



HAL
open science

La perception du corps à travers l'histoire de la danse et à la lumière du travail de Jean-Claude Gallotta

Roxane Acosta-Hurtado

► **To cite this version:**

Roxane Acosta-Hurtado. La perception du corps à travers l'histoire de la danse et à la lumière du travail de Jean-Claude Gallotta. Littératures. 2010. dumas-00531594

HAL Id: dumas-00531594

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00531594v1>

Submitted on 3 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Roxane ACOSTA-HURTADO

Mémoire effectué sous la direction de : Claude-Henri BUFFARD

Juin 2010

*La perception du corps à travers l'histoire de la danse
et à la lumière du travail de Jean-Claude Gallotta*

Stage effectué au Centre Chorégraphique National de Grenoble – Jean-Claude
Gallotta/Groupe Emile Dubois, du 5 janvier au 30 juin 2009.

Master 2 professionnel « Diffusion de la culture »,
U.F.R. de Lettres et Arts,
Université Stendhal, Grenoble 3.

REMERCIEMENTS

Je remercie l'ensemble de l'équipe du Centre Chorégraphique National de Grenoble (Caroline, Nathalie, Saïda, Viviane, Jean, Hélène, Pierre, Antoine, Claude-Henri, Mathilde et Jean-Claude, et les danseurs) pour m'avoir accueillie à nouveau cette année, avec toujours autant d'enthousiasme et de générosité, et pour m'avoir guidé et fait confiance dans chacune de mes missions. Ils m'ont donné l'opportunité de travailler avec chacun d'entre eux et d'acquérir de nouvelles compétences. Grâce à eux, j'ai pu poursuivre cette belle aventure en « Duboisie » commencée l'an dernier.

Je voudrais également remercier mon directeur de mémoire, Claude-Henri Buffard, pour ses conseils avisés et nos échanges sur l'art, et Brigitte Combe, pour sa disponibilité et son aide.

SOMMAIRE

GLOSSAIRE	5
Première partie : PRESENTATION DU CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL DE GRENOBLE	10
1.1 Historique.....	11
1.1.1 Création du Groupe Emile Dubois	11
1.1.2 Quelques spectacles	12
1.2 Le Centre Chorégraphique National de Grenoble.....	13
1.2.1 L'équipe	13
1.2.2 Les activités du CCNG	15
1.2.3 Le budget et les moyens du CCNG	24
1.3 Perspectives.....	25
1.3.1 Les projets 2009-2010	25
Deuxième partie : MES MISSIONS	28
2.1 Direction et suivi de projets	29
2.1.1 Les créations	29
2.1.2 Production.....	41
2.1.3 Diffusion	42
2.2 Communication.....	47
2.2.1 Tournée	47
2.2.2 Outils de communication	49
2.3 Information et documentation	50
2.3.1 Information.....	50
2.3.2 Documentation.....	50
2.4 Logistique de la compagnie	51
2.4.1 La vie de la compagnie	51
2.4.2 Rapport d'activités	51
2.5 Actions culturelles.....	52
2.5.1 Entraînement régulier du danseur.....	52
2.5.2 Les Soirées.....	53
2.5.3 « Extensions »	57

Troisième partie : LA PERCEPTION DU CORPS A TRAVERS L'HISTOIRE DE LA DANSE ET A LA LUMIERE DU TRAVAIL DE JEAN-CLAUDE GALLOTTA.....	60
3.1 La perception du corps à travers l'histoire et l'évolution de la danse	61
3.1.1 La naissance de l'académisme et du corps virtuose en danse.....	61
3.1.2 Le romantisme et le néoclassicisme à l'origine de la ballerine longiligne	63
3.1.3 L'influence de l'industrialisation sur l'image du corps	64
3.1.4 Le XXème siècle ou le retour au corps « terrestre » et à l'interprétation d'un vécu	65
3.2 La place du corps dans la société	66
3.2.1 L'expression de la <i>mimesis</i>	66
3.2.2 Regarder danser et se donner à voir.....	68
3.3 L'apprentissage de la danse : modelage du corps et construction de l'individu.....	69
3.3.1 A chaque technique sa vision du corps	69
3.3.2 L'utilisation du miroir dans la construction du danseur.....	70
3.3.3 L'apprentissage de la danse et la différenciation par le langage	71
3.4 Jean-Claude Gallotta ou le chamboulement des conventions : laisser la place à l'humain.....	71
3.4.1 Tout danseur est un être humain, fait de chair et de sang.....	71
3.4.2 Laisser s'exprimer le « vivant » et le « vécu »	72
3.4.3 De l'intégration des corps « non danseurs »	73
3.4.4 La création de Jean-Claude Gallotta à la lumière de ses contemporains.	75
3.5 L'ouverture à l'humain : s'intéresser aux corps « atypiques »	76
3.5.1 Le corps vieillissant.....	76
3.5.2 Le corps « souffrant »	76
3.6 Le retour aux « sources » : les danses « populaires » comme facteur de socialisation et de constitution de l'être	79
3.6.1 Le retour sur le devant de la scène des danses « populaires ».....	79
3.6.2 Premier cas particulier : les danses de couple.....	79
3.6.3 Second cas particulier : le hip hop.....	80
BIBLIOGRAPHIE.....	84

GLOSSAIRE

ACCN : Association des Centres Chorégraphiques Nationaux.

Cette association, fondée en 1995 par Karine Saporta, chorégraphe française, regroupe dix-huit des dix-neuf CCN de France.

ANPE: Agence Nationale Pour l'Emploi.

Cet établissement, qui fait partie du service public de l'emploi, centralise les offres et les demandes d'emploi. Il accompagne les demandeurs d'emploi dans leurs démarches. Il est placé sous la direction du Ministère de l'Economie, de l'Industrie et de l'Emploi.

CCN : Centre Chorégraphique National.

Il s'agit d'une institution culturelle ayant pour but de promouvoir la création chorégraphique. Un CCN est, la plupart du temps, dirigé par un chorégraphe. Il en existe dix-neuf en activité, en France.

CCNG : Centre Chorégraphique National de Grenoble.

CDC: Centre de Développement Chorégraphique.

Il en existe neuf en France. Ils sont considérés comme des lieux de fabrique et d'accompagnement pour les compagnies chorégraphiques.

CND: Centre National de la Danse.

Situé à Pantin, le CND est une institution dépendante du Ministère de la culture et de la communication. Il est chargé de promouvoir et de diffuser la culture chorégraphique. Il dispense également des formations diplômantes, des ateliers et des cours. Une médiathèque et une bibliothèque destinée à la danse y sont accessibles au public. Il existe une antenne de cet établissement à Lyon.

CNSMD : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse.

Le CNSMD est un lieu de formation pour jeunes aspirants danseurs ou musiciens.

CNSMDP : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

CPDS : Centre de Prestations De Services.

Situé à Grenoble, CPDS est un Etablissement et un Service d'Aide par le Travail (ESAT, anciennement appelé Centre d'Aide par le Travail, ou CAT). Il est géré par l'association départementale APAJH (Association Pour Adultes et Jeunes Handicapés). D'une capacité d'accueil de soixante places, son activité principale est la distribution de documents publicitaires et de journaux municipaux dans les boîtes aux lettres. Le CCNG fait à appel à ce centre pour envoyer *La Lettre d'Emile* ou les plaquettes de spectacles, aux professionnels, aux médias et aux institutionnels.

CRR : Conservatoire à Rayonnement Régional (anciennement appelé CNR, Conservatoire National de Région).

Il s'agit d'un établissement public financé par l'Etat et les collectivités territoriales. Il dispense des enseignements en danse, en musique et en art dramatique. Il en existe trente-six en France.

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Il en existe une dans chaque région française. La DRAC est un service décentralisé du Ministère de la culture et de la communication. En Rhône-Alpes, elle est située à Lyon.

DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

Actuellement dirigée par Georges-François Hirsch, cette institution a pour mission de soutenir le développement de toutes les disciplines appartenant au champ du spectacle vivant et de les rendre accessible à tous.

EAT : Examen d'Aptitude Technique.

Cet examen est nécessaire pour pouvoir s'inscrire à la formation au diplôme d'Etat de professeur de danse, quelle que soit la discipline (danse classique, jazz ou

contemporaine). Il permet de vérifier qu'un candidat possède les qualités techniques et artistiques requises pour aborder la préparation au diplôme d'Etat.

SACD : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

La SACD est la première société française de gestion collective des droits d'auteurs. Elle a été créée en 1777 par Beaumarchais. Elle a pour mission principale de négocier, percevoir et répartir les droits des auteurs du spectacle vivant et de l'audiovisuel (auteurs, chorégraphes, metteurs en scène, compositeurs, réalisateurs, etc.). En tant que société civile, elle est gérée par ses quarante-quatre mille auteurs membres, grâce au principe d'adhésion.

SACEM : Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

Cette société civile s'occupe de la gestion des droits d'auteur. Elle est reconnue et contrôlée par l'Etat qui l'a chargée d'une mission de service public. Depuis 1851, elle collecte et répartit les droits d'auteurs d'œuvres musicales (uniquement celles des ses adhérents, contenues dans un catalogue) lors de leurs diffusions en public ou de leurs reproductions. Elle possède des antennes réparties sur tout le territoire français.

En première année du master professionnel « Diffusion de la culture », nous avons un stage de deux mois à faire dans une entreprise culturelle. J'ai effectué le mien du 5 mai au 4 juillet 2008 au Centre Chorégraphique National de Grenoble. Je connaissais le travail de Jean-Claude Gallotta, qui m'avait séduite et je souhaitais découvrir le milieu de la danse. Lors de ce premier stage, j'ai appris à connaître le fonctionnement du centre chorégraphique et les actions qu'il mène. J'ai été impressionnée par la multiplicité de facettes qu'offrent les postes de chacun des membres de l'équipe.

Un second stage était nécessaire pour achever notre deuxième année de master. Etant très intéressée par la conduite et la direction de projets, je souhaitais m'investir dans un poste où s'articulent organisation et relationnel. Mon expérience au CCNG s'étant révélée très enrichissante, j'ai souhaité poursuivre mon « aventure » dans cette structure. J'ai donc effectué une demande de stage pour assister Jean Ripahette, directeur de projet au centre chorégraphique. Il est responsable des spectacles depuis leur création jusqu'à leur diffusion.

Le CCNG n'avait encore jamais reçu une stagiaire pour une si longue période. Ma demande a été acceptée et l'équipe m'a accueilli du 5 janvier au 30 juin 2009. Elle me connaissait depuis un an et avait confiance en moi, en mon travail. Elle avait aussi compris que je tenais vraiment à approfondir ma connaissance du fonctionnement de l'entreprise et des missions de chacun des membres de l'entreprise. Lors de mon entretien avec Jean Ripahette et Viviane Pignard (administratrice de la compagnie), j'ai compris que leurs attentes à mon égard étaient disponibilité, investissement et prise d'initiatives. Je devais essentiellement assister Jean Ripahette en m'impliquant dans le suivi des projets et plus particulièrement dans celui du *Maître d'Amour*, dont les dates de création correspondaient à celles de mon stage. L'intérêt majeur était de voir évoluer un spectacle, de ses balbutiements à sa forme définitive.

En faisant le bilan de ce stage, je m'aperçois que j'ai finalement travaillé avec toutes les personnes du CCNG dans des tâches bien précises. J'ai eu une vision d'ensemble de leur travail et de celui de Jean-Claude Gallotta. A travers les pièces du chorégraphe, j'ai été sensibilisée à sa manière de créer et de d'échanger avec les danseurs. J'ai décidé d'axer ma réflexion autour de la thématique de la perception du

corps à travers la danse. Je m'appuie notamment sur les créations de Jean-Claude Gallotta et sur celles des compagnies extérieures accueillies dans le cadre des *Soirées*, festival de rencontres chorégraphiques organisées par le CCNG à la MC2. Avant cela, je vais présenter le centre chorégraphique, depuis sa création jusqu'à sa situation actuelle puis je parlerai de mon expérience, des missions que j'ai accomplies lors de ces six mois passées en son sein.

Première partie :
PRESENTATION DU
CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL DE GRENOBLE

Du 5 janvier au 30 juin 2009, j'ai effectué un stage au Centre Chorégraphique National de Grenoble - Groupe Emile Dubois/Jean-Claude Gallotta. Les centres chorégraphiques nationaux ont été créés dans les années 1980 « afin d'accompagner l'essor de l'art chorégraphique »¹. Il y en a actuellement dix-neuf en France. Ils sont réunis au sein de l'ACCN, qui a été fondée en 1995. La plupart du temps, ils sont dirigés par des chorégraphes et ont pour missions :

- la création et la diffusion d'œuvres chorégraphiques,
- la sensibilisation du public,
- la formation de danseurs professionnels ou en voie de professionnalisation,
- la recherche en danse,
- l'accompagnement artistique.

1.1 Historique

1.1.1 Création du Groupe Emile Dubois

Après des études d'arts plastiques faites aux Beaux-Arts de Grenoble, Jean-Claude Gallotta suit des cours de danse dans une école privée. Il entre ensuite dans une troupe de cabaret, les Climax. A cette époque, il rencontre Mathilde Altaraz, qui deviendra son assistante. Sur leur chemin, ils croisent Mirjam Berns, qui a donné des cours au studio de Merce Cunningham à New-York. Elle leur parle de la danse contemporaine et les incite à partir aux Etats-Unis. Ils finissent par traverser l'Atlantique pour découvrir le travail du chorégraphe américain. De retour dans la capitale des Alpes, Jean-Claude Gallotta fonde avec Mathilde Altaraz le Groupe Emile Dubois en juin 1979.

La compagnie chorégraphique s'intègre en 1981 à la Maison de la culture de Grenoble. Elle devient, en 1984, un centre chorégraphique national. Deux ans plus tard, Jean-Claude Gallotta est nommé à la direction de la Maison de la culture de Grenoble. Il devient ainsi le premier chorégraphe à prendre la tête d'une scène

¹ MADALA, Philippe, « CCN & ACCN », *Blog de ladanse.eu*, 7 mars 2008, page consultée le 19 juin 2010 <<http://ladanse.eu/spip.php?article113>>

nationale. Il en reste le directeur pendant trois ans, tout en continuant à présenter ses pièces en France et à l'étranger. C'est à partir de ce moment-là que la Maison de la culture de Grenoble est baptisée « le Cargo ». De 1997 à 2000, il conduit le département danse de l'ensemble culturel de Shizuoka (SPAC Dance), au Japon, sur l'invitation du metteur en scène Tadashi Suzuki. Pendant trois ans, il dirige une compagnie permanente de huit interprètes japonais. Six chorégraphies ont été créées ou recrées à cette occasion : *Yume manatsu no michi no* (*Le Songe d'une rue d'été*), *Kawatta Doctor*, *Mammame-Japon*, *Prémonitions*, *Re rarumu do Maruko Pouro* (*Les Larmes de Marco Polo*), *Ulysse-Shizuoka*. De 1998 à 2001, Jean-Claude Gallotta est nommé à la présidence de l'ACCN.

1.1.2 Quelques spectacles

En 1979, suite à la création du Groupe Emile Dubois, Jean-Claude Gallotta crée *Le Sacre de l'été*. Ce « solo-relai »² voit se succéder dix-huit danseurs amateurs et professionnels au sommet d'une butte à Echirolles (en banlieue grenobloise), depuis le lever jusqu'au coucher du soleil. Le chorégraphe clôturera lui-même cette aventure. La première pièce identifiée du Groupe Emile Dubois est créée un an plus tard à la Maison de la culture de Grenoble. Il s'agit de *Pas de quatre*.

Jean-Claude Gallotta a créé plus de soixante pièces. Il y évoque, entre autres, des figures mythiques (*Ulysse* – 1981, *La Légende de Roméo et Juliette* – 1991, *La Légende de Don Juan* – 1992, *Presque Don Quichotte* – 1999, *Nosferatu* – 2001), des personnages imaginaires (*Les Aventures d'Yvan Vaffan* – 1988, *Docteur Labus* – 1984), un ami disparu (*Hommage à Yves P.* – 1982 à 1983) et des groupes humains inventés (*Mammame* – 1981 acte I, et 1986, acte II). Il y rend hommage à des musiciens qui l'ont accompagné à différents moments de sa vie (*My Rock* – 2004, *Bach danse expérience* – 2008), à Mathilde Altaraz (*Rue de Palanka* – 1996, *L'Incessante* – 1999). Il y mêle des danseurs d'horizons, de physionomie et d'âges différents (*99 Duos* – 1999, *Trois Générations* – 2003, *Des Gens qui dansent* – 2006).

² BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta - Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005, p.17.

1.2 Le Centre Chorégraphique National de Grenoble

1.2.1 L'équipe

Le Centre Chorégraphique National de Grenoble est une association loi 1901 subventionnée³. Il est composé d'un conseil d'administration, d'une équipe artistique et administrative. Au conseil d'administration siègent les membres du bureau, six membres de droit et un membre invité. Il est constitué des personnes suivantes :

- Ervée Chassouant-Marce, présidente,
- Brigitte Combe, trésorière,
- François Plas, secrétaire,
- Michel Morin, préfet de l'Isère,
- Jérôme Bouët, directeur régional des affaires culturelles, représentant la DRAC Rhône Alpes/Ministère de la Culture et de la Communication,
- Eliane Baracetti, adjointe au maire de Grenoble, déléguée à la culture,
- Claude Bertrand, 3^{ème} vice-président chargé de la culture et du patrimoine au Conseil Général de l'Isère,
- Jérôme Safar, conseiller régional à la culture, représentant la Région Rhône-Alpes,
- Justine Gairaud, commissaire aux comptes,
- Michel Orier, directeur de la MC2.

L'équipe technique et administrative du CCNG se répartit de la façon suivante :

- Viviane Pignard, administratrice,
- Jean Ripahette, directeur de projets,
- Hélène Azzaro, responsable des actions nouvelles (accueil-studio, actions culturelles, pédagogie),
- Nathalie Malevergne, secrétaire de direction, également chargée de la logistique des tournées,
- Saïda Allab⁴, comptable,

³ Voir détails p.24 et annexe 1.

⁴ En 2010, Saïda Allab, en congé maternité, est remplacée par Isabelle Klaus.

- Caroline Brossard, responsable de l'information et de la documentation,
- Pierre Escande, directeur technique,
- Antoine Strippoli, réalisateur son,
- Guy Delahaye, photographe,
- Marie-Pierre Paillard, agent artistique indépendant chargée de la diffusion (MPM International).

L'équipe artistique est composée de :

- Jean-Claude Gallotta, chorégraphe et directeur du CCNG,
- Mathilde Altaraz, assistante à la chorégraphie et responsable pédagogique,
- Claude-Henri Buffard, dramaturge,
- Darrell Davis, répétiteur et danseur,
- quatre danseurs permanents : Ximena Figueroa, Benjamin Houal, Thierry Verger, Béatrice Warrand.

