

**La Lettre de la Danse  
n° 11**

MARS 1990



Dans sa mission de soutien de la danse contemporaine, le TCD est directement amené à prendre en compte cet élément essentiel à toute création que constitue la formation des interprètes.

Avec trois partenaires, l'AFDAS, l'ANPE, l'ADAMI, concernés par le perfectionnement des artistes et leur emploi, le Théâtre contemporain de la danse a mis en place cette année 1990 un vaste programme d'entraînement destiné aux danseurs professionnels.

Pour la qualité des enseignants et les nombreuses questions que soulève une telle entreprise, cette Lettre de la danse vous en décline ici dans un dossier son fonctionnement et son contenu.

Dans un autre registre, le TCD s'efforce d'aider la diffusion de la danse contemporaine. Autour de la présentation d'extraits de spectacles, nous organisons ainsi avec l'ONDA des réunions nationales entre des programmeurs et plusieurs chorégraphes.

Enfin, en direction du public, place au spectacle avec des pièces chorégraphiques présentées pour la première fois à Paris et des créations prochainement programmées dans le cadre de notre saison.

page 2  
Dossier pédagogie.

page 12  
Diffusion, des réunions pour les programmeurs.

page 14  
Les prochains spectacles de la saison du Théâtre contemporain de la danse.

Président  
André Larquié

Directeur  
Christian Tamet

## **Quel entraînement pour les danseurs interprètes contemporains ?**

*Avec la fin des années 80, la danse contemporaine française semble avoir atteint une maturité qui la sortirait du vocable "jeune danse contemporaine française" jusqu'ici employé.*

*Cette maturité, elle l'aurait obtenue en tuant les pères pédagogues et les mères techniques pour s'inventer en une forme hybride : la danse-théâtre.*

*La diversité des courants, les singularités des approches à ce nouvel art de la scène ont permis à un grand nombre de pratiquants de la danse d'entrer dans le monde professionnel ou de l'approcher un instant, tant les jeunes chorégraphes ont eu le talent et l'habileté de savoir utiliser les personnalités et les bizarreries de leurs interprètes.*

*Si les maîtres de la danse moderne, américains ou allemands, forgèrent les techniques phares qui guidèrent plusieurs générations de danseurs, la chorégraphie contemporaine française n'a pas à ce jour donné de nouvelle technique, susceptible de s'imposer comme formation initiale des danseurs.*

*Et d'ailleurs, le problème n'est probablement pas dans l'invention d'une nouvelle technique.*

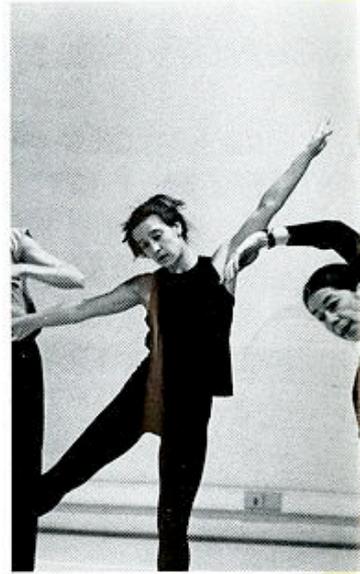
*Rares sont les chorégraphes qui prodiguent un enseignement régulier et progressif. Quand c'est le cas, il est en général lié à leur propre processus de création. La grande majorité n'enseigne pas, ou alors sous forme de stages brefs au cours desquels ne sont abordées que des particularités.*

*Alors se pose pour le danseur contemporain le problème de l'entraînement quotidien et de la progression sans laquelle il stagne s'il ne se confronte pas à des challenges artistiques qui lui sont supérieurs.*

*Paradoxe, le choix d'entraînement se porte souvent sur des cours de classique faute de mieux en contemporain.*

*D'autre part, la demande des chorégraphes sur la qualité du "danseur - créateur", quant à ses possibilités d'improvisation, s'est maintenant affirmée au point que les danseurs vivent, en plus des angoisses de l'audition, la crainte de l'improvisation, car peu de choses les y préparent.*

*A partir de là, le pas qui fait l'im-passe sur la technique contemporaine est vite franchi. Ce qui au cours d'un entretien avec les danseurs stagiaires a amené Viola Farber à apporter les précisions suivantes :*



Chargé de développement  
pédagogique  
Jean Pomarès.  
Coordination pédagogique  
Nicole Durieux.

