 - f. 02 99 63 72 92
mail : info@ccnrb.org
site : www.ccnrb.org

CATHERINE DIVERRÈS

« La conscience, la relation à autrui, c'est ce qui fait le temps » répète à l'envi Catherine Diverrès, depuis son premier opus chorégraphique. Étrange météore qui fait son apparition dans le paysage de la danse contemporaine au milieu des années 80, d'emblée Catherine Diverrès se démarque, tournant le dos aux conceptions de la danse postmoderne américaine qui domine, et du vocabulaire classique à la base de sa formation. Comme d'autres chorégraphes de sa génération, elle crée sa propre langue, invente un univers. Instance, première pièce créée en duo avec Bernardo Montet à la suite d'une rencontre avec l'un des maîtres du butô, Kazuo Ohno, est emblématique de cette démarche qui se tient résolument à l'écart des modes et développe une poétique singulière. Le parcours de Catherine Diverrès est jalonné de pièces aux visions fulgurantes, aux partis pris polémiques. Il y a dans son travail un quelque chose qui s'approche de «l'infini turbulent» dont traite le poète Henri Michaux. Mélancolie, sentiment tragique, approche du vide, abstraction, la chorégraphe avance sur des chemins escarpés. Une profonde intériorité anime sa danse qui se déploie dans le raffinement d'une gestuelle nerveuse et vibratile. Au fil du temps, la directrice du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne a créé une œuvre qui comprend une vingtaine de pièces hantées par des états de conscience, des corps subtils, qui nous parlent d'espace et de temps. Pièces de résistance, qui entrent en résonance avec les grands bouleversements de la vie, ses forces et ses gouffres.» Irène Filiberti

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 - Solides - création Festival Mettre en scène 2004, les 4, 5, 6 novembre à Quimper.
coproduction : Théâtre national de Bretagne.

2005 - alla prima - création Festival Montpellier Danse05, le 28 juin.
coproduction : Festival Montpellier Danse05, Théâtre national de Bretagne.

LE PROJET DU CCN

Le Centre chorégraphique de Rennes est un lieu de partage, de travail, de rencontres et de vie. Il est un acteur engagé et volontaire au service de la danse. Il est ouvert sur son territoire, et bien au-delà. Dirigé par Catherine Diverrès, il est habité par une équipe artistique fidèle, par les équipes artistiques qui le traversent : tous lui donnent sa singularité, sa liberté d'invention et d'action.

En premier lieu, il produit et diffuse les œuvres de Catherine Diverrès.

Par ailleurs, il soutient les projets d'autres artistes, français et étrangers, des compagnies indépendantes, et construit avec eux des temps de résidence, d'échanges et de circulation.

Il contribue à la formation professionnelle et au développement de la danse en Europe, notamment dans le cadre de l'Arc Atlantique : une volonté artistique autant que politique d'accompagner des parcours d'artistes dans leur projet de création et d'inscription dans un territoire.

Il participe aux activités d'un groupe rassemblant des acteurs de la danse en Bretagne. Espace de dialogue, ce groupe génère des propositions, des actions concrètes, dans un esprit de concertation avec les professionnels et les partenaires publics.

Les Entrées Libres du CCNRB mettent le public en contact direct avec les démarches de création, dans une proximité immédiate avec les artistes. Travaux en cours, expérimentations ou spectacles sont présentés dans le grand studio ou le jardin, dans un cadre d'accueil simple et chaleureux.

Un Cycle de Rencontres / Conférences aborde l'histoire de la danse ou traite de l'actualité de la création sous le regard croisé d'artistes et de chercheurs.

Enfin, le cours hebdomadaire, conduit par les danseurs du Centre, les stages de haut niveau, les ateliers d'écriture offrent pratique régulière et travail d'analyse critique des œuvres.

Le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne est ainsi un lieu de référence, qui participe pleinement à l'aménagement culturel du territoire. Au-delà des écoles, des familles, des méthodes, il est un accès, le plus large possible, à la culture chorégraphique, il est impulsion pour le goût, la connaissance et la pratique de la danse, dans la multiplicité des démarches esthétiques qui doivent continuer à se développer.

Sans jamais oublier d'être attentif à toute rencontre possible entre les arts, à toute démarche qui saura instaurer, cultiver du lien, de la pensée, de la vie entre artistes, penseurs, citoyens.

1) *Solides*, Catherine Diverrès - création 2004 © T. Jeanne-Valès

2) Studio CCNRB © D. Sauveur

3) *Stance2*, Catherine Diverrès © L. Yanor

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE RENNES ET DE BRETAGNE EN 1984

DIRECTION ARTISTIQUE : Catherine Diverrès depuis 1994.

Alternances artistiques : Gigi Caciuleanu de 1978 à 1993
(compagnie implantée à Rennes en 1978).

Catherine Diverrès et Bernardo Montet le co-dirigent de 1994 à 1996.

TOTAL BUDGET 2004 : 1 391 000 €

Subventions 2004 : 1 029 000 € (74%) dont MCC : 402 000 € (39%) / Ville : 362 000 € (35%) / Conseil régional : 164 000 € (16%) / Conseil général : 92 000 € (9%) / autres subventions : 9 000 € (1%).

Recettes propres activités : 291 000 € (21%) - autres produits : 71 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 17,8 postes

10 permanents (56% des emplois - pas d'artiste permanent)
7,9 emplois occasionnels (44% des emplois dont 5,3 sur l'artistique -
occasionnels en nombre : 54)

OUTIL DE TRAVAIL :

Le CCCNB investit les locaux actuels réhabilités en 1990.