D'autres danseurs interviennent régulièrement au sein de la compagnie comme Beatriz Acuña (*My Rock*), Théophile Alexandre (*Sunset Fratell*), Françoise Bal-Goetz (*Cher Ulysse, Des Gens qui dansent*), Karoline Boureau (*Darius*), Raphaële Bracq (stagiaire sur *Armide*), Camille Cau (*Des Gens qui dansent, L'Enfance de Mammame*), Christophe Delachaux (*Des Gens qui dansent, Chroniques chorégraphiques – saison 1*), Marie Fonte (*Cher Ulysse, My Rock, Armide*), Massimo Fusco (*Sunset Fratell, My Rock, variations*), Ibrahim Guétissi (*Cher Ulysse, My Rock, Chroniques chorégraphiques – saison 1, Le Maître d'amour*), Mathieu Heyraud (*L'Enfance de Mammame, Sunset Fratell, Cher Ulysse, My Rock, Armide, Chroniques chorégraphiques – saison 1, Le Maître d'amour*), Yannick Hugron (*L'Enfance de Mammame, Cher Ulysse, My Rock, Armide*), Martin Kravitz (*Des Gens qui dansent*), Margot Naudin (stagiaire sur *Armide*), Cécile Renard (*Cher Ulysse, Des Gens qui dansent, My Rock, L'Enfance de Mammame, Armide, Chroniques chorégraphiques – saison 1, Le Maître d'amour*), Loriane Wagner (*My Rock, Cher Ulysse, Le Maître d'amour*) ou Hee-Jin Kim (*L'Incessante*, et pour la transmission au CNSMD de Lyon)⁵.

Tous font partie de la distribution de pièces de Jean-Claude Gallotta, dont certaines sont encore proposées à la diffusion. Une partie d'entre eux animent des actions culturelles (rencontres, stages, ateliers, etc.).

⁵ Voir annexes 2 et 3.

Le CCNG fait régulièrement appel à des techniciens intermittents dans les phases de production et de diffusion des spectacles comme Fred Wilhelm et Sébastien Fabry pour la régie lumière, Pablo Gomez pour à la régie son, Marion Mercier et Anne Jonathan pour la création et la régie costumes.

1.2.2 Les activités du CCNG

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le CCNG a plusieurs missions qui lui ont été confiées par l'Etat. Il se doit :

- d'avoir une présence locale et nationale,
- de créer et diffuser les spectacles de Jean-Claude Gallotta,
- de mener des actions culturelles et de sensibilisation,
- d'entretenir un rapport privilégié avec les autres acteurs de la profession
- d'accompagner les danseurs professionnels et en voie de professionnalisation⁶.

1.2.2.1 Diffusion

En 2008, trois créations ont vu le jour : *Bach danse expérience*, *Armide* et *Chroniques chorégraphiques – saison 1*. Cette année, onze pièces du répertoire de Jean-Claude Gallotta, dont *Bach danse expérience* et *Chronique chorégraphiques*, ont été proposées à la diffusion. A ces deux nouvelles pièces s'ajoutent :

- *Cher Ulysse*, pièce pour quatorze interprètes (recréation 2007),
- *Des Gens qui dansent*, pièce pour onze interprètes (création 2006),
- *Sunset Fratell*, duo créé dans le cadre du projet franco-québécois Puzzle Danse (2006)
- *L'Enfance de Mammame*, adaptation de *Mammame* pour le jeune public (2002),
- *My Rock*, créée à l'occasion de la réouverture de la MC2 (2004),
- *My Rock, variations*, adaptation de *My Rock* destinée plus particulièrement aux espaces non scéniques,

⁶ Voir annexe 4.

- *Darius* et *Khorsabad*, duos créés au Musée du Louvre (2006),
- *L'Incessante*, solo créé dans le cadre du Vif du Sujet à Avignon (1999).

Ces pièces ont fait l'objet de cent une représentations en 2008. Cinquante-deux ont été données en France, dont trente-trois en Rhône-Alpes. Seize représentations ont eu lieu à l'étranger. *My Rock, variations* fut la pièce la plus jouée cette année-là avec un total de trente-neuf représentations.

Programmes	Représentations	Spectateurs
Cher Ulysse	8	4 097
Des Gens qui dansent	15	8 465
My Rock	5	2 830
My Rock, variations	39	6 143
L'Enfance de Mammame	4	1 378
Sunset Fratell	5	1 091
L'Incessante	1	300
Darius	4	779
Khorsabad	4	779
Bach danse expérience	4	1 665
Armide	6	11 311
Chroniques chorégraphiques	6	792
Totaux	101	38 851

Nombre total de représentations	101
Grenoble, Isère, Rhône-Alpes	33
France	52
International	16

1.2.2.2 Transmissions

Lors des saisons précédentes, des extraits d'*Ulysse* et de l'acte II de *Trois Générations* avaient été transmis, respectivement, au Groupe Grenade (Josette Baiz - Aix en Provence) et aux élèves du CRR de Poitiers, au jeune ballet du CNSMD de Lyon et à la formation professionnelle Coline. Ces transmissions ont fait l'objet de représentations en 2008 en France (Paris, Poitiers, Oiron, Lyon, Laval, Le Garric, Samatan) et à l'étranger (Sévelin en Suisse, Ljubljana en Slovénie).

Sunset Fratell a été transmis par Darrell Davis, assisté de Théophile Alexandre, aux élèves du CNSMDP. Deux distributions différentes ont été constituées. Le duo a été présenté au CNSMDP en décembre 2008, avant d'effectuer une tournée au cours du premier semestre 2009.

Une variation du solo extrait de *Cher Ulysse* a été retenue par la DMDTS pour servir de support à l'EAT qui clôt le cursus des CRR. Cette variation, interprétée par Thierry Verger, est transmise aux candidats par DVD.

Dans le cadre de « Ruhr 2010, capitale européenne de la culture », trois écoles de danse (le CRR de Grenoble, le lycée Gymnasium d'Essen-Werden en Allemagne, et l'École de Ballet de Bytom en Pologne) travaillent avec Jean-Claude Gallotta en vue de la création *Les Trois Voiles d'Europa* en juillet 2010 à Essen-Werden. Une première rencontre réunissant les trois groupes de jeunes interprètes s'est déroulée du 25 au 30 octobre 2008 à Essen-Werden, où ils se sont familiarisés avec les matériaux chorégraphiques de Jean-Claude Gallotta, transmis par Théophile Alexandre.

1.2.2.3 « Rhizomes et connexions »

Différents projets, spectacles et actions sont menés chaque année en collaboration avec d'autres institutions et artistes. Ils sont appelés « rhizomes et connexions ». Les spectacles *2147*, *L'Afrique et 20e/Première* en font partie.

Le premier, conçu par Moïse Touré et Jean-Claude Gallotta et créé en 2007, a refait l'objet d'une tournée en 2008 à La Villette (Paris) et au TNT (Toulouse). A

l'occasion de la répétition générale qui a eu lieu à la MC2 (Grenoble) le 19 juin, un débat public sur la coopération culturelle internationale a été organisé (« Dialogue des continents, dialogue avec l'autre : l'Afrique »). Il a été animé par Michel Orier, directeur de la MC2, et s'est déroulé en présence d'Aminata Traoré, ancien ministre de la culture et du tourisme au Mali, de Jean-Jack Queyranne, président du Conseil Régional Rhône-Alpes et de Michel Destot, député-maire de Grenoble⁷.

Le second est le spectacle de sortie des étudiants de la 20^{ème} promotion des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne. Jean-Claude Gallotta, assisté de Darrell Davis, a collaboré à la création de *20e/Première*, conduite par Georges Lavaudant et Moïse Touré. Les premières représentations se sont déroulées à Châlons-en-Champagne du 4 au 11 décembre 2008⁸.

1.2.2.4 Accompagnement des danseurs en voie de professionnalisation

Le CCNG poursuit son accompagnement de jeunes danseurs en voie de professionnalisation, rassemblés sous l'appellation *Groupe Moniell*. Ce projet bénéficie d'un soutien spécifique de la Région Rhône-Alpes. Les danseurs sont recrutés sur audition et doivent avoir moins de 26 ans. Il s'agit pour eux de vivre une expérience significative (de quatre mois minimum) en travaillant sur le répertoire de Jean-Claude Gallotta, de comprendre les enjeux d'un centre chorégraphique national et d'aller à la rencontre des publics.

Sur la saison 2007-2008, quatre nouveaux jeunes danseurs (Mélanie Martel, Laura Torgue, Massimo Fusco, Magali Benvenuti) ont été recrutés pour constituer la distribution de *My Rock, variations*, épaulés par deux danseurs confirmés du CCNG (Mathieu Heyraud, Ibrahim Guétissi). Les répétitions se sont déroulées à l'automne 2007. Ce spectacle a fait l'objet d'une convention entre la MC2 et le centre chorégraphique, lui assurant une tournée dans le département de l'Isère. D'autre part, il a réalisé une tournée nationale.

⁷ Voir annexe 5.

⁸ Voir annexe 6.

En juin 2008, à l'issue de cette tournée, le CCNG a fait le choix de poursuivre l'accompagnement de l'un des quatre jeunes interprètes, Massimo Fusco. Il a repris le duo *Sunset Fratell* avec Théophile Alexandre, qu'ils ont présenté lors d'une nouvelle tournée nationale et internationale (Bulgarie, Espagne).

1.2.2.5 Accueil de stagiaires

Le CCNG accueille également des stagiaires, issus de filières artistiques, techniques, administratives ou de l'enseignement général. En 2007, douze étudiants ont partagé pendant quelques temps l'aventure du centre chorégraphique⁹.

Selon sa programmation, le CCNG propose à des établissements tels que le CNSMD ou le CRR de recevoir des jeunes danseurs pendant un à trois mois dans le cadre de stages professionnels. Dans ce cadre, Margot Naudin (en année de perfectionnement au CNSMDP) et Raphaële Bracq (de l'Université Paris 8, UFR Arts, Philosophie, esthétique) ont participé aux répétitions d'*Armide* en septembre 2008 et ont fait partie de la distribution de l'opéra-ballet, joué du 8 au 18 octobre 2008 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

1.2.2.6 Soutien aux compagnies

1.2.2.6.1 *Accueil studio*

L'aide aux compagnies a été réalisé grâce au dispositif accueil studio, qui a permis au CCNG de soutenir quatre compagnies en 2008 :

- C.O.D. (Olivier Dubois - Paris),
- Woo (Ennio Sammarco et Jean-Emmanuel Belot - Lyon)
- Adelante (Beatriz Acuña - Grenoble)
- Choses Dites (Muriel Vernet - Grenoble).

Ces compagnies ont bénéficié d'un soutien financier et matériel, notamment par le prêt du studio, pour la création de leurs pièces, respectivement, *Faune(s)*, *La Storia* et

⁹ Voir annexe 7.

Stabat Mater Fusiosa. Elles ont également pu exposer leur travail lors de la cinquième édition des *Soirées d'Emile*.

En 2009, ce sont les compagnies L'A (Rachid Ouramdane - Gennevilliers), Scalène (Youtci Erdos et Manuel Chabanis - Grenoble), DACM (Gisèle Vienne - Brest), Malka (Bouba Landrille Tchouda - Echirolles) et le danseur sénégalais Pape Ibrahima Ndiaye, dit Kaolack, qui ont bénéficié de ce soutien pour leurs prochaines créations.

1.2.2.6.2 Les Soirées d'Emile

Le CCNG a choisi en 2008 de programmer une cinquième édition des *Soirées d'Emile*, festival de rencontres chorégraphiques. Elle s'est déroulée du 23 au 25 juin dans le studio du CCNG à la MC2. Ces soirées sont un moyen de prolonger l'accueil studio en proposant aux compagnies soutenues de présenter leur travail, en cours d'élaboration ou achevé. Cette invitation à participer aux *Soirées d'Emile* s'adresse aussi à d'autres compagnies (locales ou nationales). Ce festival permet aussi au Groupe Emile Dubois de présenter des petites formes chorégraphiques inédites. Les artistes, grâce aux conditions d'accueil du studio, bénéficient d'un rapport privilégié au public. En 2008, les cent spectateurs (soit la capacité maximum autorisée par les conditions de sécurité du studio) accueillis chaque soir ont pu apprécier les prestations des compagnies suivantes :

- Portes Sud (Laurence Wagner - Pennautier),
- Les Mots en Marche (Lionel Damei et Sylvie Guillermin - Grenoble),
- Adelante et Choses Dites (Beatriz Acuña et Muriel Vernet - Grenoble),
- Version Originale (Christina Towle),
- Woo (Ennio Sammarco et Jean-Emmanuel Belot - Lyon),
- Samuel Mathieu (Samuel Mathieu - Toulouse),
- C.O.D. (Olivier Dubois - Paris),
- Epiderme (Nicolas Hubert - Grenoble),
- Le Grand Jeté ! (Frédéric Cellé - Grenoble),
- Animae Corpus,

- R/Ô (Mathieu Heyraud - Saint-Etienne),
- MOM Compagnie (Hee-Jin Kim - Grenoble),
- ainsi que la formation professionnelle Coline (Istres) et le jeune ballet du CNSMD de Lyon.

Le Groupe Emile Dubois a, quant à lui, présenté un reprise, vingt-cinq ans après sa création, du *Duo de Yves P.*, interprété par les mêmes interprètes, Mirjam Berns et Robert Seyfried. Créé en 1983 par Jean-Claude Gallotta pour sa chorégraphie *Yves P.*, ce duo fit scandale car les corps mis en scène étaient considérés comme peu académiques, ce qui était accentué par le fait que les danseurs étaient en sous-vêtements. En vingt-cinq ans, la norme chorégraphique a changé. Aujourd'hui, le chorégraphe et ses interprètes présentent le même duo, avec des corps différents, plus âgés, au regard de nouveaux spectateurs¹⁰.

1.2.2.6.3 Prêt du studio et de matériel

Le CCNG prête régulièrement le studio qu'il occupe à la MC2 dès lors que la compagnie est en tournée, que ce soit aux compagnies locales ou à celles de passage¹¹. Il répond également à de nombreuses demandes de prêts de matériel technique (lumière, son, vidéoprojecteur, tapis de danse) ponctuellement ou sur des longues périodes.

1.2.2.7 Actions culturelles

Des actions culturelles sont menées par le CCNG chaque année. Depuis 2002, il est le partenaire culturel des classes de seconde de détermination danse, de première et de terminale littéraire option danse du lycée Stendhal. Il gère le budget de ces trois classes et en accompagne l'enseignement, en choisissant les différents intervenants en accord avec le programme et en collaboration avec leurs professeurs.

¹⁰ Voir annexe 8.

¹¹ Voir annexe 9.

En parallèle, le CCNG mène différentes actions de sensibilisation, en lien avec son territoire, et avec les théâtres qui accueillent ses spectacles. Ces actions peuvent être des ateliers, des transmissions, des répétitions publiques, des rencontres, des projections vidéos ou encore le gadjo, bal contemporain qui suit les représentations de *My Rock, variations*.

Au total, quatre-vingt deux actions culturelles ont été menées par le CCNG en 2008, auprès d'un public très disparate : lycéens, étudiants, amateurs, professionnels, spectateurs, malades hospitalisés¹².

1.2.2.8 L'Entraînement régulier du danseur

Durant toute l'année, le CCNG, en partenariat avec le Pacifique - CDC de Grenoble, organise un programme d'Entraînement régulier du danseur. Ces cours de danse sont ouverts aux professionnels ou semi-professionnels. Mathilde Altaraz établit un planning en faisant appel à des professeurs diplômés d'état, issus de différentes formations, ou à des danseurs du CCNG désireux d'acquérir des compétences pédagogiques¹³. En 2008, cent cinquante-cinq cours ont été donnés par douze professeurs. Ils ont été suivis par un total de cent seize danseurs.

1.2.2.9 « Extensions »

Le CCNG mène également d'autres projets, qui ne font pas partie de ses missions originelles, appelées « extensions ». Ils comprennent une dimension audiovisuelle, photographique, multimédia et musicale.

1.2.2.9.1 *Audiovisuel*

En 2008, le projet audiovisuel du CCNG s'est axé autour de la production, de la diffusion et de la mise à disposition de films, et d'un tournage. Ainsi, le centre

¹² Voir annexe 10.

¹³ Voir annexe 11.

chorégraphique a produit deux films : *Carnets d'Angkor*, court-métrage tourné en octobre 2005 jusqu'alors inédit, qui témoigne de l'aventure cambodgienne des danseurs du centre chorégraphique, et *Des Gens qui dansent*, moyen-métrage tiré de la chorégraphie éponyme de Jean-Claude Gallotta créée en 2006.

Au mois d'avril 2008, une compilation de sujets télévisés consacrés à Jean-Claude Gallotta a été diffusée sur le parvis de la Bibliothèque Nationale de France, dans le cadre d'une projection/débat organisée par le Dansoir. Le même mois, Mezzo diffusait *Cher Ulysse*, le film de Jean-Marc Birraux tiré de la chorégraphie du même nom de Jean-Claude Gallotta.

Pour *Armide*, les danseurs de la compagnie ont participé au tournage d'une séance filmée (intégrée au spectacle) au Château de Versailles. Ce film a été réalisé par Alvaro Yanez.

Le CCNG a procédé au dépôt et à la mise à disposition de plusieurs de ses films au CRR de Poitiers et au Centre Régional de Documentation Pédagogique (CRDP) de Grenoble (*L'Enfance de Mammame*, *Trois Générations*, *Carnets d'Angkor*, *Carnets d'un toubab*, *Carnets d'altitude*, *Mammame à l'Est*, *Les Trépidances du patrimoine*). Ces films sont mis à la disposition des enseignants dans le cadre de programmes pédagogiques. Une partie de ces mêmes films ont été déposés au CND à Pantin. Au total, onze DVD y sont consultables.

1.2.2.9.2 Photographie

A l'occasion de certaines représentations de *My Rock, variations*, une exposition de photographies de Guy Delahaye, retraçant l'histoire du Groupe Emile Dubois, a été présentée au public dans les théâtres accueillant le spectacle. Cette exposition s'est accompagnée de rencontres entre l'équipe artistique du CCNG et le public.

1.2.2.9.3 *Multimédia*

Le centre chorégraphique développe un projet multimédia autour de son projet artistique. Ainsi, en 2008, un nouvel outil de diffusion de l'information via Internet a été mis en place. Il s'agit d'une newsletter mensuelle qui informe neuf cents abonnés des activités de la compagnie. De plus, afin de répondre à une demande croissante d'images animées via le web, de courts extraits vidéo ont été ajoutés au site Internet www.gallotta-danse.com. Trois minutes d'images illustrent désormais les spectacles qui figurent au répertoire de Jean-Claude Gallotta pour l'année 2008.

1.2.2.9.4 *Musique*

Antoine Strippoli, régisseur son de la compagnie et réalisateur des musiques de scène des spectacles de Jean-Claude Gallotta, développe ses activités de compositeur et de musicien au sein du groupe Strigall. Le 20 janvier 2008 est sorti *Seun Hey Shoot*, le troisième album composé par Antoine, regroupant des musiques extraites des spectacles *Des Gens qui dansent* et *Trois Générations*. Ce CD est produit par le label Bleu Electrique et est diffusé par Sphinx Distribution.

