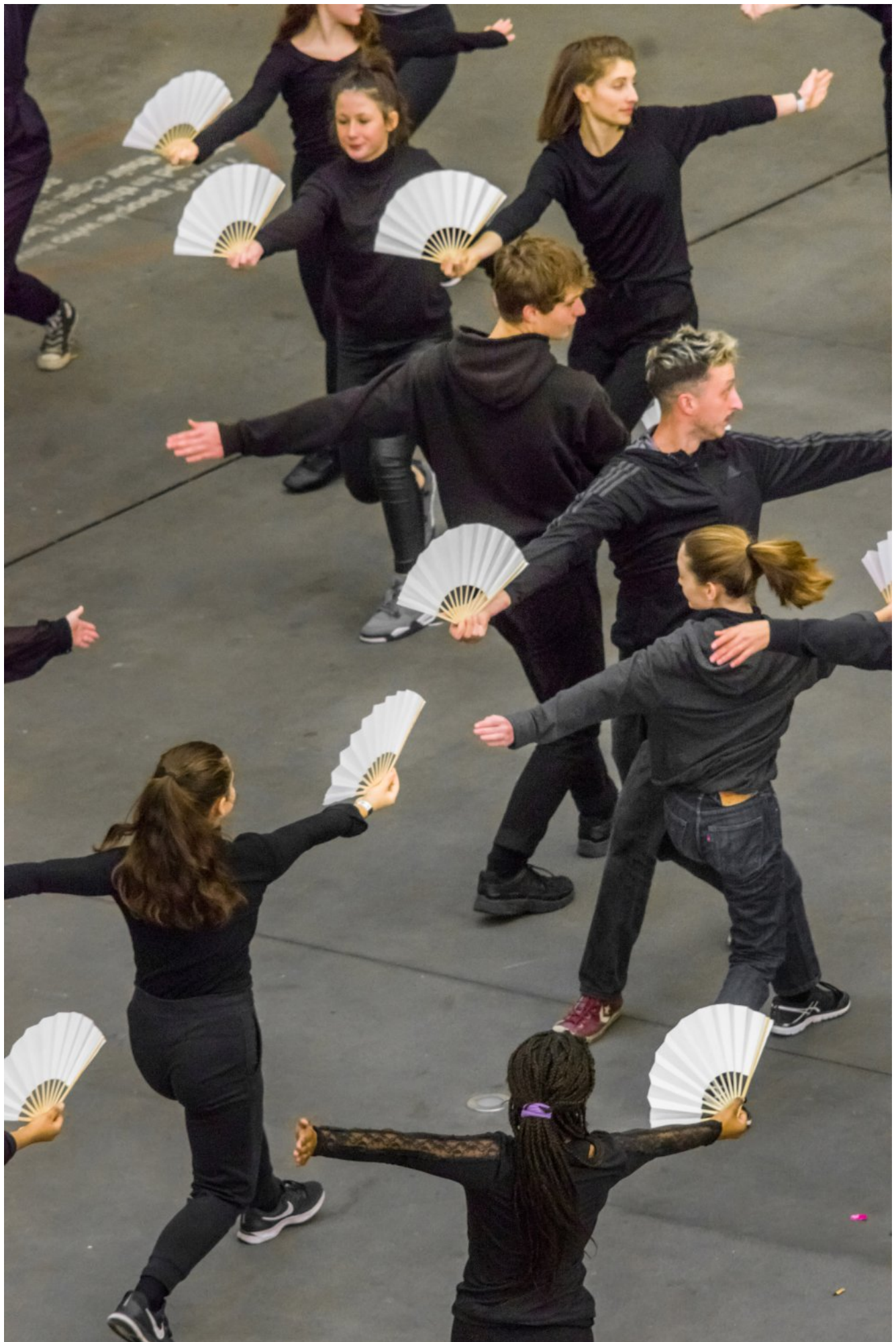


Azimut > Ressources > Choisir une oeuvre > Quels répertoires pour les amateurs ? - Judith Sibony  
> **Répertoires chorégraphiques : la revanche de la cigale - Judith Sibony**



# Répertoires chorégraphiques : la revanche de la cigale - Judith Sibony

3 juin 2024, par [Sonia Leplat](#)

## Et bien dansez maintenant !

### « Culture chorégraphique » versus « culture de la danse »

« Le système global de la société française étant ce qu'il est, c'est encore la »légitimation par le haut« qui est la voie la plus sûre, même si elle est longue, pour démocratiser un art ».

