

# **VALIDATION DES ACQUIS DE L'EXPERIENCE Pour l'obtention du Master Musique et Danse**



**Bertrand d'At de Saint Foulc**

**Université SHS Lille 3**

**Année universitaire 2013 2014**

## SOMMAIRE

|  |         |
|--|---------|
| AVANT PROPOS   | Page 3  |
| INTRODUCTION   | Page 3  |
| Conservatoire municipal de Dijon (1971-1974)                 | Page 4  |
| MUDRA, l'apprentissage (1974 – 1978)                         | Page 5  |
| Danseur !  | Page 12 |
| Répétiteur, Maitre de Ballet, Assistant du Chorégraphe       | Page 24 |
| Maitre de Ballet invité (1985 – présent)                     | Page 40 |
| Ballet CULLBERG (1993 – 1995)                                | Page 49 |
| Ballet EST, une aide au projet en milieu rural (1996 – 1997) | Page 56 |
| Ballet de l'Opéra National du Rhin (BONR) (1997 – 2012)      | Page 60 |
| BONR : comparaison entre productions d'opéra et de ballet    | Page 94 |
| CONCLUSION   | Page 92 |
| ANNEXES  | Page 99 |

## **AVANT PROPOS**

La clé USB jointe à ce dossier contient ce que j'ai pu réunir de mes différents contrats, textes édités, interviews, le tout scanné à partir des documents originaux.

En ce qui concerne les critiques, une relation très distante avec celles-ci fait que je ne les ai jamais rassemblées, classées, ni même rangées quelque part, et ce que je produis ici est le très peu que j'ai pu retrouver.

## **INTRODUCTION**

J'ai découvert la danse par ma mère, passionnée mais frustrée dans ses ambitions par un père opposé à ses projets. Chaque jour, elle poussait les meubles du salon et improvisait sur de la musique. C'était des moments de plénitude et de joie qui m'ont, petit garçon, durablement impressionné.

Très classiquement, j'ai commencé par le piano, tandis que ma sœur cadette « était mise à la danse », comme les filles de la classe moyenne de l'époque. Le déclic fût d'aller un jour l'attendre après mon cours de piano et, découvrant tout un gang de petites filles s'ennuyant mortellement, j'ai pensé qu'un garçon pouvait bien mieux faire dans une activité si précise et si belle.

## **Conservatoire municipal de Dijon (1971-1974)**

A la suite d'un déménagement et d'un changement de région, je profite d'une réorganisation des activités familiales pour demander à être inscrit dans un cours de danse. J'ai treize ans. Le professeur du conservatoire de Dijon, Jean Serry (ancien premier danseur de l'Opéra de Paris) enseigne là, après une longue recherche sur le souffle suite à un pneumothorax qui a interrompu brutalement sa carrière. On ne laisse jamais passer un garçon qui veut danser, quelque soit son niveau. Je suis donc inscrit sans problème au conservatoire de Dijon.

Asthmatique, ce travail nouveau m'en guérit en quelques mois et à tout jamais. J. Serry canalise mon enthousiasme tout en me laissant découvrir le mouvement et sa logique sans passer par une discipline forcée et stricte. J'obtiens ainsi un placement naturel du corps sans jamais avoir besoin de contrôler mes appuis. J'ai des possibilités techniques et physiques limitées mais des qualités de musicalité et d'organisation du mouvement plus que suffisantes. Il semble aussi que, pour la première fois de ma vie, je travaille, au lieu de me reposer sur mes habituelles capacités d'analyse et de mémorisation.

A peu près le seul garçon de l'école, je rafle systématiquement toutes les premières places aux examens, et, en pleine crise d'adolescence, commence à me prendre très au sérieux. Je passe un premier concours (La scène française) dans lequel je m'inscris danse de caractère (je me suis réglé le Trépak de Casse-Noisette) en niveau moyen pour finalement gagner le 1<sup>er</sup> prix en niveau supérieur. Comme je continue de plus belle à me prendre au sérieux, J. Serry décide de m'envoyer auditionner à Mudra, l'école créée par Maurice Béjart, dont tout le monde parle depuis quelques années, avec l'espoir bien affirmé que je vais m'y casser les dents et que cela me fera le plus grand bien.

Mon père accepte car depuis le concours précédent, il a fini par accepter l'idée que son fils puisse être, un jour, danseur. L'audition est un cauchemar que je traverse sans rien comprendre. Il faut que je me retrouve avec un groupe d'une seule douzaine d'élèves, 5 heures après, à improviser devant Béjart, la peur au ventre tant je suis impressionné, pour que je comprenne que je risque d'être retenu.

C'est le cas. Mes parents ne s'y opposent pas, je lâche le lycée, en fin d'une mauvaise seconde, avec la bénédiction de mes professeurs, ravis de me voir « trouver ma voie » si rapidement.

## **Mudra, l'apprentissage (1974-1978)**

Mudra, Centre de perfectionnement et de recherche des interprètes du spectacle (1970-1988) est une école de formation artistique, implantée à Bruxelles (Belgique). Elle accueille 60 élèves répartis sur 3 ans.

Le directeur artistique est Maurice Béjart, les directeurs sont Micha Van Hoecke et Alan Tung. L'Administratrice est Monette Vermeulen.

J'entre à Mudra en Octobre 1975, à 17 ans tout juste arrivant du conservatoire municipal de Dijon où j'avais travaillé pendant trois ans sous la direction de Jean Serry (1910-1987) et obtenu un certificat mention très bien en Supérieur première année.

103 rue Bara : c'est l'adresse, ne payant pas de mine et pourtant mythique à cette époque, qui abrite les studios du Ballet du XXème siècle, l'école Mudra et les ateliers de décors du TRM (Théâtre Royal de la Monnaie).

Le quartier est sinistre, une usine de chocolat à l'odeur parfois écoeurante à l'entrée de cette très longue rue désolée, des ateliers divers, en général abandonnés, bordant la chaussée et les anciens dépôts des éboueurs de la ville de Bruxelles, une gigantesque structure en métal et tôles ondulées à l'intérieur desquelles sont installés des structures en bois abritant 4 vastes studios, loges et sanitaires, bureaux de la compagnie et de l'école. Tout au fond, les immenses ateliers de décors et leur entassement de matériaux divers, débris de décors et de machines qui alimenteront le terrible incendie qui, deux ans après notre départ pour Lausanne réduira le lieu en cendres.

### **La structure de l'école telle qu'elle est**

Voulue et imaginée par M. Béjart, l'école est partiellement financée par la dotation de la compagnie et ne dépend d'aucune structure universitaire ni même du ministère de l'éducation belge. Le diplôme de fin d'études, même signé par des noms prestigieux, n'a aucune valeur universitaire. L'heure n'est pas encore aux diplômés qui font à présent florès. A l'époque où la danse en Belgique et en France ne se pose pas ce genre de question, la RFA et les pays nord européens, eux, s'y attaquent déjà.

Le principe de l'école est de « compléter une formation déjà existante » de jeunes danseurs et de leur proposer une certaine pluridisciplinarité. Maguy Marin, par exemple, sort du conservatoire de Toulouse et entre à Mudra après un bref séjour comme danseuse professionnelle au Ballet du Rhin.

Béjart sélectionne au gré des auditions, un certain nombre de danseurs pourtant à peine formés. C'était mon cas.

La scolarité est de 3 ans, avec de rares exceptions dans les deux sens et je ferai partie des exceptions.

L'école propose un complément de formation technique en danse classique, danse contemporaine (technique Graham), mais aussi une formation en théâtre parlé, percussions, chant soliste et choral, flamenco cette dernière discipline, par le biais de stages réguliers, ou de Baratha Nathyam, Katakali, yoga et kendo de façon plus événementiels.

On en sort avec en général un bon niveau technique en danse et de solides bases pour le reste. Cette école est un projet original mais tout à fait dans la tradition de l'enseignement à l'ancienne, sanctionné seulement par une estimation des progrès de l'élève lors d'un conseil des professeurs.

Les professeurs de contemporain et de chant se succéderont après le départ de Ray Philips et le décès de Frédéric Anspach, tandis que pour le classique, J. Parès et J. Sausin, F. Schirren pour les percussions formeront réellement quasiment tous les « mudristes ».

Le premier cours débute à 9h30 et la journée se termine aux alentours de 18 heures avec une pause d'une heure pour le déjeuner et, selon les jours, une ou deux heures dans l'après-midi.

La première année comprend un groupe d'au moins trente élèves puis, de mois en mois, entre départs obligés et départs volontaires, le groupe se réduit pour arriver en dernière année à un groupe restreint d'un peu plus de 5 personnes.

Un certain nombre de « grands mudristes » comme Maguy Marin et Shonah Mirk ou encore Michel Gascard, sont déjà dans la compagnie, d'autres sont à venir comme A.T. de Keersmaker. On verra débarquer, surtout aux débuts de l'école, des parcours atypiques venant suivre le cursus. Dans les années 75, c'est de plus en plus des danseurs de formation qui sont recrutés pour Mudra. Et un certain esprit, on peut facilement l'en déduire, se perdra progressivement. On ne trouvera presque plus, après cette première période de parcours tels que celui d'Alain Louafi, venant l'École Normale avec un diplôme de professeur de lettres, et avec lequel K. Stockhausen créera Inori, puis Licht.

Ce type d'enseignement, sans cursus perceptible d'enseignement, sans validation officielle peut, à présent, sembler hors cadre. Mais les échanges entre élèves et professeurs, l'exemple des danseurs de la compagnie qui répètent dans les mêmes studios, la multiplicité des sujets que les ballets de Béjart couvriraient, les chorégraphies qu'il créera pour l'école ou travaillera à partir d'ateliers en firent un outil magnifique pour former et éveiller un nombre important de talents à venir.

### **La structure telle que les élèves la voient**

Les « mudristes » entrés ensuite dans la compagnie jouissent et jouirons quelques années d'un statut particulier et envié, car Béjart leur confie plein de petits travaux à l'intérieur même des œuvres, ainsi que tout un type de rôles qui leur sont systématiquement distribués pour leurs capacités à sauter du classique au contemporain (les elfes de Pétrarque), s'emparer d'une percussion (Tom Crocker ou moi-même pour Light avec Jean Babilée), déclamer un texte ou chanter (les sorcières), Faust enfant (Maguy Marin), Yan Le Gac dans Notre Faust, La flûte enchantée, Maguy Marin encore en duo avec José Parès dans le Molière imaginaire), les improvisations entre les tableaux dans Pétrouchka, ou dans les illuminations (moi-même) et tant d'autres choses.

L'originalité de l'école qui recrute donc des danseurs déjà formés mais aussi des parcours atypiques, se perd peu à peu et recrute en fait de plus en plus de jeunes danseurs.

Le but avoué de la plupart des élèves dans ces années-là, est d'utiliser le marchepied de l'école pour entrer dans la compagnie, alors que c'était beaucoup moins le cas avant.

Et le travail et l'ambiance dans le groupe s'en ressentent.

A l'époque, se trouver dans l'orbite de Béjart est pratiquement le rêve de tout jeune danseur européen. La réputation de la compagnie, partout en Europe et telle qu'adorée ou détestée, elle ne laisse personne indifférent. Les tournées incessantes, le nombre très important de spectacles, attirent les danseurs ravis de pouvoir être sur scène si souvent et un peu partout sur la planète.

En plus, chez Béjart, depuis le Sacre, les hommes dansent ! Véritables bêtes de scènes, ils sont l'attraction de la compagnie. L'un des clous de chaque spectacle est pratiquement et à

coup sûr l'ensemble des garçons. Les jeunes danseurs de partout se pressent donc et la compétition est rude, les places chèrement gagnées.

### **Parcours personnel**

L'impression générale avec le recul des années est que je traverse cette période sans aucune conscience réelle des enjeux. Mon corps progresse et les techniques s'assimilent très certainement puisque à chaque écueil des réunions trimestrielles de professeurs pendant lesquelles la présence au sein de l'école de chaque étudiant est remise en question, je reste. Mais j'évolue dans un monde qui me semble osciller entre horreur et paradis. Tant de choses extraordinaires aux yeux d'un adolescent passent devant mes yeux et en contre partie, chaque chose faite est pesée, évaluée, discutée, critiquée et souvent mise en pièce par nos propres collègues.

Malgré cela, l'école est un formidable moyen de s'ouvrir les yeux. La quantité de spectacles qui passent à Bruxelles, auxquels nous avons très facilement accès, et le côtoiement au quotidien d'une figure telle que Béjart, l'émulation que le niveau de la compagnie présente marque profondément les esprits des étudiants.

D'un naturel au fond timide et renfermé, camouflé par un verbe haut et qui se voudrait brillant, en plus des cours, je vais surtout voir le plus de spectacles possibles. Nous avons des entrées permanentes au TRM où nous prenons d'assaut les marches situées près des entrées, car la salle est de toute façon pleine chaque spectacle (chose impossible à imaginer à l'heure actuelle du tout-sécurité). Et l'on apprend autant en cours qu'en assistant aux spectacles que nous regardons quasiment chaque soir.

### **Fernand Schirren (1920-2001) et les percussions**

Auteur d'un ouvrage à paraître sur l'école, Dominique Genevois, ancienne « mudriste », à présent professeur au CNSM de Lyon, a interviewé le maximum d'anciens élèves qu'elle a pu retrouver. Tous commencent leur entretien par l'image, pour eux la plus influente de l'école, Fernand Schirren, le professeur de percussion.

Personnage étrange, haut en couleurs, au fort accent bruxellois, au physique improbable de petit fonctionnaire miteux en costume trois pièces négligé, il va pourtant fasciner toutes les générations d'élèves passés entre ses mains et tous reconnaitrons la primauté de son enseignement dans le cursus.

Le personnage est unique et, de Maguy Marin à Anne Theresa de Keersmaecker, chacun d'entre nous le vénérera. Il faut dire que l'homme est doté d'une personnalité hors norme.

Mais les débuts sont difficiles.

L'un des rares de mon année à posséder de bonnes notions de solfège et de piano, cela se révèle un handicap pour ses cours, les trois premiers mois, habitué comme je le suis à lire une partition et tapant en cadence ce qui est écrit sans plus d'engagement physique.

Lorsqu'enfin on s'abandonne à son enseignement, il nous apprend, grâce à des planches tirées sur des tréteaux et des baguettes de bois avec lesquelles nous tapons avec frénésie, à accoucher non seulement du rythme qu'il a griffonné sur un tableau noir, mais de celui qu'il fait jaillir en nous, mais aussi dans notre danse, nous donnant cette capacité de localiser ces tripes qui font une danse sortie du plus profond de nous. Et puis le sens du groupe, l'oreille interne, la pulsion générale.

Le « grand rythme », une pièce qu'il compose pour nous chaque année, qui s'appelle toujours pareil, qui est dans le fond toujours un peu le même, permet à chaque promotion une expérience tellement intense que rien que de s'en rappeler, chacun transpire déjà, tellement l'automatisme consistant à aller fouiller au fond de nous reste présent, associé à un sentiment de parfait bonheur.

En 1996, quelques mudristes demanderont à Fernand Schirren de coucher ses cours sur papier. Il le fait. Cela est édité en fac-similé sous le titre « Le rythme primordial et souverain » ce qui en peu de mots définit parfaitement son enseignement.

Il décède. De passage à Bruxelles, je me procure un exemplaire. Désolé pour le pathos, mais je m'installe devant le livre et à mesure que je lis, mes mains reprennent d'imaginaires baguettes, j'ai des fourmis d'excitations, le geste, le sens, la façon, tout est là, intact et fort !

De lui nous apprenons donc à sortir la danse de nos entrailles, quelque chose d'urgent lié à un sentiment de plaisir voir d'extase. Une chose absolument imparable qui fait de chaque chose que nous produisons, à quelque niveau de talent que ce soit, brille par son urgence. De lui nous apprenons la vibration du groupe et savoir réagir à l'instinct.

Les cours se continuaient par d'intenses discussions dans la salle de repos jouxtant la cantine, dont la vastitude des sujets abordés laissent rêveur, allant de la stratégie de la présentation aux clichés des attitudes et du comportement.

### **Alfons Goris et le Théâtre parlé**

Alfons Goris est un gros flamand jovial, parlant un français imagé, gaillard et direct et qui met au début les adolescents que certains sont encore, un peu mal à l'aise par ses commentaires direct sur la sexualité et la façon de se découvrir. Une façon de faire qui serait très fortement critiquée à présent.

Mais ses cours des trois heures une fois par semaine, complexes au début, font l'unanimité et nous ne les manquerions pour rien au monde malgré les dangers des remises en question que chaque cours peut nous faire subir. Partir des différentes intensités de gestes, de centraux à périphériques, continuer par l'étude des éléments air, eau, terre, feu, du monde végétal puis animal, humain enfin, nous devons chacun travailler, ensemble ou en groupe sur de petites interventions, portraits, activités, situations, avant d'arriver au monde des rêves, puis au travail sur le texte. Il apprend l'élève à véritablement se déshabiller, oser, avancer dans l'affirmation de soi et l'apparence d'un autre.

Schirren et Goris, ces deux là sont d'une justice exemplaire, jamais déçus de quiconque, ne lâchant jamais dès qu'ils se sentent convaincus par quelqu'un, ils sont un moteur positif et constamment encourageant.

### **Danse classique, danse contemporaine**

Des professeurs en danse classique, Jacques Saussin, ancien soliste de la défunte compagnie de la Monnaie sur les débris de laquelle s'est créé le ballet du XXème siècle, flamboyant, sanguin, vachard et d'un humour agressif est le premier auquel nous avons à faire. Il a cette façon de faire jaillir de vous l'énergie et la dynamique de votre danse même s'il est parfaitement désabusé, dit-il, en ce qui concerne les élèves retenus par Béjart, des jeunes sans valeurs dont quelques rares éléments feront carrière mais que Béjart de toute façon prendra trop tôt. Mais il adore nous voir nous « éclater pendant ses cours » et le premier à s'énerver ensuite. Adoré parce que juste.



En deuxième année nous profitons enfin des cours de José Parès, un professeur arrivé pour 15 jours de Cuba et qui n'est jamais reparti. La compagnie le bénit tous les jours. Nous aussi. Distant, étrange, donnant ses cours assis, avec une voix petite et calme et un accent inimitable. Issu de l'école soviétique via Cuba, il dispense un enseignement très précis, stylé, le placement du dos est essentiel, la respiration aussi. Pour des raisons que j'ignore il se prend d'intérêt pour moi et pendant quelque temps sera capable de ralentir un cours jusqu'à ce gamin pas fini ait enfin compris l'exercice. Un jour il se plante devant moi et me lâche : tu peux danser très bien mais il faut que tu changes quelque chose dans ta tête. Pris au dépourvu, je prend mon temps pour oser lui demander : quoi ?

La réponse est tout aussi déstabilisante : ça, il n'y a que toi qui le sais.

Cela ne prendra pas longtemps pour que je le sache, lié à la sexualité, tout bêtement. Le cap passé, le travail suivra son cours sans plus de problèmes autre que ma paresse innée.

En danse contemporaine, nous apprenons la technique Graham, seule technique à l'époque répertoriée et à laquelle M. Béjart voue un grand respect même si lui-même ne la pratique pas. Ray Philipps en est d'abord le professeur et après sa démission, nous aurons plusieurs professeurs qui ne resteront jamais très longtemps. La technique Graham fait peiner les garçons, car la posture de travail au sol pose bien des problèmes, d'ouverture du bassin notamment bien plus adapté trouvons nous à la morphologie féminine. Il n'empêche, le travail du dos, l'opposition « contraction-release » se trouve en parfaite cohérence avec l'enseignement de Schirren et de Goris, aide à encore mieux motiver le mouvement cherché à l'intérieur du corps. Bien plus que la technique académique, la rigueur et le dépassement son encore plus ressenti dans l'accapatement de cette technique. Les exercices, tirés des chorégraphies de Graham, vont vite très mal vieillir et être rapidement abandonnés. Pourtant la valeur de cette formation est de donner à l'instar de la danse classique tonus, force et contrôle. Son défaut : une rigueur accrue et un travail élitiste, en complet porte à faux avec le mouvement de la danse contemporaine qui se met en place, revendiquant une absence de douleur, sinon d'effort, et une liberté du geste en total décalage avec le formalisme grahamien.

Je n'ai personnellement pas de grands atomes crochus avec cette technique, du partiellement à une mésentente chronique avec les professeurs qui se succèdent, et une certaine tristesse qui émane des cours. Mais le sentiment de dépassement et la nécessité recherchée du geste nous interpellent tous.

### **Chant choral, chant soliste**

Professeur lui aussi adoré des élèves, mais ne sachant trop ce qu'il fait dans cette galère, Frédéric Anspach (1908-1977), ancien ténor de réputation internationale et professeur de José van Dam entre autres, nous fait travailler, cigare éteint aux doigts, le placement de la voix et explorer les Arie Antiche réunies par A. Parisotti, à des élèves surpris de se retrouver à travailler ce type de chant. Amusé mais consciencieux, il fait un travail relativement utile puisque Béjart, à chaque présentation de travail de l'école, veut absolument une pièce chorale. Certains danseurs (Michel Gascard, notamment), ont une voix qui ne demande qu'à s'épanouir. M. Gascard chantera dans « le Molière imaginaire » le menuet de Lully, et bien plus tard recevra à Berlin une ovation pour son interprétation dansée-chantée de l'air de Mime dans Siegfried « Als zullendes Kind zog ich dich auf ». F. Anspach découvre aussi certains talents vocaux qu'il tentera désespérément de diriger vers le chant plutôt que vers la danse, sans succès patent. Avec lui, je parais une culture musicale dont il a deviné l'insatiable curiosité et me dirige vers les cantates et les passions de Bach dans lesquelles je me plongerai

avec passion. Notre fascination pour Béjart l'amuse et il ne se gêne pas pour démolir certaines oeuvres qu'il juge faibles voire nulles (Seraphita- 1974), et la finesse de ses arguments sont d'une grande influence sur moi, m'aidant, à l'intérieur de cette atmosphère presque fanatique dans laquelle nous évoluons, à prendre du recul. Indépendant de la formation en chant qu'il dispense, il m'enseignera à rationaliser ma pensée et à savoir prendre du recul. Sa mort soudaine fin 77 me laissera démuni.

Le professeur qui le remplacera n'aura pas son influence, même si, passionnante, elle donnera vraiment à tous, les bases nécessaires au placement et à la projection de la voix, nous donnant des automatismes qui firent ensuite des mudristes, des communicants habitués à parler avec intensité sans jamais fatiguer la voix. Aucun pourtant, à l'exception de Suzanne Deyhim, qui fait un parcours magistral aux USA, ne poursuivra une carrière de chanteur.

### **Les problèmes relationnels et le changement de groupe**

Avec mon groupe, les choses ne vont pas. Une compétition, des luttes de pouvoir, une façon de gagner coûte que coûte l'attention du « maître » et entrer le plus rapidement possible dans la compagnie à quelque prix que ce soit me déplaisent absolument. Et puis aussi que je suis constamment à la traîne. Pour tout. J'avance dans ce métier comme un aveugle. Je ne me vends pas, compte toujours sur mon seul mérite pour être remarqué, ne me mêle que peu aux autres, ne cherche pas le contact avec Béjart qui m'impressionne au delà de tout.

Entre temps j'assiste à des départs, des déceptions. Tel ou tel « mudriste » semblant parfaitement au niveau et intégré et dont le rêve est de rejoindre la compagnie est recalé par Béjart. Les raisons sont diverses et semblent parfois inexplicables. En tout cas, Béjart a une phrase imparable : « tu perdras du temps dans la compagnie. » Pour certains, ce fût vrai (Jean Gaudin), pour d'autres pas, ce fut au contraire une chute et un abandon. Pour nous, c'est la bonne excuse et ces moments toujours extrêmement tendus exagèrent encore des sentiments d'injustice ressentis.

Pourtant, Maguy Marin, Dominique Bagouet sont déjà partis, après un relativement bref passage dans la compagnie, rament d'abord puis font des merveilles avec leurs petits groupes. En France, les années 80 ne sont pas encore à l'ordre du jour mais des gens commencent à remuer. Et du coup chacun de nous commence à se sentir chorégraphe et nous réalisons ici et là de petits travaux sans tenter de rééditer pourtant l'expérience de Yantra, que Maguy et quelques autres, soutenus par Béjart avaient tenté quelques années auparavant.

A la fin de la deuxième année (nous ne sommes plus, sur les trente arrivés l'an passé, qu'une petite dizaine), je pense qu'il est temps de partir.

J'auditionne à Paris et suis engagé pour un spectacle à Grenoble. De qui s'agit-il, pourquoi faire ? Plus aucune idée. De toute façon je ne donnerai pas suite car entretemps, des décisions ont été prises pour moi. Les professeurs dans leur ensemble estiment que j'ai un problème avec le groupe, pas de mon fait, et qui m'empêche de m'ouvrir. On me propose donc de « redoubler ». Plusieurs « mudristes » se sont déjà trouvés dans ce cas, deux ou trois personnes.

C'est la claque. Mais c'est vrai que je m'entends mieux avec l'année qui suit, même si les personnalités sont bien moins intéressantes mais plus probes. Quitter le panier de crabe de mon groupe actuel est une urgence. Chacun de mes collègues entrera dans la compagnie pour une courte période, puis n'atteignant pas les buts désirés, quittera rapidement la troupe.

Les deux années suivantes se déroulent plus calmement et je commence à trouver mon espace, comprendre ce que je fais et avancer dans quelques travaux. Notamment dans une

sorte de résumé des Troyennes de Sartre d'après Euripide que deux photos d'un film pas vu avec K. Hepburn me donnent la clé. Je mets en scène et Béjart remarque la concision, et la simplicité et me félicite.

Mais tout de même, je sens que l'entrée dans la compagnie, but dont je ne me suis jamais caché, m'échappe.

Le flamenco, que je possède un peu mieux, à cause, peut-être, de racines familiales, feront la différence, et, alors que m'attendent deux contrats, l'un au Cullberg (déjà), l'autre à Florence, Béjart me propose un contrat de stagiaire pour Août dans la compagnie. J'y resterai quinze ans.

J'entre au Ballet du XXème siècle fort de ces 4 années chaotiques de formation. Mon niveau technique en danse, sans être exceptionnel, est suffisant, je domine parfaitement les contraintes de l'improvisation que Béjart utilisera souvent, mais surtout, sans apprendre vite, une fois que quelque chose est assimilé, je suis capable de le ressortir tel quel des mois, voire des années après. Cette mémoire particulière me sera d'une grande utilité pour la suite de ma carrière.

## Danseur !

La compagnie de danse, le Ballet du XXème siècle, comprend un effectif de 80 danseurs, avec pour Directeurs généraux, M. Huisman. Et G. Mortier, pour Directeur artistique, Maurice Béjart, pour Directeurs administratifs, A. Lotsy puis S. Mandel, S. Bromilsky.

### Premiers pas

Perplexe soudain devant le courrier et le contrat que je viens de découvrir :

Danseur-stagiaire, six mois avec l'assurance d'être prolongé en décembre, confirmé verbalement.

Qu'est-ce que cela veut soudain dire ? Quels sont les enjeux ? Est-ce ainsi que je définis ? Danseur ! Tout d'un coup je suis dans la société, j'ai un statut, bientôt un salaire, et profondément, je le sais, ça ne m'intéresse pas.

Bon, cela dure une petite minute et puis la vie reprend son cours.

Danseur. Un statut, et celui là est différent du reste, original en fait, avec du merveilleux et une masse de préjugés planant au dessus, et c'est tant mieux.

Cela commence comme d'habitude : cours de classique, avec les mêmes professeurs qu'à l'école, mais deux heures plus tard. Ensuite la journée peut être très chargée ou au contraire très peu occupée, tout dépend du planning des répétitions, affiché « en temps nécessaire ». Les danseurs, je les connais tous déjà, simplement, c'est au milieu d'eux qu'à présent je m'accroche à la barre. Les grandes figures de la compagnie à cette époque : les Donn, Albrecht, Lommel, Wilk, Mirk, Marko, Poelvoorde, Touron, Gascard et j'en passe. Certains accueillent les nouveaux avec sympathie, d'autres pas. On est les Mudristes et dans l'esprit de certains, les protégés, de ceux qui feront plus de choses, seront mieux distribués, prendront d'office les places de certains parce qu'en, principe plus versatiles, plus réactifs. Plus repérés aussi par Béjart qui nous a un peu vus grandir.