1.2.3 Le budget et les moyens du CCNG

En 2008, le budget total du CCNG est de 1 813 374,73 euros. Il bénéficie de 1 110 342 euros de subventions. Le centre chorégraphique est subventionné par la DRAC Rhône-Alpes/Ministère de la Culture, la Ville de Grenoble, le Conseil Général de l'Isère et la Région Rhône-Alpes. Il est soutenu par Culturesfrance, opérateur délégué du Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux, pour les tournées internationales.

Outre les moyens financiers et humains que nous avons évoqués plus haut, le CCNG dispose de locaux et de moyens matériels et techniques particuliers. Depuis la réouverture de la MC2 en 2004, le CCNG a en gestion un studio de création et de

répétition, appelé le grand studio ou studio 1. Il mesure 18 x 22 m. Il a un plateau d'environ 12 x 16 m et une surface de 396 m². Le studio possède une régie et une jauge public de cent places¹⁴.

Le petit studio ou studio 2, situé en vis-à-vis du grand studio, appartient à la MC2. Il mesure 15 x 18 m et a une surface de 270 m². Le prêt de studios entre le CCNG et la MC2 est très courant.

Le centre chorégraphique joue et intervient régulièrement dans les autres salles de la MC2 : le Grand Théâtre, le Petit Théâtre, l'Auditorium et la salle de Création.

Le CCNG possède du matériel de danse (tapis, plancher), du matériel son et lumière et un équipement de captation vidéo.

1.3 Perspectives

1.3.1 Les projets 2009-2010

1.3.1.1 Tournée

Des pièces du Groupe Emile Dubois déjà créées et proposées à la diffusion lors des années précédentes¹⁵ et une nouvelle création sont déjà programmées en tournée pour la saison 2009-2010 :

- *Cher Ulysse*,
- *My Rock*,
- *Sunset Fratell*,
- *L'Incessante*,
- *L'Homme à tête de chou*, prochaine création pour quatorze danseurs de Jean-Claude Gallotta. Il met en scène l'album-concept éponyme écrit par Serge Gainsbourg en 1976, réinterprété pour l'occasion par Alain Bashung. Ce dernier a d'ailleurs lié les douze tableaux de l'histoire de Marilou en une continuité musicale d'une heure dix.

¹⁴ Voir annexe 12.

¹⁵ Voir pp. 15 – 16

1.3.1.2 « Rhizomes et connexions »

Le CCNG continuera également à mener des projets et des actions avec d'autres institutions et d'autres artistes, qu'il s'agisse de :

- collaboration artistique

- avec le metteur en scène Moïse Touré pour sa création de *la Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, qu'il réalise dans le cadre de son projet Cœur de la cité / cœur des hommes ;

- avec le compositeur et musicien François Daudin Clavaud pour le projet *Paroles de pas*, où seront associés musique minimaliste, forme chorégraphique, contrepoint cinématographique et traitement numérique) ;

- transmissions

- *Docteur Labus* au Ballet de Lorraine ;

- *Sunset Fratell* aux élèves du CNSMDP ;

- Des matériaux chorégraphiques créés par Jean-Claude Gallotta transmis aux élèves du CNR de Grenoble, du lycée Gymnasium d'Essen-Werden en Allemagne et de l'Ecole de Ballet de Bytom en Pologne en vue de la création *Les Trois voiles d'Europa* dans le cadre de « Rhur 2010, capitale européenne de la culture » ;

- *Suite* créé en 1980 et ayant remporté le Prix de l'humour du Concours chorégraphique international de Bagnolet – à Emilio Calcagno pour son projet *Nouvelle vague - Générations Bagnolet*. Emilio Calcagno souhaite offrir une nouvelle vie scénique à des œuvres primées au concours de Bagnolet et qui, pour la plupart, n'ont jamais été rejouées hors du cadre du concours ;

- extraits de chorégraphies transmis aux danseurs de la Compagnie Azoe Danse à Cali dans le cadre d'un partenariat avec l'Alliance Française de Cali en Colombie.

1.3.1.3 Actions culturelles

Le centre chorégraphique poursuivra également ses actions de formation, de sensibilisation et d'accompagnement artistique. Ainsi, un programme d'Entraînement régulier du danseur a déjà été mis en place jusqu'en novembre 2008¹⁶. Le CCNG recevra sept artistes contemporains, Youtci Erdos, Hee-Jin Kim, Déborah Salmirs, Annabelle Bonnery, Rosalind Crisp, Ann Adamovic, Beatriz Acuña, et un artiste classique, Darrell Davis.

Le soutien du centre chorégraphique, au travers du dispositif accueil-studio 2010, a été attribué à quatre compagnies et un artiste. Ce sont les compagnies Grenade (Josette Baïz – Aix-en-Provence), Wejna (Sylvie Pabiot – Clermont-Ferrand), Projet in situ (Martin Chaput et Martial Chazallon - Lyon) et l'association Fragile (Christian Rizzo - Paris) qui bénéficieront de l'aide du CCNG pour leurs prochaines créations.

¹⁶ Lors de la rédaction de ce mémoire, le programme énoncé correspondait à l'actualité du CCNG. Aujourd'hui, au mois de juin 2010, nous connaissons les cours de L'Entraînement régulier du danseur jusqu'en juillet. Le centre chorégraphique recevra Mirjam Burns (contemporain) du 21 juin au 2 juillet.

Deuxième partie :
MES MISSIONS

A mon arrivée, le 5 janvier 2009, j'ai repris naturellement mes habitudes et ma place dans le bureau que j'avais déjà occupé l'an passé. Comme convenu, j'ai commencé d'abord à assister Jean Ripahette sur le suivi des projets, et plus particulièrement sur celui du *Maître d'amour*. Les répétitions de cette pièce ont débuté en même temps que mon stage. En mars, la compagnie est repartie en tournée et le rythme de travail s'est (un peu) ralenti. J'ai eu le temps d'aller à la rencontre de chaque des membres de l'équipe du CCNG pour les observer et m'imprégner du contenu de leur poste. Ils m'ont tous permis de les seconder, tour à tour, et j'ai eu l'opportunité d'effectuer des tâches dévolues à chacun, depuis la documentation jusqu'à la logistique de tournée. En mai est venu le temps de mettre en place *Les Soirées* (anciennement appelées les *Soirées d'Emile*) qui devaient avoir lieu du 4 au 6 juin.

2.1 Direction et suivi de projets

2.1.1 Les créations

2.1.1.1 *L'Homme à tête de chou*

2.1.1.1.1 *Le projet artistique*

L'Homme à tête de chou est l'une des plus importantes créations du CCNG prévue pour 2009. Elle réunit quatorze danseurs, permanents et intermittents de la compagnie ainsi que quatre en voie de professionnalisation. Jean-Claude Gallotta, à partir de l'album éponyme de Serge Gainsbourg sorti en 1976, crée la chorégraphie. Alain Bashung, avant de disparaître, a eu le temps de réinterpréter l'ensemble de ces titres, spécialement pour cette pièce. Avec Denis Clavaizolle, ils ont réalisé une nouvelle orchestration et des musiques additionnelles, qui leur ont permis de lier les douze tableaux de l'histoire de Marilou en une continuité musicale d'une heure dix au total.

Marilou, petite shampoineuse, a rendu fou d'amour un journaliste à scandales. *L'Homme à tête de chou*, c'est à la fois ce personnage masculin devenu criminel et légume, ce personnage ayant perdu la raison, s'étant perdu dans son amour déraisonné pour cette jolie fille, et à la fois son histoire tragique, qu'il nous raconte.

Dans l'avant-propos écrit par Claude-Henri Buffard, dramaturge du CCNG, on découvre les premières intentions de mise en scène de Jean-Claude Gallotta. « Inspiré de films noirs américains », l'histoire est construite en flashback et se déroule sur « un plateau nu, sans meuble ni décor »¹⁷.

2.1.1.1.2 Diffusion du spectacle

Connaissant l'existence de ce projet depuis déjà un an, évoqué pendant des réunions d'équipe lors de mon premier stage au centre chorégraphique, c'est avec cette ébauche de pièce en tête que j'ai commencé à assister Jean Ripahette sur cette création. Au fil du temps, j'ai pu ainsi suivre l'évolution de *L'Homme à tête de chou*, depuis les auditions pour trouver les cinq interprètes manquants jusqu'à la programmation et la promotion du spectacle.

Avec Caroline Brossard, responsable de l'information et de la documentation, et Claude-Henri Buffard, nous avons rédigé un dossier de presse¹⁸. Nous avons repris certains éléments de la fiche de présentation de *L'Homme à tête de chou* élaboré par le producteur Jean-Marc Ghanassia (un extrait du texte de *L'Homme à tête de chou* écrit par Serge Gainsbourg, un argument, les crédits de la pièce, les tarifs pour l'achat de représentations) et y avons ajouté un calendrier prévisionnel des dates de tournée¹⁹, un entretien entre le dramaturge et le chorégraphe, relatant la genèse de projet et évoquant l'aspect qu'il prendra. En effet, le document de Jean-Marc Ghanassia était plus centré sur l'aspect promotionnel que sur l'aspect artistique, et le producteur y apparaissait comme la personne ressource à contacter²⁰.

¹⁷ *L'Homme à tête de chou* a été créé et joué à la MC2 du 12 au 15 novembre 2009.

¹⁸ Voir annexe 13.

¹⁹ Voir annexe 14.

²⁰ Voir annexe 15.

J'ai suivi la programmation en cours, toujours en lien avec Caroline Brossard. Nous avons recensé les noms et les coordonnées des théâtres d'accueil, les dates de montage et de représentations du spectacle. Ce document était soumis à de perpétuelles modifications et nous étions chargées de le mettre à jour. Ce document était soumis à de perpétuelles modifications et nous étions chargées de le mettre à jour. Onze salles de spectacle avaient alors commandé des représentations de *L'Homme à tête de chou*. Nous avons fait le lien avec elles et leur avons fait parvenir les documents de communication touchant au spectacle.

2.1.1.2 *Les 3 Voiles d'Europa*

Les 3 Voiles d'Europa, nouvelle création de Jean-Claude Gallotta, se classe dans les « rhizomes et connexion ». Elle a lieu dans le cadre de « Ruhr 2010, capitale européenne de la culture », et plus précisément dans « Twins 2010 », temps fort rassemblant des projets s'appuyant sur les jumelages entre des villes allemandes de la région de la Ruhr et d'autres villes européennes²¹.

2.1.1.2.1 *Distribution*

Ce spectacle regroupe trois écoles de danse (le CRR de Grenoble, le lycée Gymnasium d'Essen-Werden, l'Ecole de Ballet de Bytom) et le CCNG²². Des ateliers, animés par Théophile Alexandre et Darrell Davis – danseurs du centre chorégraphique, se sont déroulés en 2008 et auront lieu en 2009 afin de permettre aux enfants de se familiariser avec les éléments chorégraphiques de Jean-Claude. Le chorégraphe interviendra juste avant la première représentation afin de finaliser le travail entrepris par les professeurs référents, assurant le suivi et la maturation de la danse.

Le projet concerne dix à quinze élèves, et cela pour chacun des trois groupes, à savoir : onze filles et un garçon - âgés de 13 à 14 ans lors de la création en 2010 -

²¹ Voir annexe 16.

²² Grenoble est jumelée à la ville d'Essen-Werden (Allemagne), tandis que Bytom (Pologne) l'est à celle de Müllheim, ville située à 20 kilomètres d'Essen-Werden.

du CRR de Grenoble, treize filles et un garçon – âgés de 15 à 16 ans lors de la création - du lycée Gymnaisum d'Essen-Werden, ainsi que huit filles et huit garçons – aussi âgés de 15 à 16 ans au moment de la création - de l'Ecole de Ballet de Bytom.

2.1.1.2.2 *Déroulement*

Chacun des trois groupes de jeunes interprètes présentera une séquence chorégraphique de vingt minutes. Ils se rassembleront en une quatrième partie pour exécuter le final. Des extraits de Fellini introduiront chaque séquence. Les groupes reprendront une séquence du répertoire de Jean-Claude – *Trois Générations* pour Essen-Werden, *Cher Ulysse* pour Bytom et Grenoble, et le final commun sera composé à la fois d'une séquence de répertoire et d'une séquence créée à partir d'un travail d'improvisation.

Darrell Davis est chargé de transmettre les séquences de répertoire tandis que Théophile Alexandre mène les activités liées au final. Une première rencontre entre les trois groupes de danseurs s'est déroulée à l'automne 2008 à Essen-Werden, ce qui leur a permis de faire connaissance lors de cours et d'ateliers communs. Le travail de mise en commun se fera pendant la phase finale de répétition en juillet 2010.

2.1.1.2.3 *Rencontre*

Du 1^{er} au 3 février 2009, une délégation de la ville de Bytom et une de la ville d'Essen-Werden sont venues rencontrer des membres du CCNG et du CRR de Grenoble²³. Une précédente réunion s'était tenue à Bytom du 28 au 30 avril 2008.

Le lundi midi, un déjeuner a été organisé au Bar de la MC2 rassemblant les protagonistes du projet :

- Jean Ripahette (que j'ai accompagné), Darrell Davis et Théophile Alexandre du CCNG,

²³ Voir annexe 17.

- Emmanuel Cury, Damien Amilhat, Bruno Amilhastre et Fabienne Saint-Patrice du CRR de Grenoble,
- Annick Sibelle du service des Relations Internationales à la Ville de Grenoble,
- Heinz Loigge et Renate Pomp-Khalil du Lycée Gymnaisum d'Essen-Werden,
- Lothar Zimmerman et Max Woormann de la Ville d'Essen-Werden,
- Elzbieta Mendakiewicz, Katryna Aleksander-Kmic et Bozena Sekala de l'Ecole de Ballet de Bytom.

2.1.1.2.3.1 Modalités du projet

Après avoir visité les locaux du CCNG, nous avons assisté à une répétition du *Maître d'amour*. Nous nous sommes ensuite réunis au CRR afin de discuter du projet, de ses modalités techniques et pratiques²⁴. Nous avons évoqué :

- le nombre de danseurs dans la distribution finale
 - Jean-Claude Gallotta a demandé à ce qu'il ne reste que dix à douze élèves par école. Une sélection devra donc être opérée, soit par les professeurs référents, soit par le chorégraphe en personne. Une double distribution peut être également envisagée ;
- leur l'âge
 - la question a fait débat : pédagogiquement, il serait préférable d'harmoniser les âges afin de faciliter les rapports entre les jeunes danseurs de nationalités différentes, néanmoins, artistiquement, Jean-Claude Gallotta imagine des tranches d'âges différentes pour les interprètes ;
- la parité
 - vers laquelle chaque école doit essayer de tendre. Ce qui sera possible pour Bytom et pour Essen-Werden, mais impossible pour Grenoble qui aura un seul garçon dans sa distribution dans le meilleur des cas.

²⁴ Voir annexe 18.

2.1.1.2.3.2 Calendrier

Le calendrier a également été précisé, depuis les dates de répétitions possibles pour chaque groupe indépendamment des autres jusqu'aux dates de rencontres collectives. Les répétitions par groupe sont prévues au premier semestre 2009, puis de nouveau à l'automne 2009. Une première répétition groupée aura lieu à Essen-Werden du 29 juin au 3 juillet 2009. Elle sera suivie de répétitions générales, lors des vacances de Pâques 2010, et au début du mois de juillet. Permettre aux élèves de se rencontrer en amont de la création créera une dynamique collective. Pour qu'elle soit la plus bénéfique possible, il semble préférable que ce stage ait lieu le plus tard possible et au plus près des représentations. Des parents pourraient être sollicités pour encadrer les jeunes lors des déplacements à Essen-Werden.

2.1.1.2.3.3 Budget

Max Woorman a ensuite abordé la question du budget. Les participations des villes d'Essen-Werden, Bytom et Grenoble sont acquises. En ce qui concerne celles de l'Europe et de Ruhr 2010, les confirmations sont attendues pour le début de l'été 2009. Ces dossiers sont portés par Lothar Zimmerman de la Ville d'Essen-Werden. L'Europe est sollicitée à hauteur de 180 000 euros, qui seraient versés, le cas échéant, sur le compte de la Ville d'Essen. Il restera à organiser les flux de financements entre les différentes structures. Max Woormann a déjà obtenu 14000 euros de sponsors allemands, qui devraient permettre de financer les ateliers communs à Essen-Werden, à défaut d'une réponse et d'un premier versement de l'Europe.

2.1.1.2.3.4 Création et régie technique

En fin de journée, Marion Mercier, costumière du CCNG, est venue s'entretenir avec les représentants de chacune des villes afin d'échanger avec eux sur la création des costumes des *Trois Voiles d'Europa*. La réalisation de l'ensemble des costumes est confiée à l'atelier costumes de l'Ecole de Bytom à partir des indications

de Jean-Claude et de l'intervention de Marion, et est financée par la Ville de Bytom.

Nous avons ensuite discuté de la création lumière et musicale et des supports de communication à développer. Jean, sur les conseils du Pact Zollverein, choisira un créateur et un régisseur lumière d'Essen-Werden, connaissant la salle de création et pouvant faire des repérages sur les autres lieux de représentations.

La musique sera signée par Strigall, compositeur attiré des dernières créations de Jean-Claude Gallotta. La régie son sera assurée par un régisseur du CCNG. La question des décors n'a pas, quant à elle, été abordée. L'ensemble des supports de communication seront imprimés à Bytom, en tant qu'apport en nature de la Ville.

2.1.1.2.3.5 Communication

Un photographe, habitué à la danse et lié au Lycée d'Essen-Werden, assurera la couverture photographique. Un livret, coordonné par Claude-Henri Buffard, accompagnera la fabrication du projet et sera proposé aux spectateurs comme trace, explication, souvenir. Il sera composé de textes, de témoignages et de paroles associées aux *Trois Voiles d'Europa*.

Quatre représentations, toujours précédées de générales la veille, sont d'ores et déjà prévues en Allemagne : les 11 et 12 juillet 2010 au Pact Zollverein, le 14 à Mülheim et le 16 Recklinghausen.

2.1.1.3 *Le Maître d'amour*

Le Maître d'amour a été créé le 19 juin 2009. Cette pièce est une adaptation du roman éponyme de Maryse Wolinski, paru en 1992 et fait suite à un atelier mené autour de ce livre et de sa représentation scénique en juin 2007 au CND. *Le Maître d'amour* raconte l'histoire de Lauris, dont la vie va être bouleversée par sa rencontre avec Mathilde, pour laquelle il aura un coup de foudre. Mais la mort s'immisce dans leurs vies et les sépare. Lauris part alors à la dérive, trouve en Alice la possibilité de retrouver son amour perdu en faisant d'elle un double de Mathilde.