Statuts  
Le Théâtre contemporain de la  
danse a pour objet dans ses sta-  
tuts l'organisation de cours de  
danse contemporaine de haut  
niveau, à des tarifs aussi peu éle-  
vés que possible, en faveur des  
professionnels.



Quatre modules  
Suivis gratuitement par environ  
200 danseurs professionnels ré-  
munérés, les stages de perfec-  
tionnement mis en place pour la  
saison 1989/1990 se déroulent  
en quatre modules de huit se-  
maines :

1	du 2 octobre au 24 novembre 89
2	du 27 novembre 89 au 31 janvier 90
3	du 19 février au 13 avril 90
4	du 22 octobre au 15 décembre 90

**“La technique n’est pas un blocage mais une ouverture. Sans technique, on ne fait que ce que l’on peut faire. Avec la technique on a la possibilité de choisir... et même de choisir de rejeter la technique.”**

Que proposer à des danseurs contemporains dans un court laps de temps pour leur permettre de progresser, de mieux maîtriser leur instrument et d’aborder la “jungle” (expression qu’ils utilisent souvent) des auditions et des cours privés ?

Dans les stages de huit semaines que nous pouvons actuellement mettre en place, nous avons porté l’accent sur la maîtrise de l’instrument en faisant appel pour les cours techniques à des pédagogues expérimentés, et non à des créateurs en recherche.

Les réactions, citées plus loin, des danseurs stagiaires nous confortent dans la pertinence de ces choix.

Les disciplines complémentaires que sont l’analyse du mouvement et le Tai-Chi recueillent la quasi-unanimité des stagiaires qui découvrent là de véritables méthodes de renforcement.

Dans cette première étape, nous accentuons également l’importance donnée au danseur interprète par des ateliers de répertoire. Dans ce domaine, tout reste à faire. Et tout d’abord convaincre les chorégraphes de la nécessité de participer à cette démarche afin d’établir, entre autres, la pérennité de leur art. Des douzaines, voire des centaines de pièces créées dans les années 80, combien subsistent ? Ou résistent ?

Au printemps prochain, de Pâques à début juin, nous entamerons un cycle de cours et d’ateliers d’improvisation et composition confiés à des pédagogues qui exercent dans cette qualification depuis vingt ans. Mirjam Berns, déjà connue en France, et Karen Levey, professeur à New York, inaugureront ces premiers ateliers.

Des commentaires et réactions des danseurs sur les deux premiers modules, nous tirons bon nombre d’enseignements qui vont nous permettre de modifier le déroulement des prochains stages et de réfléchir à la mise en place de nouvelles actions de formation pour l’avenir.

Jean POMARES  
8 février 1990



## Les cours techniques

Les cours techniques sont articulés selon les principales écoles sur lesquelles s'appuie la vingtaine de chorégraphes consultés lors de l'élaboration du projet : l'école d'Essen (courant Pina Bausch, enseigné essentiellement en France par Hans Zullig), l'école Limon (représentée, entre autres, par Peter Goss), l'école Cunningham.

\* Les professeurs invités d'octobre 1989 à janvier 1990.



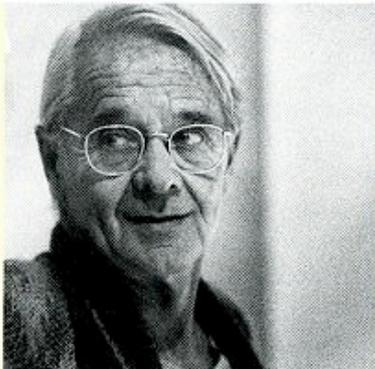
(III) Pour son extraordinaire goût de la générosité et de la musicalité du corps.