Deux semaines de répétitions (et les premières angoisses en face du tableau de distribution, ça va, rien d'inattendu, je suis stagiaire mais dans le Sacre tout de même, directement) et c'est déjà les premières tournées, les premiers spectacles.

En deux heures, nous sommes en Israël, puis nous continuerons en Grèce. C'est encore l'été, hôtels de grand luxe, la plage, le cours, le théâtre, le spectacle, les ovations qui vont devenir habituelles, les dîners au restaurant, en groupe, le farniente du matin.

Premier problème : ne pas se laisser aller.

Deuxième problème : vaincre le trac. Premier Sacre à Jérusalem : le rideau est encore fermé, nous sommes tous agenouillés, certains rigolent, d'autres sont déjà prosternés, en position pour l'éveil et la musique commence, assourdie par le rideau, le fameux long solo de hautbois. Et le trac ! Je suis pétrifié. Au fond moi, la certitude :

- Tu ne vas pas y arriver.

Quelque chose de terrible se passe, je sais que je ne suis pas capable, que je vais oublier la chorégraphie, n'arriverai pas au bout, etc. Et lorsque je contracte mon corps pour me lever et quitter le plateau, le rideau s'ouvre. Coincé !

Et cela se passe bien, très bien et c'est un plaisir, une immense joie. Je danse le Sacre de Béjart, le ballet le plus dansé au monde à l'heure actuelle, ce que l'on considère comme un chef d'œuvre absolu ! Dans le corps j'ai tout le rythme des cours de Fernand Schirren, et toute ma foi dans l'œuvre. La montée d'adrénaline durant toute la pièce et l'ovation à la fin de la partie des garçons, puis à la fin du ballet rendent ce moment unique. Cette chorégraphie simplissime – « je pense que cet homme est sourd » (Richter. Journal) – qui vous fait sortir toutes vos tripes, ce sentiment d'exister pendant un moment à un niveau d'intensité bien supérieur à la moyenne. Oui, je comprends la scène pour certain comme une drogue.

## **La vie dans la compagnie : le quotidien du danseur**

L'expérience dans ce métier s'acquiert par la pratique, pratique quotidienne du cours, mémorisation d'une masse imposante de matériel chorégraphique (en général, par saison, nous avons une moyenne de deux à trois créations originales à géométries variables, plus une dizaine de ballets au répertoire. Sans compter l'étude de nouvelles places dans certains ballets, leur « mise-en-corps », leur analyse dramaturgique s'il y a lieu (le faisons nous ? oui au début parfaitement inconsciemment), la répétition des pas, la façon dont le mouvement s'imprime dans le corps, les difficultés purement physique rencontrées, le travail d'unisson, les parcours, le placement du groupe dans l'espace, son propre placement dans le groupe, les dynamiques obligées, respiration, élan, musicalité, manipulations physiques de l'autre s'il y a un travail de partenaires etc.... tout cela ne se fait pas forcément de façon consciente et réfléchi. L'acquisition de l'automatisme, du réflexe occupe largement l'esprit. Après, ce sera savoir se régler émotionnellement sur l'ensemble, et de façon très empirique.

C'est à peu près sept heures de travail par jour, parfois beaucoup plus, parfois beaucoup moins. Mais Béjart, en excellent directeur de troupe, veille à ne laisser personne sur le côté, et nous devons parfois apprendre des rôles que nous sommes assurés de ne jamais danser mais dont l'étude peut se révéler précieuse pour d'autres choses.

La rapidité de mémorisation est essentielle. A la fois pour permettre au chorégraphe d'avancer à son rythme (et Béjart n'est pas un lent, ni un hésitant), mais aussi par rapport au respect du groupe. En effet, une erreur, un « trou », oblige l'ensemble à recommencer et ralentit le processus. Ensuite il y a l'exactitude de la mémorisation qui n'est pas simplement formelle mais aussi entre dans le domaine du phrasé, de la dynamique, de la musicalité. Et particulièrement dans un ensemble, qui va pouvoir gagner en intensité et en qualité lorsque le groupe entier est au diapason à tous ces niveaux-là.

Il y a aussi, peu ou prou la préparation physique et mentale de la répétition. J'ai toujours en tête ce cas d'école qu'était le danseur hongrois Ivan Marko, qui triomphait alors dans « l'Oiseau de feu ». Doté d'un physique superbe, d'une qualité interprétative très slave, son handicap était une absence d'en dehors vraiment problématique pour la technique très académique utilisée pour le rôle. Les années de formation à la russe lui avaient donné force et souplesse, mais n'avaient jamais réussi à lui donner un en dehors. Chaque jour, dans le couloir menant au Grand Studio, il s'asseyait, le dos collé à un radiateur et commençait alors une bonne heure de travail d'étirements afin de détendre ces muscles du bassin qui, sans cette torture quotidienne, se refermeraient inexorablement. Cet effort lui donnait un visage d'ascète moyenâgeux. Mais au final, malgré des lignes fort peu académique, il rendait sur scène une belle image d'oiseau lancé dans l'espace qui aurait été impossible sans ce travail de préparation quotidien. Bien des danseurs au corps plus facile, lui enviaient quelque part cette difficulté qui l'amenait à se dépasser et ainsi obtenir une qualité technique et interprétative unique.

Cette préparation est vécue par chacun selon ses nécessités techniques, mais aussi son implication personnelle. Chacun résolvait cette partie important du travail à sa façon, allant d'une courte sieste lové dans un coin du studio à une barre rapide, une méditation ou des exercices personnels (Alexander, Pilates et autres « technologies » étant à l'époque largement inconnus ou ignorés dans nos sphères).

Cette préparation d'avant répétition, surtout après une pause de plus ou moins longue durée pouvait s'avérer nécessaire ou pas selon la difficulté présumée de la répétition à venir, et laissé à la libre appréciation de chacun. Hors la formation du danseur à l'époque se limitait au cours. C'est en fait toute la génération des années 60 qui ont pris conscience de ces nécessités, rendu aussi possible par une plus grande stabilité de l'emploi, la gratuité et la

comptabilisation de l'entraînement dans le temps de travail, permettant aux danseurs de mieux se concentrer sur eux-mêmes, que l'évolution de l'éducation a été possible. La contrepartie a été une plus grande attention aux problèmes, et une plus grande écoute, parfois complaisante de soi, allié à des diagnostics de plus en plus fins de la part du corps médical. Mémorisation, équilibre physique et mental, bagage technique et interprétatif en constant progrès était en principe à la clé de toute bonne carrière.

Venait s'ajouter, et particulièrement dans le cas d'une compagnie dévolue à un seul chorégraphe, l'adéquation au projet artistique, mais aussi l'adéquation à l'image ou à la fantaisie du créateur. C'est l'un des rares métiers existant dans lequel la personne que vous êtes peut prendre le pas sur tout le reste, bagage technique inclus. Chez Béjart comme chez d'autres, cela avait une importance.

Si les garçons avaient plus de latitudes - Béjart supportait aisément des physiques atypiques – il en était tout autrement pour les filles. Dans les années 70-80, la mode de l'époque provenait d'un photographe montrant des « danseuses » - en fait de très jeunes modèles à peine sorties de l'enfance accoutrées en danseuse, mais il y avait aussi quelques danseurs-seuses professionnels-elles dans le lot - présentaient des physiques à la limite de l'anorexie.

On rencontre dans ces compagnies de chorégraphe ce type très exact de danseur professionnel décrit plus haut. Parallèlement, on y rencontre aussi des artistes à la qualité et aux capacités bien moindres et qui pourtant dansent parfois plus que les autres. Cela tient parfois à une façon de bouger particulière, à une particularité technique ou physique qui correspond soit à l'air du temps, soit au goût personnel du chorégraphe et ce, dans la plus absolue subjectivité.

De tradition dans ce travail depuis toujours, c'est une chose acquise. On ne reprochera jamais à un peintre de préférer tel ou tel médium pour exprimer son talent, hormis qu'ici il s'agit de « matériel humain ». Cette absence d'objectivité ou de trop grande subjectivité est l'une des difficultés du quotidien des danseurs.

Et ceci des deux côtés concernés : je travaille comme un fou et n'ai rien en contrepartie, quand celui-ci ne fait rien et danse tout.

Au contraire, je danse à cause de ce truc spécial que j'ai et qui fonctionne, mais où se trouve mon talent ailleurs que dans l'œil de celui qui me fait tant danser. Chez Béjart, cet état donne des résultats sanglants. Il suffit de lire les mémoires des créateurs du Sacre, Tania, Bari et Germinal Casado. Sortis de la compagnie, Germinal s'en tire par ses capacités de costumier et décorateur, plus tard comme directeur de compagnie allemande de province. Pour Tania, rien.

### **La vie dans la compagnie, les tournées : leur magie, leurs dangers**

Le Ballet de XXIème siècle est en tournée pratiquement 6 mois par an et cette vie-là, plus que tout le reste, est la vraie vie de la compagnie dans laquelle j'entre alors. C'est une particularité dont on aura peine à trouver l'équivalent à l'époque, et maintenant plus encore. Parce qu'il ne s'agit pas d'un spectacle qui va beaucoup tourner deux ans, c'est tout un vaste répertoire dont l'intense diffusion n'est pas le fruit de dures recherches. Le téléphone sonne constamment, les tournées sont prévues souvent trois ans à l'avance au point que les danseurs ne pensent même plus à leur temps personnel. On sera débordé de toute façon.

Les tournées sont un moment très particulier de la vie d'une compagnie. Alors que, dans le lieu de résidence, l'organisation du travail permet à tous de mener sa vie hors studio à sa manière, la tournée nous impose le vase clos. Et la compagnie est à l'époque de vaste dimension, entre 70 et 80 personnes. Même hôtel, partage de chambre avec un collègue pas toujours ami, dîners en ville après les spectacles, horaires décalés et l'excitation de lieux inconnus grandes métropoles, New York, Vienne, Tokyo, Buenos Aires, Rio, Madrid, ou de lieux mythiques : Venise, Epidaure, Jérusalem, Persépolis.....

On mesure alors son inclusion dans le groupe, sa solitude ou sa popularité. Les clans sont formés, parfois très exclusifs. Dans tout groupe social isolé on trouve à la fois une grande complicité et des tensions exacerbées. D'autant que nous sommes souvent dans des lieux absolument inconnus, aux langues multiples et l'anglais n'est pas encore le sabir international que tout le monde parle, peu ou prou, un peu partout. Faire partir d'un groupe de 80 personnes qui vient de triompher ensemble encore une fois sur une très grande scène, dans une très grande ville et se retrouver seul après un spectacle n'est pas confortable.

Relativement introverti, le nez toujours plongé dans un livre si je ne danse pas, mes relations ne sont pas simples et lorsqu'un collègue s'intéresse à moi, m'incluant dans un groupe ou au contraire m'en éjectant, est toujours surprenant. Mais je suppose que c'est un temps nécessaire et c'est à moi d'appriivoiser les autres. Et je suis loin d'être le seul.

Indépendamment des problèmes relationnels, les tournées présentent un premier danger : la compagnie connaît un tel succès, l'époque est à l'aise, les jours de repos et de récupération de décalage horaires largement comptés sur les lieux mêmes des spectacles, qu'on aurait peine à présent à trouver pareilles conditions de travail.

A 20 ans, débiter dans le métier par de tels voyages, dans ces conditions de confort et de luxe, la tentation est toujours grande de confondre tournée et tourisme. Et on a envie de tout voir, de rien manquer, au mépris parfois des règles de base du travail du danseur : le cours, principalement, qu'on aura tendance à oublier de prendre. Pourtant, l'énergie de cet âge est telle que les heures de sommeil manquées et les absences au cour répétées afin de profiter au maximum de ces endroits qu'on avait même jamais imaginé visiter un jour, s'entassent sans trop de dommage, sauf pour la conscience.

La compagnie revenait, lorsque j'entre à Mudra, de Florence où elle avait créé dans les jardins Boboli les « Triomphes de Pétrarque » (1974). Tournée légendaire, dans la droite ligne de celle de Persépolis avec « Golestan ou le jardin des roses » (1973) qui nourrit les phantasmes de moments uniques, historiques, spectacles exceptionnels dans des lieux exceptionnels, entourés de gens qui sont littéralement aux pieds de la compagnie. A Mudra, nous avons grandi dans l'espoir d'être au sein de pareils événements, dans ces lieux quasi mythiques. Mais on oublie facilement que le seul but réel de la journée, c'est le spectacle du soir et son succès qui dépend aussi de la tenue artistique de ses interprètes. Et la régularité dans le travail en prend donc un coup.

A chaque début de saison, notre agenda est déjà noir de dates de départs, de retours, d'adresses d'hôtels et de théâtres et dans des lieux la plupart du temps, prestigieux. L'un des grands attraits de la compagnie sera déjà à l'époque ces voyages incessants dans des conditions optimales. Les spectacles se répétant à l'identique, bien des journées de travail sont courtes : cours, corrections, spectacle, à peine 5 heures de travail parfois et parfois simplement un cours et directement le spectacle. Un voyage au Japon pour un mois de tournée, permettra de récupérer le décalage horaire pendant trois jours, dans un hôtel de luxe avec souvent un voyage de tourisme organisé dans ce laps de temps par la structure qui nous invite, avant de retrouver le chemin du studio et de la scène.

Un autre danger, dans le fait de parcourir ainsi le monde à l'époque une chose parfaitement exceptionnelle se trouve dans le comportement même du groupe.

Chaque groupe artistique constitué quel qu'il soit, a déjà une tendance à s'auto-valoriser, pensant souvent avec raison être le centre de tous les regards et l'actualité semblant se focaliser sur le groupe. Au Ballet du XXème siècle, c'est non seulement vrai, mais c'est presque pire qu'ailleurs. Conférences de presses incessantes, à laquelle Béjart convie les solistes bien sûr mais parfois aussi de simple danseurs, salles comble et standing-ovation, réceptions d'ambassades, photographes, fans, chaque déplacement de la troupe est un événement tel que cela fait tourner bien des têtes et les comportements de certains danseurs dépassent souvent les bornes.

Béjart se bat contre cela, estimant que certaines tournées sont pernicieuses : au Brésil, il est obligé souvent de réunir la compagnie pour rappeler que nous ne sommes pas en vacances et que les coups de soleil se voient sur scène, et que le public ne doit en aucun cas subir le fait de danseur couchés trop tard et incapable de tenir la qualité du spectacle le lendemain.

Un jour, en Grèce alors que Béjart et moi rentrons sur Paris (je suis déjà son assistant), tandis que la compagnie part en vacances, nous sommes demandés par le directeur de l'hôtel dans lequel nous avons séjourné, pour un petit entretien dans son bureau. En s'excusant avec délicatesse, il nous annonce que lors d'une prochaine tournée, nous serons tous les deux les bienvenus dans son hôtel à nouveau, mais pas la compagnie. Le comportement de certains danseurs la nuit précédente a vraiment dépassé le supportable. Cela met Béjart dans des rages folles.

Pourtant, force est de constater qu'en spectacle, tout le monde s'y met à fond et il est exceptionnel que Béjart doive convoquer la compagnie pour un savon général. S'il réunit souvent le groupe pour rappeler le sens de l'œuvre et les enjeux pour « resserrer les boulons », ce qui est la routine normale d'un spectacle qui progressivement peut à force se relâcher, il nous réunit rarement pour se plaindre d'une baisse générale de niveau.

Les tournées sont aussi heureusement, des moments émaillés d'événements particuliers, soit de coups d'éclats soit de catastrophes résolues in extremis, toujours différents et qui alimentent les souvenirs et les fous-rires lorsque nous parlons de notre métier.

### **La solidarité en scène**

A Haïfa, panique, un danseur n'est pas là, impossible de le trouver. Il faut boucher le trou et vite. Pour le jeune danseur que je suis, c'est le premier remplacement au pied levé. Et tout le long du Sacre on me chuchote les comptes, me bouscule discrètement pour me diriger dans telle ou telle direction et vers la fin, un juron presque crié pour m'entraîner de l'autre côté du plateau. Au final un sans faute chèrement soutenu.

Le groupe des hommes du ballet du XXème siècle est un groupe extraordinairement soudé en scène. Les « vieux routards » s'occupent des « petits », sans leur faire de cadeaux, et se tiennent en scène avec cette puissance et cette apparente concentration qui ne les empêche surtout pas de garder un œil sur les débutants et les soutenir. Ou encore, faire blagues sur blagues à longueur de spectacle sans que le public y voit quelque chose d'autre qu'une pièce parfaitement interprétée. On y apprend à toute vitesse à être à la fois dedans et dehors, bref, à contrôler tout le spectacle tout en le dansant à fond.

Jeune, on se lance dans un ballet avec le sentiment de participer à quelque chose d'extraordinaire, un moment unique et fugace dont il faut à la fois profiter pleinement, décoller et revenir à la vraie vie avec regret tout en accomplissant un acte de représentation.

Les plus âgés, eux, s'amusez là où ils peuvent, sont dans une forme de routine qui est celle de la connaissance et du contrôle, jamais du laisser aller. Ils ne dansent pas moins bien, au contraire, ils sont même bien plus impressionnants que nous. Mais avec eux, on découvre que l'on peut rentrer et sortir d'une œuvre à volonté. L'important étant de savoir où et comment.

Dans mes premiers Sacres, je change de place plusieurs fois et à Thessalonique, c'est tout devant que je me retrouve, pas sûr de nouveaux comptes et comme d'habitude, aucune raison de demander une répétition supplémentaire. De toute façon nous avons dû, suite à un tremblement de terre récent, nous installer dans un théâtre en plein air où la technique doit résoudre trop de problèmes pour que le plateau soit disponible. Et le trac reprend de plus belle. Et comme cela deviendra une habitude, je m'en sors.

Le spectacle s'achève par le Boléro. Cette pièce nécessite la présence de 18 figurants. Des problèmes de communication avec l'organisateur font qu'ils ont été oubliés. Négociations tendues entre les parties, puis nous voyons arriver en fin d'après-midi, alors que l'heure du



spectacle approche et qu'il faut répéter, un bus remplis de militaires. C'est une grande rigolade. Ils sont mal à l'aise, sursautent sitôt qu'on les touche pour les guider et au moment de se jeter à genoux autour de la table, leurs carrures d'épaules font qu'ils occupent les trois quart du cercle, ou à peu près. Tout le monde s'écroule de rire devant la bousculade qui en résulte, Béjart le premier. Cela nous change des figurants des autres théâtres, en général danseurs amateurs croyant participer à un événement qui marquera leur carrière et pleins d'eux même. Les militaires sont désespérés. Non seulement à cause de nos rires mais aussi par ce que danse la fille sur la table. Jamais ils n'ont imaginé un truc comme ça. La puissance ! C'est Angèle Albrecht qui danse et c'est vrai, son Boléro est incandescent. Les militaires regardent la première partie du spectacle de coulisses, découvrent le Sacre et ces types en collants se provoquer, se battre comme des brutes, choisir leur victime, la brutaliser puis l'entraîner vers le lieu du sacrifice. Ils se détendent soudain, admiratifs. Et la glace est rompue.

Au fil des tournées nous rencontrons mille expériences de ce type, rendues encore plus nombreuses par le type de théâtres dans lesquels nous nous produisons. Et chaque fois, la puissance de feu des ballets de M. Béjart atteint, en plus du succès et des salles comblées, un but : détruire cette image erronée du danseur masculin. Entre autre.

### **Faire sa place, être distribué**

Peu à peu le rythme du travail s'installe et je découvre le combat quotidien pour occuper sa place au sein du groupe. La première chose qui me fait bondir et affronter une situation que je n'accepte pas est celle-ci : j'ai un contrat de 6 mois comme stagiaire. Je suis distribué tout le temps, sauve certains spectacles en remplaçant au pied levé, bref fait mon travail de danseur et Béjart, jamais indifférent aux gens, a toujours, après, un petit mot chaleureux.

J'apprends qu'un autre stagiaire, qui au contraire de moi, danse peu, a déjà son contrat de danseur en poche pour les six mois suivants. Inconscient, je demande à parler à Béjart et fais valoir mes « états de service » qui, me semble-t-il, méritent pareil traitement. J'ai 20 ans à peine, et me lance à sa tête, en fait plus choqué de mon audace que sûr de mes droits. Il me regarde, surpris, me dit qu'il va voir ce qu'il peut faire.

Deux jours plus tard j'ai mon contrat.

Le combat quotidien, c'est aussi sa place propre dans les distributions. Il y a un moment terrible chaque fois que Béjart commence une pièce, c'est que la distribution, hormis les rôles principaux, se fait dans l'instant, dans le studio. A chaque fois qu'il commence une danse de groupe règne une ambiance que chaque danseur vit très mal et qui virera au danger lorsque ce moment sera vécu avec indifférence.

Etre choisi ! Béjart regarde longuement les danseurs du groupe avant de dire :

- toi, toi, vous deux, toi et toi. Les autres, vous apprenez derrière.

Sélectionné en première instance, le combat n'est pas terminé. Encore faut-il apprendre bien, vite (Béjart est plutôt rapide) et comprendre sans trop d'explications le sens des choses. C'est plutôt en fin de création qu'il va donner des pistes, quelques rares images. En répétition, il travaille sur la précision, la forme bien plus que sur le sens. Il donne toujours le spectacle d'une très grande concentration, regardant par dessous, les épaules voûtées, se caressant la barbe. Encourage toujours, s'impatiente rarement.

S'il remplace quelqu'un par une autre, c'est sans appel. Ça ne va pas, c'est tout. Un sentiment de dévaluation nous habite si, soudain, pour une raison ou une autre, il récuse un choix et fait passer un remplaçant devant, ou encore simplement réduit la dimension du groupe. En en parlant avec lui, des années après, il me dit en souriant que c'est le métier et le sens du dépassement qui compte le plus pour aboutir. Cela motive, force les gens à se battre et aller

chercher au fond d'eux même. Mais je l'ai trop vu le faire pour ne pas être si convaincu. Pourtant c'est vrai qu'être bousculé, disputer sa propre valeur, permet de progresser. Mais est-ce le seul moyen ?

### **L'état, le fonctionnement, l'évolution de la troupe**

Ce dont il est difficile de croire que Béjart ne voit pas vraiment à cette époque, c'est que la compagnie n'est plus tout à fait le groupe de fortes personnalités réunies dans un projet dans lequel chacun, peu ou prou, impose sa marque. Nous sommes à présent une compagnie de plus en plus jeune, pour partie impressionnée par le fait d'entrer dans cette troupe prestigieuse que d'aucun vive comme une chance inouïe, pour partie comme un statut exagérant une considération de soi alliée à une infatuation dangereuse. Et l'ambiance s'en ressent progressivement.

Pour constater cela, il n'y a qu'à lire la presse. Alors qu'avant, un certain nombre de danseurs étaient régulièrement cités et se bâtirent ainsi, avec raison, des réputations remarquables et indépendantes, (Bortoluzzi, Gielgud, Lovsky, Farrel, Ek, Marko), les noms des danseurs qui circulent à présent se limitent à quelques uns, Jorge Donn principalement et des invités, créant l'événement. Cet état de fait va s'exacerber au fil des années, même si cela est partiellement lié à une évolution générale de l'information, préoccupée plus par l'oeuvre et son créateur que par l'interprète. Il n'en demeure pas moins que le danseur béjartien est en train de perdre en visibilité médiatique au profit du seul chorégraphe.

Pourtant l'aura du personnage lui permet de mener le groupe à la baguette sans avoir à en rajouter.

On est constamment dirigé psychologiquement vers la notion de dépassement, de sacrifice, d'abnégation, de don de soi, et toutes ces formes de justifications servent à contenir et canaliser un groupe qui, c'est vrai, sans cela serait un vaste champ de bataille d'egos.

Pour ce qui est des spectacles eux mêmes, les séries sont importantes et les changements de distributions rares à l'époque. Si, par exemple dans « Boléro », deux voire trois distributions se relayent sur la table, les ensembles restent la plupart du temps inchangés. Le nombre de représentations suffit à ce que tout le monde soit raisonnablement occupé et de façon relativement équilibrée. Une seule fois dans ma carrière de danseur, il m'arrivera de me maquiller, et aller prendre mon costume pour m'apercevoir que ce soir là, je ne danse pas. Cela me déroute tellement que je quitte le théâtre et erre dans la ville complètement désemparé. En général, la quasi totalité de la troupe est utilisée.

Il y a pour cela des raisons à la fois éthiques, Béjart sachant parfaitement la brièveté de la carrière et estimant que nous devons « en profiter un maximum », et financière. Nous touchons alors des feux à chaque spectacle et augmentions ainsi une paye somme toute relativement modeste.

### **Horaires ?**

Comme toute troupe d'état, notre temps de travail devait bien être régi par un règlement intérieur. Je doute que pour la plupart, nous ne l'ayons jamais lu.

La seule chose certaine est que nous travaillons, lorsque nous sommes chez « nous » dans nos studios, tous les jours à partir de 11h du matin, le samedi un arrêt à 15h et le dimanche libre. Par contre nous arrêtons la journée... quand elle s'arrête, en général aux alentours de 20h mais plutôt lorsque Béjart ou le maître de ballet estime la répétition achevée. Et personne n'a jamais semblé intéressé par le nombre d'heures hebdomadaires ou mensuelles que nous travaillions. D'abord parce qu'on ne dit pas non à Béjart et ensuite que l'époque n'est pas

ournée vers cela dans le milieu artistique. Si nous avons tous souvenir de parfois être encore en studio passé dix heures du soir, personne ne s'en émut jamais. Le rythme était intense mais au fond, très équilibré. Et encore une fois pour des vieux routards et de danseurs ayant travaillé dans d'autres compagnies, les horaires ne présentaient jamais motif à protestation.

## **En Studio**

En studio, le travail avec Béjart est toujours concis et rapide. Lors de discussions avec lui sur la façon de mener une création, il m'avoue toujours préférer aller de l'avant et conserver un rythme de travail et donc de concentration plutôt que prendre le temps d'hésiter et de laisser.

Dans un livre « How to fake you way in ballet » se trouve une définition hilarante du chorégraphe supposé enfermer les danseurs en studio des heures en tentant de leur faire croire qu'il sait ce qu'il veut. J'en connaîtrais beaucoup par la suite de ce type, mais ce n'est vraiment pas le cas de Béjart. Les choses avancent toujours vite, précises, nettes même s'il lui arrive d'annuler quelques jours après tout un pan de chorégraphie et de refaire complètement, parfois même sur une autre musique. La seule pièce sur laquelle je le verrai faire et refaire sans jamais être satisfait est le « convoi funèbre de Juliette » dans sa version de Roméo et Juliette (1966) sur la musique de Berlioz. Il la refera au moins trois fois sans jamais en être satisfait et la dernière, de l'avis de toute l'équipe de l'époque, est la pire.

Parfois des conflits éclatent, et c'est en général là qu'on voit se creuser le problème de génération. Dans Messe pour le temps futur (1983) sur une idée de Dom Helder Camara

(1909-1999), il règle une danse de garçons qui doit clore la première partie sur une batucada. Nous nous battons avec la façon parfaitement inorganique qu'il a d'entendre la musique, déplaçant d'un compte le premier temps. Habitué que nous sommes à nous éclater en boîtes sur ces musiques alors assez à la mode, notre danse s'en ressent et sans que rien ne soit dit, les visages se tendent, moi à cause de mes années de solfège, les autres à cause de leur logique. Il finit par perdre patience et nous attaque, chose extrêmement rare chez lui. Dans le silence qui s'ensuit, je bafouille quelque chose au sujet du temps fort mal placé sur une mesure de temps, et un autre prend le relais : « c'est pas nous que tu fais souffrir, Maurice, c'est la musique ».

La répétition se termine immédiatement, les portes claques. Le lendemain, les choses reprendront, les comptes cette fois à la bonne place. Il ne s'est rien passé. Une telle situation a du bon. Rappeler que nous sommes un groupe qui travaille ensemble.

En général Béjart porte et dirige son groupe dans une forme de bonne humeur, rarement dans la tension, mais exige la plus grande concentration et l'obtient sans difficulté.

Digérer son style, des formes aux indications souvent identiques au fil des œuvres, mais aussi sur l'exemple des interprétations que nous avons vue ou du contrôle des gestes qu'il affectionne, est au début une rude école et il peut sembler parfois cassant lorsqu'il s'impatiente sur un détail.