Le livre de Maryse Wolinski mêle la passion et la violence, thèmes qui se retrouveront dans la pièce de Jean-Claude Gallotta qui raconte cette même histoire. Mais le spectacle va, subtilement, aller interroger l'acte créatif et la personne de l'auteur. Le texte de cette création mêle des extraits du livre et des commentaires portant sur ce même texte écrits par Claude-Henri. Les deux auteurs avaient travaillé ensemble, chacun faisant des compromis afin que les deux écritures, très différentes, puissent se rencontrer.

Marylin Alasset est intervenue comme metteur en scène afin d'assister le chorégraphe dans la direction d'acteur, dans le travail sur le jeu de Maryse Wolinski²⁵.

2.1.1.3.1 Répétitions

Le 13 janvier 2009, j'assiste pour la première fois à une répétition du *Maître d'amour* découvrant sur scène huit danseurs (les quatre permanents : Benjamin Houal, Xiména Figueroa, Thierry Verger, Béatrice Warrand, et quatre intermittents : Cécile Renard, Loriane Wagner, Ibrahim Guétissi, Mathieu Heyraud), Maryse Wolinski et Sibiri Konaté. L'auteur, assise sur une chaise de bureau commence à lire le texte, micro en main. La danse débute par des duos et se poursuit par des ensembles puis par d'autres duos. Au milieu de la pièce, Ibrahim Guétissi prononce quelques mots en Bambara²⁶, traduits par Maryse Wolinski : « Il dit qu'il n'aime pas le silence ». La répétition du *Maître d'amour*, ce jour-là, s'arrête sur ces deux phrases : « Tu es Mathilde », « Où est la violence dans ton texte ? ». Sibiri Konaté a reproduit de nombreuses fois les mouvements de Maryse Wolinski, soit en jeu de miroir, soit en véritable duo. Je me demande si, étant stagiaire, il sera remplacé par un autre danseur, déjà présent dans la pièce ou non, ou si son rôle va disparaître. Les danseurs ne portent pas encore leurs costumes. Les seuls vêtements vus sur scène sont utilisés à des fins chorégraphiques, c'est-à-dire, intégrés à la danse. Deux extraits de films de Martin Scorsese, de quelques secondes, ont été projetés : *Taxi*

²⁵ Voir annexe 19.

²⁶ Langue d'Afrique, principalement parlée au Mali.

Driver et *Raging Bull*. Cela n'était pas indiqué dans le texte que j'avais eu en main juste avant. Après la répétition, les membres de l'équipe artistique ont échangé leurs avis.

Le 16 janvier, je suis retournée voir une répétition du *Maître d'amour*. La scène d'ouverture a changé. Les danseurs entrent sur scène à cour en portant un cube imaginaire tandis que Maryse Wolinski se dirige vers le centre de la scène pour s'asseoir sur une chaise. Les duos ont repris ensuite. La chorégraphie a peu changé, des quatuors de filles puis de garçons ont été ajoutés. Dans la deuxième moitié de la pièce, l'auteur commence à déambuler entre les quatre couples formés par les danseurs, les effleurant de la main. La musique se fait jazzy, langoureuse. Les danseurs exécutent leurs mouvements, dessinant dans l'espace. La fin de la pièce a également changée. Les danseurs viennent se placer en ligne, face public puis reculent vers le fond, Maryse Wolinski se plaçant au milieu d'eux. Ensemble, ils s'assoient sur le sol. L'auteur dit : « la dernière phrase du livre, c'est : elle s'offrira des frifes de deuil ». Ensuite, tous s'allongent, tirant sur eux un drap immatériel.

Lorsqu'ils reprennent la répétition une seconde fois, le chorégraphe leur demande de décoller le tapis de danse et de le ramener sur eux. Marilyn Alasset et Claude-Henri Buffard discutent ensuite de la manière de prononcer le texte, sur la diction que doit adopter Maryse Wolinski. Ils se demandent si elle doit lire le texte ou si celui-ci doit être enregistré et diffusé comme une voix-off, ou encore s'il doit défiler sur un écran. Ils ont fait un essai en plaçant sur elle un micro cravate HF. Lors de la deuxième répétition de la journée, une partie du texte est dit en voix in par l'auteur, l'autre partie étant diffusée en voix-off.

Le 21 janvier, Pierre Escande et Antoine Strippoli, respectivement directeur technique et régisseur son du centre chorégraphique, nous ont rejoint à la répétition. La dernière phrase dite par Maryse Wolinski a été remplacée par « elle s'offrira des frifes de deuil ». L'auteur est plus mobile et plus sûre d'elle. Une nouvelle scène fait son apparition vers le milieu de la pièce : les danseurs entrent en portant une table imaginaire qu'ils viennent placer au milieu du plateau. Commence alors une chorégraphie très lascive, où, langues pendues, sexe contre sexe, les danseurs se frottent les uns aux autres. Cette scène est accompagnée de la musique extraite du film *Eyes Wide Shut*. Du texte défile à présent sur un écran.

Le 22 janvier a eu lieu le dernier filage auquel le reste de l'équipe du CCNG est venu assister. Rien, mis à part quelques détails, n'a changé. Les personnes présentes ont eu des réactions très variées. Certains ont trouvé l'histoire difficile à comprendre, que l'ensemble ne ressemblait pas assez aux pièces de du Groupe Emile Dubois et que la scène de la « table » était trop osée. D'autres ont pensé que cette pièce était surprenante, apportant une certaine fraîcheur au répertoire de Jean-Claude Gallotta. Le chorégraphe et le dramaturge semblent confiants.

2.1.1.3.2 *Entretiens*

J'ai eu plusieurs entretiens avec Claude-Henri Buffard, dramaturge, à la suite de chacune de ces répétitions. Nous avons évoqué le travail de Jean-Claude Gallotta, la façon qu'il avait d'aborder cette nouvelle création. Le chorégraphe, m'a-t-il expliqué, est comme un peintre avec ses esquisses et ses croquis. Il a besoin d'avoir une vue générale, une vue d'ensemble très rapidement avant de pouvoir continuer à travailler ou de régler la technique et les détails. Il est aussi comme un musicien qui crée selon un « continuum rythmique » où tout est équivalent en terme de rythme (la danse, la musique, le texte, la vidéo). Ainsi, lors d'une création, le chorégraphe peut remplacer du texte par de la musique, le texte pas encore écrit par un autre déjà écrit de la même pièce ou d'une autre, un danseur par un autre, etc. Il a seulement besoin de voir et besoin que cela résonne rythmiquement.

Jean-Claude Gallotta aime aller vers l'essence du projet, vers le vrai. Il aime créer sans artifice et sans effet, qu'il s'agisse de la danse, du corps des danseurs, du texte, des titres des pièces, des décors ou des costumes.

La danse est parfois un compromis entre les souhaits du chorégraphe et ceux du dramaturge. Par exemple, le premier préfère les fins en mode majeur, symphoniques et enlevées, tandis que le second les préfère en mode mineur. Lorsque le compromis se fait, cela donne une fin en suspension comme dans *Trois Générations*.

Si Jean-Claude Gallotta préfère les premiers textes de Claude-Henri Buffard, écrits rapidement, lui, préfère ses textes travaillés. Après essai, il reconnaît souvent que cela « sonne » mieux avec les textes rapides qu'avec les textes retravaillés.

Nous avons ensuite parlé de l'acte créatif. D'après lui, il s'agit d'une rythmique poétique. Créer, c'est agencer des séquences de tout, utiliser des matériaux hétéroclites, mais dans une cohérence poétique générale. Au départ, cela peut paraître incongru. Il insiste : « Tout est bon pour créer ». Chez le Groupe Emile Dubois, il n'y a donc pas de hiérarchie dans les matériaux. Leur objectif est davantage d'interroger par leur acte artistique que de créer un bel objet qui ne sera que distrayant et éphémère. C'est pourquoi leur travail ne se conforme pas aux goûts du moment.

J'ai demandé comment débute cet acte créatif. « C'est plus physique que ce que l'on ne croit, me répond-il. Cela tient du pulsionnel, du déclic ». Une intention de départ peut se transformer. Elle dépend du jeu physique de l'artiste avec le matériau. Il faut faire confiance à ce matériau, l'écouter, voir comment il nous répond. Il en va de même pour une sculpture, une peinture ou un récit. Pour illustrer ses propos, il me raconte des anecdotes passionnantes sur la création de *Einstein on the beach* de Bob Wilson, sur les rencontres entre Pablo Picasso et le fils du matador Luis Miguel Dominguín, Miguel Bosé, sur le combiné Volkswagen de Merce Cunningham qui n'avait que huit places ce qui expliquait pourquoi la compagnie ne comptait que huit danseurs, sur le peintre qui a peint un soleil bleu tout simplement parce qu'il n'avait pas d'autres couleurs sur sa palette, etc. Le propos de l'artiste se retrouve dans chacune de ses œuvres et dans l'ensemble qu'elles forment. Il cite Georges Lavaudant : « Créer, c'est faire quelque chose ensemble ».

Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard sont toujours sincères dans leur démarche. Ils cherchent à faire émerger des interprètes ce qu'ils sont au plus profond d'eux-mêmes. Ils ne cherchent pas à les changer, à les grimer, à leur faire jouer un rôle. Ils s'adressent aussi à la poétique qui est en chacun de nous. Il en va de même pour les extraits de films choisis. Le sens naît au moment où un élément résonne en nous, où cela fait écho à notre sensibilité.

2.1.1.3.3 Administration du projet

Pour en revenir à des choses plus prosaïques, j'ai également prêté attention à tout ce qui touchait à la création du *Maître d'amour* : la communication, les déclarations de droits d'auteurs, le suivi des répétitions, l'accueil de Maryse Wolinski et Marylin Alasset.

Comme pour *L'Homme à tête de chou*, avec Caroline Brossard (responsable de l'information et de la documentation), nous avons réalisé un dossier de presse, comprenant une note d'intention, un extrait du synopsis, les crédits, les dates de représentations et les biographies de l'équipe artistique.

J'ai aussi accompagné le directeur de projets à son rendez-vous avec Jean-Luc Carthonnet, le directeur de la SACD/SACEM. J'ai préparé avec Antoine Strippoli, compositeur et régisseur son de la compagnie, la liste des musiques utilisées dans *Le Maître d'amour*. La question des droits a été très délicate, ceux-ci devant être répartis entre Jean-Claude Gallotta (chorégraphe), Maryse Wolinski (auteur), Claude-Henri Buffard (adaptateur) et Antoine Strippoli (compositeur). Il nous a fallu remplir une déclaration SACD et une déclaration SACEM (pour les musiques utilisées dans la pièce) permettant le calcul, le prélèvement et la répartition des droits²⁷.

L'accueil de Maryse Wolinski et de Marylin Alasset m'a également été confié lors de leur arrivée : badges d'accès au bâtiment, visites des locaux, installation dans les loges, etc. J'ai rapidement développé un lien privilégié avec elles et les ai accompagnées durant leur séjour. Je les ai assistées sur de petites choses comme l'impression, la mise à jour et la mise en page particulière des textes de l'auteur. De cette rencontre sont nés des liens amicaux et m'a permis de m'enrichir, pendant leur séjour, de leurs expériences.

²⁷ Voir annexe 20.

2.1.2 Production

2.1.2.1 Auditions

Dans le cadre d'un projet d'insertion professionnelle, pour compléter la distribution de *L'Homme à tête de chou*, deux danseuses et deux danseurs, âgés de moins de 26 ans au 2 septembre 2009²⁸ (date du début des répétitions) ont été recrutés. Un danseur d'âge indifférent devait aussi être embauché pour une reprise de rôle. Les inscriptions à l'audition étaient obligatoires et ont été clôturées au 15 mai 2009. Les CV et les photographies devaient être envoyés par courrier ou par mail au CCNG. L'audition a eu lieu les 23 et 24 mai au CNSMDP²⁹.

J'ai répertorié tous les candidats à l'audition, en relevant leur nom, leur prénom, leur âge au 2 septembre 2009, leur lieu de résidence. J'ai précisé par le chiffre 1 quels candidats n'entraient pas dans le cadre de la professionnalisation, ce qui représentait 23% des candidates féminines. J'ai placé ces listes sur les couvertures des classeurs, un pour les danseurs, l'autre pour les danseuses, dans lesquels étaient classés les CV de tous les postulants par ordre alphabétique. Les candidats provenaient de nombreux pays : France métropolitaine, DOM-TOM, Argentine, Autriche, Luxembourg, Suède, Japon, Etats-Unis, Suisse, Grande-Bretagne, Espagne, Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Italie, Tunisie.

Nous avons quatre cents vingt-deux candidates, âgées de 17 à 42 ans, avec une moyenne d'âge de 24 ans, et quatre-vingt dix-sept candidats, âgés de 19 à 44 ans, avec une moyenne d'âge de 27 ans³⁰.

J'ai dû préparer des attestations de présence à l'audition pour les danseurs³¹ et l'ensemble de la signalétique dont ils auraient besoin sur place. C'est avec toute cette documentation que la compagnie est allée faire passer l'audition aux postulants.

²⁸ Pour la professionnalisation, les danseurs doivent être âgés de moins de 26 ans à la date de signature du contrat.

²⁹ Voir annexe 21.

³⁰ Voir annexe 22.

³¹ Voir annexe 23.

2.1.2.2 Costumes

Afin de découvrir tous les métiers du CCNG, je suis allée à la rencontre des costumières, Marion Mercier et Anne Jonathan. Je me suis longuement entretenue avec elles de leur travail au sein du centre chorégraphique, de leur statut. Je les ai interrogées sur leur travail, et plus particulièrement sur *Le Maître d'amour*. Ma démarche étant toujours celle de suivre le montage d'une pièce de A à Z. Malheureusement, elles ne devaient voir Jean-Claude Gallotta qu'une semaine plus tard pour évoquer les costumes de ce spectacle. Elles n'avaient donc encore aucune idée de ce que le chorégraphe souhaiterait ni des propositions qu'elles pourraient lui faire. Il m'aurait donc fallu les revoir une fois leur processus de création commencé, mais le temps m'a ensuite manqué, ce que je regrette.

Pour leur rendre service et afin de m'imprégner d'une partie de leur manière de travailler, j'ai dactylographié les mises de départ et les conduites costumes de *Cher Ulysse* (treize interprètes), de *Bach danse expérience* (six interprètes) et des *Chroniques chorégraphiques* (huit permanents et dix-huit intervenants). Lors de la frappe des mises de départ et des conduites costumes, j'ai conservé la présentation des notes manuscrites des costumières afin qu'elles puissent s'y retrouver. J'ai ajouté une large marge leur permettant de noter leurs remarques au fur et à mesure des représentations³². J'ai constaté qu'elles avaient annoté chaque détail de tous les costumes, depuis la matière et la couleur de ceux-ci jusqu'à la façon de l'entretenir, depuis la robe d'une danseuse jusqu'au sous-vêtement d'un danseur.

2.1.3 Diffusion

2.1.3.1 Le GRAC

Jean Ripahette, notre directeur de projets, devait préparer les dossiers de presse de *Cher Ulysse* et de *Des Gens qui dansent* et les transmettre à Jean-Paul Angot,

³² Voir annexe 24.

le directeur de l'Espace Malraux (Chambéry), qui devait se rendre à réunion du GRAC.

Cette réunion regroupe chaque année plusieurs directeurs de salles de spectacles de la région. Ensemble, ils échangent sur les pièces et les concerts qu'ils ont vus et qui les intéressent. L'objectif est d'organiser les programmations de chacun pour la saison à venir.

Jean m'a demandé d'imprimer les dossiers de presse des deux spectacles de Jean-Claude, ainsi qu'un document Excel retraçant l'historique de la tournée de *Cher Ulysse* et de *Des Gens qui dansent* sur l'ensemble des saisons 2006 à 2009. J'y rappelais les villes et les théâtres des représentations, les dates et les saisons. J'ai classé ces informations par ville d'accueil puis par saison³³. J'ai ajouté un dossier de presse des *Chroniques chorégraphiques*. Nous avons envoyé l'ensemble de ces documents à Jean-Paul Angot afin qu'il défende ces projets lors du GRAC.

2.1.3.2 *Les Chroniques chorégraphiques*

On m'a demandé de rédiger les *Carnets de scène* des *Chroniques chorégraphiques*. A partir du dossier de presse, j'ai créé un nouveau dossier suivant la même charte graphique. J'ai repris des textes écrits par Claude-Henri Buffard, dramaturge (pour la note d'intention) et des notes prises par Marie-Pierre Paillard, responsable de la diffusion (pour les informations pratiques concernant la tournée). Je les ai rédigés et mis en page. Le dossier contient une note d'intention, un déroulement de l'exportation des *Chroniques chorégraphiques* dans d'autres villes, depuis l'audition jusqu'au travail avec la compagnie, une approche budgétaire et les contacts³⁴.

Concernant les *Chroniques chorégraphiques*, j'ai également réalisé un document Excel regroupant le nom des personnes présentes lors de la création du spectacle à Grenoble et le rôle qu'elles tenaient. Cela a servi à la compagnie pour évaluer les conditions d'exportation du spectacle dans d'autres villes. Ils pouvaient ainsi

³³ Voir annexe 25.

³⁴ Voir annexe 26.

identifier quels rôles étaient indispensables, ceux qui devaient être remplacés et ceux qui pouvaient être recrutés sur place. Cela concernait dix-huit personnes³⁵.

Pour aider à la documentation, j'ai réalisé une copie de la captation du spectacle. J'ai envoyé un DVD à chacun des participants de Grenoble. Puis, j'ai scanné les photographies prises par Guy Delahaye, photographe officiel du Groupe Emile Dubois, ce qui représente cent trente-sept photographies au total : soixante-trois tirages en noir et blanc et soixante-quatorze diapositives couleurs.

2.1.3.3 Les tournées

2.1.3.3.1 *Jacob's Pillow Dance*

Le *Jacob's Pillow Dance* est un événement ayant lieu tous les étés à Becket dans le Massachussetts aux Etas-Unis. Le Groupe Emile Dubois a été invité à participer à l'édition 2009 de ce festival et à y présenter *Des Gens qui dansent*³⁶.

Organiser un tel événement a nécessité un travail minutieux et de longue haleine. Nous avons :

- rempli avec les danseurs les formulaires de demande de visa, lesquels demandaient des informations très détaillées sur les personnes. Les hommes âgés de vingt-cinq à quarante ans devaient remplir un second formulaire leur demandant de plus amples informations sur leurs divers engagements, militaires, humanitaires ou politiques³⁷,

- pris rendez-vous avec l'ambassade des Etats-Unis de Paris pour l'obtention des visas,

- rassemblé toutes les pièces justificatives demandées pour ce rendez-vous

- un tableau recensant les personnes impliquées dans le spectacle³⁸ ;

- un certificat de retour pour tous ;

- un certificat de nécessité de présence avec arguments pour chacun des

personnels techniques³⁹ ;

³⁵ Voir annexes 27 et 28.

³⁶ Voir annexe 29.

³⁷ Voir annexe 30.

³⁸ Voir annexe 31.

- acheté les billets de transport,
- préparé la feuille de route.

Tous les documents devaient être rédigés en anglais. Les informations étaient disponibles sur le site de l'ambassade. Elles étaient très complexes et très variables selon les cas. De plus, les communications passées à l'ambassade étaient payantes, à hauteur de quinze euros l'appel. Autant dire que nous en avons passés un minimum.