Studio de création de 244 m² avec plateau : 11,7 x 15 m - gradins : 100 pl. /
studio répétition et cours : 120 m² / espace accueil, ateliers costumes et régies.
Créations suivant projet au Théâtre national de Bretagne ou au Triangle, scène
conventionnée pour la danse.

DIFFUSION SUR LES 4 DERNIÈRES SAISONS (2001-02 À 2004-05) :

92 représentations, dont 62 en France (67,4%) et 30 à l'étranger (32,6%).

Pièces en diffusion en 2005-2006 : Solides (2004), alla prima (2005), San (2001),
Voltes (2000).

40 représentations dont 37 (92,5%) en France et 3 à l'étranger (7,50%).

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 6 compagnies / 37 artistes / 5 représentations
et 1 répétition publique.

O. Mesa, P. Droulers, B. Leroux, J. Leighton, K. Fleig, C. Borne.

2005 : 3 compagnies - C. Proust (dans le cadre de *Femmeuses*), K. Fleig, M. Fruttiger - 2 représentations.

2006 : 3 compagnies - C. Proust (*Femmeuses*), T. Vergès, L. Ayet - R. Quaglia -
3 représentations.

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES AU CCNRB :

2004 : 12 représentations / 919 spectateurs.

Les Entrées libres : E. Vo Dinh, O. Kassen Khelili, C. Loyer, J. Lacey, T. Baë.

Le CCNRB est partenaire du festival Mettre en Scène / TNB : C. Diverrès
(Solides.)

2005 : 11 représentations - 960 spectateurs.

Les Entrées libres : A. Michard, S. Macher, F. Comptet, Le Club des Cinq,
O. Mesa, Y-N. Genod, K. Fleig.

Le CCNRB est partenaire du festival Mettre en Scène / TNB - E. Weber
(Tu supposes un coin d'herbe).

2006 : Les Entrées libres : T. Baë, V. Mantero, M. Agnesini, V. Dupont,
M. Valenciano, T. Vergès, O. Duboc.

Développement chorégraphique 2003-04 : 22 actions de sensibilisation pour
1 170 personnes, dont 12 rencontres au CCN (7 conférences et 4 ateliers
d'écriture), 4 en région et 6 lors des tournées. **Pratiques de la danse 2003-04 :**
375 heures de cours et ateliers pour 426 personnes, dont 7 projets (105 h.) pour
116 jeunes scolaires et 40 enseignants, 8 projets (258 h.) pour 207 danseurs
professionnels, dont 1 cours hebdomadaire pour 15 danseurs et 8 stages pour
192 danseurs de la région.

COMMUNICATION : édition trimestrielle.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne /
Ville de Rennes / Région Bretagne / Conseil général Ille et Vilaine

CCN RILLIEUX-LA-PAPE

COMPAGNIE MAGUY MARIN

Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape /
Compagnie Maguy Marin

Directeur artistique : Maguy Marin
Directeur adjoint : Antoine Manologlou

30 ter avenue Général Leclerc - BP 106
69143 Rillieux-la-Pape cedex
t. 04 72 01 12 30 - f. 04 72 01 12 31
mail : info@compagnie-maguy-marin.fr
site : www.compagnie-maguy-marin.fr

MAGUY MARIN

La course à la vie

Il y a un lieu de naissance, autre qu'une ville. Toulouse. Un emplacement atteint suite à une série de déplacements provoqués par des mouvements politiques en Espagne. Ainsi, grandir par là, en France, au tout début des années 50. Puis il y a un désir de danser qui se confirme par un enchaînement d'études - de Toulouse, à Strasbourg puis à Mudra (Bruxelles) dans lequel se manifestent déjà des rencontres : les étudiants acteurs du Théâtre national de Strasbourg, Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren... Une volonté qui s'affirme avec le groupe Chandra puis au Ballet du XX^e siècle. Le travail de création s'amorce aux côtés de Daniel Ambash, et les concours de Nyon et de Bagnolet (1978) appuient cet élan. Une équipe se constitue avec Christiane Glik, Luna Bloomfield, Mychel Lecoq... 1981, une rencontre constitutive : celle avec l'œuvre de Samuel Beckett. Là s'ouvre la perception de l'être là, sans l'avoir décidé, entre ce moment où l'on naît, où l'on meurt (*May B, Babel*).

De 1980 à 1990, la recherche se poursuit avec une compagnie, renforcée par Cathy Polo, Françoise Leïck, Ulises Alvarez et bien d'autres encore. Tentative de travailler à plusieurs sans cesse bouleversante portée par la confiance avec l'accueil à la Maison de la culture de Créteil (puis au CCN de Créteil/Val de Marne en 1990). 1987, une nouvelle rencontre : celle avec Denis Mariotte. Une collaboration s'amorce. Décisive, elle s'ouvre au-delà de la musique. Les points de vue commencent à se décaler. Un espace de distanciation s'ouvre (*Cortex*) et se prolonge de manière multiple (*Waterzooï, Ram Dam, Pour ainsi dire et Quoi qu'il en soit*). Plus d'illusion, mais des êtres vivants, là. De la musique vivante et du vivre ensemble qui n'est plus l'expression d'un "moi", mais d'un "nous, en temps et lieu". Un croisement de présences qui agit dans un espace commun (*Points de Fuite, Les applaudissements ne se mangent pas*). Un "comment vivre ensemble" qui ne finira jamais de s'expérimenter. Alors on agit « quand bien même » en travaillant au sein du CCN de Rillieux-la-Pape. Sans cesse dans l'expérimentation de nos possibles - petits ou grands - (*Umwelt*). Maguy Marin

LE PROJET DU CCN

Choisir d'inscrire un Centre chorégraphique national à la périphérie d'une grande ville, c'est s'acheminer dans un travail intensif de résonances et de tissages entre la création et l'espace social.