Pierre Le Menestrel

(III) Un jour, Viola Farber nous a exécuté une variation de cours, souhaitant nous en prouver sa musicalité.

Je l'ai regardée danser... J'étais suspendu à ce corps doué d'intelligence, sorte de mémoire dansante. C'était si plein, si unique, que j'ai éprouvé instantanément une émotion indicible.

Dominique Brun



(III) Bien que souvent déroutant dans les enchaînements des difficultés techniques, un cours très formateur qui permet de réels progrès par la clarté et la douceur de la transmission.

Claire Filmon

(III) Retrouver le plaisir de la performance, de la technique difficilement accessible, demandant la convergence de toute la concentration, l'envie, l'intelligence du corps. Retrouver l'amour du mouvement, intact, comme au tout début de l'apprentissage... Voir la danse redevenir un jeu tant les lois physiques sont transgressées... tant l'équilibre est précaire !

Agnès Bretel

(III) Il représente une école de l'avant-guerre et on ne fait pas table rase du passé... les jeunes chorégraphes français l'oublie quelquefois dans leurs spectacles.

Isabelle Faquet

(III) Point de départ pour la communication et l'ouverture vers l'autre, ses classes sont carrées mais amples, statiques dans l'espace... mais tellement mobiles à l'intérieur.

Chiara Bortoli

(III) Un cours où l'on commence lentement par centrer le corps, lui donner le goût de l'espace et sentir sa texture. Où l'on alterne des périodes d'immobilité, de ralenti et d'accélération. Un cours où l'on sent une réelle montée d'énergie.

Dominique Auclert

(III) Pour sa générosité, son espace aérien, sa vivacité, son besoin de communiquer et de transmettre...

Edith Lienard

(III) Un air de folie et d'amusement...

Agnès Arlot

(III) Avec elle, la danse est une matière infinie à contourner... Je pense qu'elle appartient à une génération de danseurs qui rappelle que la danse est un métier et non un plaisir...

Isabelle Faquet

Un cours professionnel de danse contemporaine de haut niveau se tient dans son studio tout au long de l'année.

(III) J'ai redécouvert l'enseignement de Peter Goss avec les cours de Josée Cazeneuve et je vais dorénavant baser mon entraînement sur cette technique.

Isabelle Peyraube

Studio Peter Goss

(Peter Goss et Josée Cazeneuve)

■ Toutes les citations sont extraites des commentaires et bilans écrits par les stagiaires.

Dominique Bagouet \*

Centre chorégraphique national de Montpellier.

Cie Trisha Brown

Cie Merce Cunningham

Studio Peter Goss

(avec Peter Goss et Richild Springer/Pascaline Verrier, danseuses de la Cie).

## Les ateliers de répertoire

Les ateliers de répertoire contemporain permettent la mise en relation avec le milieu professionnel. Une fois par mois, les danseurs travaillent avec un chorégraphe sur des extraits de son répertoire. Ils s'entraînent ainsi à adapter leurs connaissances techniques à une demande précise et à se former au métier d'interprète.

\* Les chorégraphes invités d'octobre 1989 à janvier 1990.



*Autour du vocabulaire raffiné des "Petites pièces de Berlin", de "Assai" ou du "Crawl de Lucien".*

(III) Depuis son atelier, j'ai plus de facilités à enregistrer une séquence de mouvements.

Francis Voignier

(III) Ma pensée la plus marquante pendant son atelier: "C'est la simplicité qui sensibilise et qui touche". Plaisir de connaître son travail, d'approcher le personnage... passé pour moi comme une étoile filante.

Sylvia Sella



(III) La danse de Trisha, c'est un peu la révélation de ce que l'on tente de chercher sans jamais l'avoir trouvé.

Marie-Cécile Poly-Somogyi

(III) Découverte de ce travail que nous avons eu la chance de goûter et qui n'aurait pas eu de sens, pour moi, sans les cours d'analyse du mouvement.

Christine Olivo

(III) Rarement eu autant cette impression de générosité de la part des danseurs d'une compagnie...