Pourtant le rire n'est jamais loin, et il aime détendre tout un moment d'effort par un jeu de mot ou une plaisanterie.

Et puis il a cette capacité formidable à vibrer avec nous le temps de l'organisation et de la construction de la danse ou de la scène, puis de s'en extirper émotionnellement, regarder avec l'œil froid d'un spectateur et accepter le fait que cela ne marchera pas, corriger, couper, sans état d'âme. Jamais il ne se laisse prendre à son propre jeu et c'est sa très grande force, que tous respectent, même s'il nous en coûte parfois, lorsque disparaissent des pans entiers de chorégraphie dans laquelle on prenait un vrai plaisir.

Lorsqu'il nous arrivera de travailler avec d'autres chorégraphes (très rarement dans la compagnie mais une fois que nous nous retrouvons ailleurs tout le temps), c'est cette incapacité à prendre de la distance que nous leur reprocherons immédiatement.

A l'usage, je me rends compte de son absence totale de narcissisme. C'est gros à dire quand on parle de Béjart, star du statut de créateur, mais c'est vrai. Il conserve une acuité de jugement, toujours capable de se placer comme spectateur : de cela découle clarté, précision, concision. Si cela n'est pas réuni, il sait que cela ne passera pas. Et c'est l'une de ses grandes forces qui plus tard tourneront au système : soit être concis et direct, soit installer un jeu permanent de transitions parfaitement maîtrisées pour faire porter l'attention sur d'autres choses lorsque la chorégraphie manque de force.

Féru de cinéma, il nous raconte souvent ses soirées à la cinémathèque de Bruxelles, où il dévorait les classiques et dit s'en inspirer tout le temps. Changement d'angle, changement de rythme, de scène, rien chez lui ne s'installe suffisamment longtemps pour que le public se lasse. A la moindre faiblesse ou baisse de concentration que le public risque d'avoir, il passe à autre chose, ne s'étend jamais.

« Ring um den Ring », qu'il chorégraphiera plus tard, malgré sa durée exceptionnelle (4h et demie) en est le plus parfait exemple réussi.

### **Les distributions ou l'art de se jeter en scène**

Le grand nombre de représentations fait que les deuxièmes distributions sont souvent lancées sur scène avec un vague placement et rarement, voire jamais, dans les conditions du spectacle. Ravi de l'aubaine, nous nous lançons tête baissée. Nous savons qu'il attend le mieux de nous mais ne se formalisera pas plus que cela si des erreurs ou des défauts se font jour. Au contraire, il nous donnera toujours l'occasion de rééditer soit un remplacement au pied levé, soit une deuxième distribution pas encore complètement convaincante. Cette justice fait que nous le suivons sans discuter. Lorsque, dans d'autres compagnies avec lesquelles je serai amené à travailler, les deuxièmes distributions demanderons, exigerons des conditions de travail identiques aux premières distributions, sans se rendre compte des contingences matérielles importantes que cela entraîne, pour leur compréhensible confort, mais, dans ma tradition de travail, au mépris de la prise de risque, je tomberai des nues. En y réfléchissant à deux fois, cela tombe bien sûr sous le sens si l'on exige de ces distributions la même qualité artistique.

Mais ce qui aura changé alors c'est notre discours à nous, directeurs de compagnie : la deuxième distribution n'est pas moins bonne et ce n'est pas une faveur que de la mettre en scène. Mais nous faisons aussi face à un autre discours de la part des danseurs : si nous sommes moins bons, pourquoi nous programmer ?

### **Travail sous la direction des maîtres de ballet**

Faire répéter une œuvre après une personnalité comme Béjart n'est pas une sinécure. Et après l'extraordinaire concentration et la rigueur qu'il impose, en plus de sa position de patron incontesté et glorieux de la compagnie, le maître de ballet en charge de mettre en répétition ou d'entretenir affrontent la comparaison. Certains l'obtiennent par leur parcours au sein de la compagnie, leur charisme, leur rigueur, ou, moins bon, leur grande gueule. D'autres tentent d'imiter. De toute façon, peu restent longtemps en poste, tant le travail est ardu. Pero Dobrievitch tient la route longtemps, mais lui et sa femme Louba agissent trop, paraît-il, comme si la compagnie leur appartenaient. Ils s'en vont un jour pour diriger un temps le Ballet de Florence, reviennent après un mandat et quittent définitivement la compagnie lorsque Béjart décide de nommer J. Donn co-directeur artistique.

Certains ne viennent que pour remonter certains ballets et ont différentes influences sur le travail. Jean Marie Limon et Catherine Verneuil, deux anciens danseurs prennent la relève des

Dobrievich et maintiennent le cap malgré les difficultés que leurs caractères où leurs exigences présentent.

La compagnie continue de changer. Les derniers « monstres sacrés », les Lommel, Albrecht, Wilk, Ullate, Ek, Marko, Marin sont partis pour d'autres projets ou ont arrêté de danser. Ils sont remplacés par de jeunes danseurs aux personnalités brillantes tels S. Mirk, M. Gascard, G. Roman, P. Touron, M. Beriel, G. Galante mais bien plus tributaires de Béjart, sans passé ni expérience autre que celle de la compagnie. Peu ou pas de point de comparaison, la compagnie est tout ce qu'ils connaissent. Et ils l'investissent bien sûr, avec tout le talent dont ils sont capables.

Mais il ne faut pas se voiler la face, tout ce monde est plus léger, surtout habitué à se laisser régir. Le dialogue que Béjart, peu ou prou entretenait avec la génération précédente est rompu. Nous sommes tous dans le respect, la distance, une certaine forme de soumission et donc nous obéissons, là où, Béjart en d'autres temps devait affronter et convaincre. Ce n'est rien de spécial ni d'original, tout groupe qui débouche sur un système pâtit de l'évolution et du rajeunissement des équipes.

### **Réflexions et évolution personnelle**

Dans le même temps je développe un certain nombre d'opinions sur la façon de gérer une compagnie en entassant d'un côté tout ce qui me choque, d'un autre côté tout ce que j'admire. Et il y a beaucoup des deux côtés. Le fond de cette réflexion, menée sans vraiment le vouloir c'est l'organisation d'un groupe, sa vie, son développement, le pouvoir, la pression pour le faire avancer.

Parallèlement, c'est ma culture que je continue à enrichir, profitant un maximum de chaque nouveau projet de Béjart, de chaque voyage. Depuis la création de « Notre Faust » et ma lecture du « Mozart » des Massin, je suis culturellement boulimique et suis capable de dévorer tout ce que je trouve sur tel ou tel sujet, me passionne pour l'Opéra ou me rend, seul ou à plusieurs, à tout spectacle de danse que nous pouvons avoir le temps et l'occasion de voir. Et régulièrement tombons sur Béjart. Surpris, puis habitué, content, il échange parfois avec nous sur ce que nous venons de voir ou d'entendre.

J'ai un esprit casanier que la suite de ma carrière n'aura de cesse de démolir ou mettre en danger. Ce que je vois, et parfois adore, ne provoque pas chez moi l'envie de tout plaquer et rejoindre l'équipe d'en face. La satisfaction intellectuelle que je ressens auprès de Béjart demeure essentielle, et je sens que je ne trouverais aussi intense curiosité, aussi parfaite excitation intellectuelle qu'auprès de lui.

Pourtant, les choses n'avancent pas. Depuis quatre ans, je danse, sans vagues, tout le répertoire sans jamais dépasser un certain niveau. Même avec le plus grand amour des ballets que j'interprète, profitant à plein de toutes les nouvelles pistes, des idées que Béjart amène dans chaque création, bonne ou mauvaise et que je développe de mon côté, la routine s'installe.

D'avance je sais ce que je ferai dans la prochaine pièce. Techniquement relativement limité, je fais mon travail, du mieux que je peux certes, mais je sens que peu à peu l'amour de la scène, le désir d'arriver au dessus me quitte.

### **Envie de départ**

Mes centres d'intérêts commencent à évoluer. Sans le savoir, j'emmagasine tout une série d'états, d'expériences, d'opinions et de notions culturelles, qui finiront bien, me dis-je, par servir un jour. A quoi, aucune idée.

Un jour justement, une tournée s'annule, Maurice met en congé la compagnie quinze jours, sauf un petit groupe, et décide de monter « L'histoire du Soldat »(1982), prévu pour un peu plus tard. Mais l'occasion de travailler tranquille dans des studios déserts fait qu'il le met en répétition à ce moment. Pourquoi décidais-je de rester à Bruxelles au lieu de finalement faire ce voyage en Afrique voir mes parents installés là-bas depuis peu, ou encore rejoindre ma moitié, alors en pleins examens de médecine à Vienne ?

Je vais voir Béjart et lui demande d'assister aux répétitions, pas pour apprendre mais pour voir comment il s'y prend, arguant du fait qu'on ne voit pas la même chose assis à ses côtés qu'en face de lui.

Pas de problème et les répétitions commencent. Passionnantes. Texte, musique, danse, les choses s'organisent. Partition en main, j'interviens parfois pour un compte, lit un texte pour lui tandis qu'il montre un pas, mais grosso modo reste en retrait, prend des notes sur les scènes montées tout droit, les corrections, les hésitations, les coupures, les remords. J'ai perdu ces notes avec un sac volé dans un restaurant plus tard.

A un moment, Béjart constate une erreur de dramaturgie dans ce qu'il a monté et un personnage de plus s'avère nécessaire, un fantôme de princesse, le temps de permettre au diable de se changer. Et il m'y met. Me voilà, au final, participant à cette rare aventure d'une création pour un tout petit groupe. C'est moi qui propose de faire bouger le fantôme comme une Onagata de Kabuki, car certains d'entre nous avons pu voir, lors d'une tournée au Japon, Tamasaburo Bando en scène à Tokyo et sommes fascinés.

Le spectacle est complété en tournée par Life avec Jean Babilée et G. Galante que j'ai parfois accompagné la pièce aux percussions. Cela tombe donc bien et je ferai donc les deux en tournée.

Cette tournée permet de passer de bons moments en groupe restreint dans lequel Béjart est plus disert, moins directeur et va créer un sorte de cellule qui, hormis deux séparations brutales avec certains (Y. Le Gac, S. Gorostidi, G. Galante) sera plus tard au plus près de l'évolution de la compagnie (G. Roman, M. Gascard, moi-même).

Et puis la vie normale reprend. Cet intermède me fait oublier l'ennui. Il me rattrape bientôt et je commence à songer à partir.

## Conclusion

Une carrière de danseur qui va très vite s'arrêter, pas particulièrement brillante en terme de rôles et d'évolution, avec toutes les compétences requises pour honorer les nécessités artistiques et techniques d'une compagnie de très haut niveau, et qui va prendre soudain une tournure inattendue. Comment décrire des compétences ? Je suis danseur dans une compagnie majeure, d'un niveau technique suffisant, ai été distribué régulièrement dans tous les ballets du répertoire de la compagnie, participé à nombre de créations, de Béjart bien sûr mais aussi de J. Neumeier, directeur du Ballet de Hambourg. Des collègues ont aussi créé pour moi, des pièces courtes, qui nous ont permis de commencer à imaginer autre chose que la danse comme interprète. Alors que j'ai tenté un moment de reprendre des études par correspondance, que les incessantes tournées ont rendu impossible, j'ai continué à amasser des connaissances, cette fois dans les domaines qui me tiennent à cœur et qui me seront utiles pour tout le reste de mon parcours. Pas quantifié, pas encadré, pas mesurable, pas sanctionné par autre chose que le développement atypique de mon parcours. Musique, littérature, cinéma, philosophie, parallèlement à la danse, je continue à me construire, mais pas seulement dans le domaine de ma profession.

L'interprète a acquis des compétences de mémorisation, d'analyse des styles, de compréhension du mouvement, de la répartition des énergies dans le corps, et même si cela ne reprend pas les termes de l'actuelle nomenclature. Souvent je vois des générations plus jeunes que la mienne parler des muscles, des os, des cartilages en utilisant leur exacte nomenclature. Parfait. Je suis admiratif. Simplement, à deux doigts il me suffit de donner une correction à un endroit précis du corps pour que la danse s'envole. Trop occupé ensuite par différentes charges, je n'ai pas cherché à parfaire cette connaissance. Mais je sais m'en servir. Cette expérience de danseur-interprète me sert tous les jours en studio pour imaginer, créer, conseiller, corriger, guider et encourager les générations de danseurs que je croise. Avec un certain bonheur, et un certain succès.

## **Répétiteur, maître de Ballet Assistant du chorégraphe\* (1987 – 1991)**

*\* Le terme d'assistant du chorégraphe n'a jamais été mentionné dans aucun contrat, mais c'est la façon dont Béjart me présentait ou parlait de moi. Assistant à la chorégraphie, je le fus contractuellement sur la production de Dionysos (La Scala 1984). De même sur le Ring mais il fut omis sur le programme et ne donna pas lieu à un contrat spécifique, trop occupé à autre chose.*

Au sein du Ballet du XXème siècle, Ballet Béjart Lausanne, Bruxelles (Belgique) et Lausanne (Suisse), avec un effectif de 60 danseurs, dont la direction générale était assurée par M. Huisman. G. Mortier ( Bruxelles), la direction artistique par Maurice Béjart, la direction administrative par Jos Lambo. Le directeur de la fondation était P. Braunschweig (Suisse).

### **Situation**

- « Tu t'ennuies... ça commence à se voir ».

La phrase de C. Verneuil, alors maîtresse de ballet-répétitrice du ballet du XXème siècle, tombe, à la fin d'un spectacle.

Oui, je m'ennuie au ballet et ce depuis un an. La routine des spectacles, le constat que je n'irai pas beaucoup plus loin comme danseur dans la compagnie, un certain désenchantement par rapport au langage chorégraphique de Béjart, qui me semble pêcher par un manque de recherche sur le corps alors qu'on voit passer sur les scènes les Kylian, les Bausch, et que Forsythe commence à faire parler de lui... Le fait aussi que l'on répète les pas, les pas mais sans trop réfléchir à la motivation, être juste ensemble, en ligne, le fait aussi que la compagnie me semble être envahie de bons élèves avec des envies de monter rapidement sans qu'il soit question de maturité, et/ou qui profitent des voyages incessants dans des conditions touristiques inédites et fort agréables. Même pour un paresseux comme moi, je suis très loin de mes rêves d'avant. Oui, d'accord et c'est ce que mon ami d'alors, Gil Roman, à présent directeur du ballet Béjart Lausanne, me reproche tous les jours : je ne me bas pas pour faire plus, danser plus, être mieux distribué. Oui je m'ennuie, et oui, cela doit commencer à se voir. Après une longue réflexion, je prends la décision de demander à ne pas renouveler mon contrat. Où aller ? Carlson est à Venise, pourquoi pas, sinon où ? En fait je ne sais plus. Est-ce que je veux encore être danseur ? Danser oui, mais danseur ? Peut-être plus.

Je n'ai pas trop le temps de réfléchir à cela. Une invitation à dîner un soir chez Béjart, seulement quelques semaines après le mot de Verneuil, invitation suffisamment inédite pour ne pas être refusée et me voilà assis en face de lui :

- Verneuil et Limon quittent la compagnie l'an prochain, je n'ai plus de répétiteurs, veux-tu la place ? Je pense que cela peut te correspondre très bien. Tu connais tout le répertoire, as une très bonne mémoire, les danseurs respectent tes chorégraphies, cela devrait aller.

Même pas le temps d'être sonné, je réponds oui tout de suite.

- Attention, tu peux réfléchir, tu n'as pas besoin de me répondre dans l'heure.

- Non, pas besoin, c'est oui.

Le débat est clos, la soirée continue. Le lendemain, la nouvelle commence à se répandre et tout le monde pense que je suis complètement fou. J'ai 27 ans à peine, n'ai jamais dansé de



grands rôles, j'ouïs d'une réputation d' « intellectuel », de « culturel » auprès de mes collègues. Je vais me faire « bouffer » me laisse-t-on comprendre.

Et ces années seront à la fois les pires et les plus enrichissantes de ma carrière et jamais je n'ai eu à regretter ce choix même si au quotidien cela a pu être parfois insupportable.

Ce qui va suivre n'est pas une description théorique du travail, c'est le fruit de mes réflexions et de mon expérience en situation, que j'utiliserai ensuite dans l'exécution de mes responsabilités, particulièrement au Ballet de l'Opéra National du Rhin. C'est aussi ce que je transmets aux gens que j'ai pu former à ce métier au hasard des rencontres.

### **La fonction, l'organisation, les relations en studio**

Bien sûr, en acceptant, je n'avais pas évalué la charge de travail (car officiellement je continue à danser), ni réfléchi aux préparations des plannings, à l'organisation des journées, des semaines, des mois, des tournées. J'étais tout à l'idée qu'en studio, les répétitions allaient se passer comme j'attendais qu'elles le soient : rigoureuses bien sûr, rythmées, mais surtout artistiquement et intellectuellement riches: je dirai pourquoi on fait cela, qu'est-ce qui motive le geste, me préoccuperaï de l'atmosphère générale, et surtout tenterai de briser la routine de places installées afin que chacun arrive sur scène avec à la fois la sécurité d'une partition chorégraphique dominée et l'excitation d'investir une nouvelle place, une émulation bienvenue.

Je ne vais pas vite déchanter parce que je suis tellement têtue que je continuerai, contre vents et marées, à défendre le postulat mentionné plus haut, même quand le manque de temps évident risque de mettre le spectacle en danger, mais cela s'avérera très dur.

Ma relation assez particulière avec Béjart, même si je ne m'en rends pas compte complètement, va aider beaucoup. Depuis quelques temps nous nous rencontrons souvent, dînons ensemble, parlons beaucoup même si je suis souvent tétanisé par le personnage, il n'importe, nous échangeons des connaissances, des livres, des musiques, des films, blaguons beaucoup, et bien des mes erreurs, je m'en aperçois ensuite passent par pertes et profits.

Une spécificité de la compagnie : le professeur est un poste à part, le maître de ballet un autre. Dans la plupart des compagnies ces deux postes sont joints, les maîtres de ballet / professeurs donnent le cours du matin et enchaînent avec les répétitions. A l'époque, hormis Christine Anthony, qui était à l'origine engagée comme professeur, assumait les deux, mais, en contrepartie, faisait relativement peu répéter.

Cela eut pour conséquence de m'éloigner définitivement de la pratique pédagogique, bien que l'étude d'un ballet ne soit jamais loin de la structure d'un cours de danse et cela m'ait aussi amené à réfléchir la façon dont la danse était enseignée dans une compagnie professionnelle, ou les buts ne sont plus seulement scolaires.

L'arrêt brutal de l'entraînement quotidien, occupé que je l'étais à préparer les répétitions de la journée, entraîna une modification profonde de ma relation à la danse. Au début, physiquement, je n'ai pas du tout souffert, mon corps conservant l'écho de l'entraînement quotidien. Mais, à la longue cela eut des incidences sur la façon de montrer un ballet, que l'expérience compensait, heureusement aisément.

## **PROFESSEUR, MAITRE DE BALLET, DEUX APPROCHES DIFFERENTES DU DANSEUR**

### **Sur le travail du professeur**

Béjart, produit de l'école française de l'après-guerre, alors envahie par les tenants de la tradition russe échappés à temps d'Union Soviétique, conservait cet amour de l'école pétersbourgeoise, la grande tradition académique, avec son lyrisme, son amplitude et son rythme, mais aussi le sens de l'effort, le dépassement de la douleur, le travail parfois en force. Des professeurs qui influencèrent le plus la compagnie il y eut A. Messerer (1903-1992) puis son fils Michail, N. Kiss (1908-1993), un temps avant que n'arrive les cubains –eux aussi, grâce aux relations diplomatiques et politiques entre l'URSS et Cuba formés à l'école russe - Ménia Martinez, d'abord danseuse dans la compagnie puis professeur invité régulièrement et surtout José Parès, venu lui pour 6 mois et qui resta parmi nous des années. Distant, froid d'apparence, extraordinairement pudique en fait, il parlait peu, montrait rarement, hormis la barre qui était une perfection formelle étonnante, et battait la cadence à l'aide d'une baguette que nous utilisions à Mudra pour les cours de percussion. De lui, nous retirions une musicalité accrue, une logique dans l'utilisation du poids, la coordination de tous les éléments, et une façon de danser grand, sans jamais compter les pas de préparation comme de « petits élans » mais comme la définition d'un parcours. Sa façon de nous montrer la préparation d'un saut simple comme un entrelacé en tournant, dans laquelle le mécanisme de ressort prenait tout son sens, restent gravés dans mes muscles. Pierre Dobrievitch (1931- 2005) assurera régulièrement les cours ainsi que Jacques Sausin (1932-2011), ancien soliste du TRM. José parti, il sera remplacé par le frère de Maïa Plissetskaïa, Azari, qui lui ne quittera pratiquement plus la compagnie ensuite. De grands pédagogues pour la plupart, tous donc et à différents niveaux, issus de la mouvance russe.

Le rôle de professeur est d'abord est en priorité centré sur l'acquisition, du maintien et du soutien pour le développement de la technique nécessaire à l'exécution des pas. L'entretien et l'évolution d'une technique précise et solide est la base de tout travail de danseur professionnel, comme partout et dans tout métier quel qu'il soit, à la différence que cela se passe à l'intérieur non pas d'un entraînement, mais bien d'un cours. Et avec le choix des professeurs pour le ballet du XXI<sup>ème</sup> siècle, de cours magistraux. Malgré des recherches plutôt périphériques vers d'autres techniques de danse, qui ne dureront pas, Béjart reviendra toujours à la danse classique a lus rigoureuse et insistera toujours sur la solidité de la technique, sur son entretien quotidien et dans le cadre mental d'un cours, pas d'un entraînement.

Le cours demeure un moment de travail personnel bien entendu mais aussi, et il insistait là-dessus : un moment de partage, une mise au diapason du groupe sans lequel les répétitions qui suivaient, perdraient en cohésion. La présence au cours était quelque chose de très important, nécessaire, obligatoire. Comme partout, il y avait des périodes de surveillance, d'autres de laxisme, de reprise en main et/ou de débat quand à la qualité du professeur.

La compagnie dansait la plupart du temps sur des scènes inhabituelles à cette époque, palais des sports, stades ou salles à très vastes jauges, plateaux en conséquence. Cela faisait de cette technique russe et cette mise au diapason, nécessité. Et puis on considérait à l'époque que l'enseignement des russes était, de loin, le meilleur du monde.

## **Sur le travail de maître de ballet-répétiteur**

Le travail de maître de ballet-répétiteur, lui, est tout autre : c'est, en priorité, d'entretenir le niveau du spectacle par des répétitions régulières et constructives afin de lui faire gagner en qualité si nécessaire et maintenir une vigilance au gré des représentations, permettant de cadrer au plus près des intentions du chorégraphe. Il faut aussi palier aux accidents éventuels ou maladies diverses de danseurs, afin que le spectacle puisse se dérouler normalement, quoi qu'il arrive.

Mais, dans le cas particulier de cette compagnie, dont les créations purent parfois rester et restent encore au répertoire depuis maintenant plus de cinquante ans, il s'agissait aussi et parfois surtout de transmettre un texte chorégraphique à d'autres danseurs que ceux de la création, donc d'autres physiques, d'autres techniques, d'autres sensibilités artistiques, et de les amener sur scène dans les meilleures conditions. Le rythme des spectacles en une saison oscillait entre 90 et 120 spectacles par an, soit une amplitude énorme. Les séries pouvaient être de 20 à 25 spectacles avec parfois 7 spectacles par semaine. Il y avait peu d'alternance pourtant sur certains rôles et donc, au moindre accident, beaucoup de remplacement au pied levé.

C'est aussi transmettre la chorégraphie aux nouveaux danseurs ou aux nouveaux titulaires des rôles, un volet de travail souvent concentré sur les débuts de saison, lorsque les nouveaux engagés fraîchement arrivés, doivent rapidement assimiler le répertoire dansé pendant la saison et où certaines places et rôles échoient à d'autres danseurs.

## **Transmission**

Transmettre semble à priori un postulat simple. Lorsqu'il s'agit d'un ballet que vous avez dansé, la mémoire de votre corps, les corrections que vous avez intégré, le désir d'amélioration ressenti à la fois en soi-même et devant le spectacle des danseurs aux prises avec le texte, rendent le travail facile. Mais dès qu'il s'agit d'un ballet « hors de vous », c'est à dire jamais interprété en tant que danseur, la connaissance « primaire » et automatique de la chorégraphie n'existe pas et il faut alors compenser par une mémoire et une imagination permanente, constamment à l'affût, se mettre dans le corps de l'autre et imaginer ou réaliser intellectuellement tout le travail cité plus haut.

Les règles de ces transmissions sont, tout d'abord, de faire mémoriser de la façon la plus claire, rapide et efficace le texte chorégraphique. Pour une raison de temps d'abord, cela pouvait permettre de « jeter » quelqu'un en scène qui, s'il n'avait que peu d'idée du rôle, aurait au moins la place exacte dans l'ensemble et ne perturberai pas trop le spectacle.

La tradition de ce métier est toujours celle de transmettre le texte chorégraphique de maître de ballet à danseur interprète, mais, de plus en plus, et c'est ce qui se pratiquera au Ballet Cullberg à l'époque de Mats Ek, certains directeurs ont souhaité que la transmission se fasse de danseur à danseur. Ce système possède l'avantage immédiat d'aider les deux parties à mieux connaître et analyser les rôles, celui qui transmet devant soudain verbaliser le texte chorégraphique et justifier telle ou telle négociation de difficulté technique, émotionnelle ou parti pris interprétatif, analysant alors un geste qu'il ne fait parfois qu'automatiquement. Le progrès dans le rôle pour l'interprète passeur est immédiatement perceptible.

Pour celui qui reçoit, c'est l'avantage de bénéficier de l'absorption d'un texte sans rature, accompagné des multiples indications de négociations des difficultés, des trucs, d'états qu'ils soient de fatigue ou d'émotion, de relation avec le groupe ou le/la partenaire, etc., et pouvoir ainsi avancer rapidement et solidement.

Mais ce système comporte deux écueils :

Celui tout d'abord, d'isoler et de privilégier l'interprétation individuelle au détriment de la cohésion du groupe.

Celui, ensuite, d'une surcharge de travail qui ne rentre pas forcément dans le planning alors que de toute façon le titulaire du rôle transmettra souvent ses « trucs » de façon informelle, au hasard d'une répétition ou durant un entre-deux.

C'est pour cela que l'on opte, en général, dans ce type de compagnie, pour un maître de ballet-répétiteur responsable de tout ou partie d'une œuvre.

Pour un répétiteur formé au style du chorégraphe par une longue pratique de danseur, mémoriser une pièce d'un chorégraphe dont on connaît bien le langage pour l'avoir longtemps pratiqué n'est pas sorcier en soit, surtout lorsque le texte procède d'un langage partiellement codifié comme le langage académique ou une technique contemporaine repérée (Graham par exemple).

La répartition et l'organisation de l'espace obéit en général à des règles identifiées de canons, de tutti, de symétrie et de placements géométriques aisément repérables : lignes, carrés, cercles etc.

Ce qui est plus difficile c'est d'en mémoriser toutes les parties, quelles qu'elles soient ainsi que leurs interactions.

Une répétition dirigée par un répétiteur permet surtout de maintenir une approche générale, une même respiration, une même occupation de l'espace, une même dynamique de déplacements, qui donnent son unité et son rythme à un ensemble, une cohérence stylistique aux différents rôles, et par cela une cohésion générale de l'œuvre.

Au répétiteur d'être capable à la fois de transmettre le texte mais aussi de comprendre les difficultés que chaque individu rencontre dans l'exécution et l'amener à résoudre les problèmes de façon cohérente avec l'ensemble du groupe, ce qu'individuellement on aura tendance à oublier.

C'est donc une vraie difficulté à laquelle le répétiteur se trouve confronté et avec de plus en plus de force à mesure qu'il s'agit de ballets que, sa carrière de danseur s'éloignant, il n'a que peu, voire jamais dansé. S'ajoute ensuite les différentes strates et versions déposées le long de l'histoire d'une œuvre, par les innombrables changements de détails pour tel ou tel interprète, les adaptations ponctuelles etc., qui émaillent son existence.