Ainsi depuis 8 ans, à Rillieux-la-Pape, lieu de sa nouvelle implantation, la compagnie au sein du CCN de Rillieux-la-Pape, expérimente des situations aux abords du processus de création pour travailler la mise en partage des rapports sensibles.

Faire que se frotte, aux regards des acteurs de la ville, le quotidien du travail artistique. Afin de développer plus encore ce qui semble essentiel dans cette expérience : la remise en chantier mutuelle des perceptions sensibles que renvoie le monde ; pour découvrir ce que celles-ci peuvent empêcher ou permettre de voir, d'entendre, de sentir.

Ainsi, initiée et élaborée, dans une permanence et dans un lieu singulier (ouverture d'un lieu approprié en avril 2006), une diversité de pratiques - de l'atelier à la rencontre, de l'ouverture des répétitions à la présentation de travaux, de l'accueil de danseurs à la formation... pour donner acte aux interstices qui nous relient.

Et faire que s'ancrent d'avantage le geste artistique au sein de divers espaces de vie sociale (petits ou grands) - des écoles aux théâtres, des centres d'art aux centres sociaux, des espaces publics aux habitations ouvertes, des lieux de recherches aux maisons de quartier...

Et poursuivre cette ouverture à l'art à plusieurs, en accueillant dans ce nouveau lieu d'autres artistes - des artistes résidents aux artistes de passages... pour partager les forces, les réflexions et les outils.

Faire que persiste dans ce lieu, le geste insensé qu'est la poétique publique. Ce laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

2004 : *Umwelt* - conception Maguy Marin, en collaboration avec 9 interprètes - musique : Denis Mariotte ; créée le 30 novembre au Toboggan de Décines ; coproduction : Théâtre de la Ville, Paris - Maison de la danse, Lyon, Le Toboggan de Décines, CCN de Rillieux-la-Pape.

2006 : *ha ! ha !* (titre provisoire) - création de Maguy Marin en collaboration avec 7 danseurs ; création le 6 avril au CCN de Rillieux-la-Pape ; coproduction : Festival Montpellier Danse 2006 - Théâtre de la Ville, Paris - CCN de Rillieux-la-Pape.



1)



3)



2)

1) *May B.* Maguy Marin - création 1984 - CCN Rillieux-la-Pape © C. Bricage - 2) *Umwelt*, Maguy Marin / CCN Rillieux-la-Pape - création 2005 © Ganet
3) Nouveau lieu - février 2006 © CCN Rillieux-la-Pape

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE RILLIEUX-LA-PAPE EN 1998

DIRECTION ARTISTIQUE : Maguy Marin depuis 1998

TOTAL BUDGET 2004 : 1 191 000 €

Subventions 2004 : 817 000 (69%) dont MCC : 515 844 € (63%) / Ville : 125 944 € (15%) / Conseil régional : 101 430 € (12%) / Conseil général : 58 907 € (7%) / autres subventions : 15 537 € (2%).

Recettes propres activités : 346 031 €

Emplois (ETP) 2005 : 12,67 postes

8,12 permanents (64% des emplois dont 1,73 artistes permanents)
4,55 occasionnels (36% des emplois dont 3,62 sur artistique)

OUTIL DE TRAVAIL :

en 2005 : ouverture d'un nouveau lieu - architectes : Patrick Bouchain et Loïc Julianne.

bâtiment : 64 m de long, 24 m de large, 18 m de hauteur sur 3 étages.

Studio de création et salle de présentation

plateau : 16,80 (largeur) x 15 m - gradins amovibles : 160 pl.

2 studios de danse - grand studio : 240 m² / petit studio : 130 m²

Galeries, terrasses, baraque du foyer, espace accueil public...

DIFFUSION SUR LES 4 DERNIÈRES SAISONS (2001-02 À 2004-05) :

174 représentations, dont 106 en France (60,9%) et 68 à l'étranger (39%).
Pièces en diffusion en 2005-2006 : *Umwelt*, création novembre 2004.

ACCUEILS-STUDIOS 2004

3 compagnies / 21 artistes - 2 représentations - 3 répétitions publiques - 650 spectateurs.

Ex nihilo (Marseille), Cie Sylvie Guillermin et Archaos (Grenoble / Marseille), Cie Scalène (Grenoble).

ACCUEILS-STUDIOS 2005

4 compagnies : Lia Rodrigues (Rio de Janeiro) / in Fables à la Fontaine / La Petite Fabrique - Compagnie Lanabel (Le Gua) - Association Manifeste (Toulouse) - A.L.S. as, comme (Lyon).

ACCUEILS-STUDIOS 2006

4 compagnies : Ex nihilo (Marseille), Cie Dit - Robert Seyfried (Grenoble), Woo (Lyon), Cie La Baraka-Abou Lagraa (Annonay).

Programmation de compagnies:

2004 - 3 au 14 mai : Chemins de traverses, danses à Bron, Espace Albert Camus de Bron avec Cie Zélid / Ulises Alvarez / Maguy Marin et Denis Mariotte / Ex nihilo / Karim Sebbar / Dominique Boivin.

3 au 5 juin : Les De quoi s'agitent-ils ? de danse - 20 compagnies régionales présentent leur travail à Ramdam (Sainte-Foy-les-Lyons) en partenariat avec le CND Lyon / Ramdam.

2005 - 12 au 15 avril : Chemins de traverses, danses à Bron, Espace Albert Camus de Bron avec Josef Nadj / Cie Prise de Pied / Cie Scalène / Renaud Golo, Denis Mariotte / Cie Maguy Marin.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 59 actions de sensibilisation pour 2 410 personnes, dont 30 au CCN, 20 en région et 9 lors des tournées.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 146 heures ateliers pour 635 personnes, dont 75 h. pour 245 jeunes scolaires, 15 h. pour 90 danseurs amateurs et 38 h. pour 300 professionnels (stages).