Sandrine Migeon

(III) La confirmation que l'on peut accéder à une haute technicité sans pour autant brutaliser son corps et son psychisme.

Vera Noltenius

(III) Continuer à travailler dans cet objectif là... Cette fluidité du mouvement me fascine.

Francis Voignier



(III) Un contact très enrichissant avec ces compagnies américaines pour leur esprit à propos de la danse, du danseur et du travail.

Chiara Bortoli

(III) Une approche importante quand on connaît l'étendue de son influence. Comprendre comment d'une matière et d'un vocabulaire a découlé ce que l'on nomme une technique. Aimer cette mise à disposition du corps qui sert l'investigation d'un chorégraphe.

Marie-Cécile Poly-Somogyi

(III) Affinement... et beaucoup de précisions essentielles à qui veut comprendre la danse.

Laurence Langlois



(III) Autour de "Circumambatoire", la découverte par bon nombre de jeunes danseurs d'un chorégraphe actuellement tenu à l'écart des circuits obligés. Et aussi d'un travail issu d'une école, grâce à la précision de Richild Springer et Pascaline Verrier, danseuses de la compagnie qui ont remarquablement tenu ici leur rôle de répétitrices.

Jean Pomarès

(III) Autour d'"Antiquités". Le jeu sur les rythmes et l'utilisation du texte développent, par de nouvelles associations, une complexité "excitante".

Anne Colod

Georges Appaix

(avec Marion Bastien, notatrice Laban).

## Les disciplines de renforcement

### TAI CHI CHUAN

L'apprentissage des mouvements ronds, souples et lents du Tai Chi Chuan, défait progressivement les tensions profondes. Il permet la prise de conscience de l'axe et du centre du corps tout en donnant aux actions leur ampleur et leur forme juste.

Les cours sont assurés par Thierry Bae (par ailleurs danseur dans la compagnie de Catherine Diverres) et Didier Le Boucher, assistants de Jacques Blanc de l'Association française de Tai Chi Chuan.

### ANALYSE DU MOUVEMENT

Connue pour les chorégraphies qu'elle a signées dans les années 80, Marie-Christine Georghiu est aussi diplômée du Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies de l'Université de Washington. Pour les cours réguliers qu'elle donne dans le cadre du programme d'entraînement, elle a extrait des lignes de force de l'immense champs de connaissances résultant du travail théorique de Rudolf von Laban, poursuivi par les recherches d'Irmgard Bartenieff et celles de Bonnie Cohen. L'enseignement de Marie-Christine Georghiu part de l'analyse du mouvement de Bartenieff qui a l'originalité d'apporter le complément corporel aux principes ("Effort - Shape - Space") énoncés par Laban. Destiné à faire connaître au danseur les connexions profondes de son corps, il permet d'éviter les procédés de répétitions mécaniques et d'imitation. Son but consiste à faire trouver la subtilité de la vitalité, à encourager une expression personnelle et un engagement psychophysique total. S'appuyant sur des informations anatomiques et kinésiologiques, il comporte des exercices de base qui ne doivent pas être confondus avec l'essence même de l'ensemble. En remodelant des connexions internes dans le système neuro-musculaire, la pratique de ces séquences de mouvement donne au danseur une meilleure efficacité et lui permet de découvrir de nouvelles façons de bouger. Porté par une philosophie humaniste, cet enseignement repose aussi sur des données organiques. Sorte de culture générale du mouvement, il prend en considération la personnalité de chacun et n'entre en contradiction avec aucun style de danse.

Rudolf VON LABAN  
1879-1958

D'origine austro-hongroise, danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien de la danse, il étudie l'art du mouvement pendant plus de 40 années. Ses principes, sa philosophie et son système de notation de la danse occupent une place prépondérante dans l'histoire de la danse moderne.

Irmgard BARTENIEFF  
Danseuse de Laban et kinésithérapeute, elle donne des compléments corporels (les "fondamentaux") aux principes théoriques énoncés par Laban sur le mouvement.