On peut lire cette phrase du chercheur Jean-Michel Guy dans l'introduction d'une belle étude sur La Danse à l'épreuve de la mémoire commandée en 1993 par le ministère de la culture et dirigée par Philippe Le Moal. « Le meilleur moyen de servir la culture de la danse, c'est la culture chorégraphique », affirmait-il pour étayer sa proposition.

Par « culture de la danse », Jean-Michel Guy entendait « l'inventivité populaire », et par culture chorégraphique, il entendait « la compétence savante » ; ainsi séparait-il d'un côté des savoirs, pratiques et goûts qui ne passent pas nécessairement par la fréquentation des œuvres chorégraphiques, et de l'autre une « compétence artistique travaillée et donne lieu à des œuvres ».

Dans cette hypothèse où il y aurait une ligne de partage nette entre danse savante et danse populaire, le critère déterminant serait (voilà qui nous intéresse) le rapport qu'entretiennent les danses avec le répertoire. Pour dire les choses simplement : la danse des amateurs serait celle qui ne relève pas du répertoire, tandis que la danse savante serait celle qui le génère. Aujourd'hui, on n'oserait pas hiérarchiser ainsi les choses. On n'oserait pas sous-entendre qu'en matière de danse ou de culture, ce qui relève du répertoire officiel est en haut, et en bas ce qui relève des pratiques. Enfin la question de la légitimité d'un art ou d'une pratique artistique se poserait de façon moins frontale.

Mais justement : cette vision un peu datée nous offre un point de départ intéressant pour penser le lien entre répertoire et amateurs en danse. Et d'abord la façon dont ce lien a évolué, au fil des décennies. Au début des années 1990, époque où on distinguait les cultures selon leur degré de « légitimité », la démocratisation de l'art passait en premier lieu par un travail de conservation, notamment par le développement des musées. En l'occurrence, et cela est très significatif, le rapport ministériel que nous citons sur "La Danse à l'épreuve de la mémoire" s'inscrit dans une réflexion sur la pertinence (ou non) de créer un musée de la danse.

Le fait est qu'il y a trente ans, on pensait moins l'art et la culture en termes de pratique qu'en

termes de patrimoine.

On était fourmis (désireuses de thésauriser les œuvres dans les musées) bien plus que cigales (désireuses de chanter, danser, et que vivent les œuvres). En somme, on considérait le public comme un ensemble de « visiteurs » (d'où le développement des musées), et non comme de potentiels « amateurs ».

C'est précisément à la fin des années 1990 que les choses ont évolué, semble-t-il. Particulièrement dans le domaine de la danse où la frontière entre pratique et patrimoine s'est révélée complètement perméable.

À l'époque, en effet, la danse est à la fois une culture forte - pratique omniprésente dans une société où « ça » danse un peu partout, notamment dans les publicités télévisées - et un art de plus en plus noble, la « culture chorégraphique » s'affirmant à travers la multiplication des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), dédiés à la création et à la diffusion du répertoire. Toujours pionniers en matière de révolution culturelle, les amateurs (en l'occurrence, les gens qui dansent) font peu à peu une place à cet art dans la vie de tous les jours, eux qui sont de plus en plus nombreux à prendre des cours de « jazz », c'est à dire à apprendre une danse contemporaine aux accents « pop », sans forcément savoir qu'elle est influencée par le déploiement de la « culture chorégraphique », en particulier « la nouvelle danse française », vague de création foisonnante qui s'est épanouie en France dans les années 1980. À cet âge d'or de la danse sont associés des noms comme Jean-Claude Gallotta, Dominique Bagoué, Maguy Marin, Karine Saporta...

Véritable symbole de l'époque, la publicité pour les chaussures ERAM où un groupe d'hommes vêtus en femmes et un groupe de femmes vêtues en hommes dansent sur une chanson de Marc Lavoine doit-elle quelque chose à ces chorégraphes ? Qu'importe la réponse d'ailleurs impossible à trancher : le fait est qu'en matière de danse, la France a connu un développement parallèle de sa popularisation et de sa savantisation, si l'on peut dire. Et cette collusion confirme que, consciemment ou non, la culture de répertoire nourrit la culture amateur ; et réciproquement.