## **Le texte chorégraphique**

Béjart fait partie de ces chorégraphes (à l'instar de Balanchine) absolument rétifs à toute idée de notations. Il l'interdit même, convaincu par le fait que selon les interprètes, les choses étaient amenées à bouger et voulait laisser l'œuvre respirer. Nous développons donc chacun nos système de « pense-bête », inefficace pour toute autre personne que nous mêmes, constant la plupart du temps à des plans des structures de danse de groupes, plus quelques informations à ne pas oublier. Le recours de plus en plus systématique à la vidéo ne nécessitant plus de connaître la chorégraphie par cœur. Donc mémoire, vidéos, notes, goût et sens artistique personnel était les moyens de transmettre le texte chorégraphique.

L'enseignement que j'avais reçu de J. Parès, cette manière large de bouger décrite plus haut, j'utilisais tout cela en permanence dans mes répétitions. Elle servait le propos béjartien mieux que beaucoup d'autres choses. Le corps dansant, rayonnant dans un espace quasi planétaire. Lutter constamment contre certains petits arrangements que la tradition de joliesse amenait dans la danse classique si l'on n'était pas constamment vigilant, insister sur l'amplitude des parcours, l'effacement des temps de préparations, l'appréhension générale de l'espace.

Ensuite la précision de l'articulation. Un mot revenait souvent dans les répétitions de Béjart : « photo, photo, photo ! ». Il fallait pour que cela soit lisible, même dans l'articulation d'un enchaînement rapide : pendre le temps de figer les différentes phases du mouvement.

Dans quelque situation que se soit, j'appréhenderai mon travail d'une façon qui consistera à toujours dire aux danseurs : c'est la dynamique (incluant motivation, sens de l'espace et poids) qui crée la forme et si la dynamique est exacte, la forme viendra naturellement trouver sa place dans le corps parfaitement travaillé que vous avez. Après, bien sûr, on peut améliorer cette forme, mais ne jamais oublier d'où cela provient.

Le mimétisme du répétiteur, conscient ou pas joué, joue aussi très fort dans la réussite de son travail de transmission, ainsi que ma carrière de danseur au sein de la compagnie et donc de pratique de la plupart des ballets que je faisais travailler, ma culture chorégraphique bâtie au fil de ces années.

Béjart mettait souvent entre les mains des répétiteurs, des interprètes parfois improbables et les résultats pouvaient alors être très aléatoires, ses réactions oscillant alors entre la déception ou compréhension, n'étaient jamais prévisibles et pouvaient se retourner indifféremment contre le danseur ou le répétiteur et là, le devoir du répétiteur était de toujours protéger le danseur de l'ère Béjartienne, sans que la réciproque soit vraie.

## **L'interprétation**

La partie la plus difficile, celle du travail sur l'interprétation donne une dimension ambiguë au travail lorsque le chorégraphe est en activité. Est-il là pour simplement préparer une partition chorégraphique avec les danseurs, comme le fera un chef répétiteur avant l'arrivée du chef qui dirigera le concert ou va-t-il plus loin, peut-il aller plus loin ?

A la différence d'un interprète musicien, ou seul compte les qualités artistiques et techniques en plus de la qualité sonore en jeu, le danseur intègre dans sa danse son apparence physique qui revêt une importance parfois envahissante. Pour un chanteur, cela s'arrête au type de voix. Si votre voix et votre technique vous permettent d'aborder Norma ou Siegfried, peu importe, hélas, votre apparence physique, c'est Norma ou Siegfried que vous chanterez car techniquement vous le pouvez. Physiquement il ne s'agit que de puissance, pas d'apparence.

Pour le danseur, pas si simple, et parfois, c'est même le physique qui va l'emporter sur tout le reste. Béjart, en plus, savait comme personne utiliser sciemment le sex-appeal ou les particularismes des danseurs pour pallier à certaines défaillances techniques et/ou interprétatives. Pariant sur la brièveté de l'instant chorégraphique, il fallait une image attractive d'abord et une grande partie du travail était faite.

La question de la latitude du répétiteur à guider l'interprète dans telle ou telle direction interprétative pouvait se poser dans le cas d'un rôle à préparer complètement.

Et tout son art était là : après avoir transmis la partition chorégraphique, savoir faire travailler le rôle - créé par une autre personne à partir de ses propres capacités, particularismes techniques et artistiques - dans lequel il va falloir faire entrer quelqu'un d'autre en respectant à la fois l'intégrité du texte et celle de l'interprète qui doit s'y sentir à la fois juste, à l'aise pour y donner le meilleur de lui-même et laisser un certain nombre de piste ouverte sans enfermer l'artiste dans le carcan du « c'est comme ça » que Béjart aura été le premier à ne pas tolérer et changer de toute façon. Tout le problème est dans le dosage, afin que l'interprète puisse rebondir sur la moindre suggestion du chorégraphe.

C'est la partie la plus passionnante, la plus frustrante aussi, du travail. Passionnante car elle fait appel à la réflexion, la curiosité et le sens psychologique et artistique du transmetteur, avec parfois des réussites marquantes. Parfois, il bute au contraire sur quelque chose qu'il n'arrive pas à percer, à transmettre. Le mot, l'image juste manque alors, sinon la compréhension du pas lui-même.

Par exemple, le rôle du troisième copain dans « Le concours ». A première vue, un rôle de folle maniérée, aigrie et hilarante, avec un avis sur tout et particulièrement sur la façon de danser les grands classique. Remonté plusieurs fois avec succès dans trois compagnies différentes, je bute un jour sur un interprète épatant, Laurent Novis, à l'Opéra de Paris. Excellent, mais du coup, trop folle et pas crédible. Je ne trouve pas le mot ni la faille dans laquelle m'engager pour donner le poids nécessaire, agressif et vachard, à ce petit solo crucial dans la progression de la scène. Trois mots entre lui et Béjart et le problème est résolu. Après réflexion et dans savoir ce qu'ils se sont dit, je devais insister trop sur le côté folle, et Béjart m'en avait déjà fait la réflexion un jour, en passant, ce qui provoquais le décalage. Pris dans le tumulte de cette production très compliquée à monter, je n'avais pas eu le temps de prendre le recul nécessaire.

## **Le rendu**

Béjart était omniprésent et tout ce travail finissait devant lui et il intervenait alors soit pour insister sur un point précis ou pour amener le groupe ou l'interprète sur le chemin qu'il souhaitait le voir prendre, soit de façon réfléchie soit parfaitement empirique, rebondissant sur une dynamique, un particularisme, une simple idée qui lui venait de ce qu'il regardait dans l'instant et qui éclairait quelque chose.

C'était compréhensible. Sur un travail parfaitement réalisé, cela lui permettait de rebondir, et faire progresser l'œuvre. Même s'il était quelqu'un dès le départ d'extrêmement précis, un nouvel angle interprétatif, une autre personnalité pouvait l'amener à faire évoluer l'œuvre.

Le problème que tout répétiteur partout rencontre, c'est une résistance générale et induite du groupe devant celui qui n'est qu'un ersatz du « maître ». C'est pour cela que je fus traité de fou par mes collègues lorsque j'acceptais le poste.

Seul ou à deux devant parfois 70 personnes, il vaut mieux savoir ce que l'on fait et personne ne dispose naturellement de l'autorité naturelle par rapport à l'œuvre d'un autre.

Une certaine solidarité joue entre le chorégraphe et celui ou celle qu'il abandonne des heures dans la fosse aux lions, à savoir le studio de répétition privé de son dompteur naturel, mais cela se passe à la toute fin du processus.

Mon expérience sur Dionysos, mes chorégraphies appréciées par la compagnie jouait en ma faveur, pas mes incertitudes qu'il fallut très vite effacer. Et ce talent ne m'était pas naturel. Je compensais cela par, une fois le morceau « monté », c'est à dire appris, je me concentrait alors sur la façon de faire et c'est là que la répétition prenait un tournant intéressant pour les danseurs comme pour moi. Au fil des années, je sus de plus en plus camoufler mes incertitudes par un autoritaire : « on fixe le pas comme ça, cela ne changera pas le sens profond », qui amusait beaucoup Béjart, qui acquiesçait en fronçant les sourcils.

## **Le danseur béjartien, Un mythe ? Cette réalité**

Il y a/avait une légende bien installée dans le public et le monde chorégraphique : celle d'un type de danseur béjartien, dont J. Donn et certains autres étaient la démonstration vivante. Il y avait eux, et les autres.

Une danseuse béjartienne est avant tout une bonne danseuse, point.

Par contre un danseur de chez Béjart semble être tout un monde. A l'époque de mon arrivée à Mudra, c'est encore vrai.

Un danseur béjartien possède d'abord une verticalité, un travail sur la colonne vertébrale intense. Monté, dressé mais jamais raide, Béjart fait travailler à la fois la tenue et l'extrême

relâchement. De ce fait, le torse résonne en conséquence, quasi « michel-angelien ». Un torse projeté, centre de toute son énergie et foyer de tous les gestes que sa danse va initier.

Un danseur béjartien possède des bras qui, dirigés à partir centre du dos, ont une logique et une coordination qui permettent toutes les expressions, celle de la force la plus brute et affirmée à celle de la plus grande sensualité. Ces bras peuvent passer des violences du Sacre aux courbes et palpitations du Boléro sans qu'aucune fois l'expression de sa virilité ne soit en balance. Son apparence athlétique est toujours mise en valeur, mais aussi sa fragilité, sa candeur, l'innocence de l'enfance.

Un danseur béjartien regarde. Constamment, il informe des directions qu'il prend non seulement par le positionnement du corps dans l'espace mais aussi par le regard, intrinsèquement lié à son geste, même s'il prend aussi parfois le public à partie, non pour l'aguicher, mais pour l'entraîner.

Il est aidé en cela par la mode des maquillages charbonneux des années soixante, endémiques à l'époque, mais que Germinal Casado imposera de façon durable aux garçons pratiquement à partir de Bhakti (1968) et restera longtemps l'une des particularités de la compagnie bien après la fin de cette mode. Le maquillage dans la compagnie, suivant en cela l'exemple de J. Donn dont les multiples photos de ces années-là le montrent dans ce volet de préparation de spectacle, est un moment grave et solitaire, pendant lequel à la fois on se construit le masque et on se concentre. Jamais on ne voit, hormis dans des cas très exceptionnels de maquilleur accompagner la compagnie. Le maquillage est considéré comme une démarche personnelle, un moment de préparation et de concentration.

Le danseur béjartien possède en général une solide technique classique, pas forcément policée ni forcément très raffinée, mais un certains nombres de difficultés techniques sont acquises (pirouettes, tours en l'air, jetés en tournants et capacités de partenaire pour tout ce qui est porté et technique de pas de deux du langage académique). Chez les hommes, Béjart ne recule jamais devant une originalité ou un particularisme physique qui s'éloigne des canons habituels et encore moins devant une couleur de peau ou une particularité ethnique. Ces anti-canons esthétiques, à présent complètement intégrés dans toute compagnie de quelque style qu'elle soit, était un particularisme pour l'époque. Il suffit de regarder des photos de Stimmung, Bhakti, Messe pour le temps présent, pour s'en rendre compte. Asiatiques, noirs et caucasiens partageront les mêmes rôles dans la compagnie, rôles dans lesquels seules comptent alors leur compétence artistique et technique.

Etrangement, la mixité ethnique sera beaucoup moins variée chez les danseuses. Fort peu de noires, (Dyan Grey étant une exception et posera quelques problèmes, car, danseuse de formation contemporaine, venant de chez Graham, elle n'est jamais distribuée dans les rôles sur pointes, ce qui amènera Béjart à créer pour elle le rôle de la mort dans « Les triomphes de Pétrarque » (1974), dans lequel elle « est » sur pointes à défaut de danser), très tôt des danseuses japonaises dont Hitomi Asakawa, créatrice de Sita dans Bhakti et interprète régulière de Juliette dans Romeo et Juliette (1966). Ce n'est qu'à Lausanne, quelques vingt ans après que la mixité ethnique féminine sera plus régulière au sein de la compagnie.

Il faut rappeler encore qu'à l'époque, les physiques sont encore très particuliers et peu de danseuses d'origines africaines ne répondent encore aux canons esthétiques d'une compagnie somme toute d'obédience classique, non plus que les japonaises, en générale encore très petites et aux articulations épaisses. Il est important de constater comment en l'espace de 50 ans, ces particularismes physiques disparaîtront progressivement, mixité, éducation, nourriture se chargeant de réduire ces différences. Il suffit de regarder des photos des danseurs du Tokyo Ballet sur 20 ans pour s'en rendre compte.

Le geste béjartien est d'abord un geste qui se projette en avant, qui invite, souvent de façon impérieuse, celui qu'il a en face de lui – le public, le ou les partenaires- à le rejoindre, mentalement, physiquement, sensiblement. Il projette en avant son regard, son visage, son

torse, son bassin. Il le présente, il l'offre, se donne, et entretient avec le partenaire quel qu'il soit un rapport direct sans afféterie.

Le danseur béjartien ne construit pas non plus une pose, il va au bout du mouvement, impose son aboutissement, dans la logique des postulats cités plus haut. Pourtant, l'une des expressions très redondante de Béjart en répétition était : photo, photo, photo !

Mais ce qu'il exigeait était en fait une suspension du mouvement à son acmé et non une fossilisation de la pose suspension afin que l'œil du spectateur ait le moyen de voir, un peu à l'exemple d'une cascade de colorature dans le chant dans laquelle chaque note doit être entendue et non savonnée, sans quoi la prouesse ou l'expression perd de sa force.

Le danseur béjartien possède ainsi une force de projection frontale particulière qui lui permet non pas simplement d'imposer sa danse mais bien de convier le spectateur à se joindre à lui, et ce dans une démarche qui se souhaite d'une importance vraie, urgente, proche du sacré.

Surtout, il ne semble jamais sortir d'une gravure ancienne, il semble dans la vie, présent, humain.

Cette interpellation permanente du public dérange plus d'un, particulièrement la critique balletomane, donc intéressée surtout par la femme qui danse et trop adepte de ces réflexions exagérées que dispense la mauvaise foi de Théophile Gautier: «..... *en effet rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de Suisse de paroisse ; et toute sa lourde charpente virile ébranlée par les sauts et les pirouettes* »( *thèse Gauthier 2008*).

Il serait injuste de nier que ce système a pu tourner parfois au pompiérisme mais il ne faut surtout pas perdre de vue le contexte dans lequel cette gestique est née, les années 50-60, la reconstruction tant sociale que morale d'une génération, après l'un des conflits les plus meurtriers et le plus mécréants de l'histoire, et développant des valeurs d'universalité et de partage qui a mené à la création d'institutions comme l'Europe des nations, mais aussi de toute une cohorte de structures ou de lois visant à abolir une bonne fois les conflits et développant la justice sociale , éthique et le partage plus équilibré des richesses, la lente et souvent sanglante fin des colonialismes et des lois ségrégationniste quand il ne s'agit pas plus simplement des droits des minorités.. C'est une chose à ne pas perdre de vue, car si la compagnie s'est appelée le Ballet du XXème siècle, c'est bien à cause de la concordance avec un projet éthique développé à cette époque. Et c'était la première fois que la danse affirmait cela. L'homme face au monde, le monde face à l'homme. Porteur d'un message universaliste, l'œuvre de Béjart se garde bien pourtant de prise de position politico-politique, avec de rares exceptions (voir l'incident au Portugal après l'assassinat de J.F. Kennedy et la reconduite à la frontière 1963).

Cette éthique du geste se retrouve à partir de « Symphonie pour un homme seul » dans nombres de ballets de Béjart, et toujours parmi ses meilleurs. Bien sûr la variété de style de spectacles abordés par lui ne se limite pas à une exploration philosophique du monde et les qualités intrinsèques de cette qualité de danse servent alors à dynamiser de façon magique des spectacles de plus simple facture aux buts plus simplement divertissant type « Gaité parisienne », « Variations don Giovanni » ou encore « le Concours ».

### **Béjart au travail**

Béjart montre un geste, il le fait avec un sérieux, une nécessité vibrante. Pourtant le geste est souvent extrêmement simple, mais il semble urgent. Il le transmet ainsi. Mais c'est un geste d'affirmation, de prise de position. Quelque chose de viscéralement masculin.

Et l'affirmation de ces gestes, cette concentration particulière, cette façon d'imposer les choses, feront qu'avec ce type de danseur, dans toutes les œuvres de Béjart, ce sera les danses de garçons que tout le monde attendra.



Ce postulat, exprimé de façons variées, ne fait à présent plus lever un sourcil, tant cela semble évident à présent, mais à cette époque cela restait encore quelque chose de nouveau.

On pourrait opposer à ce raisonnement que Béjart n'était pas le seul. « Le jeune homme et la mort » de R. Petit-Cocteau possède les mêmes qualités. Mais c'est oublier que la paternité de cette pièce est plus dûe à un certain danseur à la personnalité bien dans l'air du temps, et qui fut aussi toujours un interprète marquant de Béjart, alors qu'ils n'avaient chacun absolument pas besoin l'un de l'autre pour exister : Jean Babilée et que rien dans le reste de la production de R. Petit ne retrouve l'urgence ni la profondeur du « Jeune Homme ».

Des moments inoubliables : Jean expliquant un soir les premiers gestes de Life :

« Il me fait faire ci, puis ça, ensuite là, pouff, hein ? Alors tu comprends, c'était évident. Je suis resté ».

De Babilée, habitué à lâcher le projet s'il estimait que cela n'avait pas assez de sens, cela résume beaucoup de la force de Béjart et du si fort impact qu'il a eu sur des générations de publics et d'artistes.

Béjart au travail crée autour de lui une atmosphère de grande concentration, regarde avec attention, le regard bas, se grattant la barbe, reprend, corrige, insiste, avance rapidement, confiant qu'il préfère avancer que de donner aux danseurs le sentiment de perdre du temps. Un solo se règle en une heure et il garde les trente dernières secondes pour la répétition du lendemain, histoire de laisser reposer. Et il rit. Une fois la chose en bonne voie, ce rire détend l'atmosphère studieuse, et soudain la distance se prend, qui permet d'analyser et de juger de ce qui est fait, avec une forme de saine objectivité. Savoir être dedans et dehors est l'une de ses qualités primordiales.

Les gestes avant-coureurs de tension sont parfaitement identifiés par les danseurs, qui mesurent ainsi le degré d'éventuel énervement ou d'impatience du chorégraphe pourtant toujours très maître de lui, et perdant patience de façon si rare que ces fois là restent dans les mémoires.

A mesure que les années passeront et que la force s'épuisera, il cherchera du regard l'assentiment de l'assistant qu'il a près de lui dans un regard à la fois de gêne et de prévention genre : « je sais, ne dis rien ! » qu'il sera difficile de contrer.

Une chose particulière chez Béjart est le discours. On s'assoit tous au sol et il parle. C'est toujours un moment intense parce qu'il maîtrise le verbe à la perfection. En quelques phrases bien senties et énoncées de façon précise et simple, il fait le bilan de ce qui vient de se passer ou explique vers quoi il tend. C'est un spectacle toujours fascinant car là toujours quelque chose se passe. Et cette maîtrise du verbe, cette coulée de mots sont toujours inspirants, permettent de reprendre pied ou d'avancer encore plus loin. Les choses sont dites et ne nécessitent pratiquement jamais de commentaires. Parfois une question sur un détail qui le fait rebondir pour compléter les informations et c'est tout. Ces discours terminent souvent la fin de la répétition et chacun quitte le studio dans ses pensées.

Quelque soit le type de programme qu'il concocte - du Dibbouk(1988), auquel il tient, au Concerto pour violon de Stravinsky(1982), œuvre de nettoyage et remise à niveau technique du groupe – il sait donner la même importance et motiver de la même façon.

Et ce discours ramassé, précis, il s'en sert aussi au fil des innombrables interviews, conférences de presse, communication diverses. Il est le seul qui sait ainsi parler au grand public et leur révéler l'importance de la danse. Cette ferveur que le grand public lui vouera jusqu'à sa mort, vient beaucoup de là. Savoir donner de l'importance à et faire penser que tout le monde est concerné par la danse dans sa vie même.

Cela se perdra très progressivement au fil des années, les troubles et des doutes qu'il traverse aussi déstabilisant une pensée pourtant rigoureuse, revanche de cette suractivité du discours qui finira par tourner en rond et sont il ne s'apercevra que trop tard Mais l'écho de son aura masquera encore de longues années le fait que la machine est gripée ou tourne à vide.

## **Le style**

Elevés dans le sérail, il nous faut beaucoup lutter contre cette image bien ancrée du danseur béjartien qui provoque dans la compagnie des sourires amusés lorsque d'autres danseurs viennent travailler avec Béjart sur une pièce : Peter Schaufuss, par exemple, à l'époque à l'apogée de ses moyens, vient répéter les « Chants du Compagnon errant », pièce phare du répertoire béjartien s'il en est. La compagnie est alors toute absolument tordue de rire devant l'incompatibilité de Schaufuss et son partenaire avec le geste demandé. Ils oubliaient complètement de, ou ne savaient simplement pas, travailler à partir de leur centre. Tout, absolument tout dans leurs gestes, était extérieur, périphérique, suivant un enseignement précis et solide pourtant mais qui, faisant partir de la forme pour aboutir éventuellement au fond. Béjart, perplexe, se grattait les genoux, signe imparable chez lui d'énervement et de perplexité.

Il semblait dans le cas des deux danseurs précités, que la notion de dynamique et de motivation intérieure était soit totalement inconnue, voire absente, soit en tout cas, oubliée. Cela donnait quelque chose de complètement plaqué, de parfaitement extérieur, sans tripe, sans émotion. Restait le contrôle parfait d'une technique vide de sens mais bien là, et souveraine. Cela venait bien sûr de leurs écoles et du répertoire qu'ils dansaient.

A l'inverse de cette situation se trouvait le travail que Vladimir Vassiliev fit sur Petrouchka (1977), que Béjart certes, créait pour lui. Mais tout de même. Béjart souffrait déjà à l'époque d'une arthrose de la hanche, comme beaucoup de danseurs de ces générations. Sa démarche s'en ressentait que, toujours anxieux de son apparence, il corrigeait par une raideur de la colonne et des reins cambrés. En quelques semaines, Vassiliev marchait et bougeait comme Béjart, sans s'en rendre même compte, son corps digérait la gestique et de ce fait les points d'où l'énergie partait. Même si Petrouchka n'est pas loin s'en faut un des meilleurs Béjart et n'a jamais trouvé sa place entre le Sacre et l'oiseau de feu l'interprétation de Vassiliev, certes créé pour lui, était épatante et l'une des plus accomplies venant d'un danseur « rapporté », bien que son éducation paraisse bien loin, de la gestique béjartienne.

## **Méthodes de travail en répétition. Fonctions et prise de positions**

En effet, même si je ne réussis pas à chaque fois, loin s'en faut, le regard que je porte sur les danseurs me fait constamment proposer des nouvelles distributions, tenter de nouvelles expériences et surtout, certains danseurs semblent trouver chez moi une continuité du travail avec Béjart. En effet, les vastes connaissances et références culturelles emmagasinées pendant toutes ces années me servent constamment à ne pas limiter mes répétitions à la seule partie mécanique de la chorégraphie, je peux nourrir constamment l'interprète avec des exemples, des images, des liens constants avec la vie, les événements éthiques et/ou philosophiques, voir historiques. Bien sûr, l'apprentissage et la maîtrise du texte chorégraphique demeure l'essentiel, mais comment le faire vivre s'il n'est pas nourri d'inspiration, d'images.

Maintenant, est-ce la place du maître de ballet ?

Traditionnellement, celui-ci prépare la pièce pour que la partition chorégraphique soit sue, digérée, intégrée par les danseurs afin que le chorégraphe puisse ensuite aller plus loin dans son travail. Faire ce que je fais ou tente de faire, c'est déjà empiéter sur le terrain du chorégraphe. Mais d'après Maurice, chorégraphe, je le suis et il a ce mot un jour : « tu auras des difficultés avec la troupe parce que tu n'es pas un « grand danseur », mais au moins tu es un chorégraphe et cela, ils le respectent ».

## **Relations avec Béjart**

Maurice parle beaucoup avec moi des ballets qu'il prépare, à la différence de mes collègues et je l'aide souvent à réunir les éléments musicaux ou dramaturgiques nécessaires. Manque entre nous une familiarité simple qui m'aurait permis d'aller plus loin dans ce travail d'accompagnement et de soutien et conduit à l'épauler mieux.

Mais qui a le courage de dire, à cette époque, et à une réputation telle que la sienne, que telle partie de danse fraîchement chorégraphiée n'est pas très bonne, ou carrément mauvaise. D'autant qu'à certaines expressions, certains gestes d'impatience qu'il a en répétitions me font comprendre qu'il le sait parfaitement. Mais je n'arriverai jamais à le lui dire. Peut-être que les regards suffiront. Je m'en fais procès maintenant.

Au lieu de cela, je vais tenter de trouver dans le geste chorégraphié une motivation, une ampleur qui dépasseront l'évidente facilité d'écriture et en faire quelque chose d'acceptable.

En fait je n'arriverai à corriger certaines facilités que de façon détournée, en re-chorégraphiant à sa demande certaines parties de ses pièces que je remonte ici ou là.

Mais ce sera infime...pour l'instant.

## **Les images**

Béjart en était plutôt avare, réticent à donner ses sources, plus confiant dans la démonstration du mouvement qu'à exciter l'imaginaire qui pourrait motiver une rêverie. Pourtant les rares fois que cela lui était arrivé, un monde s'ouvrait soudain, l'information gagnait en force parce que soudain, au lieu d'être simplement technique, il était sensible.

Cela semblait comme un manque de confiance dans la capacité à rêver de ses interprètes, ou bien cela tenait à la rapidité et à la concision des répétitions qu'il affectionnait. Or, même si l'information donnée n'atteignait pas toujours le but, elle avait au moins comme valeur d'attirer l'attention sur un film, un texte, un fait politique ou sociétal qui pouvait servir à quelque niveau que ce soit dans le parcours de chacun. Personnellement convaincu, au vu de la masse d'ouvrages ou de musique qui avaient transité de ses mains aux miennes, du bien fondé des images, elles me servirent et me servent constamment à nourrir les répétitions que ce soit en répétition de répertoire qu'en création.

## **Distributions nouvelles**

Proposer de nouvelles distributions, les préparer, après avoir obtenu l'approbation du « patron », les mener jusqu'à la répétition qui déciderait si elles seraient ou non distribuées en spectacle, car cela n'allait pas toujours de soi - tente, on verra bien - faisait partie aussi des prises de risques passionnantes, sur lesquelles on avait des raisons de se battre et de s'impliquer encore mieux. Echecs et succès se dispensaient à parts égales, mais ne pas lâcher et tenter encore et encore jusqu'à ce que la distribution soit validée, tenait de la gageure. De jeunes danseurs, tout heureux de se sentir soutenus, pris en main, accompagnés, c'était effectivement une façon nouvelle de procéder. Et cela donna quelques résultats étonnants, tel le parcours d'un jeune danseur, Mark Hwang qui après avoir fait des merveilles dans l'Élu du Sacre puis dans Tchen de « Malraux » (1986) s'en alla un beau jour au Cullberg où Mats Ek créa pour lui Don José aux côtés de la Carmen d'Anna Laguna. Un parcours sans faute provoqué et voulu. La différence cette fois était que les danseurs une fois hissés au plus haut, quittaient la compagnie bien plus facilement qu'avant attirés par des langages plus neufs et plus proches d'eux.

La limite de ce système : faire valoir que rien n'est dû, sauf l'implication et le travail nécessaire pour aboutir, car très vite peut s'installer une sorte de système pernicieux de

demandes et de tensions induites, en cas d'échec ou de simple refus. Ce système, tout en étant salubre pour beaucoup, multipliait les désirs de promotion bien plus vite que la simple attente. Surtout dans ce contexte d'histoire déjà un peu finissante, dans laquelle l'image de Béjart, vivant encore de la dynamique exceptionnelle créée dix ans auparavant, s'écornait peu à peu.

La compagnie était, de toute façon, dans ces années là, en évolution forcée car un certain nombre de grandes figures s'en allait, Donn vacillait, la plupart des « anciens » avaient arrêté de danser et n'avaient pas trouvé place au sein de l'organigramme. Ils étaient remplacés par de jeunes talents qu'il fallait souvent former à brides abattues. Ceci permis cela.

## **Le départ et Lausanne**

Le déménagement brutal de Bruxelles à Lausanne accéléra encore le mouvement.