Bonnie COHEN  
Poursuivant les recherches de Bartenieff, elle définit des schémas sur le développement moteur de l'enfant.



**Des échanges avec les studios privés et d'autres institutions. Lorsque les danseurs s'inscrivent à un stage, l'idée de complémentarité des techniques est mise en avant. Le cours est pensé comme un lieu de compréhension de ces techniques et de découverte de la personnalité des enseignants. Ces affinités entraînent des échanges avec les studios privés. Ainsi, l'extrême précision de Robert Kovich incite les stagiaires à prendre ensuite ses cours à la Ménagerie de Verre ou à suivre Hans Zullig au Studio 102... Après le travail de Marion Bastien dans l'atelier de Georges Appaix, les stagiaires du TCD vont étudier avec elle la notation Laban au CNEM (Centre national d'écriture du mouvement). Dès le prochain stage, le Théâtre contemporain de la danse entamera une collaboration avec le CNEM en accueillant ses étudiants qui utiliseront les séances du programme d'entraînement comme terrain d'observation pratique.**

L'accompagnement musical des cours est effectué par Bernard Brechenmacher, Armand Amar (studio Peter Goss), Eric Dehenne.

## Un sens aïgu de l'intérêt général

L'AFDAS

### **Partenariat**

*Le programme d'entraînement (formation et perfectionnement) pour danseurs interprètes professionnels contemporains est réalisé avec le partenariat de l'AFDAS, de l'ANPE et de l'ADAMI (société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes).*

La loi de Juillet 1971 instaure une obligation pour les employeurs de consacrer un pourcentage de la masse salariale à la formation professionnelle continue.

A cette date, l'application de la loi aux entreprises du spectacle se heurte à plusieurs problèmes. Vivant plus ou moins à court terme, les entreprises y sont moyennes, petites, parfois minuscules, souvent dépourvues de service du personnel. Aucun appareil de formation n'existe dans le monde du spectacle, par ailleurs constitué en partie d'intermittents qui, n'ayant pas de contrat avec l'entreprise, se voient exclus du processus de formation même si l'employeur verse des cotisations.

Ces considérations vont provoquer le dépassement du cadre de l'entreprise au profit d'une gestion solidaire de toutes les branches artistiques. C'est ainsi qu'est créé en 1972 l'AFDAS - Fonds d'assurance formation des activités du spectacle. Dépendant des ressources dont il dispose, son fonctionnement reste donc lié à l'implication des professionnels.

Regroupant actuellement les professions du spectacle et des loisirs, du cinéma/audiovisuel et de la publicité, l'AFDAS intervient à trois niveaux : plans de formation au bénéfice du personnel permanent des entreprises et des intermittents (ils sont 35 000 aujourd'hui) ; formation en alternance (dirigée vers les moins de 26 ans) et congés individuels de formation.

Toutes disciplines confondues, le budget est passé de 10 millions de francs en 1977 à 120 millions de francs en 1989.

Robert Heintz, directeur général de l'AFDAS, met toutefois l'accent sur un problème financier : *"Il y a un net déséquilibre entre les coûts très élevés de la formation et la non-participation des petites entreprises qui, si elles sont légalement dispensées de la contribution à la formation continue, puisent régulièrement dans le vivier des intermittents qu'elles veulent qualifiés."*

*"Une prise de conscience professionnelle au niveau de la solidarité est nécessaire ainsi que des systèmes de co-financement*

*avec les pouvoirs publics et les collectivités locales. Envisager une politique de formation efficace implique la réunion de partenaires dotés d'un sens aïgu de l'intérêt général. Cela implique aussi le respect d'impératifs techniques : la continuité (par le biais de plans tri-annuels), la limitation des centres de formation en vue d'une capitalisation du savoir-faire, la compétition pour éviter les monopoles. Nécessité de sélectionner les candidats, suivi pédagogique, réflexion sur les doctrines d'enseignement, relation avec le milieu professionnel, le programme du Théâtre contemporain de la danse, auquel nous participons, me semble remarquable dans sa mise en place pour laquelle Jean Pomarès a véritablement innové. En ce qui concerne la danse, il s'agit là de la première démarche rationnelle et globale que nous menons. Pour en mesurer les effets, nous effectuerons une enquête rigoureuse sur l'emploi des stagiaires ayant bénéficié de cette formation."*