Fait hautement symbolique : au cours des années 1990, le débat autour de la nécessité de créer un musée de la danse a finalement débouché sur tout autre chose qu'un musée. En réponse à cette problématique de légitimation/conservation soulevée au début des années 1990, c'est finalement le Centre National de la

Danse (CND) qui a vu le jour en 1998 : un lieu où la création contemporaine et les pratiques amateurs tiennent la place principale. Bref, un lieu de spectacle vivant.

## **Danse en amateurs et répertoires**

Au bout de quelques années, en guise de réponse « vivante » à la question : comment mettre en valeur le répertoire dansé ? le CND a lancé un dispositif qui témoigne du chemin parcouru par les tenants des politiques culturelles : au début des années 2000, le public n'est plus simplement considéré comme un ensemble

de visiteurs ; on fait désormais place aux amateurs. C'est ainsi qu'est né, en 2006, un programme baptisé DANSE EN AMATEURS ET RÉPERTOIRE pour encourager les amateurs à « re-danser » des pièces du répertoire. Et c'est justement l'auteur du rapport ministériel sur La danse à l'épreuve de la mémoire, Philippe Le Moal, qui est à l'origine de ce programme. Subventionnée par le ministère de la Culture, cette aide encourage donc les amateurs à s'approprier des extraits de spectacles parfois mythiques (de Balanchine à Cunningham, en remontant jusqu'à la danse baroque), avec la nécessaire complicité des chorégraphes ou de leurs

héritiers artistiques.

Autrement dit, il s'agit de simplifier de façon volontariste la circulation entre « culture de la danse » et « culture chorégraphique » dont nous parlions plus haut. L'idée, explique Le Moal aujourd'hui inspecteur danse au Ministère de la Culture, était de réagir à ce constat : les apprentis danseurs n'accèdent pas de façon structurelle au répertoire de danse, contrairement à ceux de musique qui ont d'emblée accès aux partitions, ou contrairement aux apprentis acteurs qui ont accès aux textes.

« L'envie de danser doit être accompagnée par un capital culturel. Il ne faut pas se contenter des variations fabriquées par les professeurs » affirme Le Moal.

C'est dans ce même esprit qu'en 2007, l'inspection danse du ministère de la culture a joué un rôle important pour qu'il y ait des extraits du répertoire dans les épreuves de fin de formation au Conservatoire. Quant au dispositif Danse en amateur et répertoire (DAR), il a été conçu pour « sortir de cette culture de cours où l'accès à la scène se fait en fonction de l'univers souvent très pauvre du professeur », dit encore Le Moal sans ambages.

En somme, il faut que la culture chorégraphique nourrisse la culture de la danse. Responsable « recherche et répertoire » au Centre National de la Danse, Laurent Barré cite l'exemple de la chanteuse Beyoncé qui, dans un de ses clips, aurait « pillé », dit-il, une célèbre chorégraphie d'Ange Teresa de Keersmaecker, Rosas. En réaction, raconte-t-il, la chorégraphe a fait publier sur internet un kit pour encourager les gens à danser de manière précise cet extrait de son œuvre, en invitant même les gens à lui envoyer des vidéos. « Espérons que dans quelques années tout le monde fera ça », sourit Laurent Barré. On imagine ce monde de demain où les grands chorégraphes inviteront « les gens » à danser leurs danses.

« Tout le monde danse déjà du Gallotta sans le savoir », affirme encore Laurent Barré. Et de fait, sans qu'on puisse dire qui fait le premier pas, les amateurs de danse et les chorégraphes attentifs aux vrais gens ne peuvent que se rencontrer.

## **Quel répertoire pour les amateurs qui dansent ?**

Dans la longue liste des chorégraphies choisies depuis la création du dispositif, on peut constater que certains titres reviennent de façon plus récurrente que d'autres. A commencer par des pièces de deux chorégraphes français vivants : Jean-Claude Gallotta, et Maguy Marin. Ou encore Dominique Bagouet, mort du sida en 1992.