Les relations entre G. Mortier et Béjart s'étaient vite détériorées, le chorégraphe était choqué par les dépenses somptuaires que le nouveau directeur général était capable de mettre en branle pour la promotion de l'opéra qui, c'est un fait, se réveillait soudain, mais à quel prix.

Les choses s'envenimèrent rapidement, pour arriver au résultat que l'on connaît. Le contrat de Béjart ne fut pas renouvelé et c'est en deux semaines, dans des conditions rocambolesques, alors que nous étions en tournées en union soviétique, entre Leningrad et Vilnius, que notre migration vers Lausanne fut organisée.

Quitter Bruxelles ne fut pas forcément une chose triste à vivre, l'arrivée à Lausanne en plein été, un moment enthousiasmant, une sorte de nouveau départ.

Mais le nom de Ballet du XXème siècle appartenant conjointement à Béjart et au TRM, il fallut changer le nom de la compagnie. Dans un premier temps, celui de Ballet Rudra Béjart Lausanne sema la confusion et se révéla catastrophique en terme de public en tournée

D'aucun pensait que Rudra était le nom de la sœur ou de la fille de M. Béjart, le belge : une inconnue célèbre et inexistante. En trois ans, la direction se rabattit sur Béjart Ballet Lausanne, rendu possible par la disparition d'une banque belge dont les initiales BBL, étaient les mêmes que les nôtres.

La compagnie subit à Lausanne un profond changement. La figure emblématique de J. Donn s'estompait et Béjart faisait beaucoup pour lui trouver d'autres occupations, loin de la compagnie, Shonach Mirk nous avait quitté en 86, certains danseurs saisirent l'occasion du départ à Lausanne pour arrêter de danser, et une compagnie de danse n'est pas un cadre strict dans lequel les activités de chacun et leur vie privées sont parfaitement séparées. Il y eut à gérer tout ce maelstrom de problèmes. Ce départ brutal et cette installation étrange (un ancien danseur, Franco Romano, depuis longtemps réinséré à l'atelier peinture de l'Opéra, posa un jour cette question, au bord d'un quai de gare alors que nous pliions bagages : « mais pourquoi toutes les grandes compagnies de danse vont-elles toujours mourir en Suisse ? ».

Hormis l'arrivée de certains jeunes danseurs aux talent incroyable, tels X. Ferla, M. Fleming, G. Svalberg, C. Gdaniec ou Katy Bradney, le reste des nouveaux venus tenait assez mal la route et repartait souvent après seulement une ou deux saisons. Et à chaque saison, il fallait réapprendre à de nouveaux venus tout un répertoire que nous emmenions à présent systématiquement en tournée. L'expérience était là, certes, pour apprendre et diriger les répétitions de façon plus organique mais la routine s'installait.

## **Sur le départ**

Le fait aussi qu'appelé de plus en plus à l'extérieur de la compagnie pour mes propres travaux ou ceux de Béjart pour d'autres compagnies, je constatais à chaque retour que ce projet mis en place se délitait en une forme malsaine de clientélisme entre maîtres de ballet et danseurs. A chaque retour donc, j'étais obligé de constater les dégâts dû à cette conjoncture particulière, alors que je ne rencontrais pas ces problèmes dans les diverses compagnies avec lesquelles j'étais amené à travailler. Sur le plan chorégraphique, Béjart connaissait alors une perte d'inventivité patente et compréhensible. Bien que défendant le fait qu'il ne regardait jamais en arrière, ce qui était absolument faux, se battant comme un fou pour faire exister cette nouvelle compagnie dans des structures moins simples que ce à quoi il s'était habitué en 27 ans de Belgique, nerveusement fatigué, il laissa de plus en plus un certain nombre de pouvoirs à Jean-Marie Limon, excellent maître de ballet mais caractère peut-être intrigant et aussi lassé de l'aventure béjartienne. L'ambiance dans la compagnie pourrissait lentement. Donn n'arrivait pas à partir et cachait la maladie qui allait l'emporter bientôt, les jeunes remuaient pour prendre la place de plus en plus vacante du soliste épuisé, Béjart, après un essai malheureux avec une ancienne soliste principale venant de Hambourg, Lynn Charles, ne trouvait pas de soliste féminine principale d'envergure et c'était une chose à laquelle il était très attaché.

## **Ring um den Ring (1990), la dernière collaboration**

Chaque retour d'absences de plus en plus longues me faisait sentir fortement les tensions et ne plus les supporter. Tout sembla se calmer pendant et après la création de la pièce « Ring um den Ring », un de ces moments uniques dans l'élaboration d'une grande œuvre ou soudain tout les problèmes disparaissaient pour que toutes les énergies de la compagnie soit dirigée sur le travail de l'œuvre à venir. Dernier grand embrasement béjartien, ces trois mois de travail en studio, un période exceptionnellement longue car toute tournée fut bannie et ce fut la première fois en 15 ans que nous restâmes à la maison aussi longtemps, sans spectacle, fut l'une des périodes les plus heureuses et intenses du travail avec Béjart. D'abord parce que je fut le premier prévenu du projet et le premier associé. Connaissant le Ring wagnérien très bien, tant sur le plan du livret que sur le plan musical, capable de retrouver rapidement, dans les 16 heures de musique, le leitmotiv combiné à un autre qu'il nous fallait pour rendre intelligible tel rapport entre les nombreux protagonistes, je pouvais effectivement assister Béjart au mieux et la seule personne dans la compagnie à pouvoir le faire. Béjart s'était adjoint, pour le découpage du livret et les extraits musicaux un spécialiste de Wagner, responsable du service audiovisuel de l'Opéra de Pairs et qui sera ensuite de longues années, directeur de l'Opéra de Nantes, Philippe Godefroid, auteur du livre « Wagner - les opéras imaginaires » (Séguier 1989). Celui-ci se mit au travail rapidement et nous attendions, Béjart et moi, enfermés dans les studios déserts, le soir ou le week-end, le crépitement du fax et les pages et les pages de propositions, commentaires, avertissement et conseils sous lesquels Godefroid nous noyait. Il fallait ensuite trier, évaluer, classer, puis Béjart en emportait les grandes lignes chez lui, me demandant d'isoler tel ou tel élément musical, retrouver trois mots perdus dans un monologue.

Période passionnante, d'intense et chaleureuse complicité dans laquelle l'intense concentration était comme d'habitude détendue par de mémorables fous-rires à cause de sous entendus musicaux ou textuels que nous étions les seuls, devant la compagnie, à comprendre.

Ce qui avait soudain décidé Béjart pour cette œuvre dont il caressait le projet depuis pourtant longtemps, était le fait d'avoir soudain, dans la compagnie, la distribution idéale pour le faire : une Brünnhilde ancienne gymnaste et androgyne à souhait, un Siegfried blond, à la beauté

ravageuse et excellent danseur, un loge, idéal de noirceur et d'intelligence, Alberich, Mime, les jumeaux maudits, un Wotan exotique et original doublé de toute façon par le Wanderer que BÉjart souhaitait interpréter, etc.....Lorsqu'il me la soumit, je ne pu qu'adhérer. Oui c'était le temps.

A son habitude, BÉjart chorégraphia rapidement, avec clarté, sans inquiétude autre que celle de faire trop long (il avait prévu de se limiter à 4 heures et à la fin, il fallut couper presque ¾ d'heures, spécialement dans « l'Or du Rhin », pourtant le plus court des opéras de la tétralogie, mais que nous avons trop détaillé). E. Cooper, une pianiste avec laquelle BÉjart avait souvent travaillé auparavant sur divers projets, concevait l'exposition des leitmotiv et les passages entre textes déclamés par l'ancienne étoile de l'Opéra de Paris et créateur de l'Oiseau de feu, Michael Denard, et les parties utilisées des grandes versions enregistrées, développant pour Froh une thème de 4 notes en un solo joyeusement romantique, entraînant tout le monde dans une transcription de son cru du « Wintersturme wichen dem Wonnemond » normalement chanté par Siegmund au premier acte de la Walkyrie ou encore commentant d'un doigt les angoisses de Siegfried devant Brünhilde. Partition en main, le scénario qu'il fallait corriger quotidiennement, j'étais pratiquement plus souvent devant mes notes à mon bureau qu'en studio, dans une sorte de frénésie heureuse que je ne retrouverai jamais plus, sauf une dernière fois à Berlin sur la reprise du Ring, avec BÉjart près de vingt ans après. Mais alors nous savions tous deux que c'était la fin.

## Démission

La création à Berlin fut triomphale et nous portâmes la pièce ensuite à La Fenice de Venise, l'Opéra de Paris l'année suivante. Je remontais ensuite l'œuvre avec le Ballet de Berlin, le projet étant de mélanger les deux compagnies, chose à la quelle BÉjart ne tenait pas mais qui faisait partie du contrat de co-production avec le Deutsche Oper.

Ce fut cette dernière absence, pourtant dû à l'un des projets les plus heureusement aboutis, les plus heureusement partagés, mais accolée à la création du Roméo et Juliette que je réalisais au Ballet du Rhin avec sa bénédiction, et qui me tint ainsi éloigné de la compagnie 5 mois, que la dynamique cassa soudain. (Le détail de cette période dans : maître de ballet invité).

Le retour à Lausanne, où l'ambiance était bien vite retombée, les luttes intestines reprises, le spectacle des tensions entre certains danseurs et BÉjart certaines factions, qui avaient repris de plus belle, firent que je décidais qu'il était temps d'arrêter.

Je démissionnais un jour à Amsterdam, en rentrant d'un séjour à Berlin où j'allais chaque fois remettre de l'ordre dans les spectacles du Ring, alors que BÉjart venait de commencer un grand nettoyage et avait brutalement licencié le maître de ballet principal, J. M. Limon, en pleine saison.

Il fut un peu surpris et je ne sus, ni ne voulus savoir si j'aurai fait partie ou non de le la « charrette ». C'est lorsqu'il découvrit que, partant, je quittais Lausanne définitivement pour m'installer à Munich pour des raisons d'ordre privées, qu'il commença à me faire sentir que mon départ n'était pas souhaité, en tout cas pas si loin.

Mais c'était fait. J'avais pris mes distances, pris mon courage à deux mains, me sentait capable d'affronter le monde sans lui, avait d'ailleurs un carnet de commande suffisamment plein pour la saison suivante et l'envie de voir autre chose. Cette année là, je ne fus pas le seul et une bonne dizaine de danseurs firent de même.

Nous ne nous revîmes qu'aux obsèques de J. Donn. Deux ans après. Et nos relations, épisodiques certes, mais apaisées, reprirent puisque, de loin en loin, je continuerais à remonter ses ballets à droite à gauche et qu'il me donnerait pour le Ballet du Rhin certaines de ses pièces.

## **Conclusion**

Cette expérience étalée sur 8 saisons, m'a préparé, sans que le but soit clairement défini, à assumer les responsabilités que je prendrai plus tard. Le fait de me trouver au cœur même du système de production de spectacles, préparant, mémorisant un grand nombre de rôles dans un aussi grand nombre d'œuvres, les transmettant grâce aux connaissances techniques et artistiques emmagasinées, le vaste répertoire d'œuvres couvert installées en scène, entretenues par mes soins, j'ai dominé peu à peu, l'expérience venant, toutes les composantes d'un spectacle de danse qui m'ont donné, non seulement ces compétences artistiques et techniques, mais aussi l'autorité et l'aura nécessaires pour aborder la direction artistique de compagnies de danse. C'est un long processus d'ingestion dont le renouvellement constant de mes contrats, les missions extérieures qui m'ont été régulièrement confiées parlent pour moi.

## Maître de ballet invité

En Septembre 1985, M. Béjart m'envoie à Düsseldorf, au Deutsche Oper am Rhein, où Paolo Bortoluzzi est directeur du ballet et danseur étoile depuis la saison précédente. Cantate 51 et Sonate, musiques de de J.S. Bach, sont au programme, complété de façon un peu surprenante, et en ouverture de programme, par les « Lieder ohne Worte » de H. van Manen, sur les pièces homonymes de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Le programme doit être musicalement interprété avec l'orchestre, chœurs et solistes sous la direction d'un jeune directeur musical: C. Thieleman, à présent directeur musical de l'Opéra de Dresde et souvent dans la fosse du festival de Bayreuth entre autre.

Cette première expérience de maître de ballet invité, vécue un peu comme dans un brouillard, l'absence de décor et de costumes particuliers, mon inexpérience en terme d'organisation, la présence de l'orchestre, chœurs et solistes vocaux, puis au final un accident remettant en cause la tenue même du spectacle dans son intégralité, jettent pourtant les bases de mon travail à venir avec le répertoire Béjart.

Les deux œuvres sont très techniques, relativement simple à faire travailler, les ensembles assez complexes mais je les ai dansés encore il y a peu et sont encore dans la mémoire des jambes.

Le seul problème réel pour moi dans mon inconscience est de me retrouver devant la légende Paolo Bortoluzzi, le créateur de tant de pièces béjartiennes et qui mène depuis quelques années une carrière d'étoile internationale de très haut niveau, bien que Béjart s'énerve de le voir perdre du temps avec ce genre d'occupation.

Paolo refuse en souriant une deuxième distribution pour le duo « Sonate » créé quelques années auparavant pour l'arrivée de S. Farrel au Ballet du XXIème siècle, m'assurant qu'il n'y aura pas de problème. Trop impressionné, je laisse faire, et ce ne sera jamais plus ! Je préparerai ensuite systématiquement, et trouverai toujours le temps de faire répéter, deux voir trois distributions de chaque pièce que je remonte !

Dans Cantate BWV51, ou Cantate de l'annonciation, le rôle de l'ange Gabriel (créé par Paolo lui-même) est tenu par un jeune danseur français à la technique magnifique. Au contraire du créateur de l'œuvre, il n'a aucune amplitude d'arabesque. Or, l'un des premiers pas du solo initial est justement un ballotté finissant en arabesque plongée, bras le long du corps et définissant, clairement, l'amplitude d'une aile. Comme Béjart adapte toujours les pas aux capacités de l'interprète, sans même réfléchir ni hésiter, je transforme cette arabesque qui ne va décidément pas à l'interprète en un écarté à la seconde, qui, s'il paraît à qui connaît l'original peu logique, passe suffisamment bien pour que l'interprète se sente mis en valeur.

Ma formation en technique Graham apprise à Mudra me permettent de faire travailler le rôle de la vierge (créée pour Diane Gray, une danseuses noire de formation Graham justement, et qui peu ou prou avait chorégraphié proposé à Béjart un certain nombre d'enchaînements pour son solo) ne me posent aucun problème. Dès le départ, je prends donc sur moi de changer ce que j'estime ne pas pouvoir donner le résultat escompté.

C'est aussi la première fois que je retrouve avec des danseurs respectant les horaires à la seconde, c'est à dire, toujours un peu en retard pour commencer mais interrompant la répétition à l'heure. Désarçonné le premier jour, puis amusé, je me fonds dans le moule mais demande les contreparties, c'est-à-dire commencer pile à l'heure la répétition et sur les chapeaux de roues.

Au final, scandale en salle, Mr. Thieleman n'a pas trouvé le temps de préparer les Mendelssohn et c'est donc le pianiste accompagnateur du ballet qui joue, au grand dam du public qui attendait son jeune « Kapellmeister » et le fait violemment savoir. Ensuite c'est la partenaire de Bortoluzzi qui se foule la cheville juste avant d'entrer en scène. Plutôt que



d'annuler, on annonce que Bortoluzzi dansera seul l'adage et le solo puis tentera de faire de la coda un autre solo. Béjart, présent dans la salle, n'en croit pas ses oreilles mais laisse faire. Paolo, artiste de grande envergure, tire son épingle du jeu, même si on ne sait pas très bien à quoi on assiste. La cantate 51 se passe très bien, Béjart trouve les petites adaptations bonnes. Nous rentrons en voiture directement après le spectacle et une phrase tombe au milieu d'un silence, que M. Gascard, qui conduit, me répétera à l'envie chaque fois, dans les périodes de doute : « c'était un bon travail. On n'a pas fini de travailler ensemble ».

## **Leningrad et les nuits blanches**

Avec Béjart, on ne sait jamais de quoi demain sera fait. Je termine à peine ma création au ballet de Nancy qu'il a déjà appelé. La compagnie est partie en tournée mais nous devons aller à Leningrad pour voir la faisabilité d'un programme télévisé avec les danseurs du Kirov et les nôtres. Hasard des rencontres c'est la deuxième et dernière fois que mon père, qui m'accompagne, croise Béjart deux hommes de relative petite taille, aux yeux très bleus.

J'ai juste le temps de passer à Bruxelles, faire main basse sur ce qui traîne à la maison comme vidéos du répertoire de la compagnie au cas où et nous arrivons à Leningrad, via Moscou.

Nous passons la journée à repérer des lieux possibles pour des présentations de divers extraits de ballets extraits du répertoire des deux compagnies, la nôtre et celle du Kirov puis discutons avec O. Vinogradov, l'actuel directeur de la troupe des pièces que nous nous partagerons.

Et je me retrouve, deux jours après, alors que je n'avais pas du tout prévu de rester, en répétitions avec la troupe du Kirov. Je me fais la réflexion, que je me ferai souvent ensuite, que jamais je n'entre dans ces théâtres mythiques (à Leningrad, c'est tout de même là qu'ont été créés les trois ballets de Tchaïkovski et la plupart de ceux de Petipa et là où tous les danseurs des premiers Ballets russes de Diaghilev, de Karsavina à Nijinski, en passant par Fokine et Pavlova ont fait leur débuts) par une autre porte que celle de derrière, celle des artistes, sans jamais y avoir vu un seul spectacle.

Je me trouve confronté à une expérience unique : j'ai dix des meilleurs solistes de la compagnie avec moi et je dois leur transmettre, à une période où la perestroïka balbutie, la glasnost n'a pas encore commencé, et personne n'imagine encore l'écroulement du système, le répertoire Béjart. Issus absolument tous de l'école de la rue du Théâtre, ayant reçu l'enseignement très codifié de la méthode Vaganova, à priori ce ne sera pas simple. Le choix des pièces (Crucifixus et Resurrexit, extrait de Notre Faust, la danse des garçons extrait de la Muette, incluant le solo sur le chœur des conspirateurs d'Ernani, Verdi (Si ridesti il Leon di Castiglia), « O surdato'nnammurato », le solo pour J. Donn extrait d'« Acqua alta », et diverses autres choses semblent accessibles mais comment les russes vont-ils aborder cette façon de danser. Ils ont la réputation d'être les meilleurs danseurs du monde, mais dans un domaine spécifique et à cette époque encore terriblement corseté. Me retrouver dans les studios où les professeurs donnent les cours en tombant simplement la veste d'un costume trois pièces, les pianistes sont exceptionnels et c'est partiellement là que tout le fameux répertoire de la compagnie s'est créé donne un peu le vertige, qui s'oublie immédiatement quand on commence à travailler. Il y aura des adéquations immédiates (F. Rouzimatov, A. Assilmuratova, jeunes et de leur temps, des difficultés majeures avec des solistes plus âgés et s'extrayant avec difficulté de la gangue de leur éducation, à leur grand désespoir. Habités à un catalogue de pas très limités et souvent en difficultés à mémoriser, ne serait-ce que les batteries d'Euphorion ou les comptes du « Resurrexit », ils se démènent et se désespèrent au point que l'un d'entre eux finira par m'avouer retourner ce jour-même sur la tombe de son chorégraphe le plus détesté, pour s'excuser de n'être capable de danser que son répertoire. Il le nomme : M. Petipa.

Pourtant les choses vont bien. J'ai vraiment du temps et nous pouvons aller au fond des choses. L'enthousiasme est palpable, l'amitié aussi. Les russes sont déstabilisés par certains points : l'utilisation et l'implication totale du corps, la projection frontale autoritaire et la verticalité, mais aussi une forme de naturel, qu'habitué à composer en permanence, ils peinent à retrouver. Un autre point : la simplicité des costumes, les torsos nus, qui découvrent, dans le corps de ballet des garçons, surpoids et crânes dégarnis que les contrats à vie ont laissé s'installer et que les pourpoints, couvre-chefs et perruques cachent en général pudiquement.

J'ai aussi du temps pour découvrir la ville, chapeauté par une traductrice passionnante qui, guerre froide oblige, ne me lâche pas d'une semelle et j'emmagasine sans encore le savoir, tout le matériel pour Roméo et Juliette, que je vais bientôt régler pour le ballet du Rhin mais dont je crois à ce moment le projet abandonné.

La rencontre avec le ballet du Kirov est très formatrice : chez eux, sur leur propre territoire, dans des conditions spartiates mais pour l'époque et le lieu, relativement luxueuses (mais les désagréments connus de cette période, absence d'eau courante après une certaine heure et papier toilette fantôme, réservations de taxi 24 h à l'avance, cuite monstrueuses des finnois en goguette, qui s'écroulent dans les couloirs de l'hôtel chaque week-end sans avoir trouvé leur chambre), l'heure n'est plus à la critique des ces danseurs qui ne savent pas danser comme nous, mais à l'analyse du pourquoi et le partage des expériences. Le communisme a figé les énergies, l'imaginaire. Lorsque je prends le cours, ils découvrent avec stupéfaction une technique très limitée, alors qu'en répétition j'exécute encore des choses qu'eux sont incapables de faire d'emblée. Les exigences du style béjartien, cherchant la motivation du geste pour le produire alors qu'ils ont l'habitude de le plaquer, cette pulsation rythmique qui met en nage immédiatement alors que c'est une chose qui, en principe, n'arrive qu'à la fin d'un solo virtuose les surprennent. Et puis surtout, alors que Vinogradov vient de chorégrapier pour les hommes un « Potemkine »(1986) dans lequel ils ne s'économisent pas, cette recherche du plaisir, d'une certaine extase à trouver dans les pas les déconcertent. De mon côté je regarde les spectacles encore confits dans une tradition superbe mais dogmatique, qui tourne en rond, mais qu'ils dominent à la perfection. J'ouvre les yeux et contemple, même poussiéreuse, toute la tradition du ballet russe, anémiée, délirante peut-être mais bien présente. Théâtre du peuple oblige, je découvre Giselle à 9h du matin avec un jeune Albrecht aux cheveux couverts d'un filet, me rappelant les anciennes photos de Lifar à Paris en 40, Don Quichotte avec tous les solos intercalés dans le grand pas de deux, une version façon vitrine de Noël du Corsaire, avec jeux d'eaux réels, naufrage à machineries anciennes et le fameux pas de deux dans sa version d'origine : un pas de trois entre Conrad, son esclave et Medora, l'esclave assumant toutes les difficultés techniques et Conrad se promenant. La première fois aussi que je réalise le lien entre danse baroque et les derniers feux de l'académisme.

Comme partout, faire travailler une pièce de Béjart déchaîne toujours un enthousiasme particulier et font naître des fidélités et des amitiés importantes. Il règne, dans les répétitions, quelque chose de magique, constamment et qui n'est pas seulement dû à l'ambiance chaleureuse de travail que j'installe. Cette danse, à l'époque, parle à tous et leur implication, malgré les difficultés de compréhension verbale et stylistique est totale. Travailler dans ses conditions est un pur bonheur et permet de recharger les batteries avant le retour à la maison, où là, vous n'êtes plus tout à fait aussi apprécié.

Un jour que Béjart me félicite pour une transmission réussie, je lui retourne aussitôt le compliment, le remerciant de ces moments exceptionnels de travail, de partage et d'affection que je rencontre chaque fois qu'il m'envoie quelque part.

## « Le Concours » et l’Australian Ballet

« Le Concours » (1985) est un ballet-comédie policier, réglé en trois semaines par un Béjart nous cachant le dénouement et découverte du coupable, s’amusant avec sa dextérité habituelle à jouer avec le codes, les références, tombant, en pleine répétition, dans la fosse d’orchestre du Châtelet et s’y cassant le bras (d’où la danse des bras cassés du flash-back 4, dit de la télé). Pochade certes, mais pas si simple à monter : on y danse beaucoup, on y parle tout autant et il faut une galerie de caractères particuliers tant physiquement, ethniquement, et théâtralement difficile à réunir, tels cette professeur de danse hystérique, ce danseur-magicien qui puisse produire en scène de vrais tours de magie, cette mère de danseuse insupportable, ce chorégraphe de divertissement pour télévision misogyne, un jury international (russes, japonais, américain et français aux comportements aux accents pas évidents à imiter) ainsi qu’une masse d’accessoires, de détails infimes et de scènes gigognes organisées dans un tourbillon dément. Bref une pièce qui, ainsi que toute comédie digne de ce nom, doit être réglé comme du papier à musique pour fonctionner au mieux.

Cette pochade, comme Béjart lui-même le définissait, fit à la création un vrai succès malgré la légèreté du sujet. Partout alors fleurissaient les concours de danse, ce dont Béjart se moquait absolument, croulant lui-même sous les demandes de participation à tel ou tel jury qu’il refusait toujours. Lassé, il avait décidé « de se les payer », comme on le disait à Marseille d’après lui.

Bien entendu, tout cela était bâti sur les personnalités présentes dans la compagnie à cette époque-là, et quasi impossible à retrouver et reproduire ailleurs. Hélas et heureusement, ce ne fut l’idée ni de Maïna Gielgud en Australie, ni de Michaël Denard à Berlin, ni de Manuel Legris à Vienne et encore moins de Brigitte Lefèvre à L’Opéra de Paris et chacun le voulurent deux fois à 5 ans d’intervalle, donc tout le travail à refaire à chaque fois.

Pour une raison mystérieuse, Béjart refusait d’aller en Australie et la raison portait son poids de légende, toutes plus farfelues les unes que les autres. De toute façon, il fallait quelqu’un pour monter la pièce en amont et ensuite on verrait.

Et ce fut moi qui partis.

Heureusement, Maïna Gielgud (voir directeur artistique), ancienne danseuse de la compagnie savait que peu ou prou, elle avait les talents nécessaires à la réussite du projet.

La difficulté de cette pièce est d’abord de trouver une distribution adéquate, la faire travailler mais ensuite filer la pièce le plus souvent possible afin de lui donner son rythme.

A l’encontre d’un ballet à scénario, alternant pas de deux, ensembles, soli divers et scènes de genre identifiées, le concours est un maelstrom de situations dans lesquelles certains dansent tandis que d’autres vaquent à de tout autres occupations.

De plus il faut définir les personnages à partir de ce qu’on a comme interprètes, les faire se couler au plus près du rôle tout en leur laissant leur propre façon afin de donner l’impression que cela sort d’eux naturellement. A la création, des deux jurés russes, lui était russe et elle belge mais elle n’avait qu’un sonore Niet à dire et devait sembler comme une garde chiourme, les japonais étaient japonais, l’américaine, américaine (et laquelle : Pat Neary, inénarrable et qui avait préparé elle-même ses discours), le français, français. En Australie, terre de melting-pot certes cela aurai dû être facile, mais pas au ballet, où tout le monde était anglophone, seuls les japonais était chinois et ... philippin. Ce fut les mêmes problèmes à Berlin, Paris et Vienne. Mais la galerie ne s’arrêtait pas là. Le rôle de la prof de danse hystérique, s’il n’était pas le plus difficile à distribuer (nous avons tous des modèles dans ce métier), permit de voir une galerie d’ancienne danseuses mémorables dont à Paris, Claude Bessy en personne, sortie tout juste de ses démêlés avec l’école de danse. Plus dur à trouver était la mère de la danseuse

tenue à la création par Zita Sutton, ancienne star du muet hongrois et mère de Maina Gielgud, ayant à peine besoin de travailler le rôle, tant elle en était l'incarnation. L'encore plus compliqué était le personnage d'un cobaye pris dans le public pour une pseudo-séance d'hypnose qui tourne mal. Le créateur de rôle, Philippe Olza, avait un talent d'imitateur caméléon et arrivait chaque soir à nous proposer une personnalité nouvelle, vêtu différemment chaque soir, rendant son repérage en salle parfois compliqué (il arriva, au Japon à prendre l'apparence du premier ministre de l'époque, Y. Nakasone, qui nous fit frôler l'incident diplomatique). Le personnage était tellement cohérent que le public se laissait prendre chaque fois. Cerise sur le gâteau, ayant fait une école du cirque, il jonglait parfaitement, rendant la scène d'hypnose absolument magique.

Monter le Concours m'apprit à ne jamais baisser les bras dans l'adversité des distributions et à toujours trouver quelque solution que ce soit pour que « ça marche » quitte à changer complètement un personnage si cela s'avérait nécessaire.