Directeur général  
Robert Heintz  
AFDAS,  
20, rue Fortuny. 75017 Paris.  
Tél. : 42.27.95.93

Rencontres professionnelles. Les chorégraphes sont invités en permanence à venir voir les danseurs pendant le déroulement des stages. Un fichier informatisé des danseurs sera mis à leur disposition en 1990.

L'ANPE Spectacles et Théâtre contemporain de la danse avaient déjà collaboré par le passé en organisant divers stages dont un avec l'école d'Essen. Ces expériences firent apparaître une priorité : la nécessité de dégager une information qualitative sur les danseurs privés d'emploi, afin de déterminer des mesures de perfectionnement adaptées à leurs besoins.

L'organisation des S.O.A., sessions d'orientation approfondie, permet des propositions de stages de perfectionnement ou de maîtrise. Pour chacun des modules d'une durée de huit semaines, ces auditions, accompagnées d'un questionnaire et d'entretiens personnalisés, se déroulent pendant plusieurs jours dans les studios du TCD. Depuis octobre 1989, elles ont été suivies par plus de 300 danseurs.

En ce qui concerne l'ensemble du programme, le rôle de l'ANPE est triple : agréer le plan de formation

## Pour le perfectionnement des artistes privés d'emploi

L'ANPE SPECTACLES

individuel des danseurs, prendre en charge 50 % des coûts pédagogiques (dont les S.O.A.) et financer l'indemnité de formation des stagiaires.

*"Dans sa conception même, ce programme auquel nous sommes fiers de participer," déclare Edgar Dana, "répond à nos objectifs qui sont à la fois d'optimiser le perfectionnement des artistes sans emploi et de favoriser le recrutement par le biais de rencontres professionnelles. D'ores et déjà, cette expérience s'avère très prometteuse et nous autorise à envisager des suites pour l'avenir. Nous avons d'ailleurs mis sur pied un système identique pour le théâtre. Il se tient, depuis décembre dernier, dans les locaux de la Sorbonne. De très nombreux metteurs en scène (de théâtre et de cinéma) y viennent faire travailler les 400 comédiens inscrits. Et prochainement, ce même type de mesures sera proposé aux musiciens."*

Chef d'agence  
Edgar Dana  
ANPE Spectacles  
50, rue de Malte.  
75011 Paris.  
Tél. : 42.85.14.20

Aide à la création et à la diffusion du spectacle vivant. Aide à la formation d'artistes.

Action artistique  
Pour 1990, l'ADAMI attend plus de 1 000 demandes d'aide. L'année dernière, 360 dossiers, sur les 600 présentés, ont été acceptés. Les sommes versées oscillent en moyenne entre 50 000 et 100 000 Frs.

Budget  
Engagé pour l'action artistique en 1988 : 14 millions de Frs.  
En 1989 : 30 millions de Frs.

L'ADAMI a pour mission la collecte, la répartition et la défense du droit de l'artiste. Créée en 1955, cette société civile connaît aujourd'hui un important développement grâce à la loi du 3 Juillet 1985. Dite loi Lang, cette disposition a pris en compte le bouleversement du paysage audiovisuel en instaurant, entre autres mesures, une rémunération sur les cassettes vierges (audio et vidéo) au titre du droit pour la copie privée des œuvres.

Les sommes perçues par l'ADAMI proviennent de l'utilisation du travail enregistré des artistes. Par un naturel retour aux sources, la loi prévoit que le spectacle vivant soit le premier bénéficiaire des actions artistiques de l'ADAMI qui consacre

## La répartition et la défense du droit de l'artiste

L'ADAMI

une part importante de son budget à l'aide à la création et à la diffusion du spectacle vivant.