Le spectacle mythique de Maguy Marin May B a été re-dansé cinq fois ; quant à Gallotta, quatre de ses spectacles ont fait l'objet de reprises : Ulysse (quatre fois), Cher Ulysse (deux reprises), Des gens qui dansent, Trois Générations, et La Rue. En ce qui concerne Bagouet, pas moins de six pièces ont fait l'objet de reprises : Déserts d'amour (1984), Assaï (1986), Le Saut de l'ange (1987), Meublé sommairement (1989), Jours étranges (1990), So schnell (1990 / 1992).

Pour mon enquête, j'ai eu accès à certains dossiers de candidature des années passées. Voici, parmi les motivations principales, les belles expressions qu'utilisent les amateurs pour justifier leurs choix de répertoire : le mot « émouvant » revient de façon presque systématique concernant les pièces de Gallotta. Le mot « plaisir », aussi. Et « énergie », qui est omniprésent, également, sous la plume de ceux qui veulent danser du Bagouet. Les amateurs soulignent « cette énergie jubilatoire qui traverse les corps », ou encore ils décrivent le « plaisir jubilatoire qui (les) a traversés en visionnant » tel

spectacle (en l'occurrence, So Schnell). A propos d'Ulysse, de Gallotta, quelqu'un écrit : « ce mélange entre joie et tristesse, espoir et désespoir, énergie et fragilité m'ont complètement émue ». « Maguy Marin bouleverse le rapport au corps du danseur », lit-on ailleurs à propos de May Be, avec l'idée que l'introduction du « geste quotidien » dans le mouvement dansé ouvre un immense champ des possibles...

Surtout, ce qu'on entrevoit dans ces déclarations, c'est qu'il y a une convergence profonde entre les chorégraphes choisies et l'esprit même de ces gens qui dansent non pas comme des techniciens infailibles mais simplement par amour, et avec leurs faiblesses. « Au-delà de la technique, toujours l'homme arrive avec sa fragilité, ses faiblesses, ses tendresses, ses impulsions », aurait dit Dominique Bagouet (cité par des candidats) à propos de So Schnell.

**Fragilité, vérité, quotidienneté. C'est par ici que se rencontrent de façon radicale (c'est à dire au niveau de leurs racines) les amateurs et les chorégraphes.** La plupart d'entre eux le disent : c'est à partir des êtres en tant qu'ils sont des sujets vivants et faillibles que ces artistes composent leurs spectacles, et non à partir de telle ou telle virtuosité pure et dure. La frontière entre danseurs amateurs et danseurs professionnels n'a, dans cette optique, que peu de sens.

## L'amateur au cœur même du répertoire

Dans le milieu des danses actuelles, d'ailleurs, certains vont jusqu'à dire que la marginalité par rapport à ce que serait une danse « professionnelle » est la définition même de leur pratique : « le hip-hop est la seule danse où il n'y a pas de frontière entre professionnels et amateurs. Et cette absence de frontière est un gage d'authenticité. C'est ce qui fait de que cet art est ultra vivant », affirme Rachel Kahn, alors directrice de La Place. [1]

Beaucoup de chorégraphes contemporains, si « légitimes » et « reconnus » soient-ils, témoignent aussi du fait que le travail avec des amateurs peut nourrir leurs créations, et même mieux : ce travail peut les rappeler à l'essence même de leur recherche : quelque chose qui tourne autour de la pure présence, de l'instant non prémédité, de la faille féconde. C'est ainsi que, paradoxalement, des chorégraphes **a priori** sceptiques à l'idée qu'on recrée professionnellement leurs spectacles sont finalement partants pour que des amateurs s'en emparent. C'est le cas de Susan Buirge. Cette chorégraphe d'origine américaine a longtemps dit qu'elle ne voulait pas que ses pièces soient notées, et encore moins reprises. Mais elle a accepté qu'une troupe re-danse *Parcelle de Ciel* dans le cadre de Danse en amateur et répertoire et soutient désormais l'utilisation de ses œuvres par des amateurs.