COMMUNICATION : Lettre trimestrielle / cartes postales pour les actions in situ et les rencontres.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Rhône-Alpes / Région Rhône-Alpes / Conseil général du Rhône / communes de Bron, Décines, et Rillieux-la-Pape.

166 CCN ROUBAIX NORD-PAS DE CALAIS

CAROLYN CARLSON

Centre chorégraphique national Roubaix
Nord-Pas de Calais
Directeur artistique : Carolyn Carlson
Directeur délégué : Yannick Marzin
Directeur artistique adjoint : Quentin Rouillier
Administrateur : Christian Lambert

Administratrice de production et diffusion :
Claire de Zorzi
Directeur de la communication : Olivier Perry
Directeur technique : Robert Pereira
Pour l'École du CCN :
Pascal Minam-Borier, responsable pédagogique

33 rue de l'Epeule - 59100 Roubaix
t. 03 20 24 66 66 - f. 03 20 36 07 47
site : www.ccn-roubaix.com
mail : contact@ccn-roubaix.com

CAROLYN CARLSON

Après New-York, Paris, Venise, Stockholm et Helsinki, c'est à Roubaix que Carolyn Carlson poursuit sa trajectoire. Artiste fidèle, intense et lumineuse, elle a choisi, pour la première fois avec le CCN Roubaix Nord-Pas de Calais, de prendre la direction d'une structure culturelle en France.

Carolyn Carlson est née en Californie de parents d'origine finlandaise. Elle étudie la danse au San Francisco School of Ballet, et à l'Université de l'Utah où elle rencontre Alwin Nikolais en 1965. Elle devient la figure emblématique de sa compagnie à New-York pendant 7 ans. Elle rejoint ensuite la compagnie d'Anne Béranger comme soliste et chorégraphe. Elle y crée sa première pièce, *Rituel pour un rêve mort*, en 1972.

En 1974, sa rencontre avec Rolf Liebermann est déterminante. Celui-ci l'invite à l'Opéra de Paris comme chorégraphe-étoile, et lui propose en 1975 de diriger le Groupe de Recherches Théâtrales (GRTOP).

De 1980 à 1985, elle part au Teatro la Fenice à Venise, avant de revenir à Paris où elle est accueillie par le Théâtre de la Ville.

En 1991-92, Carolyn Carlson réside en Finlande puis dirige pendant deux ans le Ballet Cullberg à Stockholm.

Nommée directrice du secteur danse de la Biennale de Venise de 1999 à 2002, Carolyn Carlson y crée plusieurs pièces dont *Writings on water*, et y ouvre une académie de danse contemporaine (Accademia isola danza).

Parallèlement, l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson s'installe en 1999 à la Cartoucherie de Vincennes, accueille des artistes et propose des masterclasses avec des chorégraphes comme Trisha Brown, Ushio Amagatsu, Bill T. Jones, Wim Vandekeybus, Marie Chouinard...

En décembre 2004, Carolyn Carlson est nommée directrice artistique du Centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas de Calais.

CRÉATIONS 2005-2006

Inanna, Carolyn Carlson - création 17 nov. 2005 au Colisée de Roubaix.
coproduction : CCN Roubaix Nord-Pas de Calais, Atelier de Paris- Carolyn Carlson.

Down by the river, Carolyn Carlson

Scène d'amour, Juha Pekka Marsalo - création 3 déc. 2005, Théâtre de Béthune. coproduction : CCN Roubaix Nord-Pas de Calais, Théâtre de Béthune.

Les Histoires de Karabine Klaxon, Carolyn Carlson - 28 février 2006 au Colisée de Roubaix. coproduction : CCN Roubaix Nord-Pas de Calais.

Double Vision - création : Electronic Shadow / Carolyn Carlson (solo) -
création 31 mars 2006 à La Condition Publique - Roubaix / coproduction : CCN
Roubaix Nord-Pas de Calais, iDEALiD / Electronic Shadow, La Condition
Publique.

Danse, Rosalind Crisp - création le 12 mai 2006 à La Condition Publique.
coproduction : CCN Roubaix Nord-Pas de Calais, Association Omeo Dance,
La Condition Publique Roubaix, en partenariat avec le Centre national de la
danse à Pantin et Greenwich Dance Agency.

LE PROJET DU CCN

Le projet du CCN de Roubaix s'articule autour de trois axes principaux :

- un projet artistique fondé sur la propre recherche chorégraphique de Carolyn Carlson et l'invitation offerte à d'autres artistes.
- un projet pédagogique intégrant l'école du CCN, la mise en œuvre d'une formation intitulée European Dance Fabric et le développement d'actions culturelles.
- un projet de développement sur le territoire en partenariat avec les structures culturelles de la ville et de la région.

Le projet artistique repose sur la personnalité de Carolyn Carlson et sa volonté d'ouvrir le CCN, de le voir traversé par des courants de création dans tous les domaines qui touchent au spectacle vivant.

Exigeant, fédérateur et en action/réaction avec ce qui l'entoure dans le même temps, ce projet favorise la recherche artistique et la diffusion pour le plus grand nombre en s'appuyant principalement sur l'activité de la compagnie et celle de compagnies invitées.

La compagnie de création travaille avec Carolyn Carlson, et avec d'autres créateurs. Un programme d'artistes et de compagnies en résidences sera mis en œuvre, et des événements chorégraphiques seront présentés dans des lieux insolites.