Certains danseurs sont restés un peu plus longtemps, à leurs frais, aux Etats-Unis. Ceci a entraîné des dates de retour différentes pour chacun et nous n'avons pas pu obtenir des tarifs de groupe auprès des compagnies aériennes. Nous avons ensuite attendu fébrilement les visas de chacun et avons rédigé la feuille de route habituelle, que nous avons transmise aux seize participants⁴⁰.

2.1.3.3.2 *Tournée en France métropolitaine*

La secrétaire de direction m'a appris à réaliser des feuilles de route pour la tournée en cours. Cela consiste à rechercher les horaires et les tarifs les plus adaptés aux voyages des danseurs. Puis, nous achetons les titres de transports, que nous leur donnons en même temps que les détails pratiques de leur voyage :

- le nom du spectacle,
- les horaires de transport, les coordonnées de l'hôtel, les plans des villes et les conditions d'hébergement,
- le lieu, la date et l'horaire de(s) (la) représentation(s),
- le planning,
- les coordonnées du directeur, du directeur technique et de la personne responsable de l'accueil des artistes de la structure.

J'ai réalisé certaines feuilles de route pour des représentations de *My Rock* et de *Cher Ulysse*, à Lunéville, Blois, Rouen, Vannes, Calais et Arcachon⁴¹.

³⁹ Voir annexe 32.

⁴⁰ Voir annexe 33.

⁴¹ Voir annexe 34.

2.1.3.3.3 *L'international*

Afin de diffuser le répertoire de Jean-Claude Gallotta à l'international, que ce soit par la programmation de pièces dans des salles de spectacles à l'étranger, ou par un travail d'adaptation ou de collaboration avec d'autres compagnies, j'ai recherché les contacts de ballets ou de compagnies de danse contemporaine, susceptibles d'être intéressées par la reprise d'une pièce de répertoire. Puis, j'ai réalisé un dossier de présentation de ce projet comprenant une lettre d'intention et un historique du répertoire ce chorégraphe.

Pour ce faire, j'ai commencé par établir une base de données recensant des ballets et des compagnies étrangères et leurs coordonnées⁴². Il y en avait soixante-seize. Vint ensuite la rédaction d'une lettre d'intention en anglais, accompagnée d'une biographie de Jean-Claude Gallotta et de Darrell Davis (chargé de la transmission du répertoire)⁴³. Puis, j'ai réalisé un historique des créations et des collaborations avec des ballets d'opéras et des compagnies à l'étranger, et des transmissions réalisées par la compagnie⁴⁴. Cet historique devrait servir de base à la réalisation d'une plaquette dédiée à la diffusion du projet. Elle sera élaborée par la graphiste extérieur à la compagnie. Dans le même ordre d'idée, j'ai recherché des photographies pouvant illustrer cette plaquette afin d'en soumettre une sélection à l'équipe.

J'ai inséré ces nouveaux contacts dans la base de données du CCNG. Nous leur avons envoyé une plaquette de saison et une *Lettre d'Emile* (bulletin trimestriel d'information de la compagnie), accompagnées d'une lettre présentant ce projet de transmission et les invitant à rencontrer Jean-Claude Gallotta à la suite d'une des représentations d'*Armide* au Théâtre des Champs-Élysées (Paris).

⁴² Voir annexe 35.

⁴³ Voir annexe 36.

⁴⁴ Voir annexe 37.

2.2 Communication

M'inspirant du travail de l'an passé, avec Caroline Brossard, responsable de l'information et de la documentation, nous avons procédé à la diffusion de la Lettre d'Emile, des plaquettes de l'Entraînement régulier du danseur et des cartes de vœux. Nous avons aussi préparé la tournée pour la saison 2009-2010.

2.2.1 Tournée

La réalisation d'un document Word, contenant les coordonnées et des informations sur les salles qui accueilleront la compagnie, a permis de préparer la saison prochaine. Ce document a quatre fonctions :

- mettre à jour la rubrique « Tournées » du site Internet,
- servir de support à la graphiste pour la réalisation de la nouvelle plaquette de saison,
- permettre à Nathalie Malevergne de disposer des informations qui lui serviront à contacter les salles lorsqu'elle en aura besoin (pour établir, notamment les feuilles de route),
- permettre aussi à Caroline Brossard de disposer des coordonnées des salles afin de leur envoyer des documents de communication (affiches, etc.).

Sur ce document figurait :

- le nom du spectacle,
- les dates de représentations,
- le nom du théâtre ou de la salle de spectacle,
- le lieu des représentations/le nom de l'organisateur,
- leurs coordonnées,
- les noms du directeur général, du directeur technique, du secrétaire général et du responsable de la communication.

Le planning des tournées du CCNG établi par Marie-Pierre Paillard, sur lequel figuraient seulement le nom du spectacle et de la ville, m'a servi de base de

travail. J'ai complété ces renseignements par des informations trouvées sur Internet pour finaliser le document.

Cette fiche existe sous deux versions différentes : une organisée selon les pièces jouées spectacle, l'autre selon les dates de représentation⁴⁵.

Ces structures ont reçu :

- un courrier personnalisé adressé au secrétaire générale ou au responsable de la communication détaillant le contenu de l'envoi,
- un dossier de presse mis à jour comprenant un générique, une note d'intention, une revue de presse et des biographies,
- des photos que nous avons sélectionnées et gravées sur un CD-Rom,
- une affiche 40 x 60 cm,
- un bon de commande pour des affiches,
- les textes à inclure dans les programmes du soir,
- une lettre d'Hélène Azzaro, responsable des actions nouvelles, adressée au responsable des relations publiques et les invitant à co-organiser des actions culturelles.

Ce courrier affirmait notre volonté d'avoir un regard en amont sur tous les textes et documents de communication, notre désir de recevoir un programme de salle original et une revue de presse. Nous proposons également une exposition de photographies de Guy Delahaye retraçant l'aventure du Groupe Emile Dubois.

Cet envoi a concerné quatre salles de spectacles pour *Cher Ulysse*, deux pour *L'Enfance de Mammame* (annulées par la suite), une pour *My Rock*, une pour *Sunset Fratell*, deux pour *Sunset Fratell* et *L'Incessante*, et dix pour *L'Homme à tête de chou*, soit vingt au total⁴⁶.

J'ai aussi participé à la vérification des programmes de salle et des plaquettes de saison, qui nous ont été soumis à relecture par les structures accueillant un spectacle du Groupe Emile Dubois⁴⁷.

⁴⁵ Voir annexe 38.

⁴⁶ Voir annexe 39.

⁴⁷ Voir annexe 40.

2.2.2 Outils de communication

En 2008, le centre chorégraphique a mis en place un nouvel outil de diffusion de l'information via Internet. Il s'agit d'une newsletter mensuelle qui informe près de neuf cent abonnés des activités de la compagnie. Pour cette mise en œuvre, le centre chorégraphique a implanté sur son site un module « Wanewsletter » permettant d'envoyer des newsletters à des listes de diffusions, de façon complètement autonome. Il existe cinq listes de diffusion :

- une regroupant les diffuseurs (théâtres, festivals, instituts français à l'étranger, etc.),
- une regroupant les professionnels de la danse (danseurs, professeurs, compagnies),
- une regroupant les politiques, les institutionnels,
- une regroupant la presse, les médias,
- une pour les spectateurs.

Dans la continuité du travail engagé avec Caroline Brossard lors de mon précédent stage sur la mise à jour de la base de données du CCNG et de la mise en place d'une newsletter, j'ai pu poursuivre cette mission. J'ai entrepris de vérifier et de mettre à jour la base de données, les coordonnées des professionnels changeant constamment.

La responsable de l'information et de la documentation m'a également appris à utiliser le module « Wanewsletter », depuis l'importation des contacts provenant d'Access jusqu'à la création et l'envoi d'une newsletter. Sur un gabarit préétabli, nous avons uniquement agi sur son contenu, à savoir les photographies, les textes et les liens. Pour chaque actualité, un court texte d'annonce s'affiche, ainsi qu'un lien, lequel renvoie à une page plus détaillée sur le site du centre chorégraphique. Une photographie peut accompagner le texte. L'envoi d'une newsletter est prévu à chaque fin de mois, pour annoncer l'actualité du CCNG pour le mois suivant (dates de tournées, informations sur l'Entraînement régulier du danseur, etc.). Une

newsletter événementielle est aussi envisageable afin de mettre l'accent sur une actualité particulière, comme *Les Soirées*⁴⁸.

2.3 Information et documentation

2.3.1 Information

J'ai fait la revue de presse tous les matins. Je lisais les brochures d'autres structures, des revues et des journaux comme le *Dauphiné Libéré*, *Grenoble et moi*, *Télérama*, *CultureCommunication* (le magazine du Ministère) et *Danser*, à la recherche d'articles, de dossiers ou de critiques concernant le CCNG, ses partenaires, ou relayant des informations sur la politique culturelle. Je faisais la même recherche sur Internet, sur les sites du *Figaro*, du *Monde* et de *Libération*. Je prêtais également attention aux programmes télévisés, plus particulièrement ceux d'Arte, de France 3 et de Mezzo, afin d'informer l'équipe des films, des retransmissions de spectacles ou des documentaires intéressants.

Je diffusais aussi les offres de stages et d'emplois reçus. Je les affichais sur un tableau prévu à cet usage, qui se situe entre les deux studios. J'ai ainsi déposé de nombreux programmes, annonces et plaquettes de différentes compagnies dans différents lieux de rencontres au CCNG et à la MC2.

2.3.2 Documentation

J'ai réalisé de nombreuses copies informatiques de captations de spectacles et des copies sur DVD de fichiers vidéo (avec *stompers* et jaquettes). J'ai scanné les diapositives couleur de photographies prises par Guy Delahaye lors de représentations de *Cher Ulysse* et des *Chroniques chorégraphiques*. J'ai ensuite étiqueté et classé l'ensemble des ces trois-cents diapositives dans de classeurs rangés dans une armoire de mon bureau.

⁴⁸ Voir annexe 41.

2.4 Logistique de la compagnie

2.4.1 La vie de la compagnie

Auprès de la titulaire, j'ai découvert de nombreuses tâches dévolues au poste de secrétaire de direction : réalisation de feuilles de route, organisation des tournées, tenue du standard, envoi, relève et distribution du courrier.

Chaque semaine, il fallait également s'occuper du planning de l'équipe artistique. L'emploi du temps de la semaine était affiché le vendredi précédent dans l'espace de vie de la compagnie afin que les danseurs puissent le consulter à loisir. Une copie du planning était déposée dans le bureau de la direction. Ce même emploi du temps leur était envoyé par mail. Le planning, où l'on ôtait les informations relatives au fonctionnement interne de la compagnie, était transmis par voie électronique à Michel Orier, le directeur de la MC2, afin qu'il puisse savoir quand joindre Jean-Claude Gallotta.

Les emplois sont sans cesse mis à jour avec de nouvelles informations, celles modifiées ou supprimées. Il est consultable par tous par le biais du serveur commun mais seule la responsable peut faire ces modifications. Deux versions du planning sont disponibles : une mensuelle, très détaillée, et une annuelle, permettant de prévoir sur plusieurs mois la vie de la compagnie.

2.4.2 Rapport d'activités

En m'appuyant sur le rapport d'activités 2007 et sur les documents rassemblés sur les diverses activités de la compagnie en 2008 (plaquette de saison, programmes de salle, mails, notes, brochures de l'Entraînement régulier du danseur, Lettres d'Emile, etc.), j'ai rédigé le rapport d'activité 2008 du CCNG.

Le travail avait été commencé. Je l'ai complété et mis en page. J'ai aussi réécrit certaines parties en m'appuyant sur des informations rapidement recueillies auprès des membres de l'équipe. Pour améliorer la présentation, j'ai ajouté des photographies dans le corps du texte et des annexes (à savoir l'occupation du studio du CCNG, le bilan des actions culturelles, la liste des stagiaires accueillis et des

extraits de presse - un extrait du Dauphiné Libéré et un de Libération sur les *Chroniques chorégraphiques*, un du Figaro sur *Armide*).

Ce rapport d'activités comporte vingt et une pages, sans les annexes, et il s'organise en dix parties :

- 1) Présentation du CCNG
- 2) Créations
- 3) Répertoire et tournées
- 4) Transmissions
- 5) Rhizomes et connexions
- 6) Actions culturelles et audiovisuel
- 7) Extensions
- 8) Aide aux compagnies
- 9) Accueil de jeunes danseurs et de stagiaires
- 10) Entraînement régulier du danseur

Ce rapport d'activités a pu être distribué lors du Conseil d'Administration du mois de juin 2009. Nous avons également préparé pour cette réunion une pochette pour chacun des membres du conseil contenant un ensemble de documents de communication, d'extraits de presse et de statistiques (pour le prêt du studio et pour les actions culturelles).

2.5 Actions culturelles

2.5.1 Entraînement régulier du danseur

Le CCNG organise, en collaboration avec le Pacifique - CDC de Grenoble et la MC2, des cours et des ateliers animés par des permanents de la compagnie ou par des professeurs de danse extérieurs d'horizons chorégraphiques très différents (techniques particulières, danse contemporaine ou classique, etc.). Ils sont destinés à des danseurs semi-professionnels et professionnels et ont lieu au CDC ou dans le Grand Studio du centre chorégraphique. Ils sont regroupés sous l'appellation « Entraînement régulier du danseur ».

Hélène Azzaro, responsable des actions nouvelles, organise avec Mathilde Altaraz et Christiane Blaise, directrice artistique du Pacifique, la programmation trimestrielle des cours. Elle prend en charge les inscriptions et le suivi des règlements.

J'ai assisté Hélène Azzaro dans ces tâches, et plus particulièrement dans le suivi des cours. Ces documents nous ont permis de clôturer la saison 2008-2009 de l'Entraînement régulier du danseur. Ces chiffres et ces informations ont été présentés au Conseil d'Administration et ont été inclus dans le rapport d'activités 2008 du CCNG.

2.5.2 Les Soirées

2009 a marqué un tournant pour les *Soirées d'Emile* qui sont devenues *Les Soirées*. Pour la sixième année consécutive, le CCNG a accueilli des compagnies extérieures pendant trois jours consacrés à la danse. Le principe du festival de présenter des formes chorégraphiques courtes, pièces intégrales ou extraits de pièces plus longues, a été conservé. En revanche, plusieurs critères ont été modifiés. Pour la première fois :

- les pièces présentées étaient toutes achevées, de chorégraphes reconnus et de compagnies plus importantes qu'auparavant (par conséquent, ces pièces ont toutes été achetées, somme qui s'ajoutent aux défraiements habituels de transport, de la restauration et de l'hébergement),
- le nombre des compagnies accueillies par soir a été réduit à trois, certaines revenant à plusieurs reprises durant le festival,
- *Les Soirées* ont « déménagé » du Grand Studio pour aller habiter le Petit Théâtre, ce qui a permis d'accueillir plus de spectateurs et de disposer de davantage de possibilités techniques.

Les Soirées ont été agrémentées de concert de Strigall chaque soir.

Les frontières établies entre les différents arts et les multiples lieux de la MC2 ont été dépassées : nouveauté appréciable.

Contrairement à l'année passée, la billetterie a été prise en charge par la MC2 et Pierre Escande, directeur technique du CCNG, a été assisté de cinq régisseurs de

la Maison de la culture : Virgile Pegoud, régisseur plateau, Sylvain Fabry, régisseur lumière, Raymond Perez, électricien, Pierre Ploteau, machiniste, et Camille Panin, régisseuse costumes. Pablo Gomez nous accompagnait à nouveau à la régie son.

2.5.2.1 Préparation et organisation des *Soirées*

La première chose que j'ai faite pour *Les Soirées* a été de ranger, dans des pochettes, les documents que nous possédions pour chaque compagnie. Sur chacune figurait le nom de la compagnie, le titre de la pièce proposée, le jour de passage de la compagnie pendant les soirées et leurs coordonnées.

2.5.2.1 Préparation de l'accueil des artistes

Pour préparer l'accueil des artistes, j'ai réservé des chambres d'hôtels. Je me suis occupée de leurs loges et je me suis chargée de leur communiquer toutes les informations relatives aux *Soirées*.

Le CCNG s'est engagé à fournir aux compagnies programmées un hébergement. Cette année, nous avons réservé l'ensemble des chambres à l'hôtel Le Gallia, soit dix chambres sur une durée de trois jours, du 4 au 6 juin 2009⁴⁹.

Les artistes bénéficient tous d'un défraiement repas. Nous avons innové à nouveau cette année en demandant au Bar de la MC2 de préparer des plateaux repas (vins, fromages, charcuterie) pour les artistes, qui venaient se restaurer après les représentations, entre 21h et 23h⁵⁰.

Début mai, j'ai envoyé un mail à Philippe Lacroix, régisseur général de la MC2, pour réserver des loges pour les *Soirées*. J'avais évalué le nombre de loges dont nous aurions besoin en fonction des artistes présents chaque soir. J'ai inscrit également le nombre de badges correspondant. J'ai donc envoyé ce planning en copie à Fatima Trari de l'accueil artistes de la MC2. Nous avons disposé de trois loges doubles près du Petit Théâtre, nous permettant d'accueillir chaque jour les

⁴⁹ Voir annexe 42.

⁵⁰ Voir annexe 43.

trois compagnies programmées, et d'une loge double au quatrième étage nous permettant d'installer le catering pour les danseurs⁵¹.

J'ai envoyé un premier mail aux compagnies afin de leur rappeler les conditions d'accueil aux *Soirées* et de leur demander de confirmer les informations à leur sujet en notre possession⁵². Cela nous a permis d'établir ensuite les contrats de cession⁵³.

Une fois que les plannings de déroulement des *Soirées*, des répétitions et d'installation technique ont été figés⁵⁴, j'ai envoyé par mail à chaque compagnie une lettre de confirmation d'hébergement et une feuille de route. J'ai joint à cette lettre un itinéraire piéton et routier pour les aider à se repérer et à rejoindre leur hôtel depuis le CCNG, ainsi qu'un plan des lignes de tram⁵⁵.

2.5.2.1 Communication des *Soirées*

Cette année, la plaquette a été réalisée par Caroline Brossard et la graphiste. Les textes avaient été écrits par Hélène Azzaro, Claude-Henri Buffard et Sylvaine Van Den Esch (conseillère artistique). Mon rôle a été de participer à sa relecture et à sa correction⁵⁶.

Ces plaquettes ont été déposées à la billetterie de la MC2 et envoyées par courrier aux compagnies programmées aux *Soirées*. Pour les envois aux professionnels, aux médias et aux institutionnels, le centre chorégraphique fait appel à CPDS.

J'ai, quant à moi, réalisé des programmes pour chaque soirée sur Microsoft Publisher. Ils ont été conçus trois volets, imprimés recto-verso. Pour rester en adéquation avec la plaquette réalisée par la graphiste, j'ai utilisé les mêmes couleurs qu'elle, le blanc, le noir et le rose. Chaque volet intérieur était consacré à une compagnie et comprenait les crédits et un synopsis de chaque pièce, fourni par les chorégraphes accueillis. Sur les volets extérieurs, on trouvait le programme de la

⁵¹ Voir annexe 44.