Trois commissions (dramatique, variétés, chefs d'orchestre et solistes) examinent les dossiers de demandes, déposés aussi bien par de jeunes auteurs que par des artistes reconnus.

Parallèlement à cette sélection, l'ADAMI développe une politique artistique avec des partenaires tels que le Festival d'Avignon. Enfin, sensibilisée également par les problèmes de formation des artistes, l'ADAMI a décidé, dans ce cadre, de participer à la mise en place du programme d'entraînement pour danseurs professionnels conçu par le Théâtre contemporain de la danse.

Président  
Maurice Vallier  
Directeur général  
André Canas  
ADAMI, société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes.  
12, rue de Berri 75008 Paris.  
Tél. : 42.89.18.87

## Le point de vue des stagiaires

Deux bilans écrits, après un mois de présence et à la fin du module, sont demandés aux stagiaires. De ces commentaires, nous avons réalisé une synthèse à partir des réactions communes au plus grand nombre. Les positions particulières ne sont donc pas ici représentées.

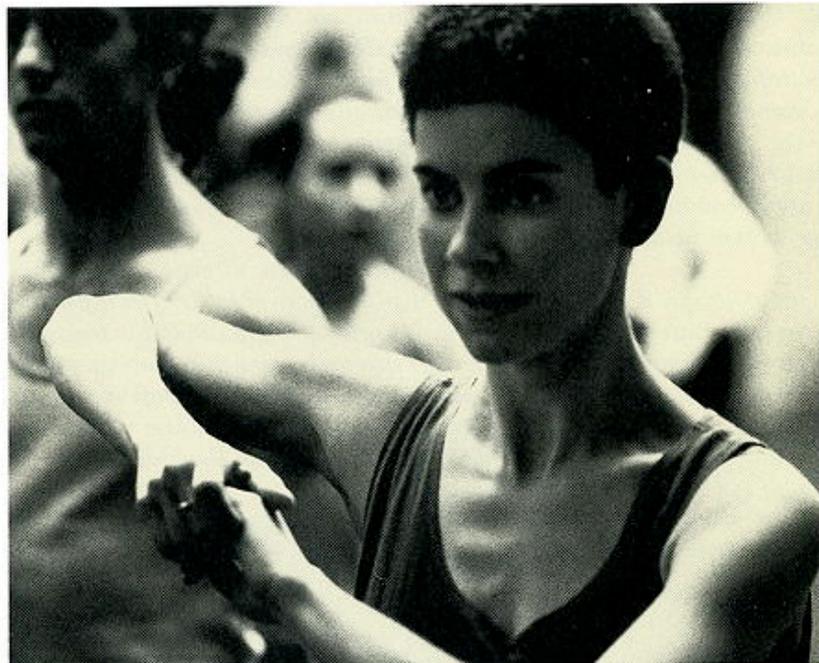


Le programme d'entraînement apparaît comme une proposition originale qui permet la découverte ou une meilleure approche de techniques à la fois différentes et complémentaires. Les stagiaires apprécient, "par le choix judicieux de professeurs très compétents", "la richesse de l'enseignement transmis par des personnalités captivantes". A côté de l'école allemande et du style Limon, Robert Kovich et Mirjam Berns ont su faire tomber quelques clichés sur la technique Cunningham, souvent jugée un peu superficiellement "froide et désincarnée". Viola Farber, au cours d'un entretien avec les stagiaires, a fait tomber l'ambiguïté qui existait entre son enseignement et la technique Cunningham. Car il s'agit bien en soi de la "technique Viola Farber". Permettant une entrée de plain-pied dans un univers artistique, les ateliers de répertoire contemporain, perçus par certains comme "une expérience rarissime", ont séduit la plupart des stagiaires. Les disciplines de renforcement, Tai Chi Chuan et analyse du mouvement, remportent quasiment l'unanimité des suffrages par la prise de

conscience (anatomie, centre du corps, respiration...), l'enrichissement et l'ouverture d'horizons qu'elles provoquent. Enfin, au-delà de l'intérêt constitué par l'approche de nouvelles méthodes de travail et de nouvelles techniques, c'est la découverte des connexions entre toutes les propositions qui fait office de véritable révélation sur une avancée vers le métier de danseur.