La transmission et la formation composent le second axe fort du projet du CCN. L'enseignement est pour Carolyn Carlson indissociable de son activité de création. L'objectif est double : renforcer et pérenniser l'école du CCN et mettre en œuvre l'European Dance Fabric, un projet de formation continue européen pour danseurs et chorégraphes déjà engagés dans la vie professionnelle à la recherche d'une nouvelle dynamique au sein d'une structure de création, de production et de diffusion. L'objectif de European Dance Fabric est de donner de nouveaux outils de création et de perfectionner les qualités d'interprétation des participants.

Enfin l'action culturelle représente un enjeu essentiel pour l'ancre du CCN dans son environnement local et régional. Elle est le lien avec la population du territoire où le CCN est implanté, c'est-à-dire Roubaix, la région Nord-Pas de Calais.

Ces actions seront organisées selon deux directions : les actions nourries par ce que l'environnement social et urbain inspire à Carolyn Carlson et l'empreinte qu'il porte sur elle ; et les actions nourries par l'activité du CCN en tant que structure de production, de formation et de diffusion.



1



3



2

1) *Inanna*, Carolyn Carlson - 2005 - CCN Roubaix-Nord-pas-de-Calais © A. Sol - 2) *Scène d'amour*, Juha-Pekka Marsalo - 2005 - CCN Roubaix-Nord-pas-de-Calais © A. Sol
3) Carolyn Carlson - CCN Roubaix-Nord-pas-de-Calais © E. Lebrun

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN EN 1983

DIRECTION ARTISTIQUE : Carolyn Carlson depuis décembre 2004

Historique : Compagnie créée en 1983, le CCN Roubaix Nord-Pas de Calais / Ballet du Nord est dirigé par Alfonso Catá (1985-1991), Jean-Paul Comelin (1992-1994), Maryse Delente (1995-2003). Nouvelle appellation de Centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas de Calais à la nomination de Carolyn Carlson.

TOTAL BUDGET 2006 (PRÉVISIONNEL) : 3 162 000 €

Subventions 2006 : 2 404 050 € (77% du budget), dont MCC : 1 090 360 € (45%) / Ville : 477 723 € (20%) / Conseil régional : 686 846 € (29%) / Conseil général : 149 121 € (6%).

Recettes propres activités : 728 000 € (23%).

EMPLOIS (ETP) 2005 : 45,1

33 permanents (73 % des emplois dont 13 artistes permanents)
12,1 occasionnels (27 % des emplois dont 2,5 sur artistique)

OUTIL DE TRAVAIL 2005 :

Réhabilitation des locaux en 1999.

2 studios - studio 1 : 300 m² - jauge public : 80 pl. / studio 2 : 144 m² / atelier costumes.

Créations : mise à disposition du Colisée de Roubaix (1 000 places).

École : 6 studios pour une surface totale de 1 600 m².

DIFFUSION EN 2005-2006 (PRÉVISIONS) : 43 représentations dont 32 en France et 11 à l'étranger.

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2005-2006 :

23 répétitions et rencontres avec la compagnie, pour 712 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2005-2006 :

80 heures d'ateliers pour 70 personnes, partenaire artistique des options facultatives et obligatoires d'un lycée en région.

ECOLE DU CCN : dirigée par Pascal Minam-Borier - 240 élèves.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Nord-Pas de Calais / Ville de Roubaix / Conseil régional Nord-Pas de Calais / Conseil général du Nord.

CCN TOURS - BERNARDO MONTET

Centre Chorégraphique National de Tours

Directeur artistique : Bernardo Montet

Administrateur : David Mouraire

Directeur de la programmation et de la communication :

Laurent Barré

Chargée de la sensibilisation : Marie-Claude Farel

Assistante à la direction : Florence Touzi dit Terzi

47 rue du Sergent Leclerc - 37000 Tours

t. 02 47 36 46 00- f. 02 47 36 46 01

mail : info@ccntours.com

site : www.ccntours.com

BERNARDO MONTET

Métis d'origine guyanaise et vietnamienne, Bernardo Montet a grandi entre l'Afrique et la France. A Bordeaux, il se forme aux techniques classiques, puis à Paris en contemporain et aux techniques américaines.

En 1979, il rencontre Catherine Diverrès avec qui il crée le Studio DM, une collaboration artistique marquée par le duo *Instance* (1983), après un voyage au Japon où ils rejoignent Kazuo Ohno.

En 1986, il signe avec François Verret un duo, *La chute de la maison de carton*, imagine un solo, *Pain de singe* (1987) en lien avec le cinéaste mexicain Téo Hernandez ; puis *Au crépuscule ni pluie ni vent* (1993). Des gestes artistiques portés par l'exigence, la radicalité et un esprit de résistance.

Après avoir été codirecteur du Centre chorégraphique national de Rennes avec Catherine Diverrès (1994-1996), période pendant laquelle il signe *Opuscules* (1995), Bernardo Montet réunit une équipe et poursuit son propre travail. En complicité avec Pierre Guyotat, auteur et récitant dans *Issé Timossé* (1997), il revient sur les traces du colonialisme qui imprègnent tacitement les consciences. En 1998, il crée *Ma Lou'* au Quartz à Brest dirigé par Jacques Blanc. Cette pièce, réunissant des artistes israéliens, traite de la notion de territoire et des guerres qu'elle provoque.

Il devient en 2000 créateur associé au Quartz jusqu'en 2003. Il poursuit cette réflexion en la centrant sur l'Afrique avec *Dissection d'un homme armé* (2001). Travailleur à la croisée des langages avec Frédéric Fisbach, ils signent à deux une pièce classique, *Bérénice* de Racine (février 2001). En février 2002, Bernardo Montet crée à partir du mythe d'*Othello O.More*, renouant avec les fondements de sa démarche.