Heureusement que la pièce était délirante et drôle, cela effaçait beaucoup des tensions inhérente à ce travail de précision, complexe, souvent frustrant et demandant une concentration de tous les instants. Mudra et son enseignement se révéla encore un fois utile. Je pouvais apprendre aux danseurs à parler en scène, ne voulant rien savoir des tours de magie, trouvait un professionnel pour l'enseigner, abordais les différentes techniques de jeux et de danse sans problème. Et déjà mes connaissances musicales m'aident pour travailler avec chefs et orchestre, une chose à laquelle Béjart a plus ou moins renoncé depuis un moment, trouvant que crée trop de problèmes.

Evidemment, lorsqu'on arrive au bout de l'œuvre, on a gagné le respect de tous, comprenant parfaitement l'ahurissante masse de travail, d'écoute, d'imagination qu'il faut déployer pour la faire vivre. Mais « Le concours » est aussi un formidable apprentissage du respect et de la fantaisie qu'on doit déployer pour faire vivre la pièce au niveau requis pour que le succès soit au rendez-vous. Il m'a aussi aidé énormément à me libérer en répétition et me conduire, comme Béjart me le demandait toujours : en chorégraphe empoignant l'œuvre et l'adaptant aux besoins, plutôt qu'en maître de ballet précis, exact et limité. Il me demanda de reconstruire certaines scènes dont il n'était pas satisfait, qui sont depuis, restées en l'état. Surtout, « Le Concours » m'a préparé à l'après Béjart, le jour ou il ne serait plus là pour corriger et donner ce fameux coup de pouce, du fait de sa seule présence, qui faisait prendre feu à l'oeuvre.

### **« Ring um den Ring », le challenge insurmountable**

Dans le chapitre Assistant de Béjart, j'ai déjà beaucoup parlé du Ring, de sa conception et du travail de mélange danse, musique, texte. J'ai dû remonter le Ring un an après sa création, avec le Ballet du Deutsche Oper Berlin placé à présent sous la direction de P. Schaufuss et avec lequel Béjart espérait ne pas avoir à respecter le contrat signé, à savoir la prise de possession progressive de l'œuvre par la compagnie berlinoise entière. J'arrivais à Berlin la tête encore pleine du Romeo et Juliette que je venais de créer au ballet du Rhin. Deux mois de travail intense, qui m'avait fait mettre le Ring en sommeil. De plus ce serait la première fois que je monterai l'œuvre, les spectacles avec le BBL n'ayant demandé jusque là qu'un travail d'entretien.

Des conditions de travail difficiles (la compagnie a beaucoup de spectacles, ce qui réduit les temps de répétitions, le Ring durant tout de même 4h30, entracte non compris) et, comme « Le concours », si les scènes s'enchaînent moins rapidement, elles n'en sont pas moins nombreuses et touffues. Les studios sont ridiculement petits alors que le plateau, lui est immense, mais occupés par les montages/démontages permanents des productions (on change de spectacle chaque soir, les générales sont le matin à 8H). La compagnie, valeureuse certes,

ne dispose pas, pour les rôles principaux - excepté Loge - de danseurs adéquats, je le dis et le répète, et c'est sur quoi Béjart table pour ne pas avoir à honorer le contrat.

Les répétitions avancent pourtant et j'arrive à monter tant bien que mal (monter, pas répéter) la totalité de l'œuvre. La compagnie part ensuite 10 jours en vacances et nous nous retrouvons, un 26 ou 27 décembre, à 8h du matin, sur la scène de l'Opéra de Berlin, pour une pré-générale, les 2 compagnies ensembles dont l'une, celle de Berlin, n'a jamais répété dans le décor ni même filé l'œuvre. Béjart décide, à l'emporte pièce, de qui va danser quoi, sans tenir compte de l'état d'avancement du travail avec Berlin et malgré mes alertes. Il veut en fait un clash pour montrer que seul le BBL est prêt pour les spectacles.

Les 6 heures de répétitions sont une torture pour tout le monde. Béjart, excédé convient tout de même que ce n'est la faute de personne, sauf du planning et reconnaît quelques talents dans la compagnie « adverse ». Quand à moi, je viens de retrouver l'ambiance délétère qui règne au BBL et suis à la fois épuisé et excédé par la mauvaise foi de mes collègues qui refusent de comprendre la situation et ne pointent que les erreurs, les trous de mémoires et l'impréparation. Je quitte le théâtre en balançant mes notes dans une poubelle qui heureusement n'aura pas été vidée le lendemain.

Les choses se calment le lendemain, et en quelques heures de raccords, les deux compagnies sont prêtes à partager les spectacles.

Je quitte la compagnie à la fin de la saison, régulièrement rappelé par Berlin à chaque reprise du spectacle. Cela durera quelques années encore après mon départ du BBL. Puis le spectacle connaîtra une pause que je juge définitive, le BBL étant réduit à 30 danseurs et la plupart des protagonistes de la création ayant quitté la compagnie pratiquement en même temps que moi.

Au hasard de mon installation en Alsace, je me débarrasse de mes deux volumes de notes qui partent dans une benne à Munich, avec beaucoup d'autres choses. J'ai le cœur tranquille, mes années Béjart sont derrière moi, et jamais on ne reprendra le Ring, en tout cas sûrement pas avec moi.

### **Reprise du Ring à Berlin. Revanche et adieux**

En 2006, le téléphone sonne un matin. Béjart. Aurais-je du temps pour remettre le Ring en route à Berlin ? Un plan séquence se déroule immédiatement dont je voudrais absolument interrompre la lecture et passer en mode retour : mes deux dossiers de notes du Ring que je jette dans une benne !

- Bien sûr, je trouverai le temps, en plus j'ai gardé toutes mes notes.

Béjart est ravi, moi, comment dire....

J'organise mon temps de répétition avec précision, le transmet à Berlin, exige tant d'heures pour ci, tant d'heures pour ça, préviens que je vérifierai tout, puis oublie, prend un congé de BONR qui est en création et prévois de les rejoindre dans deux tournées en Suisse et en Allemagne, où ma présence est nécessaire.

Levé à 5 heures du matin chaque jour, je réécrit le Ring en amont des répétitions de la journée, comparant les vidéos de travail et celles de spectacles, et arrive la mémoire fraîche pour commencer les répétitions. Cette fois le très long processus de mise en répétition se passe sans heurts ou presque. Je dispose cette fois de danseurs largement à la hauteur, excepté un Wotan présentant bien mais très endormi. Ces deux mois presque pleins sont un pur bonheur. Je suis directeur d'une compagnie depuis 9 ans déjà, vois les choses différemment, travaille sans heurts, me régale de travailler avec de très grandes pointures de la danse actuelle, dont une, Polina Semionova est à l'aube d'une très grande carrière et Diana Vishneva en plein essor. V. Malakhov, étoile et directeur artistique, sans être un Loge inoubliable met dans ce travail sa science du geste et son humilité. Je retrouve M. Denard et E. Cooper en récitant et au piano, repère quelques talents que je tente dans des petits rôles.

Et puis un jour, Béjart est là. Malade, il vient une première journée puis s'enferme à l'hôtel, trop indisposé. Chaque soir je viens « au rapport ». Finalement 4 jours avant la première, il est là, content, enthousiaste même et rend tout le monde extrêmement heureux par ses commentaires et encouragements. Encore une fois j'assiste au spectacle unique de cette fascination qu'il crée chez les danseurs, tout épuisé et vieilli qu'il peut être. Un matin, je le surprends sortant d'un cours. Me voyant, il prend un air contrit et rigolard.

- Un problème ?

- Non, j'étais juste venu voir si tu n'étais pas passé à côté d'un talent caché.

J'ai fait moi-même la distribution et j'ai un moment de panique.

- Et ?

- Non, j'aurais absolument pris les mêmes.

La dernière ligne droite avant la première nous permet de se voir beaucoup et de parler à bâtons rompus. Je ne suis plus dans l'orbite Béjart depuis longtemps, ne dépend plus de lui, participe à cette production plus pour le plaisir qu'autre chose, me sens dégagé des pressions, pas des responsabilités que j'assume à présent tranquillement, sûr de moi. J'ai bouclé la boucle et réglé son compte à cette partie de ma vie, retrouvé l'affection paisible de mon mentor. Il a souvent des phrases toutes faites qu'il sort à l'envie mais jamais hors de propos : « un maître ne choisit pas ses élèves, ce sont eux qui le choisissent ».

Une manière de reconnaissance.

J'ai remonté le Ring encore une fois l'année dernière. Cette fois, il n'est pas venu, et pour cause. La première répétition a été un grand moment de ferveur ou nous avons commencé par applaudir sa mémoire. Ensuite, certains rôles avaient changés, il y avait eu des départs, de nouvelles têtes, certains jeunes talents d'hier ont pu enfin occuper les premiers rôles et y danser de façon impressionnante. J'ai pris le texte à bras le corps, comme un chorégraphe, mais hormis le solo de Gunther, bâclé à l'époque de la création et sur lequel il avait maugréé, un « c'est pas bien » contre lui même la fois dernière, et que j'ai re-chorégraphié, je n'ai touché à rien.

## Conclusion

Ces expériences en milieu autre que celui de la compagnie Béjart m'ont permis de réévaluer à chaque fois la façon de transmettre un style mais aussi d'apprendre à aller chercher au fond des artistes interprètes pour faire surgir des énergies qu'ils ignoraient souvent. Si ce travail est plus ou moins aisé à réaliser au sein même de la compagnie du chorégraphe, il en est tout autrement dans les compagnies où l'on remonte une œuvre qui n'est pas la base de son répertoire habituel.

Dans le cas du Ring, à la deuxième reprise, je me trouvais en peine de Hagen, rôle extraordinairement puissant et demandant un interprète d'une trempe exceptionnelle ; créé à l'époque par un danseur dont j'avais beaucoup contribué à faire émerger au Ballet du XXème siècle puis au BBL, M. Hwang. Pour ce rôle, il fallait non seulement un physique étrange, une noblesse, une tenue, mais surtout paraître comme une version ratée et torturée de Siegfried. Autant celui-ci est solaire, victorieux, naïf et direct autant Hagen est noir, envieux, intelligent et calculateur. Très inspiré par le personnage mais aussi par l'interprète, il avait gratifié le rôle d'un long duo intense avec son père, le nain Alberich puis, après le meurtre de celui-ci, enchaînant immédiatement un long solo virtuose et mortel pour le souffle. Je finis par jeter mon dévolu sur un nouveau danseur, polonais au physique avantageux mais manquant évidemment d'envergure selon les critères requis pour le rôle : lèvres minces, regard vague, problèmes de coordination et de mémorisation dès qu'on s'éloignait un peu des enchaînements académiques, nonchalance etc. En tout cas il semblait effectivement une pâle esquisse de Siegfried.

Pour lui, être distribué dans ce rôle fut un choc, et, pour tous les deux, énormément de travail. Je ne le lâchais pas, le menant parfois à de dures remises en question. Le rôle était si fascinant que cela aida beaucoup à fouiller et trouver en lui, non seulement l'énergie, mais une autorité qui lui faisait pourtant normalement défaut. Il réussit finalement, à la surprise générale. Béjart n'étais pas dupe du travail que nous avons fourni et lui montra, comme toujours en pareil cas, énormément de respect, appréciant combien il avait du chercher pour finalement s'imposer.

Cette histoire m'a aussi appris quelque chose que je discernais déjà et dont mon propre parcours était l'image : apprendre à donner sa chance aux gens, ne pas cataloguer, rester ouvert et imaginaire. Explorer le fond, toujours positif des interprètes. On n'est pas danseur par accident. Au fond de soi quelque chose jubile, se lâche, atteint des cimes de sensibilité. L'éducation, la violence parfois des réactions ou l'indifférence affichée peuvent déstabiliser

voir détruire complètement cette jubilation et ce bonheur de danser. Mais il est là, enfoui sous une masse d'échec de souffrance ou de frustration. On dit souvent qu'il ne faut pas perdre de temps avec les perdants. C'est vrai qu'on perd un temps fou. Mais parfois cela vaut la peine et de toute façon, éthiquement le premier postulat est indéfendable. Au sein du groupe que je dirigeais alors, ces expériences m'ont appris la patience et la dévotion pour les danseurs. L'expérience de maître de ballet invité m'a aussi appris à négocier, respecter les structures et les personnes, apprécier des modes de travail éloignés de l'idéal pour savoir en tirer parti de toute façon et de quelques manières que ce soit.



## **Ballet Cullberg (1993-1995)**

### **La structure**

La compagnie de danse CULLBERG BALLET, implantée à Stockholm (Suède), produit et diffuse 40 à 60 spectacles en Suède et à l'étranger (programmation : Oeuvres de Mats Ek, Carolyn Carlson et divers chorégraphes invités.). La compagnie est administrée par Marianne Laurel, je partage la co-direction artistique avec Carolyn Carlson.

Le Ballet Cullberg porte le nom de sa fondatrice : Birgit Cullberg (1908-1999), certainement la chorégraphe suédoise la plus célèbre de la deuxième moitié du XXI<sup>ème</sup> siècle et auteure d'œuvres phares telles que la version chorégraphique de Miss Julie d'Ibsen entre autres.

Venant du ballet classique mais influencée par la Volkwangschule de Kurt Joss, elle développe un style théâtral et direct, utilisant une danse large et généreuse, à la virtuosité toujours motivée par la dramaturgie. Mariée à l'acteur Anders Ek (1916- 1979), lui-même interprète de nombreux films d'Ingmar Bergman, leurs trois enfants deviennent à leur tour soit danseur (Niklas et Mats) soit actrice (Malin), Niklas devenant soliste du Royal Svedish Ballet puis du Ballet du XXI<sup>ème</sup> siècle (son interprétation de l'Élu du Sacre était mémorable), et Mats qui, après une courte carrière de danseur, se dirige rapidement sur les traces de sa mère à laquelle il succède en 1985 à la direction artistique de la compagnie.

La particularité de la troupe est d'être ainsi devenue presque une affaire de famille.

Le style de Mats en effet, tout en affirmant un véritable originalité, suit tout naturellement les pas de sa mère.

La compagnie est donc porteuse d'une identité forte, issue du mouvement expressionniste allemand, mais aussi du néo-classicisme. Mats pousse encore plus loin les recherches de sa mère, l'expressionnisme encore teinté de néo-classicisme des années créatives de Birgit évoluant vers un style faisant violemment appel à la psychologie comportementale (La maison de Bernarda Alba, Old Children etc....)

C'est un cas unique dans le paysage chorégraphique européen et la compagnie (20 danseurs) est appréciée pour la précision et l'intensité de ses interprétations qui prennent à bras le corps les œuvres pour les porter à incandescence. La relecture de Giselle, avec l'épouse de Mats, Anna Laguna dans le rôle titre, après un accueil local pourtant assez tiède en Suède, crée l'événement en France et court le monde, mais pas seulement cette œuvre. Anna accède, avec ce rôle, à une réputation internationale rare pour une danseuse « contemporaine ».

Chaque pièce du chorégraphe crée l'événement partout où il se présente et Stockholm devient dans les années 90 la destination rêvée de bien des danseurs.

La relation d'amitié profonde qui lie Mats Ek et Jiri Kylian, patron du NDT, permet en plus une relation étroite entre les deux compagnies, qui leur permet une politique de soutien et d'échange de valeurs montantes de la chorégraphie, issue de l'une ou l'autre compagnie. Les relations avec le chorégraphe israélien Ohad Naharin permet d'agrandir encore le cercle et une circulation de danseurs de grands talents qui passent successivement de l'une à l'autre compagnie.

Le Ballet Cullberg, compagnie indépendante, fait alors partie d'une structure d'état, le Rijkteater, qui produit et programme des spectacles sur tout le territoire suédois poursuivant une politique de centralisation des moyens de productions pour une large diffusion sur tout le territoire national, politique un temps imaginée par Malraux en France. Chaque structure à l'intérieur du Rijkteater est artistiquement indépendante, mais dispose d'un fond de financement clairement réparti à l'intérieur d'un pot commun.

Dans les années 90, la compagnie jouit d'une réputation énorme.

C'est donc un coup de tonnerre qui retentit lorsque Mats annonce son retrait de la direction de la compagnie pour se lancer dans des projets personnels plus tournés vers le théâtre, renouant ainsi, juste avant la mort de Birgit, avec le monde de son père. La compagnie est totalement désemparée et les chorégraphes approchés, dont Ohad Naharin (qui se sert, avec raison, de cette offre pour sécuriser sa position à la tête de la Batsheva Dance Company-Israël) déclinent prudemment la proposition de remplacer Mats.

### **Ma relation au Ballet Cullberg**

Je connais la compagnie depuis mes années Mudra, d'abord à cause de liens d'amitié que Birgit Cullberg entretenait avec Béjart qui, danseur, avait créé Médée comme interprète et chorégraphié son premier « Oiseau de feu » chez elle, et aussi au fait que Niklas dansait alors dans la compagnie. Elle venait donc à Bruxelles régulièrement.

Lors d'une visite à Mudra quand j'y étais étudiant, Birgit m'avait invité à rejoindre la compagnie. Fasciné par Béjart, j'étais bien allé auditionner à Stockholm, mais n'avais pas donné suite à sa proposition. Une collègue hongroise, Katalin Lörinc rejoindra la compagnie cette année-là, et je lui rendrai plusieurs fois visite, croisant alors un Mats Ek qui commençait à prendre son essor. J'y retrouve aussi certains danseurs français issus du Conservatoire de la Rochelle où la mère de Michel Gascard, Collette Milner, produit un nombre impressionnant de danseurs de grand talent que l'on retrouve ans à peu près toutes les compagnies de chorégraphes d'envergure à cette époque.

Bien plus tard, en 1991, l'un de mes plus grands amis d'alors et qu'en tant que maître de ballet j'avais beaucoup formé, Marc Hwang, avait rejoint le Cullberg où il avait créé le rôle de Don José aux côtés d'Anna Laguna dans Carmen. Il était devenu en peu d'année l'un des danseurs phares de la compagnie. C'est lui qui propose mon nom, lorsque la direction tourne en rond pour trouver un successeur à Mats, qui se désintéresse du problème et laisse Marian Laurel, l'administratrice de la compagnie, le soin de chercher. Je suis en free lance à ce moment et pas trop occupé. Un peu surpris mais plein d'allant, je me rends à Stockholm. J'ai le temps de rencontrer brièvement Mats qui me dit que la compagnie est à prendre et qu'il ne veut pas intervenir dans le choix de son successeur.

Ma réputation d'alors, comme chorégraphe ou comme directeur de troupe, n'est pas suffisante. J'en suis parfaitement conscient et, rencontrant les danseurs, je leur dit tout à trac qu'ils feraient mieux de s'autogérer un temps, le temps de leur deuil de Mats, avant de partir à la recherche d'un nouveau directeur artistique.

C'est Lena Wennergren, l'assistante de Mats et maîtresse de ballet de la compagnie, qui s'y oppose formellement, refusant de prendre cette responsabilité. De son côté Marian Laurel a

approché, en désespoir de cause, Carolyn Carlson, qui travaille assez souvent à l'époque en Finlande. Carolyn apprécie beaucoup la compagnie et ne refuse pas de venir créer pour elle. De là à en prendre la direction....On arrive péniblement à un arrangement : une codirection dès Septembre 1993 et Carolyn présente de façon effective en 1994.

Carolyn et moi nous rencontrons, faisons des projets, elle semble contente de la situation et me faire confiance. Pourtant elle ne me connaît pas du tout. Je table sur le fait qu'elle a dû appeler Béjart et se renseigner à mon sujet. J'apprendrais plus tard que pas du tout, ma présence, pour l'instant, l'arrange, c'est tout. L'expérience, bancale tout de même, est pour moi trop tentante pour que je songe un instant à refuser. Nous ne partageons rien de particulier artistiquement et je sais Carolyn dans sa bulle de créatrice et uniquement cela. Je m'apprête donc à faire ce qui sera un pas décisif et à la fois prudent dans mon évolution : une direction artistique sans encore la totale responsabilité.

Les contrats sont signés à la grande désapprobation des danseurs pour qui Carolyn ne représente rien de familier. C'est un nom et rien de plus. J'ai donc pour moi un a priori positif de la part des danseurs.

### **Mes fonctions à la direction artistique**

Je suis donc engagé pour deux ans en tant que co-directeur artistique, et de façon induite comme professeur et maître de ballet.

Je dois en principe assister la directrice artistique dans son travail de production, répertoire, programmation, mener à bien le déroulement de la saison qui commence, dont ni Carolyn ni moi-même ne sont les instigateurs, gérer le quotidien de la vie de la troupe, m'occuper du planning des répétitions et des spectacles, construire et valider les distributions, mettre moi-même certaines œuvres en chantier ( « Stamping ground » de J. Kylian que Roslyn Anderson vient rapidement remonter, car la pièce est au répertoire de la compagnie depuis plusieurs années), donner éventuellement des cours, choses que, durant mes années Béjar, je n'ai jamais fait, cette fonction n'étant alors pas liée à mon poste. Là dessus je n'ai strictement aucune expérience et aucune envie d'ailleurs de m'y mettre.

Il faut aussi accueillir et encadrer le travail de création des différents chorégraphes invités, artistes inconnus de nous deux sauf Ohad Naharin qui donne Arbos, et inviter des professeurs pour l'entraînement des danseurs (ce sera d'ailleurs là que je rencontrerai mon seul succès !).

Il m'est demandé de travailler sur la programmation de la saison 94-95 et, Je découvre bien vite que c'est Marianne Laurel qui a bâti la saison à partir de divers projets de Mats, et qu'elle a fermement l'intention d'y apposer sa signature afin d'occuper un espace plus important au sein de la direction générale.

Les tourneurs habituels de la compagnie sont dans l'expectative et ne proposent aucune date pour 94-95. Nous sommes donc réduits à la diffusion nationale, qui, du fait de la réputation internationale de la compagnie, a fortement diminuée ces dernières années et qu'il est trop tard à présent pour récupérer des projets sur deux saisons à venir.

## **Fonctionnement entre les deux directeurs**

En principe, nous devrions discuter de tout avec Carolyn, mais comme cette première saison est déjà programmée, c'est inutile. Trop occupée ailleurs, peu concernée de toute façon par le quotidien de la compagnie, il est en plus difficile de la joindre.

Je découvre bien vite qu'en fait d'autonomie, j'ai surtout à négocier pied à pied toute décision avec l'administratrice générale.

Marianne est une femme haute en couleur, qui comme souvent les administrateurs n'ont pas de compétence en arts du spectacle, mais, parce qu'ils sont aux commandes financières, négocient avec les artistes et les agents et créent avec eux des liens de sympathie, rencontrent les financeurs, s'imaginent être au cœur de l'aventure artistique. C'est la première fois que je rencontre ce type de personnage, et aussi envahissant, même si des personnages comme Sonia Mandel au Ballet du XXI<sup>ème</sup> siècle, avait pu m'en donner en avant goût (et d'autres viendront d'autres, souvent tous plus odieux les uns que les autres). Mais au Ballet du XXI<sup>ème</sup> siècle, l'autorité d'un Béjart était telle que ce genre de comportement se traduisait plus dans des mots que dans de véritables actions.

Avec Marianne, c'est tout à fait différent. Elle a la soixantaine, souffre de rétention d'eau et doit observer un rituel frustrant de bandages quotidiens de ses jambes qu'elle vit très mal, alors qu'elle a du être, plus jeune, une très belle femme certainement très entourée. Trône au dessus de son bureau un fouet de ranchero argentin en cuir tressé.

Un jour, faisant une plaisanterie au sujet de l'intimidation supposée d'un tel objet au dessus d'elle, elle se fige et je comprends que, non, ce n'est pas supposé, c'est de l'intimidation. Et en effet, la moindre décision : changement de rythme des répétitions, notre refus de continuer une collaboration avec un chorégraphe anglais qu'elle a réinvité et dont ni Carolyn ni moi n'aimons les œuvres, mais qu'elle a en sympathie, ma volonté d'ouvrir les générales en tournée au public, à chaque fois m'est opposé, pour justifier le refus d'obtempérer, le fait que Mats ne faisait pas comme cela. Ce sera le leitmotiv des dix mois suivant, quotidiennement.

## **Gestion artistique et humaine**

Il fallait donc tenter de gérer la transition entre le départ de Mats Ek et l'arrivée de Carolyn Carlson, maintenir le niveau de la compagnie et la qualité des spectacles, gérer le travail des différentes équipes.

Hors la compagnie ne fonctionne pas du tout de la même façon que le ballet Béjart. Il s'agit pourtant bien du même type d'autocratie, il ne faut pas se voiler la face, mais, disons, une autocratie de la génération d'après, une autocratie démasquée. Les danseurs proposent des réunions et posent des questions, demandent des explications ce que, chez Béjart, je n'ai strictement jamais vu. Nous avons bien de temps à autres des discours et des présentations mais jamais au grand jamais dans un but de négocier. On était informé, de façon très chaleureuse parfois et c'était tout. Au début cela me déstabilisa complètement.

Ensuite il y eu la surprise : les lois du travail en Suède, complètement différentes de celles du Ballet du XX<sup>ème</sup> siècle où il nous arrivait de dépasser allègrement le temps de travail ou les

organisations légales des tournées (mais pas de façon excessive non plus, rétrospectivement) sans que qui que ce soit ne s'en soucie. (\*voir plus haut au chapitre : Danseur).

Là ce n'était pas le cas. On travaillait, déjà, 35 heures pas semaine, les dépassements étaient comptabilisés, payés ou récupérés etc. Heureusement que cette saison ne débordait pas de propositions de tournées, ce qui aurait très vite rendu la situation inconfortable à gérer. Toute une façon de traiter les situations et les rapports humains différaient, très en avance sur d'autres compagnies, voir pays.

Par exemple : Les danseurs titulaires, à la demande de Mats, sans contrat supplémentaire, transmettaient à leur successeurs le rôle qu'ils dansaient dans telle pièce. Il y avait un immense avantage à cela : en plus de pas, on héritait de toute une panoplie de trucs de scène, d'histoire de spectacles, de détails infimes concernant les dimensions du plateau, des problèmes posés par les costumes et tout un florilège de détails que le meilleur des maître de ballet aurait bien eu du mal à transmettre.

Comparativement au Ballet Béjart, on travaillait beaucoup moins au Cullberg, mais de façon nettement plus effective. J'appris d'eux et de Lena Wennergren, à vérifier le plateau avant chaque spectacle, à ne pas interrompre une générale quoi qu'il arrive afin que les danseurs puissent se plonger émotionnellement dans l'œuvre dans les conditions de spectacle même s'il s'agissait d'une pièce de répertoire. Cela partait du simple bon sens mais jamais Béjart ne laissait ce temps aux siens et c'était une habitude acceptée. La liste de tous ces détails serait trop longue et fastidieuse mais on s'adaptait très vite à cette manière de faire.

Au fil des mois, la situation devient pourtant de plus en plus tendue. Isolé comme je l'étais (et loin de ma vie privée, très importante pour moi), s'adapter au quotidien tout en proposant d'autres chemins, toute action venant de moi commence à être mal prise par l'équipe et les danseurs. Qu'il s'agisse d'une audition de pianiste pourtant recommandé par des amis de l'Opéra royal, pianiste qui ne fait effectivement pas l'affaire mais qu'il fallait bien auditionner pour s'en apercevoir, les moindres corrections en répétitions alors que je sais que je suis un bon maître de ballet et un excellent coach, la mauvaise foi s'installe et j'ai beau lutter, cela ne s'arrange pas. Peter Appel et Yoko Ichino sont invités comme professeurs par mes soins et c'est cette fois un vrai succès puisque durant les vingt prochaines années, ces deux professeurs seront constamment et régulièrement réinvités dans la compagnie quelque direction artistique soit-elle. Au moins ça ! La mésentente culmine lorsque Ohad Naharin débarque pour la distribution d'Arbos. Nous nous connaissions de son court séjour chez Béjart et avions de bonnes relations de collègue. A ma grande surprise, il fait mine de ne pas me reconnaître et, après avoir discuté avec les danseurs et Lena, me demande de ne pas prendre en charge les répétitions d'Arbos.