⁵² Voir annexe 45.

⁵³ Voir annexe 46.

⁵⁴ Voir annexe 47.

⁵⁵ Voir annexe 48.

⁵⁶ Voir annexe 49.

soirée, un court texte de présentation du concert de Strigall, les crédits de l'équipe technique et le programme des soirées à venir. Les programmes ont été soumis à Claude-Henri Buffard et aux compagnies qui ont vérifié les textes et les informations. Une fois les vérifications terminées, les programmes ont été imprimés puis pliés, avant d'être apportés au service communication de la MC2 où les ouvriers viendraient les récupérer⁵⁷.

2.5.2.2 Au cœur du festival

Le lundi 23 juin, premier jour du festival, j'ai écrit le nom de chaque compagnie sur du papier cartonné à l'entête du centre chorégraphique. Je les ai ensuite accrochés près des loges pour indiquer à qui celles-ci étaient destinées. Je me suis appuyée sur le planning des loges que j'avais constitué. Je me suis assurée que les loges étaient rangées et propres. Dans chacune, j'ai déposé une bouteille d'eau et des verres. J'ai, par la même occasion, testé les badges, récupérés précédemment, pour m'assurer que les artistes pourraient accéder à leur loge. Il nous a fallu également prévoir le catering pour les trois jours à venir.

Les compagnies sont arrivées en fin de matinée. Je leur ai alors remis leurs badges, en leur précisant qu'il faudrait me le rendre impérativement en fin de soirée. J'ai noté les numéros des badges distribués et à qui je les avais remis. Cela m'a permis, à la fin de chaque jour, à savoir lesquels manquaient. En accompagnant les artistes jusqu'à leurs loges, je leur ai fait visiter la MC2 pour les aider à se repérer.

Cette année, les choses ont été simplifiées par le fait que les répétitions et les représentations avaient lieu dans le Petit Théâtre et que les loges en étaient proches. Les compagnies ont eu tout le temps nécessaire pour faire leur montage et leurs réglages, contrairement à l'an passé, car le nombre de compagnies programmées avait été réduit. En fin d'après-midi, l'espace détente, situé au second étage, près des loges, a accueilli les artistes pour le catering. Ces opérations ont été répétées chaque jour.

⁵⁷ Voir annexe 50.

2.5.3 « Extensions »

Au CCNG est défini par « extensions » tout ce qui ne relève pas de la danse mais qui y touche de très près. C'est le cas notamment de la musique, entité à part entière du processus de création ou d'accompagnements de celle-ci.

Guitariste dans plusieurs groupes de rock aux influences diverses, Antoine Strippoli a rencontré, il y a plusieurs années, le monde de la danse contemporaine et notamment Jean-Claude Gallotta. Ce dernier l'a incité à dépasser les simples paysages sonores et à oser des propositions musicales plus personnelles. En 2001 naît le concept de Strigall, une entité musicale où Antoine Strippoli embarque à l'occasion la voix du chorégraphe sur la bande magnétique. Strigall se définit comme une musique aux sonorités électroniques matinées de rock. Egalement régisseur son du CCNG, ce compositeur signe les musiques de la plupart des spectacles de Jean-Claude Gallotta depuis maintenant neuf ans.

J'ai eu l'occasion de travailler régulièrement avec lui durant mes six mois de stage dans divers domaines touchant à la musique.

2.5.3.1 La musique dans *Le Maître d'amour*

Jean-Claude Gallotta a eu recours à de nombreuses chansons d'autres artistes que Strigall pour la bande-son du *Maître d'amour*, depuis Tom Waits jusqu'à Ravel, en passant par les musiques de films comme *L'Affaire Pélican* ou *Eyes Wide Shut*. Par conséquent, ce spectacle ne compte qu'un seul titre de Strigall, *Catatrane*, morceau d'une dizaine de minutes pas encore édité, utilisé en ouverture, et quelques ambiances. Néanmoins, en tant que régisseur son de la compagnie, Antoine a assuré l'arrangement de toutes ces musiques et leur diffusion durant cette pièce. C'est donc avec lui que je me suis entretenue des choix de Jean-Claude avant d'en rendre compte à la SACEM.

2.5.3.2 Diffusion du nouvel album *Ull*

Le 20 janvier 2009 est sorti *Ull*, troisième album composé par Antoine Strippoli, regroupant des musiques extraites du spectacle *Cher Ulysse*. Ce CD est autoproduit. Pour accompagner cette sortie, je l'ai aidé à le diffuser (FNAC de Grenoble Centre-Ville, FNAC de Grenoble Grand-Place et lors de ses concerts).

A la FNAC, j'ai rencontré la personne responsable des ventes. Cette enseignne propose de mettre dans ses bacs les CD autoproduits, sous certaines conditions, établies par contrat :

- mise en vente d'un petit nombre de disques,
- début de la vente au maximum dix jours après réception des produits,
- 10% du prix de vente est reversée à la FNAC,
- engagement à venir récupérer les invendus sous trois mois.

J'ai discuté de ces modalités avec l'équipe et, après leur accord, j'ai apporté dix CD de *Ull* à chacune des deux FNAC et ai signé les contrats. Je me suis assurée, une semaine plus tard, que les produits avaient bien été mis en rayon, au prix convenu, soit onze euros. L'album a également été mis en vente par l'intermédiaire du site Internet du centre chorégraphique.

2.5.3.3 Premiers concerts de Strigall

La sortie de *Ull* a coïncidé avec les premiers concerts publics d'Antoine Strippoli. A cette occasion, il a constitué un groupe pour jouer les morceaux qu'il avait composé seul pour Strigall. Trois musiciens l'ont rejoint : Philippe Fontaine à la guitare, Salvator Lunetta à la batterie et Michel Peritore à la basse.

Après une résidence, La Chaufferie a accueilli leur premier concert le 22 avril 2009. Annoncée sur divers sites Internet (MySpace du groupe, site de La Chaufferie et du CCNG), par des affiches (à la MC2, à la FNAC.), par l'intermédiaire d'une newsletter, cette première expérience scénique a été un succès, tant artistiquement qu'en termes de fréquentation. Sur place, il n'y avait pas de billetterie à gérer, l'entrée étant libre. Les trois albums de Strigall ont été mis en vente, à l'entrée et à la sortie

du concert, au prix unitaire de dix euros. Malgré le public nombreux et enthousiaste, seuls trois CD ont été vendus.

Trois autres concerts, en collaboration avec l'Ecole supérieure d'art de Grenoble (pour la réalisation vidéo) et avec le lycée Argouges de Grenoble (pour la réalisation costumes), ont ensuite eu lieu dans le Petit Studio du CCNG, à la suite des Soirées, les 4, 5 et 6 juin 2009. Une scène a spécialement été montée dans le Petit Studio. Celui-ci a été réaménagé, voire même transformée grâce à des pendrillons noirs formant une boîte noire et permettant de s'immerger totalement dans l'univers électrique de Strigall. L'entrée était libre mais nous avons tout de même mis en place une billetterie. Cela nous a permis de contrôler le nombre de personnes présentes dans le studio afin de respecter les normes de sécurité. Le public a de nouveau répondu présent mais s'est montré plus volatile, allant et venant, peut-être à cause de l'heure tardive ou d'une réaction de claustrophobie à l'intérieur de la salle.

Troisième partie :
LA PERCEPTION DU CORPS A TRAVERS L'HISTOIRE DE LA
DANSE ET A LA LUMIERE DU TRAVAIL DE JEAN-CLAUDE
GALLOTTA

Dans l'imaginaire collectif, la danse est associée à l'image de la danseuse, et plus particulièrement à celle de la danseuse classique, longiligne et éthérée. Pourtant, en se déplaçant dans les salles de spectacle, la danse contemporaine est à l'honneur : toujours techniciens dans leur pratique, les danseurs sont davantage dans l'expérimentation (celle de leur corps, de l'espace, du temps, etc.).

Cette remise en question des valeurs associées à la danse classique, passant par l'émergence de la danse contemporaine, a bouleversé les codes culturels. Ceux-ci ont évolué et la vision du public sur la danse s'en est retrouvée changée. Néanmoins, avec le temps, cette remise en question, cette interpellation du spectateur, a fini par ne plus surprendre. Il a donc fallu imaginer de nouveaux moyens pour faire évoluer la danse et continuer à interroger le public.

A une époque où la danse était en pleine mutation, cherchait de nouvelles manières de s'exprimer, où parfois le spectateur s'est interrogé sur la nature même de la danse, si elle était encore de la danse, Jean-Claude Gallotta a décidé de surprendre à son tour en ne répondant pas aux attentes du public : pourquoi ne pas faire entrer sur scène des corps différents (âgés, rondouillards, souffrants), voire des non-professionnels ? Pourquoi même ne pas les faire danser ?

3.1 La perception du corps à travers l'histoire et l'évolution de la danse

3.1.1 La naissance de l'académisme et du corps virtuose en danse

La danse de Louis XIV exprimait des idéaux du Roi-Soleil et de ses fidèles mais de nos jours, le spectateur voit dans la danseuse l'idéal dont il rêve, qui est issu de sa subjectivité mais aussi de la société contemporaine dans laquelle il évolue.

Afin de distinguer le danseur amateur du danseur professionnel, Jean-Georges Noverre, danseur et maître de ballet français du XVIIIème siècle, a diffusé l'idée que le second devait avoir une vie « sage et réglée »⁵⁸, comme les athlètes de l'Antiquité, lui permettant de posséder la « complexion la plus forte et la plus

⁵⁸ BOUCHON, Marie-Françoise, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp.210 – 211.

robuste »⁵⁹ et ainsi mieux servir son art. Le danseur professionnel pouvait acquérir ainsi un caractère exceptionnel, le distinguant du commun des mortels. Marie-Françoise Bouchon démontre ainsi comment est née la danse académique : d'abord pratiqué par des amateurs, elle a acquis des valeurs esthétiques de « grâce », d'« élégance » et de « beauté »⁶⁰. Noverre mettait donc déjà en avant l'idée que l'apprentissage de la danse devait se faire dans la contrainte, voire dans la douleur : Marie-Françoise Bouchon, ancienne danseuse et historienne, rappelle à juste titre que l'en-dehors, considéré par Noverre comme une qualité nécessaire pour un danseur, va à l'encontre des « dispositions naturelles du corps »⁶¹.

La danse classique se compose de styles différents. Chacun de ces styles réfère à un même vocabulaire gestuel, codifié entre la Renaissance et le XIXe siècle. C'est au XVIIe siècle qu'elle acquiert les notions de « composition chorégraphique »⁶² et au XVIIIe siècle le critère de grâce. Au fil du temps, elle pousse de plus en plus loin la technique corporelle, « toujours plus performante et virtuose »⁶³. « Les parties du corps sont analysées, voire codifiées par certains maîtres, en fonction de quelques principes de base : leur position spatiale, leur rythme, leur dynamique. Leur coordination crée des mouvements dont l'agencement rationnel conduit à la production de figures stylisées »⁶⁴.

Aujourd'hui, bien que conservant un certain « formalisme esthétique académique »⁶⁵, elle a su s'ouvrir aux autres formes de danses, voire à d'autres disciplines artistiques, ce qui lui a permis d'évoluer et de perdurer.

La danse moderne est une réponse du XXe siècle au formalisme de la danse classique. D'abord développée aux Etats-Unis, elle se décline aussi en plusieurs styles. Mais, à son tour, ses gestuelles sont devenues normatives et ont codifié la danse moderne.

⁵⁹ Loc. cit.

⁶⁰ Op. cit., p.98.

⁶¹ Op. cit., p.99.

⁶² FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p.14.

⁶³ Loc. cit.

⁶⁴ Op. cit., p.19.

⁶⁵ Op. cit., p.14.

3.1.2 Le romantisme et le néoclassicisme à l'origine de la ballerine longiligne

La danse devient l'art premier au début du XIX^{ème} siècle car elle utilise les gestes, et non les mots. Elle reflète alors la perception du monde de cette époque, qui remet en cause le rationalisme des philosophes des Lumières et lui préfère « la perception du monde par les sens et la sensibilité ».

C'est à cette même époque que la femme prend toute son importance dans la société et, plus particulièrement dans le monde de la danse. En effet, elle apparaît comme l'être humain chez qui la sensibilité prime sur la raison. Elle devient « l'incarnation de la part du divin que recèle la condition humaine »⁶⁶.

C'est ainsi que naît la nécessité pour les danseurs, et plus particulièrement les danseuses, de posséder un corps longiligne et extrêmement léger. En effet, on demande alors au corps d'échapper aux lois naturelles et à celle de la pesanteur. C'est la naissance du courant romantique. Sylvie Jacq-Mioche, docteur en esthétique et présidente d'honneur de l'Association européenne des historiens de la danse, pour illustrer la pensée de cette époque, prend en exemple la danseuse Marie Taglioni. Elle la décrit comme un « être naturel », doué de « qualités exceptionnelles »⁶⁷. Ce sont ces qualités qui lui ont donné un corps idéal et lui ont conféré une « dimension divine »⁶⁸. La danseuse fait se rejoindre, par l'intermédiaire de son corps, « rêve et réalité »⁶⁹, expression propre au romantisme. Pour illustrer ce courant, Sylvie Jacq-Mioche cite Gérard de Nerval qui le dépeint comme « l'épanchement du rêve dans la réalité ».

La conception du corps humain se réfère, à la Renaissance, à des réflexions sur les proportions et s'accompagne d'intentions « religieuses, politiques et éthiques »⁷⁰. La pensée humaniste de cette époque exalte alors l'homme à travers « la beauté du corps et assimile cette « perfection humaine à la figure des dieux »⁷¹. Cette

⁶⁶ JACQ-MIOCHE, Sylvie, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp.174 – 175.

⁶⁷ Op. cit., p.179.

⁶⁸ Loc. cit.

⁶⁹ Loc. cit.

⁷⁰ FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p.23.

⁷¹ Loc. cit.

vision du corps trouve son pendant dans les œuvres comiques, où le corps grotesque est donné à voir. Deux rapports aux corps différents, deux visions du monde particulières.

L'apprentissage de la danse passe donc désormais par une discipline et un entraînement très contraignant, voire douloureux. Selon Gabriele Klein, maître de conférences à l'Institut de sociologie de l'université de Hambourg, cette maîtrise du corps des danseuses serait un moyen pour elles d' «intérioriser les images masculines»⁷². Les corps meurtris (conduisant bien souvent les danseuses à l'anorexie et à la disparition de leurs cycles menstruels – symbole éminemment féminin) seraient l'adaptation du corps féminin au corps masculin, vu comme un idéal. Cette assimilation devient donc externe et interne, touchant à l'intimité même de la danseuse. Cette vision du corps a trouvé son point culminant au XXème siècle lorsque Georges Balanchine, danseur et chorégraphe russe, a fait de la maigre danseuse un idéal.

3.1.3 L'influence de l'industrialisation sur l'image du corps

Benoît Lesage, docteur en sciences humaines et danse-thérapeute, explique que la rupture « dans l'émergence et l'actualisation des modèles du corps »⁷³ apparue au début du XXème siècle était perceptible depuis bien longtemps. Outre, la naissance de la danse moderne, David Le Breton, professeur des sciences sociales a analysé comment la notion de corps et d'individualité s'était manifestée dès le XVIème siècle, au même moment où naissait la modernité. Le principe fondateur de cette époque était celui de la « dichotomie »⁷⁴, c'est-à-dire de la séparation et de l'opposition entre l'âme et le corps. La danse, dans les siècles qui ont suivi, a reflété cette idée à travers la « sublimation, [la] virtuosité »⁷⁵ du corps, rendues possibles grâce à sa mise à distance.

⁷² KLEIN, Gabriele, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.186.

⁷³ LESAGE, Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp.69 – 70.

⁷⁴ Loc. cit.

⁷⁵ Loc. cit.

Puis au XIX^{ème} siècle naît l'industrie et le principe de rendement optimal. La science, et plus particulièrement la biomécanique, a véhiculé, par le biais d'analogies avec le monde de l'industrie, l'image d'un corps machine, résumé comme un « ensemble de leviers qui s'analyse en termes de calories dépensées, restituées, de couples de forces »⁷⁶. Aux progrès des connaissances en anatomie mentionnées ci-avant s'ajoutent donc des exigences esthétiques se traduisant par un idéal corporel d'une extrême minceur.

3.1.4 Le XX^{ème} siècle ou le retour au corps « terrestre » et à l'interprétation d'un vécu

La danse moderne met en avant le rythme intérieur, contrairement au ballet classique qui calque sa danse sur la musique jouée par des instruments.

La danse d'expression ou nouvelle danse est née à la fin du XIX^{ème} siècle. Elle fait du corps le lien entre « impression et expression »⁷⁷, entre « expérience psychique et forme esthétique »⁷⁸. Cette forme de danse ne voit pas le corps comme soumis aux valeurs et aux images de la société. Il devient le lieu des possibles. Mary Wigman et Isadora Duncan en sont des figures clé. Cette dernière écrit d'ailleurs en 1903 : « il s'agit de la transformation du genre féminin en beauté et santé, du retour [...] aux mouvements naturels du corps féminin »⁷⁹. Et c'est ainsi que « le mouvement du corps sera le langage naturel de l'âme »⁸⁰. La danse d'expression ne veut pas véhiculer une image de la danseuse longiligne et éthérée, alors très répandue, mais souhaite faire revenir la danse à l'essentiel : la chair. La nouvelle danse conserve la femme comme élément principal mais va plus loin en lui faisant créer ses propres chorégraphies.

La danse « post-moderne » dépasse le clivage des sexes et modifie à nouveau la place du corps dans le domaine de la danse. Il n'est plus idéalisé et devient asexué. Pour les chorégraphes appartenant à ce courant, tel que Merce Cunningham

⁷⁶ Loc. cit.

⁷⁷ KLEIN, Gabriele, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.187.

⁷⁸ Loc. cit.

⁷⁹ Loc. cit.

⁸⁰ Loc. cit.

ou William Forsythe, « un mouvement est un mouvement »⁸¹, peu importe qu'il soit effectué par un homme ou par une femme.

Néanmoins, Martha Graham, et Merce Cunningham après elle, a créé son propre vocabulaire, reposant sur une gestuelle précise et « restreint[e] »⁸². Par ce biais, elle visait une universalisation du corps liée aux particularités de chaque danseur. Selon Karine Saporta, directrice du CCN Caen/Basse-Normandie, ces positions « radicales »⁸³ ont toutefois donné naissance à des systèmes « très rigides »⁸⁴.