En juillet 2003, il succède à Daniel Larrieu à la direction du Centre chorégraphique national de Tours. Il poursuit sa réflexion sur le corps et l'humain à travers ses dernières créations, *Parcours 2C (Vobiscum)* (2004) et *Coupédécalé* (2005).

LE PROJET DU CCN

Le CCN de Tours est un lieu de création souple, soucieux de définir de nouveaux espaces de rencontres. C'est un espace de recherche appliquée, d'expérimentation transdisciplinaire, de pratiques corporelles ; un grand atelier pour acteurs-danseurs, paysagistes, conseillers pédagogiques, professeurs, écrivains, musiciens, plasticiens, architectes, kinésiologues, vidéastes, étudiants... Un espace de croisements et d'essais où les idées naissent des rencontres et s'animent sous le regard public.

« Mener de front création, sensibilisation à la danse, programmation, reste l'axe du projet du Centre chorégraphique national de Tours. L'inscription de l'art dans la cité est une responsabilité de l'artiste et de la démocratie. (...) Mettre la création au centre de nos activités, c'est préserver les espaces de ralentissement, d'effervescence, de fulgurance. Envisager le CCNT comme multipolaire, c'est déplacer les axes d'intérêt et les modes d'intervention en fonction de l'environnement dans lequel s'inscrit ce pôle, c'est redéfinir l'investissement humain dans l'acte de transmettre ». (cf. édito 04-05)

Pour mettre en pratique cette vision, Bernardo Montet s'est entouré d'une équipe de danseurs permanents venant d'horizons différents (Israël, Côte d'Ivoire, Maroc, Grèce) qui participent aux activités du Centre comme pédagogues, animateurs et créateurs.

Le CCNT, concentré sur les créations de son directeur artistique met également ses outils au service des compagnies régionales, et organise des ateliers de pratique chorégraphique pour amateurs, professionnels et dans des foyers de quartier à Tours et de l'agglomération.

Cette implantation est primordiale, pour faire du Centre chorégraphique un pôle référent pour le développement de la danse. Aussi le CCNT s'attache à travailler en partenariat avec les acteurs culturels, notamment pour l'accueil de spectacles invités et l'organisation de résidences de création.

Cette action régionale est complétée par un accompagnement et un parrainage de projets de développement chorégraphique au Maroc et en Côte d'Ivoire, convaincu que la création artistique se nourrit de la découverte de la culture des autres, de la confrontation à d'autres pensées, à d'autres esthétiques, à d'autres langues.

CRÉATIONS DEPUIS 2004

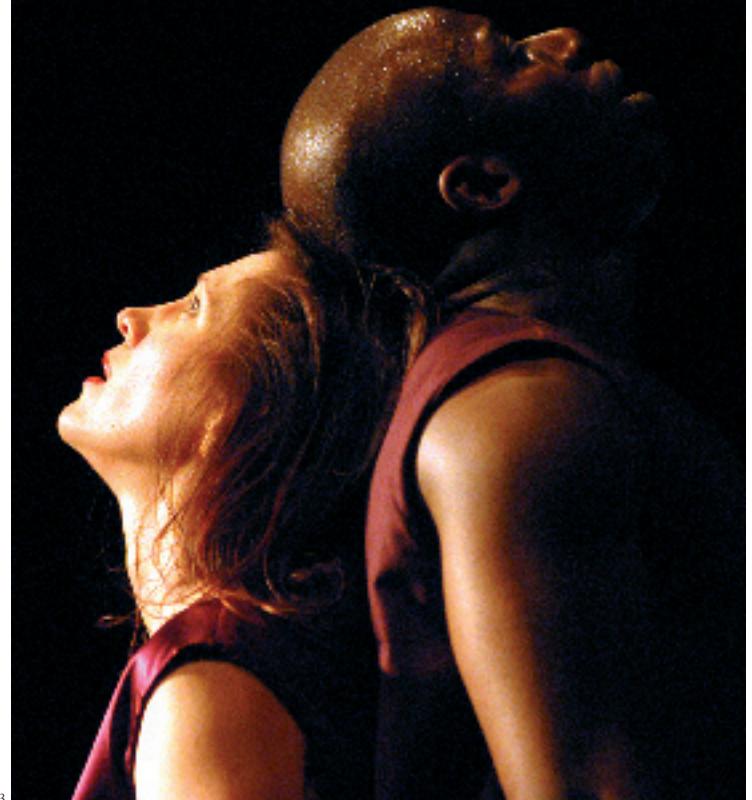
2004 : *Parcours 2C (Vobiscum)* – ch. : Bernardo Montet - février 2004.
coproduction : CCNT / assoc. Mawguerite / Théâtre de la Ville - Paris /
Le Quartz - Brest, avec le soutien de la ville de Chambray-les-Tours et la Cie Catalyse Morlaix.

2005 : *Coupédécalé* - juin 2005.
coproduction : CCNT, avec le soutien du service culturel de l'ambassade d'Israël à Paris.

2006 : création - ch. : Tal Beit-Halachmi - Festival Montpellier Danse les 27 et 28 juin 2006.
création - ch. : Bernardo Montet - Théâtre de la Ville/Les Abesses - Paris les 6, 7, 8, 9 décembre 2006.



1



3



2

1) Coupédécalé, Bernardo Montet / CCNT - création 2005 © G. Delahaye - 2) Coupédécalé, Bernardo Montet / CCNT - création 2005 © G. Delahaye
3) Parcours 2C, Bernardo Montet / CCNT - création 2004 © A. Monot

ACTIVITÉS ET CHIFFRES CLÉS

CRÉATION DU CCN DE TOURS EN 1989.

DIRECTION ARTISTIQUE : Bernardo Montet depuis 2003

Alternances artistiques : Jean-Christophe Maillot en préfiguration (1989-1993), Daniel Larrieu (1994-2003).