Aux dires de Philippe Le Moal, qui a suivi la genèse de ce dispositif, la chorégraphe Maguy Marin, au début, ne voulait pas spécialement qu'on reprenne ses spectacles, et finalement elle a choisi de laisser re-danser (bien plus d'une fois) un extrait de *Maybe*, c'est à dire LE monument de son répertoire. Détail important : en abordant son soutien à ces projets, elle a donné des restrictions riches de sens : les reprises se font sans costume et sans maquillage, ce qui donne à cette danse une humanité encore plus forte, aux dires de certains témoins. « Ces reprises sont porteuses d'une vie incroyable », s'enthousiasme Le Moal qui suit toujours de près les représentations auxquelles donne lieu, chaque année, ce dispositif. « Quand on assiste à ces spectacles, dit-il, c'est éblouissant. Ce mélange de sérieux absolu, cet effet de responsabilité qu'on sent, et la joie immense qui s'exprime chez ces danseurs. C'est jubilatoire ». En outre, ces spectacles offrent un panorama d'histoire de la danse qu'on n'a pas d'habitude de voir sur scène. Une réponse bien intéressante à la question que se posaient les pouvoirs publics dans les années 1990 : que pourrait être un musée de la danse ?

Évoquant son enthousiasme lorsque ses pièces sont reprises par d'autres, Gallotta dit volontiers que parfois, dans cet entre deux où se mêlent le souvenir et la nouveauté, la différence qui émerge peut révéler une dimension qui avait échappée au moment de la création.

## Danse populaire et mise en abîme du répertoire

Professeure de danse au Conservatoire de Bagnole et par ailleurs familière du dispositif DAR, Edith Bellomo témoigne du fait que dans le cadre de ses cours, elle utilise souvent des extraits connus du répertoire, qu'elle montre parfois sous forme de vidéo, pour mettre en perspective tel mouvement ou tel style de danse. « On ne devrait pas opposer répertoire et création comme s'il s'agissait de deux entités figées, dit-elle. La vocation même de toute matière chorégraphique est d'évoluer au fil du temps et des êtres », et cette transformation ne relève ni de la pâle copie, ni de l'appropriation infidèle : elle est le chemin naturel qui mène d'une œuvre à l'autre ; d'une esthétique à l'autre ; d'une création en particulier à la création en général. La professeure de danse rappelle que même les grands classiques du « répertoire » sont innervés par une culture populaire faite d'emprunts et de récupérations diverses. Comme en témoignent notamment les danses de caractère, ces moments où, dans les ballets classiques, un (ou des) personnages exécutent des danses inspirées du folklore populaires. [2]

## Ce que c'est que vivre...

Au contact des amateurs mais aussi, tout simplement, au contact de l'air du temps, on se rend compte que toutes les danses, si « savantes » ou « légitimes » soient-elles, peuvent exister au-delà des artistes qui les ont créées. Elles volent de leurs propres ailes, en somme. Or suivre sa route en s'éloignant de qui nous a fait naître, n'est-ce pas la définition même de ce que c'est que vivre ?

---

### Notes

[1] Si on revendique volontiers la dimension spontanée de cet art, cela n'empêche pas qu'on se pose des questions pour inscrire au mieux cette danse dans la culture française : **comment faire pour que le hip-hop ait un répertoire ?** Pour répondre à cette question, encore faut-il des critères adaptés, au risque de scléroser cet art. Ainsi, selon la directrice du Centre culturel hip-hop de Paris, une danse relève du « répertoire » à partir du moment où elle fait l'objet d'une reconnaissance liée à la transmission (notamment par un professeur qui la retranscrit ou la fait redanser). D'autres critères peuvent être : le nombre de fois où la chorégraphie a été vue ou jouée, et surtout, l'influence de cette danse (notamment s'il s'agit d'un clip). Rachel Kahn cite en exemple le fameux geste de Beyoncé montrant sa main dans Single Ladies, geste stylisé au retentissement tel qu'on peut considérer qu'il a nourri le langage chorégraphique hip-hop ; car comme tous les vocabulaires, la danse s'enrichit régulièrement de mots nouveaux.

[2] A propos de la danse de caractère comme mise en scène au sein des spectacles, de personnages qui danseraient comme des amateurs, ou du moins comme les tenants d'une tradition hors répertoire ; une façon moins noble de danser que celle que déploient les personnages principaux, [voir l'article de Nadejda L.Louijine](#).

---

Lien vers l'article en ligne :

<https://www.ici-azimut.fr/ressources/repertoire/quels-repertoires-pour-les-amateurs-judith-sibony/repertoires-choregraphiques-la-revanche-de-la-cigale-judith-sibony?lang=fr>