Je suis de plus confronté à des problèmes personnels de certains membres de l'équipe, dont Marc Hwang, blessé donc absent et surtout en plein divorce ne peut me protéger. Lui qui aurait pu m'épauler, se désintéresse totalement de la situation dont il est pourtant l'instigateur. Lena, de son côté, est exaspérée par mes façons de faire qu'elle mesure toujours à l'aune de celles de Mats, attitude compréhensible, certes, mais un peu limitée à la longue.

Nous tournons en Grèce où je dois annoncer devant deux mille personnes une entourloupe de l'administratrice qui avait vendu Giselle au Festival d'Athènes avec l'assurance qu'Anna Laguna, la créatrice du rôle danserai les représentations. Le public proteste, bien sûr.

Au festival de danse de Cannes, où nous présentons la dernière création de Mats Ek pour la

compagnie, je croise les danseurs du Ballet du Rhin, avec lequel j'ai réglé en 1990 Romeo et Juliette. Ils sont programmés à un soir de différence. Comme je souhaite inviter Claude Brumachon la saison prochaine, j'invite les danseurs du Cullberg à aller voir le spectacle dans lequel une de ses pièces est présentée. Non seulement, la pièce de Brumachon est déprogrammée mais le spectacle du Ballet du Rhin est un fiasco technique ce soir-là. Cela n'arrange pas mes relations avec la compagnie suédoise.

De leur côté, les danseurs alsaciens sont catastrophés de me voir dans un tel état de fébrilité, eux qui portent mon Roméo et Juliette un peu partout (je les ai retrouvés en Chine l'an passé avec cette pièce). Occupé comme je le suis à tenter de réussir mon assimilation, je ne me rends pas compte de mon état de déprime.

Les deux chorégraphes invités par M. Laurel pour compléter les programmes de saison nous laissent, Carolyn et moi, artistiquement de marbre et, toujours attaché à la cohérence artistique des programmes, nous ne comprenons pas du tout quel en est l'enjeu et la matière. Du coup les danseurs prennent la défense des créateurs si tant est qu'il le faille et j'apprends à me taire. Mais cela continue à creuser le fossé qui me sépare peu à peu de la compagnie, Carolyn absente, prenant bien soin de ne pas s'aliéner les danseurs.

Tout n'est pas noir tout de même, j'ai d'excellentes relations personnelles avec certains membres de l'équipe avec lesquels je resterai d'ailleurs très lié ensuite même encore aujourd'hui. Mais la solidarité du groupe prévaut.

La programmation suivante entre en chantier, mais je me heurte à des refus systématiques de l'administratrice, puis c'est Carolyn Carlson qui change d'avis sur certains noms sur lesquels nous nous étions pourtant accordés et ne propose rien en retour. Elle me confesse d'ailleurs ne vouloir que venir l'an prochain faire une création avec la compagnie qu'elle admire beaucoup, puis remettre ensuite son contrat.

Dans une telle perspective, et vu mon état de souffrance psychique, je commence lentement à me dire que ce sera eux ou moi. Je ne dors plus de la nuit, planté devant une télévision uniquement en suédois jusqu'à tôt le matin. Cela au moins me permet de découvrir la musique de Ture Rangström(1884-1947), l'auteur de Miss Julie de Birgit Cullberg, mais aussi compositeur d'opéras et symphoniste intéressant. Cela, et sûrement tout Bergman pendant de longues nuits sans sommeil.

Enfin en Mai, je me recouche un matin, dors jusqu'à 15h sans répondre au téléphone qui sonne pourtant régulièrement, me lève, rédige ma lettre de démission et va la déposer au studio. Marianne Laurel m'a déjà dit que ma situation était difficile et qu'elle ne voyait pas comment j'arriverai à m'en sortir, sans se demander si elle n'était elle pas partiellement responsable de cet état de fait.

Nous négocions ma sortie. Je me sens tout d'un coup libre et les relations avec la compagnie, soudain, s'apaisent. Ils comprennent mais regrettent ma décision, tentent doucement de me faire changer d'avis, me disant combien, mais ce n'est pas de leur faute, ils se sont mal comportés. Certes, mais ils savent bien que tout est consommé. Deux trois scènes hilarantes avec les enfants de certains qui, eux m'aiment bien et ne comprennent pas que je parte, nous font partager des moments d'intense complicité même en studio. En fait, cela aurait dû très bien se passer, mais il leur fallait d'abord digérer le départ de Mats et ce n'était pas possible de tout faire en même temps. Je paye donc les pots cassés, sans rancune.

Je pars fin Juin sans me retourner, travaille encore officiellement jusqu'en Décembre, mais suis libéré de mes obligations de présence. Je n'ai pas trop compris comment cela est possible mais c'est comme ça. A défaut de travail, je retrouve ma vie privée et c'est beaucoup.

## **Epilogue**

La saison suivante se passe comme je l'avais prévu. Carolyn règle sa pièce qui est un demi-succès, même si la rencontre avec les danseurs se passe très bien, puis elle ne renouvelle pas son contrat. Et le Ballet Cullberg va passer les sept années suivantes, comme je l'avais imaginé, à s'autogérer, après s'être débarrassé de Marianne Laurel dont la tentative de mainmise a été mise en échec par la direction générale, alertée par mes soins et ceux des danseurs. Sept ans, jusqu'à ce qu'il nomme Johan Inger à la direction artistique. Pourtant, le deuil de Mats n'est toujours pas fait et Johan me dira souvent que lorsqu'il avait un problème avec le groupe, il pensait toujours très fort à moi.

Je reviendrai au Ballet Cullberg en 2007 pour les 40 ans de la compagnie, alors qu'ils avaient voulu réunir tous les directeurs et chorégraphes ayant travaillé avec celle-ci. Je suis, depuis dix ans, directeur du ballet du Rhin, une chose réussie et où j'ai trouvé moyen de faire ma place et mettre en pratique et mes idées et le bilan de mes expériences, celle du Cullberg en particulier. Cela me permettra de repérer Alexander Ekman et d'être le premier en France à l'inviter.

Grâce cette expérience brutale, j'ai pu largement progresser dans la façon d'évaluer et gérer les problèmes de cohabitation artistique et organisationnel au sein d'une communauté d'artistes aux exigences et à l'intégrité artistique élevée. Même si mon intuition l'avait compris d'emblée, je n'avais pas pu le gérer à ce moment précis. J'ai su depuis, appréhender et anticiper les tensions à venir au sein d'un groupe, et travailler à leur résolution avant même que ces tensions éclatent. Les luttes constantes avec Marianne Laurel m'ont permis de savoir maintenir des positions fermes, à argumenter et défendre mes choix sans jamais adopter une attitude autre que posée et réfléchie, chose que je n'avais jusqu'à présent jamais eu à régler. Mais surtout la confrontation, après des années vécues dans pratiquement un seul et même système de compagnie de danse, j'ai appris à retenir, dans d'autres systèmes de fonctionnement, ce qui me semble à juste titre le meilleur, et ce, de façon ouverte et positive. Les habitudes prises au Cullberg se retrouveront au Ballet du Rhin, comprises, assimilées et réutilisées à bon escient que ce soit en termes de discipline de groupe, d'exigence artistique, de stratégie relationnelle, ou encore d'organisation du temps de travail.

## **Ballet Est, une aide au projet en milieu semi-rural : Saint Dizier-Langres-Chaumont. (Décembre 1996- février 1997)**

La création fugace de Ballet-Est m'a fait travailler sur la création d'un groupe constitué de toutes pièces, dans le cadre institutionnel de l'aide au projet chorégraphique et le mener à bien. Il m'a aussi permis de revenir à la base du travail d'acteur culturel en me retrouvant dans une conjoncture artistique la plus éloignée des grands centres artistiques (la Haute Marne) et des grandes structures auxquelles j'étais habitué : aide au projet, 8 danseurs, un programme composé de trois œuvres dont une basée sur un apport d'improvisation chorégraphique et une reprise partielle, accompagné de toute un volet de rencontres, stages, formation des publics.

Le temps d'un « trou » dans mon activité de chorégraphe indépendant, je me lance dans les démarches nécessaires pour réaliser ce projet.

En France, la compétition classique-contemporain bat son plein. Vu de l'extérieur, cette dispute est parfaitement vaine. C'est oublier comment les danseurs classiques en quelques années sous la houlette de personnalités comme Kylian et Forsythe, mais pas seulement eux ont pu évoluer. Rapport à l'espace, au poids, à la dynamique, ces chorégraphes ont secoué la technique académique qui d'ailleurs n'a jamais cessée de se secouer depuis qu'elle existe. C'est aussi oublier le besoin de structure et de trace qui s'empare déjà de la danse contemporaine.

L'idée sera donc de réunir des danseurs venus d'horizons, de technique et de niveaux d'expériences différents et de les mettre en scène dans un spectacle utilisant techniques académiques et contemporaines.

Au programme, une reprise retravaillée du « Die Nacht » du CNSM de Lyon, une création originale sur un roman inachevé d'H. von Homansthal : Andreas, et une création libre sur des enregistrements de musiques traditionnelles de Hongrie et Roumanie collectées au début du siècle par B. Bartok et Z. Kodaly.

Après avoir trouvé une administratrice, le dossier artistique et financier bâti, nous commençons les démarches essentielles au lancement du projet: rencontres des directions régionales de affaires culturelles qui ne me dit pas non d'emblée mais nous conseille de d'abord trouver une ville et des responsable culturels qui accepteraient la résidence nécessaire à la mise en place du projet en Haute Marne ( Saint-Dizier-Langres, Chaumont en fait).

### **Un projet, pratiquement en « Milieu rural »**

D'abord surpris de voir débarquer quelqu'un de tout à fait inhabituel par rapport à ce qu'ils rencontrent en général, l'accueil, d'abord prudent, se fait chaleureux. Le fait de vouloir présenter un spectacle à la croisée de la danse classique et de la danse contemporaine, le parcours des danseurs que je souhaite proposer (trois élèves issus des conservatoires nationaux et trois solistes de compagnie importantes comme le Bayerisches Staatsballet de Munich et une soliste du Ballet du Rhin entre autre), plaidera en faveur de notre dossier. Le fait aussi que j'arrive de chez Béjart aplanit bien des difficultés au niveau des élus locaux, tous faisant partie de la génération pour laquelle Béjart, c'était la danse. C'est Saint-Dizier qui accepte pratiquement immédiatement.

Nous continuons ensuite avec les démarches auprès de structures pouvant apporter un plus soit financier soit technique tel que la SACD ou le comité Beaumarchais, entre autre et de mémoire. Nous n'obtiendrons bien sûr pas toutes les subventions nécessaires, loin s'en faut mais notre dossier est accepté d'office pour l'aide au projet. Le fait de vouloir monter, dans



un endroit où il n'y a quasiment rien, un spectacle qui promet sur le papier d'être de haut niveau intrigue suffisamment pour désarmer les plus récalcitrants. D'autant qu'ayant calculé les choses au plus près, la production elle-même ne coûte pas très cher et j'insiste beaucoup sur le fait qu'avant une scénographie d'importance, nous consacrons la plus grande part du budget à l'emploi de danseurs. Nous avons prévu non seulement les répétitions et les spectacles répartis sur les trois villes qui se sont déjà engagées à nous produire, mais tout un volet d'actions en direction des publics, lycées, collèges et écoles de danse, comme cela se fait beaucoup dorénavant. C'est la toute première fois que je me trouve confronté à un tel travail, n'ai aucune expérience mais ce projet improbable me passionne soudain.

En trois mois les choses ont avancées et le projet est sur les rails. J'auditionne deux danseurs à Paris, trouve des gîtes ruraux pour loger tout le monde pendant le mois et demi que durera la production.

Avec l'administratrice, nous nous impliquons à fond dans ce travail qui est une première pour nous deux. Première expérience pour elle qui sort d'une formation en gérance de structure culturelle avec un stage à la DRAC de Bourgogne, expérience inédite pour moi qui ais toujours travaillé dans des structures préexistantes.

Analyse du budget, évaluation des coûts, prévisions d'achat de spectacles, établissement des contrats, tout ce travail en amont d'un projet est une découverte passionnante même si très prenante sur le temps de préparation artistique. Pour négocier, mes accointances dans le milieu aident beaucoup. Je trouve des costumes à louer à L'Opéra du Rhin dont je connais le stock par cœur depuis Romeo, débauche deux danseurs en poste grâce à mes relations avec leurs directeurs respectifs qui accepte de me les « prêter ».

Rien n'est simple, mais ayant réuni soit des danseurs proches, soit des anciens élèves avec lesquels j'avais déjà travaillé auparavant, le groupe se soude rapidement, même si un petit groupe constitué pour une durée relativement courte ne fonctionne pas comme une grosse compagnie. Les sympathies et les tensions y sont d'autant plus exacerbées qu'elles sont visibles immédiatement ou ressenties par tous. Malgré tout, le cap de travail se maintient.

### **Fonctions multiples**

Il faut assumer toute une intendance à laquelle je n'ai jamais eu à penser avant, telles que l'ouverture et la fermeture des locaux, leur propreté, les déplacements des danseurs de leurs lieux de résidence au lieux de répétition (nous sommes à la campagne).

De plus, il faut cette fois, même si nous nous le partagerons à tour de rôle, assumer l'entraînement quotidien du groupe, gérer les plannings d'arrivées et de départ de certains qui ont d'autres obligations ponctuelles, organiser les lieux pour que chacun puisse aussi travailler de son côté pour la dernière pièce, et discipliner l'ensemble.

Pour les répétitions en elles-mêmes, tout repose sur mes épaules, cela est mon domaine et ne pose pas d'autres problèmes que ceux habituels d'une reprise et d'une création. Le travail en atelier pour les improvisations se passent sans heurt, la seule personne pas habituée à ce type de travail n'étant de toute façon incluse que pour danser un solo que je règle moi-même.

### **Le travail de rencontre et formation des publics, Une découverte**

Pour ce qui est de la lisibilité du projet dans la région, nous multiplions les rencontres, les stages et cela permet de découvrir tout un terrain que j'ignore encore totalement :

Les réseaux de professeurs de danse privés, associatifs ou municipaux, leurs parcours, leurs problèmes, leurs buts.

De même pour les rencontres avec les établissements scolaires. Nous sommes dans une région assez spécifiquement agricole et danse classique et contemporaine sont des choses loin d'eux. Nous insistons beaucoup sur la liberté d'interprétation du public et, après avoir présenté telle ou telle partie d'un travail en cours demandons au gens d'exprimer leur ressenti. Les mots souvent maladroits sont pourtant pleins de sens et nous encourageons cette expression du ressenti pour décoincer un public privé du repère des mots et qui se sent perdu. Le fait que certains des danseurs aient juste, ou à peine, 20 ans, simplifie beaucoup la donne avec les adolescents immédiatement plus en phases.

Avec les professeurs de danse, les danseurs et l'équipe, nous constatons le bien fondé de l'institution des DE et autres CA alors encore assez décrié dans la profession, nous trouvant parfois face à de complets amateurs, très inquiets de notre venue, mais qui se désarment rapidement devant notre volonté de partager notre expérience plutôt que de les confronter à notre professionnalisme.

Pour les plus jeunes du groupe, c'est pratiquement une première expérience de communication dans laquelle ils tâtonnent mais trouvent rapidement leurs marques. Pour d'autres comme pour moi, venant de grandes compagnies, c'est plus déstabilisant, plus habitués que nous sommes à participer à des conférences de presse qu'à un contact direct avec un public souvent dérouté.

A Saint-Dizier, où la ville est alors presque coupée en deux socialement et géographiquement nous donnons des stages dans des zones difficiles sans rencontrer de problèmes particuliers, mais la tension est palpable suite au décès d'un habitant suite à une faillite que le quartier entier accuse d'avoir été organisée par « ceux du centre ». Chaumont et Langres ont des publics beaucoup moins.

### **La suite inattendue du projet.**

Le spectacle est mené à bien, non sans mal, certes, mais satisfaisant à l'arrivée.

Habitué aux salles combles et aux tournées internationales, devoir démarcher les commerçants, les associations, les journaux etc... pour remplir la salle est un parcours d'humilité bien venu.

La ville ainsi que la DRAC reconnaît le bien fondé du travail, et se dit prête à soutenir un prochain projet.

Même si cela est très fragile, il est cohérent de penser qu'une seconde demande d'aide au projet, cette fois sur une période plus longue, peut-être envisagée, d'autant qu'il nous reste des dates des spectacles à honorer à Chaumont, Vitry-le-François et Reims.

Je remonte au ministère pour m'entretenir avec les responsables danse, arguant du relatif succès de l'entreprise, de la demande émanant des villes et de l'envie de continuer à travailler dans l'idée progressive d'une implantation.

Mais ce n'est pas pour cela qu'on a répondu rapidement à ma demande de rendez-vous au ministère.

Depuis six mois, le ministère cherche désespérément à remplacer à la tête du Ballet du Rhin qui va bientôt devenir national J. P. et J. Gravier, démissionnaires. J'avais envoyé, plus pour le geste qu'autre chose, une courte lettre de motivation, telle qu'il ne faut pas la faire : un simple feuillet mentionnant mon intérêt pour le poste, et n'avait même pas reçu de réponse. Habitué comme je l'étais à me faire refouler à cause de mon passé béjartien, qui semblait réussir en Haute Marne mais pas du tout à Paris, j'avais oublié l'envoi de ma candidature.

Au ministère, on m'annonce au contraire y penser très sérieusement. Je repose donc en bonne et dûe forme la candidature qu'on me demande, et c'est là que s'est arrêtée brutalement l'expérience de Ballet Est, puisque ma nomination à la direction du ballet du Rhin se fit en moins d'un mois.

### **Bilan de cette expérience**

De ce projet à la base de toute création de compagnie indépendante en France, ce par quoi pratiquement tout chorégraphe commence, j'y suis donc passé moi aussi, brièvement certes, et à un âge et un stade de carrière un peu inhabituel, mais de façon intense et cela permettra, dès ma prise de fonction au Ballet du Rhin la saison suivante, de mettre immédiatement en place tout un programme d'action en direction de public, outil dont j'ai compris l'utilité et qui fait cruellement défaut dans la maison. J'ai appris en Haute-Marne, avec un public particulièrement peu formé mais extraordinairement réceptif, à écouter le ressenti des gens, évaluer des angles d'attaque, découvert tout le tissu urbains d'associations, de cours et d'écoles, réseaux que j'ignorais totalement par manque d'expérience de terrain et cela a permis avec le Ballet du Rhin, un démarrage rapide de toutes ces actions, qui d'un coup m'avaient intéressé et dont j'avais compris le binc fondé.

Ballet Est fut donc une courte mais très formatrice expérience, sans laquelle mon travail de terrain au BONR aurait pris plus de temps à se mettre en place. Cette expérience fut vécue, disons un peu à l'abri, car sans grands échos au delà de ces trois villes de moyenne à petite importance, et m'a permis de comprendre les enjeux d'une politique culturelle ciblée dans un milieu donné et surtout de me « faire les dents » sur le sujet, habitué à ne jamais me poser de question en terme de public, celui de mes précédentes expériences étant acquis et ma responsabilité, en terme de fréquentation, pas engagée. Cette expérience fut salutaire, même si cela fit se tordre de rire les caissières des billetteries des trois villes du syndicat intercommunal que je harcelais au début de mes mandats au Ballet du Rhin pour savoir si les réservations « bougeaient », comme un enfant s'inquiétant que le père Noël passe bien.

## **Le Ballet de l'Opéra National du Rhin (1997-2012) ou la mise en application des expériences antérieures**

Nommé en Avril 1997, la préfiguration de projet se met en marche le mois suivant, donc très tard dans la saison, avec un programme de saison suivante vierge qui doit pourtant débiter en Septembre. C'est inhabituel et forcément dévastateur en terme de billetterie pour les programmes de la saison prévus en Alsace.

J. P. et J. Gravier, ne sachant, avec raison, absolument pas dans quelle voie la direction du syndicat intercommunal et le ministère va tourner ses feux et quel type de directeur ils vont recruter, pour ne pas gêner leur successeur, n'ont absolument rien arrêté, ni même programmé comme tournées. Cette situation est très dommageable à la compagnie qui sans déjà tourner beaucoup, a tout de même chaque années quelques dates. Cela stoppe d'un coup la dynamique que leur projet avait commencé à créer.

Nous avons donc quatre mois pour organiser une programmation et trouver des artistes libres ou acceptant de se libérer pour travailler avec la compagnie.

De la politique artistique de mes prédécesseurs, que j'avais suivi de loin à force de revenir pour les reprises de Roméo et Juliette (fait extrêmement rare, ils tenaient à faire avec mon aval constant), bien des choses sont intéressantes.

Mais il fallait, dès la première saison, même avec un temps de préparation court, immédiatement amener des choses nouvelles, pour ensuite reprendre certaines pièces de leur répertoire.

### **Une compagnie de répertoire dans les années 1990-2000.**

*« (...) Le mot qui aujourd'hui m'irrite le plus est celui de dépoussiérage (...) des classiques. Et non point parce que la mode change, mais parce qu'en effet il dit quelque chose que je refuse : l'idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, sous une couche de poussière, et qu'en ôtant cette poussière on les retrouverait dans leur intégrité originelle. Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. Eglises romanes faites avec des morceaux de bâtiments antiques. (...) Je les aimais pour leur nouvel usage. Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps. »*

*Antoine Vitez, Le Théâtre des idées : « Des Classiques (I) », Paris, Gallimard, 1992*

### **Vous avez dit répertoire ?**

Il y a peu résonnait, salle Laurent-Terzieff, le texte du chapitre XI des "Confessions" de saint Augustin intitulé "Qu'est-ce que le temps ?" Dans sa puissante interrogation, le narrateur notait que « s'il se posait la question à lui-même, il savait ce que c'était, mais que s'il devait répondre à la question, il serait bien embarrassé ». N'en va-t-il pas de même avec la notion de répertoire ?

Est-ce un catalogue d'œuvres répertoriées dans le but de les canoniser ? Les œuvres s'y retrouvent-elles classées, et si oui, selon quelle méthode ? Comment un répertoire se renouvelle-t-il ? Qui le préside ? Quelle est sa finalité ? Toutes ces interrogations recevront autant de réponses différentes qu'il y a de commanditaires. En effet, un État, une institution, une association, un artiste, un individu n'ont-ils pas toute légitimité pour établir chacun « leur

répertoire » ? Dès lors, quel est le but poursuivi par le TNP lorsqu'il en revendique la notion ? En premier lieu, elle lui permet de jalonner une histoire commune entre les pièces présentées par sa troupe et l'accueil du public. Ce sont en effet les plébiscites de ce dernier qui justifient l'inscription de certains spectacles dans ce répertoire.

Notons bien qu'ici les œuvres littéraires sont indissociables de leurs mises en scène. Le principe fondamental est que, une fois admis sous cette appellation, ces spectacles échappent à l'impératif « du nouveau, du nouveau, toujours du nouveau ! ».

Ainsi le répertoire, en marge des nouvelles productions « maison » qui s'enchaînent au rythme de pas moins de trois ou quatre par saison, devient le socle commun entre les artistes et les spectateurs du TNP. Tant que la demande du public existe, pourquoi ne pas chercher à la satisfaire ? Tant que la troupe porte en elle tous ces rôles, pourquoi ne pas les faire vivre ? Évidemment, certains peuvent objecter : alors écrivez « reprise » et non pas « répertoire ». La remarque a sa pertinence, sauf que le mot reprise a quelque chose d'utilitaire, de cache-misère, alors que répertoire a la noblesse de l'élection, du choix.

Il exprime une volonté, celle de maintenir en vie, donc en mémoire, une œuvre. Il fait référence à un patrimoine, donnant ainsi l'illusion aux gens de théâtre qu'ils suspendent, pour un temps, cet art de l'éphémère. *Jean-Pierre Jourdain*

Malgré ces deux beaux textes, une compagnie de répertoire est devenue à cette époque une anomalie de la politique de la danse en France et violemment chahutée. Cette politique, initiée dès les années 80, a fait le pari de la création avant tout. Pari courageux et tout à fait logique après des années de stagnation durant lesquelles Petit et Béjart ont tenu lieu pour les élus en France, de danse contemporaine (cf. Verrièle). Tout autour en Europe et ailleurs, la danse contemporaine se développe depuis bien plus longtemps et produit des grands noms de la chorégraphie mondiale. A l'époque de Wigman et Joos, Laban et autres en Allemagne, nous n'avons absolument personne à opposer. En France, terre d'invention du ballet, il est temps de se réveiller. La nouvelle danse contemporaine identifiée et consacrée par le concours de Bagnolet, s'empare donc des structures, des moyens et l'on crée à tout va, dans un tourbillon inconnu jusque là.

Le pari initié permet un apport financier significatif pour soutenir la création et la possibilité d'inventer de nouvelles structures pour la produire. En bas, l'aide au projet va généreusement donner sa chance à de jeunes créateurs plus ou moins débutants, plus ou moins professionnels. En haut de la hiérarchie de ces lieux, les CCN (1984), bâtis souvent sur les ruines des ballets d'Opéras dissous pour cause d'indigence artistique (Caen, Angers, Roubaix, Nantes, Montpellier, Tours, Nancy, Mulhouse), encadrant de façon institutionnelle une compagnie de chorégraphe ayant le vent en poupe dans un lieu donné (Grenoble, Belfort, Créteil, Marseille) ou simplement créés ex-nihilo pour compléter des institutions culturelles d'une région désertée ou au contraire volontariste en terme de développement d'outils (La Rochelle, Biarritz, Rennes, Aix, Le Havre, Orléans, Rillieux La Pape).

Au niveau des institutions, la danse contemporaine est devenue une fin en soi, sous quelques formes qu'elle prenne, dans la « pluralité des ses écritures » pour parodier un logorrhée alors typique de cette période.

Vu du côté danseurs et chorégraphes, il n'y a que du bon : enfin de l'argent pour des projets différents et pluriels !

Mais la France est terre de conflit. On est pour, on est contre, mais jamais ensemble. Du coup, se développe un jacobinisme qui voue toute la tradition de la danse classique française, certes

scélérée par défaut de volontarisme, aux gémonies. Critiques et responsables snobent systématiquement les productions de l'Opéra de Paris et des institutions classiques partout en France. Je le constaterai en tenant de faire venir à Mulhouse la presse parisienne branchée ou les responsables du ministère.

Quelles sont les compagnies de répertoire en France en 1980 ? Paris, Lyon, Marseille, Lille, Toulouse, Bordeaux, Strasbourg-Mulhouse, brefs de grands bassins de population, le reste étant quantité et qualité négligeables : de petites troupes de ballet assurant les divertissements d'opéras dans des productions déficientes et un seul « programme de ballet » par an. Il est donc facile de faire capoter ces institutions-là. Les « maisons » s'adaptent (Lyon, Mulhouse), s'arc-boutent (Bordeaux, Toulouse) ou laissent tomber (Rouen, Marseille, Lille).

Lyon exécute un virage sans faute vers le contemporain grâce à l'opportunisme intelligent de Françoise Adret et des directeur généraux de l'époque dont l'un était un ex-danseur. Toulouse, Bordeaux et Mulhouse, chapeautés par leurs villes respectives se maintiennent en évoluant, parfois lentement, Marseille est éclipsé par la présence de R. Petit et son CCN Ballet de Marseille, et s'efface peu à peu jusqu'à disparaître, comme Rouen.

Ce qui est par contre nouveau et violent, c'est l'anathème jeté sur ces institutions par les critiques et les nouveaux chorégraphes, ne provoquant hormis Paris pour cause de réputation historique et Lyon pour cause de virage intelligemment opportuniste, que dédain et désintérêt, alors que leurs salles sont pleines et drainent un public, certes plutôt conservateurs, mais fidèle, bien présent et pas complètement imperméables aux changements.

De l'extérieur, où toutes les compagnies de ballet d'Opéras attirent un public nombreux, avec des politiques soit extrêmement traditionnelles (Munich) ou au contraire extrêmement novatrices (Wuppertal) et qui sont confiés systématiquement à des pointures professionnelles sur des choix mûrement réfléchis, l'action des français, en plus de la prise en main volontariste du ministère des affaires étrangères de diffuser internationalement cette production nouvelle de danse, surprend et fait sourire. Vu de Belgique, de Suisse ou d'ailleurs, ou l'on travaille à faire évoluer les choses différemment, cette façon est à la fois admirée pour les moyens mis en œuvre, et moquée, car sont montés au pinacle des créateurs fragiles et considérés partout comme de peu d'envergure.