Benoît Lesage clôt sa réflexion sur l'idée que la danse a connu sa modernité au début du XXème siècle. Le modèle du corps d'aujourd'hui en danse est donc le reflet de ses valeurs : « humanisme », « transcendance » et « quête de sens »⁸⁵. Les modèles du corps sont multiples et ont évolués selon les époques, tout comme la danse et son enseignement. Le danseur devient alors le reflet de son temps, de ses mœurs et de ses valeurs, mais il n'est pas l'instrument : à lui de s'en accommoder, de les suivre, de les détourner ou d'en prendre le contre-pied.

3.2 La place du corps dans la société

3.2.1 L'expression de la *mimesis*

Selon Michel Bernard, il existe un « va-et-vient de soi à autrui »⁸⁶ et que nous nous percevons nous-mêmes à travers autrui, nous nous reflétons à travers lui. Cette idée vient refléter la notion de mimesis, telle qu'elle a été exprimée par Freud. Selon lui, la création artistique est l'expression des pulsions et des fantasmes d'un auteur, mais elle est aussi ce qui fait le lien entre cet auteur, son œuvre et le spectateur. Il ne s'agit alors pas de l'expression d'un symptôme névrotique car l'œuvre contient toujours la notion supplémentaire de sublimation. Le danseur, en tant qu'incarnation

⁸¹ Op. cit., p.191.

⁸² SAPORTA, Karine, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.141.

⁸³ Loc. cit.

⁸⁴ Loc. cit.

⁸⁵ LESAGE, Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.81.

⁸⁶ BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.38.

physique de l'œuvre créée par l'artiste, ne cherche pas alors à faire ressentir une émotion au public mais ressent réellement l'émotion, ressentie à son tour par le spectateur suivant le principe d'identification.

Le public semble regarder la danse afin d'y apercevoir ce dont la Nature l'a peut-être privé : force physique, souplesse, beauté, etc. Il cherche sur scène ce qui lui manque dans la vie réelle. Le corps dansant devient alors l'expression du fantasme du corps du spectateur, « œuvrant et désirant dans les jungles sociales »⁸⁷, selon l'écrivain Daniel Sibony. Le processus de mimesis est alors en plein fonctionnement. L'homme, pour combler ses faiblesses, chercherait en autrui, et plus particulièrement dans le corps de l'artiste mis en scène, qui, par effet de miroir, lui renverrait un « écho de puissance, une garantie d'éphémère sécurisation »⁸⁸.

Les corps danseurs sont écartés dès qu'ils prennent du poids ou de l'âge. En réalité, il semblerait que ce soit l'angoisse des spectateurs qui ne veulent pas voir le reflet de leur propre mortalité et de leurs propres déficiences. Ils deviennent donc les garants d'une certaine norme esthétique. Selon Daniel Sibony, « la phobie de l'âge peut éclairer d'autres phobies : celle de l'*autre* ou de soi-même devenant *autre* »⁸⁹.

Mettre en scène des corps permet au chorégraphe, par l'intermédiaire du danseur, de faire voir au spectateur des « dynamiques inattendues » et des « espaces surprenants »⁹⁰. Le corps du danseur vient interroger le corps du spectateur, vient toucher du doigt ses attentes, ses peurs, ses manques.

Jean-Claude Gallotta, à travers ses pièces, a refusé de montrer au public ce qu'il s'attend à voir, il préfère le surprendre. Il a choisi de s'en rapprocher en mettant en mouvement des êtres qui lui ressemble afin de le toucher plus sincèrement et plus directement. Il ne souhaite pas que ses danseurs « change[nt] de peau »⁹¹, contrairement à la conception générale répandue dans le milieu de la danse au XVIIe et XVIIIe siècles.

⁸⁷ SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.9.

⁸⁸ GRÜND, Françoise, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.58.

⁸⁹ SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.189.

⁹⁰ Op. cit., p.210.

⁹¹ Op. cit., p.26.

3.2.2 Regarder danser et se donner à voir

Dans la Bible, le Roi David se met à danser à moitié nu, libéré de toutes contraintes, physiques et sociales, devant son peuple, démontrant par là qu'il n'y a pas de « *corps-modèle ou idéal* »⁹² et que tout le monde peut danser. Le peuple, et sa femme plus particulièrement, sont choqués par cette attitude. Cet épisode nous montre également que regarder danser n'est pas une « habitude occidentale »⁹³. Elle est alors chargée d'« inhibitions » et de « voyeurisme »⁹⁴. On y traque le « ridicule »⁹⁵. Le danseur est alors soumis au regard que portent sur lui son professeur, son chorégraphe et les spectateurs.

Regarder danser, c'est rencontrer le réel, c'est aussi se rendre compte de ce qui nous lie à lui et donc au danseur. Il y a donc bien un appel du danseur au spectateur et réciproquement, qui se produit par l'intermédiaire du corps.

Le danseur donne son corps à voir au public : il le laisse apprécier sa prestation mais aussi son apparence. Il est donc soumis aux représentations et aux valeurs partagées ou non par les spectateurs. Ainsi, le corps est une « réalité changeante »⁹⁶ non seulement d'une époque à une autre, mais aussi d'une société à une autre. C'est également ce point de vue que développe l'anthropologie. A nouveau, les images qui le définissent et les performances qu'il accomplit sont infiniment variées.

La danse classique serait une danse « en extérieur »⁹⁷, privilégiant la forme sur le fond, mettant en scène la grâce, la légèreté et la beauté au travers d'un « corps idéal ». La danse moderne, a contrario, serait une danse « intérieure », privilégiant le fond sur la forme, mettant en scène le ressenti au travers d'une « énergie ». La danse classique répondrait alors à l'appel du spectateur de voir un corps « beau » (selon des normes esthétiques préconçues) et la danse moderne à celui de voir un corps « vivant » (alors sublimé). Mais la justesse et la soi-disant beauté d'un mouvement ne

⁹² Op. cit., pp.38 – 39.

⁹³ Op. cit., p.52.

⁹⁴ Loc. cit.

⁹⁵ Loc. cit.

⁹⁶ LE BRETON, David, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.19.

⁹⁷ SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.192.

peut jouer sur le ressenti du spectateur que si une pensée ou un vécu les sous-tendent. Mais les différents types de danses ne sont pas irréconciliables : il est toujours possible de les mêler ou de les réinterpréter en en changeant le mode de lecture, de perception.

3.3 L'apprentissage de la danse : modelage du corps et construction de l'individu

La danse est aussi un apprentissage : le modèle de corps idéal s'y retrouve donc également. En apprenant à danser, on met à distance son corps et on travaille sur le « contrôle de soi »⁹⁸. Au XXe siècle, avec la danse moderne, ou « nouvelle danse », se développent des « pédagogies nouvelles »⁹⁹. La discipline est alors concurrencée par la singularité. Au savoir-faire réplique un savoir-être.

3.3.1 A chaque technique sa vision du corps

Une enquête menée par Benoît Lesage sur les danseurs amateurs lui a permis de voir comment ils se répartissent par style de danse selon des critères sociologiques. Dans les cours de danse classique, les « pratiques corporelles »¹⁰⁰ mettent en avant la contrainte et la maîtrise du corps du danseur afin qu'il produise de beaux mouvements. Le but premier ici n'est donc pas d'exercer une « activité d'expression », d'improvisation » ou de « création personnelle »¹⁰¹. En cours de danse contemporaine, la pratique est axée sur la kinesthésie, c'est-à-dire sur la sensation du mouvement et de la position des différentes membres, non pas dans une idée de contrainte et de technicité mais dans une quête de son intériorité et de l'expression de celle-ci. Le modèle de corps visé est ici plus « naturel »¹⁰². En cours de jazz, il est davantage question d'une dépense d'énergie. L'image du corps

⁹⁸ FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p.28.

⁹⁹ Op. cit., p.29

¹⁰⁰ LESAGE, Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.63.

¹⁰¹ Loc. cit.

¹⁰² Op. cit., p.64.

« rigide »¹⁰³ du classique ou du corps « torturé »¹⁰⁴ du contemporain cède ici la place à celle du corps dynamique et vivant.

Les élèves de danse classique ont un rapport à leur corps contraignant et douloureux. Les élèves de danse contemporaine ou moderne s'y refusent, même s'ils se soumettent inconsciemment à certaines règles. D'après Benoît Lesage, suite à une enquête menée dans différentes classes de danse classique et contemporaine, les élèves de danse classique sont soumis à des remarques blessantes et dévalorisante portant sur leur corps : « Y a pas de boudins dans ce cours, alors vous pouvez décollez vos kilos ! », « vous avez des fesses qui pèsent des tonnes », « on tombe pas comme des éléphants »¹⁰⁵.

Plusieurs danseurs classiques témoignent que la morphologie prime parfois sur la façon de danser : ils reconnaissent que « quelqu'un peu bien danser en étant un peu ronde »¹⁰⁶ mais que cela n'est pas accepté par une certaine norme esthétique, notamment en vigueur dans les conservatoires.

3.3.2 L'utilisation du miroir dans la construction du danseur

L'utilisation du miroir vient accentuer ces différences fondamentales de l'apprentissage et de la pratique de la danse classique et de la danse contemporaine, ainsi que de la perception du corps dans chacune de ces disciplines. Il est indispensable en cours de danse classique et il est au service de se « donner à voir ». Il est, en revanche, utilisé très rarement en cours de danse contemporaine. Il ne s'agit plus de s'observer pour se rendre compte de la justesse et de la beauté d'un geste ou d'un enchaînement mais de se fier à ses sensations. Selon Benoît Lesage, il s'agit alors de « ne pas laisser le corps devenir trop habile, uniquement habile. Pour que le corps soit vrai. L'habileté, la technique est une aide jusqu'au point où elle

¹⁰³ Loc. cit.

¹⁰⁴ Loc. cit.

¹⁰⁵ FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p.157.

¹⁰⁶ Op. cit., p.218.

devient une entrave. Veiller à ce qu'elle ne s'impose pas à soi au détriment de soi »¹⁰⁷.

3.3.3 L'apprentissage de la danse et la différenciation par le langage

Le vocabulaire fait également preuve de cette dichotomie : en danse classique, le geste est « beau » ou « disgracieux » ; en danse contemporaine, il est « juste » ou « faux »¹⁰⁸.

3.4 Jean-Claude Gallotta ou le chamboulement des conventions : laisser la place à l'humain

Claude-Henri Buffard définit le travail de Jean-Claude Gallotta par une envie de « chambouler toute la danse »¹⁰⁹ et le « corps contemporain »¹¹⁰ en allant contre les conventions, les codes établis, les images que nous impose la société.

3.4.1 Tout danseur est un être humain, fait de chair et de sang

Le danseur est un être humain comme un autre, fait de chair et de sang. On retourne à l'organique. Du corps sublimé, pensé comme tel par les chorégraphes du XVIIe et XVIIIe siècle, corps dit « parfait », on passe au corps réel, « sublimé » par l'acte artistique. C'est-à-dire que le corps n'est plus forcément beau, suivant les canons esthétiques définis par la société, mais qu'il mérite tout de même d'être donné à voir, d'être vu. Le fond, c'est-à-dire ce qui est dit et qui est représenté par l'intériorité, prime alors sur la forme, c'est-à-dire ce qui est montré et qui est représenté par le corps.

Claude-Henri Buffard rappelle que, pour Jean-Claude Gallotta, la « chair est [son] matériau chorégraphique »¹¹¹. Il rappelle alors les danseurs évoluant ventre

¹⁰⁷ Op. cit., pp.113 – 114.

¹⁰⁸ Op. cit., p.213.

¹⁰⁹ BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta – Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005, p.26.

¹¹⁰ Loc. cit.

contre ventre dans *La Légende de Roméo et Juliette*, « sein à bouche »¹¹² dans *Yvan Vaffan*, « cul à langue »¹¹³ dans *Docteur Labus* et « sexes empoignés »¹¹⁴ dans *Mammame 2*.

Karine Saporta a la même vision du corps que Jean-Claude Gallotta. Pour elle aussi, un corps est avant tout fait de chair et des muscles, de peau et de sang.

3.4.2 Laisser s'exprimer le « vivant » et le « vécu »

Lors de la création et de l'exécution d'une chorégraphie, il faut compter avec la personnalité et le vécu du danseur. Lorsqu'il crée, Jean-Claude Gallotta donne « l'énergie commune » mais il laisse ensuite les danseurs exprimer leur personnalité. Contrairement à la danse classique, aux autres chorégraphes avant lui, Jean-Claude Gallotta affirme qu'il ne peut pas « tout maîtriser au nom d'une règle, d'une volonté organisatrice »¹¹⁵, qu'il n'a pas de règles précises. Cette manière de créer, d'envisager la danse, a été exprimée par Jean-Claude dans ses entretiens avec Bernard Raffalli. Il affirme pourtant que la vie s'engouffre toujours dans la chorégraphie, qu'elle « nourrit librement les mouvements »¹¹⁶. Les danseurs amènent forcément leur vie.

C'est pourquoi chaque interprète est unique : un même mouvement sera différent selon qui l'exécute. Au lieu d'essayer de nier l'évidence, autant créer avec.

Jean-Claude Gallotta, dès ses premières pièces, s'est intéressé à ses interprètes et à l'interprétation. Il a cherché à faire parler leurs corps et leur vécu, à les présenter sur scène tels qu'ils étaient, dans un élan de sincérité et de vérité. Le corps n'est alors plus vécu comme un outil mis au service de la danse mais un véhicule d'émotions et de pensée. Il ne s'agit plus dès lors de faire preuve d'une technique mais d'une énergie, énergie propre à chacun d'entre nous, sans cesse changeante : à chaque nouvel interprète correspond une nouvelle énergie, à chaque étape de sa vie répond une énergie différente. Jean-Claude Gallotta décide de travailler « avec ce que

¹¹¹ Op. cit., p.36.

¹¹² Loc. cit.

¹¹³ Loc. cit.

¹¹⁴ Loc. cit.

¹¹⁵ GALLOTTA, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent : entretiens avec Bernard Raffalli*, Arles, Actes Sud, 1993, p.39.

¹¹⁶ Loc. cit., p.51

[chacun] porte réellement en soi »¹¹⁷, « avec le réel intérieur »¹¹⁸, pris dans « un renouvellement perpétuel »¹¹⁹, afin de ne pas tricher et d'atteindre une forme de sincérité. Jean-Claude Gallotta donne donc la parole aux danseurs : la danse devient un « état d'esprit »¹²⁰.

Parfois, à un danseur, Jean-Claude lui en préfère un autre. Et alors, au lieu, de choisir le danseur le plus performant, celui qui a davantage « la tête de l'emploi »¹²¹, le chorégraphe s'intéresse de plus près à l'énergie particulière de chacun, à ce qui se dégage de sa personne. Alors, parfois, l'histoire qu'il veut raconter subit une mutation. Elle devient autre « à cause des personnages »¹²². Naturellement, Jean-Claude Gallotta porte son attention non plus sur les « vrais » danseurs mais sur les « vrais » gens.

3.4.3 De l'intégration des corps « non danseurs »

C'est pourquoi, naturellement, Jean-Claude Gallotta s'est intéressé aux gens, d'une manière plus générale. Jean-Claude Gallotta a depuis le début cherché à atteindre l'humain derrière le danseur, en le débarrassant de ce qui pourrait l'embellir tout en l'altérant, de ce qui « pourrait la faire entrer dans l'esthétique benoîtement acceptée par l'époque »¹²³. Le Groupe Emile Dubois a fondé « son originalité, sa pratique et son éthique »¹²⁴ sur cette idée que la danse peut naître de « n'importe quel corps, fût-il non-danseur. »¹²⁵

Jean-Claude Gallotta, bien que mettant en scène des *non-danseurs* ou des corps hors de la norme esthétique, il n'en néglige pas pour autant les danseurs professionnels. Sa compagnie se compose de « techniciens hors pair »¹²⁶ (selon la

¹¹⁷ Op. cit., pp.13 – 14.

¹¹⁸ Loc. cit.

¹¹⁹ Loc. cit.

¹²⁰ Loc. cit.

¹²¹ Op. cit., p.53.

¹²² Loc. cit.

¹²³ BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta – Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005, pp.70 – 71.

¹²⁴ Op. cit. p.36.

¹²⁵ Loc. cit.

¹²⁶ Op. cit., p.38.

journaliste Laurence Louppe). Et quand, au fil du temps, ils deviennent « de plus en plus danseurs »¹²⁷, le chorégraphe les mêle à d'autres « échantillons d'humanité »¹²⁸ :

- Fortunée Gotto, une vieille dame, dans *Yves P.*,
- Lucien Mars, âgé de 75 ans, dans *Les Larmes de Marco Polo*,
- des enfants dans *Les Survivants*,
- des anciens footballeurs dans *La Légende de Roméo et Juliette*,
- un diseur « enrobé » dans *99 Duos*,
- des anciens danseurs dans *Trois Générations*.

Après *99 Duos* et *Trois générations*, afin de clore son triptyque sur le genre humain, Jean-Claude Gallotta a créé *Des Gens qui dansent*. Avec cette pièce, Jean-Claude Gallotta cherche à répondre à son envie créatrice : celle de « réunir sur le plateau des gens [qu'il] aime, d'âges très différents, pour vivre une nouvelle aventure artistique ensemble »¹²⁹. Il souhaite « entremêler les âges et les corps, [...] tenir le journal de nos vies parallèles, [...] frôler cette phrase de Bresson : « Je vous invente tels que vous êtes »¹³⁰.

Dans ses pièces suivantes, cette envie créatrice ne s'est pas essoufflée, loin de là : en 2008, avec *Chroniques chorégraphiques – saison 1*, le chorégraphe convie sur scène ses danseurs, et auprès d'eux, des invités connus ou inconnus, dansant ou non. Dans des séquences courtes, chacun intervient, seul ou à plusieurs, pour parler du monde et le refléter. Ainsi se côtoient des danseurs, un judoka, une chanteuse, un musicien, des personnes âgées, des enfants, des valides et des handicapés, avec tous une même envie : celle de partager et d'échanger avec autrui, de parler du monde, de s'y inscrire aussi.

¹²⁷ Loc. cit.

¹²⁸ Loc. cit.

¹²⁹ Op. cit., p.67.

¹³⁰ Loc. cit.

3.4.4 La création de Jean-Claude Gallotta à la lumière de ses contemporains

Le courant de la psychanalyse et de la phénoménologie s'appuient sur l'idée que le corps est « porteur d'être »¹³¹. Ainsi, se mettre en mouvement nous aiderait à nous construire en tant qu'individu, sur le plan psychique et dans nos relations avec autrui. De plus, selon l'analyse phénoménologique, le corps « est le pivot du monde »¹³². Il est alors considéré comme une projection de l'esprit et donc comme un reflet de la personnalité et du vécu d'un être humain.

Au XXe siècle, les femmes américaines inventeront de nouvelles techniques directement issues d'une expérimentation sur leurs propres rapports avec le corps. Martha Graham, dans une interview accordée au magazine *L'Avant-Scène Ballet Danse* en 1982, explique, que pour elle, l'essence d'une chorégraphe « dépend complètement de chaque individu »¹³³. Les pas peuvent rester les mêmes, traverser les âges, mais l'interprétation sera ce qu'on en retiendra avant tout.