TOTAL BUDGET 2004 : 1 594 000 €

Subventions 2004 : 1 259 000 € (79% du budget) dont MCC : 462 955 € (37%)
/ Ville : 442 000 € (35%) / Conseil régional : 165 000 € (13%) / Conseil général : 109 000 € (9%) / autres subventions : 80 000 v (6%).

Recettes propres activités : 302 000 €

EMPLOIS (ETP) 2004 : 20,7

15,1 permanents (72,5% des emplois dont 4,9 artistes permanents / ETP : 32% des emplois perm.)

5,7 occasionnels (27,5% des emplois dont 2,7 sur artistique - occasionnels en nombre : 88)

OUTIL DE TRAVAIL :

Bâtiment construit en 1989 pour le CCNT, dans le quartier Giraudeau à Tours.

2 studios / Grand studio : 294 m² - avec gradin et jauge accueil public : 143 places.

PROGRAMMATION DES SPECTACLES EN GRAND STUDIO CCN, OU EN PARTENARIAT AVEC LES SALLES DE TOURS.

DIFFUSION SUR SAISONS 2003-04 ET 2004-05 (DIRECTION BERNARDO MONTEL) :

47 représentations dont 43 en France (91,50%) et 4 à l'étranger (8,5%)

Pièces en diffusion en 2005-2006 : Coupédécalé (création 2005) et O'More (2002).

ACCUEILS-STUDIOS 2004 : 5 compagnies / 22 artistes / 3 représentations - 1 répétition publique - 818 spectateurs.

Gilles Touyard / ass. Méharées / Christine Jouve / Brigitte Seth - Roser Montillo Guberna.

2005 : Vincent Dupont / Sidonie Rochon / Jennifer Lacey / Alain Buffard / Thierry Baë.

2006 (en cours) : Olga Mesa / Vera Montero / Karima Mansour.

PROGRAMMATION DE COMPAGNIES :

Le Choré-graphique 2004 / 27 nov. au 5 déc. / 17 représentations - 1 817 spectateurs / danse, performances, films courts, théâtre - cf. article dans édition II. Programmation des CCN.

Saison 2005-2006 : Maguy Marin et Denis Mariotte ; Joris Lacoste et Stéphanie Béghain ; Boyzie Cekwana, Mourad Merzouki, Lia Rodrigues ; Seydou Boro ; Bernardo Montet ; Laurence Rondoni et Mohamed Shafik ; Jennifer Lacey et Nadia Lauro ; Heddy Maalem ; Alain Buffard ; Madeleine Louarn ; Benoît Lachambre ; Boris Charmatz - avec les partenaires de la ville de Tours

DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 2003-04 : 128 rencontres et actions de sensibilisation, pour 1 212 personnes.

PRATIQUES DE LA DANSE 2003-04 : 541 heures ateliers / 4 102 personnes, dont 210 h. en milieu scolaire (2603 p.), 145 h. pour danseurs amateurs et 164 h. pour les professionnels.

Depuis 2005 : atelier chorégraphique partagé entre les CNN d'Orléans et Tours pour danseurs professionnels.

COMMUNICATION : agenda trimestriel et journal annuel.

PARTENAIRES PUBLICS

Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Centre / Ville de Tours / Conseil régional du Centre / Conseil général d'Indre et Loire.

ALPHABET NÉO CLASSIQUE

Typographie anthropomorphique réalisée pour cette publication
Merci à Claire, Corentin, Maëlc'hen, Magda, Manue, Stéphanie et Sterenn. © lieuxcommuns - 2005



INDEX DES SIGLES

AFAA	Association française d'action artistique
AFDAS	Assurance formation des activités du spectacle
BTC	Ballet théâtre contemporain
CCR	Centre chorégraphique régional
CDC	Centre de développement chorégraphique
CDI	Contrat à durée déterminée
CDN	Centre dramatique national
CEFEDEM	Centre de formation des enseignants de danse et de musique
CIF	Congé individuel de formation
CND	Centre national de la danse
CNDC	Centre national de danse contemporaine
CNSD	Conservatoire national supérieur de danse
CNAC	Centre national des arts du cirque
CNR	Conservatoire national de région
CRAC	Centre régional des arts du cirque
DE	Diplôme d'État
DEP	Département des études et de la prospective
DMDTS	Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles
DRAC	Direction régionale des affaires culturelles
ENSDM	École nationale supérieure de danse et de musique
EPCC	Établissement public de coopération culturelle
ETP	Équivalent temps plein
FEMIS	École nationale supérieure des métiers de l'image et du son
FIV	Fonds d'intervention pour la ville
GRCOP	Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris
IFOB	Île de France opéra et ballet
INAEM	Institut national des arts de la scène et de la musique (Espagne)
IPMC	Institut de pédagogie musicale et chorégraphique
IRCAM	Institut de recherche et coordination acoustique/musique
JBF	Jeune Ballet de France
JMF	Jeunesses musicales de France
LOLF	Loi organique relative aux lois de finances
MCLA	Maison de la culture de Loire-Atlantique
ONDA	Office national de diffusion artistique
RIDA	Rencontres interrégionales de diffusion artistique
RTLF	Réunion des théâtres lyriques de France
SACD	Société des auteurs compositeurs dramatiques
SYNDEAC	Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles
TNDI	Théâtre national de la danse et de l'image
UNEDIC	Union nationale pour l'emploi dans l'industrie et le commerce

CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

DIRECTION DE PUBLICATION :

ASSOCIATION DES CENTRES CHORÉGRAPHIQUES NATIONAUX

DIRECTION DE RÉDACTION ET MISSION D'ÉTUDE : Dominique Orvoine

Comité de suivi de la mission d'étude et d'édition :

Thierry Boré et Anne Kerzhero, CCN de Rennes et de Bretagne ; Philippe Chamaux, CCN de Caen Basse-Normandie ; Yves Kordan, Ballet Biarritz ; Francis Sastre, CCN de Nantes ; Carole Rambaud, CCN du Havre Haute-Normandie ; Laurent Vinauger, CCN de Franche-Comté à Belfort.