### La reconnaissance du métier de danseur

Devant en général financer eux-mêmes leur apprentissage, les danseurs soulignent ici l'aspect "exceptionnel" du programme d'entraînement (gratuit et rémunéré) et y voient une opportunité formidable : "une étape importante de leur vie professionnelle". Une proposition "généreuse", (pour un milieu assez marqué par l'individualisme), qui leur permet de "pratiquer la danse, d'apprendre et de progresser dans un lieu propice à l'étude et aux échanges, où l'accueil est chaleureux et l'organisation efficace". Ils approuvent dans



l'ensemble également le principe des auditions préparatoires qui favorisent l'homogénéité et le travail de groupe.

*"Mûrissement, confiance en soi, conquête d'une force intérieure, régularité et suivi du travail, intensité, qualité, quantité, rigueur, endurance et discipline"...* Les réactions montrent l'ampleur d'une attente : la reconnaissance du métier de danseur. Même si beaucoup d'entre eux sont conscients qu'il faudra du temps pour que cette profession existe, aussi bien sur le plan général que pour eux-mêmes, le programme d'entraînement a ravivé des espoirs.

### **Critiques et remarques**

Période de travail trop courte (8 semaines) pour qu'il soit mené en profondeur, difficulté de suivre des cours trop alternés, problèmes de planning, horaires trop matinaux, pour certains encadrement trop scolaire... Les critiques laissent entrevoir aussi la susceptibilité un peu froissée de danseurs professionnels, et parfois

de chorégraphes, se sentant *"infantilisés"* dans le cadre d'un stage.

D'autres sont gênés par la prédominance de la technique qu'ils considèrent comme un *"embrigadement"* ou comme une contrainte dont il faut plutôt se défaire. Ils regrettent l'absence d'ateliers de composition ou d'improvisation, facultés par ailleurs souvent recherchées par les chorégraphes lors des auditions. Quant aux ateliers de répertoire contemporain, leur intérêt a suscité des frustrations face à leur trop courte durée.

Les stagiaires souhaiteraient aussi que les chorégraphes soient plus nombreux à se déplacer pour les voir et les rencontrer.

Enfin, plusieurs remarques mettent l'accent sur la demande d'un enseignement plus étendu, à la fois vers la professionnalisation et vers l'acquisition de connaissances artistiques ou historiques. Données par Pierre Lartigue, Chantal Aubry, Lise Brunel et Christine Rodès, les conférences sur les différents chorégraphes invités ont à ce titre été appréciées.

## **Calendrier**

**3** du 19 février au 13 avril

### **Cours techniques**

Meg Harper (Studio Cunningham), Josée Cazeneuve (Studio Peter Goss), Dominique Mercy (Ecole d'Essen/Cie Pina Bausch), Pascale Gouery (Ecole Michel Hallet-Egayan)

### **Ateliers de répertoire**

Roc in Lichen - Laura de Nercy/ Bruno Dizien (présentation par Alain Surrans, Directeur Iles de Danse/Ile-de-France Opéra Ballet)  
Cie Contrejour/Odile Duboc (présentation par Pierre Lartigue, écrivain)

### **Disciplines de renforcement**

Tai Chi Chuan et analyse du mouvement

### **Autres cours**

Entre les quatre modules, le Théâtre contemporain de la danse organise également des cours ouverts aux danseurs des compagnies professionnelles.

### **Cours techniques et ateliers d'improvisation/composition**

Mirjam Berns\*, du 17 avril au 5 mai. Karen Levey (Cie Viola Farber), du 7 mai au 2 juin. Les cours techniques et ateliers d'improvisation sont ouverts aux danseurs des compagnies professionnelles ainsi qu'aux stagiaires des programmes d'entraînement.

\* Les cours de Mirjam Berns sont organisés avec "Marseille Objectif Danse" où elle enseignera du 7 au 14 avril 1990.