Pina Bausch, danseuse et chorégraphe allemande du XXème siècle, partageait avec Jean-Claude Gallotta, au-delà des frontières géographiques, cette même idée selon laquelle « ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui [les] intéresse, mais ce qui les fait bouger »¹³⁴.

Au-delà du domaine de la danse, nous pouvons trouver de quoi éclairer ce courant de pensée. La biochimiste américaine Ida Rolf a affirmé dans ses travaux que le corps n'était pas uniquement le moyen d'exprimer sa personnalité mais qu'il était « en soi la personnalité »¹³⁵. Il faut donc comprendre que modifier son corps reviendrait à modifier sa personnalité et donc ce qui nous constitue en tant qu'individu unique. Il est nécessaire alors de faire avec son propre corps, dans la vie quotidienne comme sur scène.

¹³¹ LESAGE, Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.77.

¹³² BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.45.

¹³³ VINCENT, Geneviève, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.196.

¹³⁴ KLEIN, Gabriele, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.189.

¹³⁵ LESAGE, Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.74.

3.5 *L'ouverture à l'humain : s'intéresser aux corps « atypiques »*

3.5.1 Le corps vieillissant

Jean-Claude Gallotta, en faisant danser des corps vieillissants, « âgissants », y entretient une volonté de vivre, d'être, qui ne pourra s'arrêter qu'avec le dernier souffle. Il ne vise pas un corps idéal mais (re)donne vie à tous les corps. Le corps n'est pas idéal mais il est vivant. Il questionne l'être « en devenir »¹³⁶.

Très tôt, Jean-Claude Gallotta a invité des personnes âgées (anciens danseurs ou non) à partager une de ses aventures chorégraphiques, que ce soit dans *Yves P.*, *Les Larmes de Marco Polo* ou encore *Chroniques chorégraphiques*.

Avec *Trois Générations*, le chorégraphe a interrogé le geste, les mêmes gestes, interprétés successivement par trois générations de danseurs. Il mêle sur scène les corps « danseurs », ceux qui s'accordent à la norme, les corps « usés » et « fatigués » d'anciens danseurs, et les corps « apprentis » de jeunes danseurs en formation. Le chorégraphe cherche à travers les différentes tranches d'âges, de vies, ce qui persiste du corps « âgissant » sous le geste répété et ce qui « se perpétue du geste par le dissemblable des corps »¹³⁷.

Pour prolonger ce travail sur les corps travaillés par le temps, Jean-Claude Gallotta a invité Robert Seyfried et Mirjam Berns à reprendre leur duo de *Yves P.*, vingt-cinq ans plus tard, sur le plateau du studio lors de la cinquième édition des *Soirées d'Emile* en 2008¹³⁸.

3.5.2 Le corps « souffrant »

Jean-Claude Gallotta a aussi commencé à mettre en place une collaboration avec les personnes souffrant d'un handicap. En 2008, il a créé un duo pour Baïa Ouzar et Fabrice Etienne, deux danseurs amateurs en fauteuil roulant, dans

¹³⁶ SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.281.

¹³⁷ BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta – Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005, p.76.

¹³⁸ Voir p.21.

Chroniques chorégraphiques. Les deux interprètes ont aussi participé au reste de la pièce, mêlés avec les autres participants, avec naturel, faisant ainsi oublier aux spectateurs leur handicap. En 2009, c'est dans le cadre des *Soirées*, que Jean-Claude Gallotta a poursuivi cette démarche envers les corps souffrants en accueillant la compagnie Les mains les pieds et la tête aussi. Celle-ci a interprété, chaque soir, le duo *Ali* mettant en scène Mathurin Bolze, acrobate, et Hedi Thabet, jongleur amputé, pour un numéro de danse qu'ils définissent eux-mêmes comme une pièce à « quatre béquilles, trois jambes, deux têtes et une chaise »¹³⁹.

Bien avant le CCNG, le centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, dirigé par Mathilde Monnier, a développé deux types de projets autour de l'art, et plus particulièrement de la danse, et des malades. Le premier se fait en collaboration avec l'association Les Murs d'Aurelle. Il s'agit d'un travail mené avec un groupe de personnes autistes adultes au sein de l'hôpital psychiatrique de La Colombière (Montpellier). Le second est réalisé en partenariat avec la mutuelle Languedoc Mutualité : Via Voltaire (Montpellier). Le CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon intervient régulièrement dans ce centre d'aide pour les malades et leurs familles afin de créer, selon Mathilde Monnier, des « échanges artistiques » et de « répondre à des urgences individuelles de personnes malades, dans la détresse et la précarité »¹⁴⁰. La chorégraphe souligne la contradiction qu'il peut y avoir à faire travailler ensemble des corps souffrants et des danseurs professionnels, continuellement dans le dépassement de soi et de ses limites physiques. Mais ce travail lui a permis d'expérimenter les limites des malades et de transformer « le handicap en richesse »¹⁴¹. Cela lui a fait développer une nouvelle façon d'appréhender le processus créatif et de le faire évoluer. Sa première préoccupation a été de faire changer le regard que portent un tiers (ses danseurs n'ayant pas d'a priori) sur les malades afin de diffuser l'idée qu'il n'y a pas de « contre-indication »¹⁴² à la danse et que « tout le monde peut danser »¹⁴³. Pour faire

¹³⁹ Voir annexe 51.

¹⁴⁰ MONNIER, Mathilde, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.25.

¹⁴¹ Loc. cit.

¹⁴² Op. cit., p.27.

¹⁴³ Loc. cit.

suite à ces travaux, Mathilde Monnier a créé *L'Atelier en pièce, spectacle pour huit artistes* et a réalisé avec Valérie Urréa le film, à la fois de fiction et documentaire, *Bruit Blanc*.

David Le Breton avance sa réflexion sur le corps en s'appuyant sur des ateliers menés avec des enfants et des adultes autistes. Leurs comportements font preuve d'une autre vision et d'un autre usage du monde, non régis par les normes en vigueur dans la société. Il s'agit alors des normes « intimes »¹⁴⁴, dont la signification n'appartient qu'à chacun d'entre eux, « sans validation collective »¹⁴⁵. Ce sont principalement leurs visages qui établissent une communication entre eux et autrui, exprimant leurs sentiments. Bruno Bettelheim a filmé l'évolution de l'ouverture au monde de Marcia, jeune autiste de 13 ans, prise en charge à l'École orthogénique de Chicago. La danse a joué pour Marcia le rôle clé dans son acquisition des valeurs collectives. Benoît Lesage a observé que le monde de la danse se mêle de plus en plus à celui du handicap. Il rejoint le point de vue de Mathilde Monnier selon lequel les danseurs et les malades sont faits pour échanger leurs pratiques et pour s'enrichir les uns les autres. Il n'est donc pas seulement question de « faire danser les personnes handicapées »¹⁴⁶.

Auparavant, montrer sur scène, un corps vieillissant, un corps nu, un corps gras, ou un corps considéré comme laid, faisait preuve de tolérance et de courage. Aujourd'hui, grâce aux chorégraphes qui ont su faire évoluer la danse et la pensée, cette « subversion » est moins remarquée et moins remarquable.

¹⁴⁴ LE BRETON, David, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.12.

¹⁴⁵ Loc. cit.

¹⁴⁶ LESAGE Benoît, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.78.

3.6 Le retour aux « sources » : les danses « populaires » comme facteur de socialisation et de constitution de l'être

3.6.1 Le retour sur le devant de la scène des danses « populaires »

Au vingtième siècle, outre le développement de la danse contemporaine et de la « liberté émotionnelle du corps »¹⁴⁷, s'est répandu un grand nombre de nouvelles danses, du rock au hip hop, en passant par la trance. Il s'agit de danses populaires qui n'ont pas été « inventées » ou codées par des chorégraphes professionnels. Elles sont nées naturellement, instinctivement, d'échanges entre des personnes de tous genres dans des lieux du quotidien. Ces danses ont un autre point commun : « leur assujettissement à un rythme omniprésent »¹⁴⁸. La danse cesse d'alors d'être élitiste et redevient « l'affaire de tous »¹⁴⁹ (comme c'était le cas pour les danses traditionnelles). Ne nécessitant pas de technique particulière, immédiatement accessible, elle permet de relier les hommes entre eux de manière « festive » et « énergique »¹⁵⁰. Il ne s'agit pas de célébrer l'individu mais le rythme (primitif, simple et binaire) et son appartenance à un groupe (facteur d'humanisation et de socialisation).

Deux types de danse « populaires » reviennent plus particulièrement à l'ordre du jour et sont aujourd'hui de plus en plus prisées dans les écoles de danses, dans les fêtes populaires, dans les bars : les danses de couple et la danse hip hop. Ce sont les danses d'aujourd'hui et, selon moi, de demain.

3.6.2 Premier cas particulier : les danses de couple

Selon France Schott-Billmann, psychanalyste et danse-thérapeute, au fondement de ces danses se trouvent « des unités de comportement [...] s'appariant

¹⁴⁷ SCHOTT-BILLMANN, France, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.33.

¹⁴⁸ Loc. cit.

¹⁴⁹ Loc. cit.

¹⁵⁰ Loc. cit.

dans un *balancement automatique* »¹⁵¹. « Elles *dansent* donc d'elles-mêmes dans le corps du danseur, lui donnant l'impression que « ça » danse en lui »¹⁵². Ce balancement permet de se lier à autrui et se traduit par un mouvement de « va-et-vient », rappelant la « dyade mère-enfant »¹⁵³. Selon Geneviève Haag et ses observations cliniques, les danses qui « balancent » sont, par conséquent, des danses « de couples »¹⁵⁴. En dansant, chacun cherche à créer des liens, entre soi et autrui et entre son corps et son esprit. Ainsi, la danse nous permet d'« égayer sa solitude », de « [lutter] contre la dépression »¹⁵⁵ par la création de lien social.

Ce qui prime dans le travail de Jean-Claude Gallotta, c'est l'humain et la vie. Voire même l'amour. Selon son dramaturge, la danse du chorégraphe grenoblois se traduit par des « aime-moi, des reviens-y, des entre-deux, des reprends-moi, des retiens-nous »¹⁵⁶ qui prennent corps par des ensembles, des duos, des trios. Pour Jean-Claude Gallotta, « la danse [commence] à deux »¹⁵⁷ depuis *Pas de deux* en 1980 jusqu'à *99 duos* en 2002.

3.6.3 Second cas particulier : le hip hop

La danse hip hop est née dans les rues. C'est dans leur ville, leur quartier, que les danseurs de hip hop trouvent leur inspiration. C'est également ce qui les lie entre eux et les distingue d'une autre troupe. Le hip hop se vit pour eux comme une source d'identité et comme une alternative à la violence de leur quartier, de leur vie. La danse hip hop s'épanouit dans l'espace urbain, qu'elle investit et qui devient le « décor » dans lequel les danseurs « se donnent à voir » et « se défient ». Selon Claudine Moïse, maître de conférences en sciences du langage et chargée de missions culturelles (comme Montpellier Danse ou les Rencontres nationales de danse urbaine à la Villette), ils sont attirés par la société dominante même s'ils la rejettent. Il en va de même pour le milieu de la danse. Ils sont attirés par le domaine

¹⁵¹ Op. cit., p.40.

¹⁵² Loc. cit.

¹⁵³ Op. cit., p.43.

¹⁵⁴ Op. cit., p.44.

¹⁵⁵ Loc. cit.

¹⁵⁶ BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta – Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005, p.28.

¹⁵⁷ Loc. cit.

professionnel, pour la pratique artistique parce qu'elle donne accès à une « certaine norme » (qui donne accès à un « pouvoir de reconnaissance sociale et économique »¹⁵⁸, octroyé par la société), mais ils le rejettent également. Accepter de « rentrer dans la norme » reviendrait à « rentrer dans le rang », à se conformer aux règles sociales et à effacer ce qui fait leur unité, leur force et marque leur différence par rapport aux autres troupes et à la société en général. La danse hip hop se base sur l'expression « spontanée et libre »¹⁵⁹ de chaque danseur. Cela explique la variété des styles en hip hop (*krump*, *break*, *new style*, *boogie*, etc.). En revanche, la danse en groupe pose un certain nombre de valeurs « identitaires et idéologiques » : « respect », « persévérance », « ponctualité », etc. L'apprentissage du hip hop est lié à l'apprentissage de certains codes sociaux de vie en communauté et de valeurs dans la construction de soi. Claudine Moïse démontre que les danseurs de hip hop, par leur désir de « dépassement social et artistique »¹⁶⁰, « bouleversent nos normes, modèles et références »¹⁶¹.

Ces danses sont mal vues par la société (descentes de police dans les rave-parties ou *battles* de hip hop clandestines, par exemple) et par la « profession » (ces danses seraient d'un accès « trop facile »). Mais ces considérations ont tendance à évoluer mais lentement. Des performances des danses hip hop sont apparues dans certains spectacles dits « professionnels » (en 1997, Jean-Claude Gallotta faisait déjà intervenir le hip hop dans sa danse - *SMH* et *La Rue*. Cela lui a permis de revenir vers une de ses préoccupations, celle que « la danse [...] commence dans la rue »), des chorégraphes de hip hop ont créé leurs propres spectacles présentés sur les scènes des théâtres et deux artistes de cette discipline ont été nommés à la tête de centres chorégraphiques nationaux : Kader Attou a succédé à Régine Chopinot à la direction du CCN de La Rochelle/Poitou Charente en octobre 2008, et presque un an plus tard, en septembre 2009, Mourad Merzouki prenait la succession de Dominique Hervieu et José Montalvo au CCN de Créteil et du Val-de-Marne.

¹⁵⁸ MOÏSE, Claudine, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, p.120.

¹⁵⁹ Op. cit., p.123.

¹⁶⁰ Op. cit., p.128.

¹⁶¹ Loc. cit.

Pouvoir poursuivre mon travail au sein du CCNG a été, pour moi, une belle opportunité, riche en enseignements et en rencontres. J'ai pu, comme je le souhaitais, approfondir ma connaissance de l'entreprise et des tâches dévolues à chaque poste. Faire un stage de six mois m'a permis d'être en immersion complète, de pouvoir suivre et mener des projets de A à Z (*Chroniques chorégraphiques, Le Maître d'amour, Les Soirées*). Guidée, conseillée, j'ai considérablement élargi le champ de mes compétences professionnelles et je me sens désormais prête à entrer dans la vie active.

Grâce à ce stage, au suivi du Master « Diffusion de la culture » et à la rédaction de ce mémoire, j'ai eu aussi l'occasion d'en apprendre davantage sur l'histoire de la danse, sur la pédagogie dans ce domaine et sur sa place actuelle dans le champ culturel et la société. Ces recherches m'ont permis de nourrir une réflexion sur la perception du corps, élément constitutif de l'individu et de la danse. Mes missions et mes lectures n'ont fait qu'attiser ma passion pour la danse, en tant qu'art donné à voir sur une scène et en tant que pratique, et mon affinité avec le domaine de la pédagogie. Ces expériences m'ont enrichi en tant que personne, m'ont aidé à me découvrir et à définir plus avant mon projet professionnel.

Choisir la thématique de la perception du corps à travers la danse et éclairée par le travail de Jean-Claude Gallotta comme sujet de mon mémoire s'est imposée à moi de part mes observations tirées des projets du chorégraphe, de mes lectures et de ce qui pouvaient me « parler » en tant qu'individu. Cela m'a poussé à m'interroger, à remettre certaines de mes certitudes en question, à aller plus loin.

Mon stage au CCNG m'a permis d'effectuer un stage à la MC2 au service communication (élaboration des programmes de salle et de la plaquette de saison, préparation d'une conférence de presse et de la présentation de saison) et d'y être embauchée en CDD par la suite. Cette nouvelle expérience m'a fait découvrir le fonctionnement d'une autre structure et d'une autre équipe. J'ai acquis des compétences différentes et complémentaires de celles que j'avais déjà intégrées au centre chorégraphique. Dès la rentrée scolaire suivante, j'ai été embauchée en CDD à l'association Dolce Cinema, qui s'occupe de promouvoir le cinéma italien contemporain à Grenoble et en Isère. Encore une expérience enrichissante et intéressante. Encore une étape importante dans ma vie personnelle et

professionnelle. En faisant le bilan de mes diverses expériences et en reprenant la lecture de ce mémoire, j'ai mis en perspective ma situation actuelle et à venir : mes affinités prononcées pour le domaine de la danse, de la culture, de la lecture et de la pédagogie m'ont amenée à envisager la possibilité de m'investir dans l'enseignement du français et de la littérature, tout en continuant à mener des projets artistiques et culturels, l'un indissociable de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

Ressources bibliographiques

- *Ouvrages :*

BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

BUFFARD, Claude-Henri, DELAHAYE, Guy, *Gallotta – Souvenirs obliques d'un chorégraphe*, Grenoble, Actes Sud, 2005.

Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1998.

FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

GALLOTTA, Jean-Claude, *Mémoires d'un dictaphone : notes d'un chorégraphe*, Paris, Plon, 1990.

GALLOTTA, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent : entretiens avec Bernard Raffalli*, Arles, Actes Sud, 1993.

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002.

ORVOINE, Dominique (dir.) *L'Art en présence*, Belfort, ACCN, 2006.

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995

Ressources informatiques

Centre Chorégraphique National de Grenoble – Jean-Claude Gallotta/Groupe Emile Dubois, *Centre Chorégraphique National de Grenoble – Jean-Claude Gallotta/Groupe Emile Dubois* [en ligne] <www.gallotta-danse.com> (page consultée le 15 juin 2010)

- *Partenaires du CCNG :*

ORIER, Michel (dir.), *MC2 : à l'affiche* [en ligne] <www.mc2grenoble.fr> (page consultée le 19 juin 2010)

Le Pacifique – Centre de développement chorégraphique (CDC) – Grenoble, *Le Pacifique – Centre de développement chorégraphique (CDC) – Grenoble* [en ligne] <www.pacifique-cdc.com> (page consultée le 28 avril 2010)

- *Autres Centres Chorégraphiques Nationaux :*

Centre Chorégraphique National de La Rochelle/Poitou-Charentes, Kader Attou/Cie Accrorap, *Centre Chorégraphique de La Rochelle/Poitou-Charentes – Kader Attou/Cie Accrorap* [en ligne] <www.ccnlarochelle.com> (page consultée le 16 juin 2010)

Wikipédia, *Mourad Merzouki* – *Wikipédia* [en ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mourad_Merzouki> (page consultée le 16 juin 2010)

- *Institutions dans milieu de la danse :*

MADALA, Philippe, « CCN & ACCN », *Blog de ladanse.eu*, 7 mars 2008 [en ligne] <<http://ladanse.eu/spip.php?article113>> (page consultée le 19 juin 2010)

Centre National de la Danse, *page_home* – *Centre National de la Danse* [en ligne] <www.cnd.fr> (page consultée le 28 avril 2010)

- *Ministère de la culture et de la communication :*

DRAC Rhône-Alpes, *accueil drac Rhône-Alpes* [en ligne] <www.culture.gouv.fr/rhone-alpes> (page consultée le 28 avril 2010)