Avec la participation des directeurs chorégraphes et des équipes des Centres chorégraphiques nationaux :

Ballet Preljocaj - CCN Aix-en-Provence / CNDC Angers - Emmanuelle Huynh / CCN de Franche-Comté à Belfort - Contre Jour - Odile Duboc / CCN - Ballet Biarritz - Thierry Malandain / CCN Caen Basse-Normandie - Hélène Fattoumi et Eric Lamoureux / CCN Crétteil - Compagnie Montalvo-Hervieu / CCN Grenoble - Groupe Emile Dubois - Jean-Claude Gallotta / CCN Le Havre Haute-Normandie - Hervé Robbe / Ballet National de Marseille - Frédéric Flamand / CCN Montpellier - Languedoc-Roussillon - Mathilde Monnier / Ballet de l'Opéra National du Rhin - Bertrand d'At / Ballet de Lorraine - Didier Deschamps / CCN Nantes - Claude Brumachon et Benjamin Lamarche / CCN Orléans - Josef Nadj / CCN Rennes et de Bretagne - Catherine Diverrès / CCN Rillieux-la-Pape - Compagnie Maguy Marin / CCN Roubaix Nord-Pas de Calais - Carolyn Carlson / CCN Tours - Bernardo Montet.

REMERCIEMENTS POUR LEUR COLLABORATION À CET OUVRAGE

aux auteurs d'articles ou de positions : Jacques Blanc, Philippe Chamaux, André Curmi, Laetitia Doat, Marie Glon, Agnès Izrine, Yves Jouan, Gérard Mayen, Olivier Perry, Geneviève Vincent.

pour leurs positions : Jérôme Bouët, les Carnets Bagouet, Eliane Dheygere, Solange Dondi, Fabien Jannelle, Brigitte Lefèvre, Sophie Renaud, Christian Rizzo, Michel Sala.

pour les entretiens accordés : Joëlle Bouvier, chorégraphe ; Annie Bozzini, CDC Toulouse ; Noël Claude, CCN de Franche-Comté à Belfort ; Michel Fontès, en témoignage de ses fonctions au ministère ; Daniel Larrieu, chorégraphe ; Anne-Marie Reynaud, en témoignage du CCN de Nevers-Le Four Solaire ; Karine Saporta, chorégraphe.

Secrétariat du comité de suivi : Sophie Ebersold, CCN de Franche-Comté

Transfert des saisies informatiques - étude statistique - 04/2005 : Joëlle Fonteneau

Aide à la transcription des entretiens : Delphine Russeil et Marie-Laure Tissot

Relecture : Sophie Baron

Pour leur soutien à la mission d'étude : Catherine Fagart, Catherine Girard, Philippe Le Moal, Dominique Ponsard, Vincent Cosse, de la DMDTS.

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Lieuxcommuns - Rennes - www.lieuxcommuns.com
Jocelyn Cottencin - Richard Louvet - Charles Mazé

Typographie pour les titres : néo classique, Jocelyn Cottencin, Richard Louvet, Charles Mazé.

Typographie pour les textes : Perpetua, Eric Gill (1925) et Helvetica Neue, Max Miedinger (1957)

Imprimeur : Francis Voisin - Les compagnons du Sagittaire - Rennes



MISE EN LIGNE SUR LES SITES DES CCN À PARTIR DU 31 MARS 2006.

CCN Aix-en-Provence : www.preljocaj.org
 CNDC Angers : www.cndc.fr
 CCN de Franche-Comté à Belfort : www.contrejour.org
 CCN - Ballet Biarritz : www.balletbiarritz.com
 CCN Caen Basse-Normandie : www.ccncbn.com
 CCN Créteil : www.montalvo-hervieu.com
 CCN Grenoble : www.gallotta-danse.com
 CCN Le Havre Basse-Normandie : www.ccnhhn-robbe.com
 Ballet National de Marseille : www.ballet-de-marseille.com
 CCN Montpellier - Languedoc-Roussillon : www.mathildemonnier.com
 Ballet de l'Opéra National du Rhin : www.onr.fr
 Ballet de Lorraine : www.ballet-de-lorraine.com
 CCN Nantes : www.ccnn-brumachonlamarche.com
 CCN Orléans : www.josefnadj.com
 CCN Rennes et de Bretagne : www.ccnrb.org
 CCN Rillieux-la-Pape : www.compagnie-maguy-marin.fr
 CCN Roubaix Nord-Pas de Calais : www.ccn-roubaix.com
 CCN Tours : www.ccntours.com

**ACCN - 3 AVENUE DE L'ESPÉRANCE - 90000 BELFORT
 INFOS@CONTRÉJOUR.ORG**

TÉL. : + 33 (0)3 84 58 44 88 / FAX : + 33 (0)3 84 58 44 89

ÉDITION À COMPTE D'AUTEUR ACCN

DÉPÔT LÉGAL : MARS 2006

TIRAGE EN 3 000 EXEMPLAIRES

PARUTION : 20 MARS 2006 - DIFFUSION ACCN

«Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle des textes et des données d'étude contenus dans le présent ouvrage, propriété des auteurs et de l'ACCN, doit faire strictement l'objet des mentions afférentes.»



Un événement
Dancer
Le mensuel de toutes les danses

En partenariat avec DANSER

Avec le soutien du Ministère de la culture et de la communication / DMDTS