C'est dans ce contexte de tension dans lesquelles se trouvent les compagnies de répertoire françaises, que je prends mes fonctions, apportant avec moi les connaissances et mais aussi les réticences liées à mes expériences passées avec ce type de compagnie.

Si j'accepte, c'est parce que j'ai l'envie bien ancrée de faire mentir ces réputations, sinon, à quoi bon ?

D'emblée je prends de plein fouet l'animosité liée au poste que j'occupe (cf. Les relations et les réalisations avec le milieu chorégraphique en Alsace).

Avec une violence que je n'aurai pas soupçonnée. Pourtant, si la violence des réactions m'interpelle, elle ne m'émeut pas, car je n'arrive pas de nulle part et je me suis formé au gré des expériences précédentes. C'est le bon moment.

## **Le Ballet du Rhin et la programmation précédente**

Le ballet du Rhin est en 1997, une compagnie de 34 danseurs, demeuré dans la droite ligne de celle composée par J. Sarelli (1988-90) : personnalités solides, très artistes, groupe très soudé, même si un certains nombre d'éléments sont à la dérive pour des raisons personnelles. Mais un groupe de jeunes est aussi arrivé, déjà très aguerris car souvent passé par le JBF, techniquement irréprochables sans atteindre toujours des sommets, artistiquement toujours intéressants.

La ville n'est pas des plus inspirantes mais permet aussi de ne pas se répandre. Elle est malgré tout, un repoussoir pour les jeunes danseurs et au long de ces quinze ans de mandat, combien de fois sera dit, tout comme à mes prédécesseurs :

- Non, Mulhouse, pas possible, on crève ici !

Cette phrase souvent suivie par un départ vers des lieux plus porteurs, type Francfort, La Haye, Lyon etc.

Les directeurs précédents ont surtout mené une politique de reconstruction et de présentation d'œuvres du répertoire allant du baroque tel « Jason et Médée » reconstruit par le suédois Ivo Cramer, historique (dont un récent programme Ballets russes), néo-classique et contemporain historique (K. Joss, C. Carlson), de façon logique et raisonnée, à laquelle on ne pouvait qu'adhérer en tant que professionnel du spectacle. Parfois moins en tant que public, moins enclin à la réflexion sur la portée historique de telle ou telle œuvre présentée, de plus sans un intense travail de communication lié à la difficulté de J. P. Gravier à s'exprimer en public, alors qu'il était passionnant en studio. Ces programmes peinaient donc parfois à s'imposer. Les quelques classiques revisités (Casse-Noisette) n'avaient pas fonctionné tels qu'ils l'espéraient, après le succès de Roméo.

Aventure solitaire souvent, peu relayé par un succès grand-public, mais la compagnie saute, grâce à eux, du baroque au contemporain sans difficulté, domine son sujet, est très ouverte aux diverses expériences et « connais son histoire de la danse par la pratique ».

Avec seulement deux programmes par an, donc un peu plus d'une vingtaine de spectacles par saison en région, ils complètent, bon gré, mal gré par une quinzaine de spectacles en tournée à l'étranger, que l'un des directeurs, Jacqueline Gravier, négocie à l'arraché avec l'AFAA qui finance alors encore les déplacements des compagnies de danse françaises.

Leur agent, D. Lebesque, alors démarrant sa carrière, la leur complète par quelques dates en France et à l'étranger.

Depuis les débuts de leur mandat, Roméo et Juliette demeure leur pièce emblématique et avec lequel ils tournent souvent et de ce fait le contact entre moi et la compagnie est resté régulier.

Les problèmes que la troupe rencontre (diffusion, implantation en région, relation avec la direction artistique etc.) me sont donc connus.

Lors du changement de direction, il faut profiter immédiatement de la situation de remise en cause générale pour faire partir un certain nombre de danseurs en fin de course et profiter de l'effet d'annonce de la nomination pour recruter des danseurs plus adéquats. Le Gravier ont déjà fait beaucoup. Un an après ma nomination, quatre danseurs quittent donc la compagnie en plus des deux ou trois qui ont suivi les Gravier dans leur départ. Ils sont remplacés sans trop de difficultés, le marché du travail pour les danseurs classique étant déjà sinistré en France. Les directeurs des études de conservatoires nationaux recommandent certains de leurs

élèves et comme ensuite chaque année, les auditions seront pleines, mais pas forcément de grands talents. Chaque saison ce sera des coups de chance ou des intuitions qui permettront de maintenir un niveau adéquat. Et certains danseurs repérés mais n'ayant pas accepté le contrat proposé me retrouverons souvent dans de grandes compagnies avec lesquelles j'aurai à travailler soit comme chorégraphe soit comme maîtres de ballet pour Béjart.

### **Les relations et les réalisations avec le milieu chorégraphique en Alsace (compagnies et programmeurs)**

Lorsque j'arrive en 1997, l'un des problèmes majeurs du Ballet du Rhin - depuis des années - est celui d'avoir été obligé de déplacer ses studios à Mulhouse, ville déconsidérée, malgré le travail de l'équipe municipale (la Filature, l'une des plus belles scènes de France est inaugurée en 1993). L'éloignement de son public principal : Strasbourg (5 représentations par programme à 1200 places/représentation contre 2 seulement à Mulhouse, jauge pratiquement identique) rend difficile la création et le suivi de relations avec la population strasbourgeoise. Règne en Alsace des légendes héritées des anciennes structures d'avant la création du syndicat intercommunal, donc depuis 25 ans à la date de mon arrivée :

Des légendes de ce type : « Il y a bien un Ballet du Rhin à Mulhouse, forcément minable et poussiéreux pour les Strasbourgeois et un autre à Strasbourg, mal identifié, parce qu'invisible - et pour cause - et qui ne doit pas être meilleur ». « Comment voulez-vous en Alsace avoir un ballet qui soit aussi bon que celui de Paris. Et puis avant, on invitait les étoiles de l'Opéra à danser dans les productions du Ballet du Rhin et ça relevait le niveau. »

« Tiens d'ailleurs un jour, il y avait une soirée Ballets Russes, ceux de Diaghilev. Eh bien, quand j'ai téléphoné pour savoir quand leur danseur vedette, vous savez ce type qui saute haut, là ! Nijinski, voilà, dansait, je n'allais pas y aller pour rien, et bien ils m'ont ri au nez en me disant qu'il était mort depuis des années. »

J'ai l'air de pousser les choses, pas du tout. Ce sont des histoires glanées ici et là au hasard des représentations et des discussions avec les gens de la billetterie des théâtres.

Mais ce n'est pas le seul problème.

L'absence totale de rapport avec les structures qui accueillent de la danse, contemporaine principalement dans la région, est patente. L'opéra s'est enfermé depuis des années dans une tour d'ivoire et la seule concession est, à la demande de la ville de Strasbourg d'un accueil d'une compagnie de danse de réputation internationale fruit d'une « entente » avec la scène conventionnée de Maillon qui inscrit ce spectacle dans sa programmation. Il y a eu précédemment Pina Bausch et Wuppertal, il y a eu aussi les 3 NDT. Cette programmation est en fait décidée par l'assistant à la direction artistique de l'Opéra.

Il n'existe en Alsace aucune compagnie conventionnée. La région brille (?) par sa quasi-absence de compagnie de danse contemporaine fixe et d'envergure.

Mais il existe trois structures d'accueil majeurs : Pôle Sud et le Maillon à Strasbourg, La Filature - scène nationale - à Mulhouse. Nés dans la foulée des développements dûs à la politique de la danse des années 80, le Ballet du Rhin représente pour eux un non sens. A l'époque du boom de la danse contemporaine française, que fait au milieu de ce paysage qui ne devrait plus qu'appartenir à ce mouvement, une compagnie de répertoire ?



D'abord, il « bouffe » 50%, si pas plus, des subventions pour la danse dans la région. Ensuite ses productions sont, forcément, d'un compassé, d'un vieillot que la danse contemporaine française dont tout le monde parle au quatre coins de la planète, ne peut plus accepter en l'état. On oublie avec mauvaise foi que le Ballet du Rhin (en passe de devenir national) est l'un de 19 CCN et que le label a été donné par J. Lang lui-même pour permettre au Ballet une programmation digne de ce nom. Là encore je ne plaisante pas, ce sont exactement les mots que l'on m'a sorti.

Mes trois derniers prédécesseurs n'ont pas cherché à créer des relations soit de complicité soit de bon voisinage avec le milieu chorégraphique alsacien, le premier par refus d'accepter la nouvelle donne des années 80, ce qui provoque son départ en 1990, les deux autres à cause de la violence des propos cités qu'ils subissent de plein fouet et réagissent (peut-être) à l'opposé de ce qui devrait être fait. Mais il faut aussi supporter de prendre le ton de ces déclarations en pleine figure.

Pour couronner le tout, les rapports entre Pôle Sud, le Maillon et la Filature ne sont pas bons. Chacun a ses artistes, ses poulains, son pré carré et critique ouvertement la politique menée par les autres.

Mal accueilli d'emblée avec la liste suivante de préjugés défavorables : 1: Béjart. 2 : Ballet du Rhin. 3: manque absolu de connections personnelles avec la danse contemporaine française. Je ne suis ami avec personne, n'ai travaillé avec personne et viens de chez personne issu de ce mouvement.

Ils oublient tous une chose : je n'ai jamais travaillé en France ! Par contre je connais les discours tenus à l'étranger sur la danse contemporaine française. Et ils ne sont pas très brillants. On est très loin de l'estime que ce mouvement est supposé avoir à l'étranger.

Pôle Sud et le Maillon disposent de petites jauges (entre 250 et 500 places). La Filature adapte la salle (1200 places) à la fréquentation estimée possible de tel ou tel spectacle et dispose d'une salle modulable. Pour W. Vandekeybus, par exemple la salle de 1200 places est réduite à 500 et n'affiche même pas complet pour 2 spectacles, idem pour J. Nadj (à mon grand désespoir, car j'aime profondément son travail). En général, les spectacles sont programmés une seule fois.

De mon côté, on attend que je remplisse nos deux puis trois programmes de saison ( que je pousse à quatre, avec carnets de bal, puis les spectacles jeune public) qui sont maintenant présentés 3 fois à Mulhouse (3x33600 places/an plus une scolaire limités à 500 élèves), et 5 fois plus deux scolaire à Strasbourg (3x8000 places/an), à Colmar (3x1400 places/an).

Depuis le Cullberg, plus rien ne m'impressionne et ce ne sont pas trois directeurs de structures qui vont le faire. Et puis, mon absence absolue de mauvaise foi aide beaucoup. Je sais parler, communiquer, m'enthousiasmer. J'aime la danse, quelle qu'elle soit, vraiment et personne ne me le disputera.

## **Les conventions, les abonnements conjoints**

Je m'attelle donc à construire des relations. D'abord, je vais voir des spectacles à Pôle Sud et au Maillon, ce qui n'était paraît-il jamais arrivé avant - il faut tout de même faire 200km AR sur une voie pas encore rapide - et je mets en place une convention avec sa direction, afin que le Ballet soit présent chez eux au moins une fois par an au moins à Pôle Sud. Nous ferons cela dans de mauvaises conditions, pas de leur fait ni du nôtre directement, mais du fait de la direction générale de l'Opéra qui veut absolument capter toutes les recettes de billetterie.

En contre partie, je souhaite pouvoir mettre au moins une fois par an en retour la scène de l'Opéra pour une production Pôle Sud-Le Maillon. C'est sans compter sans l'Opéra, simplement scandalisé par l'idée. Pôle Sud me voit au prise avec la direction générale de l'Opéra et comprend vite et ma bonne fois, et l'absence totale d'envie de la part de l'Opéra d'adhérer à ce projet, quand bien même on ne leur demande qu'une semaine d'occupation du lieu.

Bien sûr les problèmes de planning à trois ans, sinon plus, de l'Opéra rendent les choses de toute façon extrêmement compliquées, le bâtiment n'étant pas et n'est toujours pas, 16 ans après, de première jeunesse. La direction de Pôle Sud ne m'en veut pas et nous travaillons en sympathie.

Nous programmerons le projet à Pôle Sud pendant 5 saisons.

A l'intérieur de ce « carnet de bal » - nous avons insisté ensemble sur cette image peu compassée - sont présentés : un jeune chorégraphe repéré par moi et/ou Pôle Sud ( I.Favier, Y.Raballand, M.Belenguer, V.Bini), un chorégraphe établi en région ( S.Vidal, P. A. Petit, L. Ziegler, R. Pook, R. Hogenraad, I. Fuchs), un chorégraphe issu de la compagnie ( L. Rainis, A. Imbert, D. Merle, P. Parker) et puis des surprises allant d'A. St Léon à J. C. Galotta en passant par C. Brumachon, K. Belarbi, M. Béjart, V. Gsovsky ou J. Stromgren.

Avec le Maillon, nous avons déjà cette convention d'invitation de compagnie internationale que je reprends en main et tente de développer ceci en invitation conjointe Opéra-Maillon-Filature. J'invite le Cullberg avec la dernière production de Mats Ek : « La Belle », qu'ils tournent en Europe la saison qui vient. La Filature exige de ne pas avoir le même programme que l'Opéra-Le Maillon. Le Cullberg décline, il ne tourne cette saison qu'avec La Belle. Le projet se fait, mais sans la Filature.

L'année suivante, j'invite Béjart, avec L'oiseau de feu, le Sacre et une petite création sur une nouvelle de Gogol : le Manteau. La particularité du projet consiste à mélanger les deux compagnies dans les Stravinsky. La rencontre et le mélange s'opèrent magnifiquement et cinq des danseurs du BONR dansent les rôles principaux.

Cette fois les structures s'entendent. Enfin ! Le spectacle se passe dans les deux villes, pris d'assaut, puis nous continuons les spectacles ensemble au palais de Congrès de Paris en représentations conjointes avec le ballet Béjart Lausanne.

Je tente une nouvelle fois pour l'invitation suivante, mais la direction de l'Opéra n'a pas été très correcte avec la Filature, le contrat négocié entre l'administrateur général et la direction de la Filature est trop à l'avantage de l'Opéra et La Filature, échaudée, décline ma proposition suivante. J'invite ensuite à Strasbourg des compagnies aussi différentes que Shankai Juku, La Bathseva d'Ohad Naharin, le Ballet national d'Espagne-Duato. Je souhaite faire venir Prejlocaj ensuite puis le Ballet de l'Opéra de Paris avant de me lancer dans des spectacles que

je souhaite d'avant-garde, mais la droite revient au pouvoir à Strasbourg et la subvention pour ce spectacle tombe.

Ce qui me surprend, c'est qu'à l'Opéra, à l'énoncé des compagnies que je propose d'inviter, j'ai toujours comme commentaire : Qui c'est ? Oh, on ne va pas remplir avec ça. L'acculturation de la direction générale dans son ensemble en ce qui concerne la danse en est là.

Les rapports de la compagnie avec la Filature et de Pôle Sud s'améliorent, par ce que, décidément, le Ballet du Rhin vit dans son temps, la reprise historique de Dance de Lucinda Childs en 2003, que nous programmons en Alsace ainsi qu'au Théâtre de la Ville (Paris) est là pour le prouver.

Nous mettons en place à Strasbourg un abonnement conjoint entre les trois structures strasbourgeoises « Parcours danse » qui commence doucement pour finalement connaître un vrai succès. Après un long combat, la programmation de l'Opéra du Rhin est intégrée sans réelle distinction dans celle de la Filature. Et là aussi la Filature propose un abonnement comprenant partiellement les deux programmations.

Mais tout cela après une somme d'efforts de persuasion intense pour quelque chose qui devrait couler de source.

Les années vont passer et le ballet, à cause d'une programmation toujours plus contemporaine va gagner ses galons de modernité auprès des trois scènes et les côtoyer en bonne amitié (leurs programmations sont annoncées sur nos programmes annuels ou mensuels et eux font de même).

Mais tout de même, dès que je programme un titre classique, c'est aussitôt un haussement d'épaule. Comme s'il fallait à tout prix effacer cette page importante de l'histoire.

### **L'exemple de Maina Gielgud (DA de l'Australian Ballet, 1983-96)**

Maina Gielgud et moi-même nous rencontrâmes une première fois à Venise lors d'une tournée du Ballet du XXI<sup>ème</sup> siècle et de Mudra en Juillet 1975. Elle revenait dans la compagnie en artiste invitée pour y danser le rôle de Mab dans le « Romeo » de Béjart/Berlioz. Un jour, nous engageâmes une conversation dont je ne me souviens que du fait qu'elle eut lieu, trop impressionné par la réputation et l'histoire de l'artiste (nièce de l'acteur shakespearien Sir John Gielgud (1908-2000), petite nièce d'Ellen Terry (1848-1928), mais impressionné aussi par sa présence scénique magnétique et mystérieuse. En totale opposition s'établit naturellement entre elle et moi, élève de première année de Mudra une simplicité de contact de façon parfaitement impromptue. Régulièrement, les années passant, lors que nos chemins se croisaient, le contact reprenait, toujours direct, toujours chaleureux. Une histoire courait sur elle : Béjart lui aurait un jour dit, excédé par sa recherche permanente de nouveaux talents, qu'elle finirait par s'occuper d'enfants perdus quelque part dans une contrée reculée.

Il ne croyait pas si bien dire, car elle prit en 1983, la direction de l'Australian Ballet qu'elle dirigea de 1983 à 1996 et qui connût avec elle un âge d'or, propulsant cette compagnie du bout du monde sur le devant de la scène internationale.

Je vins en 1989 remonter chez « elle » un ballet de Béjart : « Le concours » et ce fut

l'occasion de la voir au travail. Passionnée, passionnante, attentive à chaque danseur de la compagnie et pourtant sans pitié lorsque les progrès voulus ne se faisaient pas, elle multipliait les distributions afin de donner à chaque le moyen de se développer, et donnait tout son temps pour que ces talents dont elle soupçonnait l'existence puissent éclore. Ceci, tout en étant parfaitement consciente de ce qui tenait de la réalité ou du rêve. Lucide mais jamais désabusée, et surtout jamais battue, elle tentait toujours, afin de ne jamais avoir à regretter d'être passé à côté de quelqu'un, pour certain, une perte de temps. Cette dévotion parfois mal comprise, lui avait permis de faire de la compagnie une pépinière de talents.

Elle prenait la peine, régulièrement, de s'entretenir avec chacun, faisant le point et ces conversations, au sus et vu de tous, dans son bureau de verre, permettait à chacun d'exprimer son ressenti, de chercher des pistes, de faire le bilan des succès, des échecs et surtout empêchait de baisser les bras. La compagnie était disciplinée, dévouée aux œuvres, consciente de sa valeur mais sachant comment cette valeur avait été obtenue. Cela n'enlevait ni les tensions, ni les crises inhérentes à nos métiers, mais on sentait que tout le monde avait ses cartes en mains et le moyens de diriger sa carrière.

Venant de chez Béjart, cette « façon » différente m'avait durablement marqué (déjà chez Béjart, je travaillais à « sortir » les talents) et c'est sur son exemple inspirant que je commençais le travail au Ballet du Rhin.

### **Le projet : programmation, implantation, diffusion**

Dans un texte remis aux journalistes lors de la première conférence de presse de saison 97-98 et perdu depuis, les grandes lignes du projet artistique étaient lancées ou plutôt improvisées en face d'une situation nouvelle.

Une danse « qui danse », se meut, explore et embrasse l'espace, profite des acquis techniques actuels sans renier les expériences passées, utilisant le corps à l'extrême de ses capacités, sans œillères et pas limité à l'école classique et néo-classique. L'état de la formation des artistes chorégraphiques est à présent nettement pluridisciplinaire, spécialement pour les danseurs classiques. C'est au contraire les contemporains qui sont furieusement limités en termes de formation (on reviendra vite la dessus et l'acquisition des deux technique considérée comme nécessaire pour eux aussi).

Une danse de spectacle, ce qui ne veut pas forcément dire spectaculaire, mais qui accepte la donne imposée du théâtre à l'italienne, frontal et dominant. Une danse exécutée par des professionnels de haut niveau artistique et technique, une danse pensée, voulue, écrite par des chorégraphes sans se priver d'éventuelles expériences plus conceptuelles, des sujets qui relie constamment aux mouvements sociaux et politiques du monde actuel.

Les grands classiques « dans leur jus » sont, dans un premier temps, exclus, tant le volume de la compagnie, 33 danseurs, rend leur réalisation difficile. L'expérience prouvera par la suite que ce nombre restreint de danseurs permet tout de même, avec quelques efforts de recrutement de danseurs supplémentaires, qu'il faut aller chercher loin, de présenter une frange très mince peut-être de ce répertoire, mais de le présenter tout de même partiellement (Giselle et la Sylphide notamment, et ce sera fait).

Les relectures, dont le mouvement lancé par la Giselle de Mats Ek quelques années avant

(1982) mais digérées et acceptées par le grand public seulement 10 ans après, oui, s'il y a matière. Et matière, il y aura : le lac des cygnes, casse Noisettes, Coppélia en seront les preuves, tragiques ou dérisoires, elles questionneront l'histoire des oeuvres et leur place dans l'imaginaire collectif.

Les créations que la compagnie proposera dans un premier temps d'ouvrir ses studios à certains chorégraphes de la danse contemporaine française, aux effectifs souvent restreint et qui pourront ainsi développer leurs capacités avec un groupe plus vaste.

Par contre, des pièces nécessitant l'acquisition d'une technique particulière : Graham, Cunningham, les diverses street dance ne pourront trouver place que très partiellement.

### **Compagnie d'auteurs**

Comme décrit plus haut, une compagnie type self-service de la danse, où l'on danse un peu de tout de la même façon, l'essentiel étant d'avoir une proposition de spectacles et de styles variés, n'était pas le but du projet.

La fidélisation évolutive d'un certain nombre de chorégraphes attachés à la « maison » semble une bien plus intéressante solution. Non que cette proposition soit nouvelle, mais elle a au moins le mérite d'être revendiquée comme politique artistique et le terme compagnie d'auteurs reviens souvent dans notre communication. L'impossibilité de fidéliser ces chorégraphes par contrat, l'Opéra refusant toute création officielle de tels postes, il faudra travailler dans la relation de confiance et d'amitié.

Parmi les chorégraphes français, si quelques-uns répondent présent : J. C. Galotta jusqu'à un certain point (nous buterons sur un projet de création pour la compagnie), C. Brumachon et M. Kélémenis, d'autres, tel M. Marin, refusent d'emblée, malgré la longue relation qui existe entre nous. Son expérience au Lyon Opera Ballet l'a convaincue du danger que cela représente.

Bien vite un autre problème se fait jour. Même si les propositions sont pertinentes, le nombre élevé de danseurs et le coût des déplacements de la troupe ne rentrent pas dans les budgets consacrés par les théâtres hexagonaux aux spectacles de danse contemporaine, jamais assurés de faire le plein, malgré la « caution » du terme magique de « Ballet » que nous apportons.

De plus, la réputation bien ancrée dans l'esprit des gens - Alsace-conservatisme allemand-Ballet - ainsi que des années effectives de productions considérées comme vieillottes, l'a-priori encore plus ancré dans le fait qu'un danseur classique ne peut pas danser du contemporain (!?), donne comme résultat que ces programmes, trop chers et semblant improbables aux yeux des diffuseurs, nous ne tourneront pas.

Nous avons beau expliquer le projet, rien n'y fait. Il me faudrait, en fait, connaître personnellement des directeurs de lieux en France et tableer sur ces relations pour pouvoir convaincre plus aisément. Ce n'est pas le cas et mon passé béjartien à mon arrivée n'arrange pas les choses. Cela tendra à s'améliorer à mesure des échecs publics de la danse contemporaine française de plus en plus remplacée chez les programmeurs par le nouveau cirque.

Comme avec Béjart, je n'ai jamais tourné dans ce type de lieux (les scènes nationales ou de plus petites structures), il y a un vide relationnel.

Très vite, je cesse de tenter de tourner avec ces programmes et même de continuer avec la jeune chorégraphie française sauf de façon ponctuelle, en général pour continuer un bout de chemin avec un chorégraphe reçu en accueil studio et que j'ai repéré.

C'est donc vers d'autres territoires que nous tournons :

en parallèle de certains chorégraphes incontournables tels G. Balanchine, J. Kylian, W. Forsythe, et jusqu'à un certain point, M. Béjart, plus tardivement J. Inger, dont les oeuvres sont visibles sur la plupart des scènes internationales, la réputation ou l'état de leur carrière faisant que la diffusion de leurs œuvres, dans d'autres compagnies que les leurs, n'entre pas en conflit avec leurs propres productions, puis viendront s'ajouter L. Childs, J. Stromgren, D. Bombana un temps, M. Kelemenis, J. Godani et G. Stewart vont revenir régulièrement créer dans la compagnie. Ce choix n'est pas complètement délibéré, il est le résultat de beaucoup de tentatives auprès de chorégraphes français que la proximité et les moyens de la compagnie peuvent entrer en compétition avec leur propre capacité à diffuser leurs œuvres. Le problème est donc non pas artistique mais économique.

Mais ces relations longues durées auront un avantage dont je vois un résultat apparemment périphérique mais qui en donne une bonne image : l'Opéra du Rhin a programmé cette saison (2013-2014) Docteur Atomic de J. Adams, un opéra contemporain, en plein milieu de saison. La raison en est que des années de présence de L. Childs au BONR (4 œuvres reprises régulièrement), sa mise en scène, l'année de mon départ, du Farnace de Vivaldi, proposé par mes soins dans la programmation, ont établi entre elle et le public alsacien une telle relation de confiance que l'Opéra peut enfin se permettre un opéra contemporain en pleine saison, hors du cadre de Musica.

L'autre avantage, c'est l'adéquation absolue entre les danseurs de la compagnie et le style du chorégraphe. Jo Stromgren, qui mène dans les pays nordiques et baltiques une carrière impressionnante, a pu réaliser avec le BONR un certain nombre de ses meilleurs productions et souvent dans des directions inattendues pour lui, tels Casse-Noisette et Coppélia qu'il a su dynamiser et rebâtir avec humour et talent et qui nous a permis une diffusion de la compagnie intéressante.

Ces auteurs reviennent donc régulièrement créer ou diffuser une pièce qu'il souhaite donner à la compagnie, en connaissant les danseurs qu'ils vont retrouver, leur imaginaire dirigé vers les capacités, les spécificités et le talent de tel ou tel danseur. Ils le disent, c'est revenir à la maison et cela résume tout.

## **L'implantation**

Et puis et surtout, un travail à reprendre du début : l'implantation sur le territoire régional. A cela, deux raisons : la première, le contrat engagé avec le territoire d'accueil qui précise bien les enjeux et qui demande avec beaucoup de force à être respecté. La deuxième, moins honorable mais tout aussi réelle pourtant, mais dont même les politiques ne sont pas vraiment conscients : une compagnie de répertoire ne peut tourner autant qu'une compagnie de créateur. Elle n'est pas si modulable, et ses équipes, dans le contexte de l'époque, pire encore actuellement, sont souvent trop lourdes à faire tourner.

Donc, en contrepartie du peu de mobilité, un travail sur le terrain régional où la compagnie est étrangement peu identifiée et souffre d'une réputation de « ringardisme » profondément ancrée est non seulement obligatoire, mais impératif afin de justifier les sommes importantes allouées pour son existence.

Le Ballet du Rhin existe pourtant depuis 25 ans. Il a connu, avec ses différents directeurs, des fortunes diverses. Bien repéré au début des années 70 avec une programmation typique de cette période et répondant aux demandes et nécessités de l'époque, il s'est essouffé lentement. Les successeurs de Jean Sarelli se sont peu intéressés à la région, préoccupés qu'ils étaient à ouvrir la compagnie sur l'international.

Un programme est immédiatement mis en place, relayé la première année par L'ACA (L'Agence Culturelle Alsacienne), agence qui va nous donner les moyens de nous présenter immédiatement dans six villes de moyenne importance dans la région Alsace avec stages en amont et aval d'un programme dédié jeune public l'après-midi et tout public le soir. Nous espérons naïvement que cette aide sera renouvelée les années suivantes, avant que l'automatisme de la présence du ballet en région se crée. L'apport financier de l'ACA, qui subventionne notre contrat à hauteur de 50%, fait que les directions culturelles des villes se jettent sur l'aubaine. Malgré le succès évident, l'ACA ne rééditera pas cette aide. Tenant à soutenir une création contemporaine locale, réduite pourtant à quelques aides au projet, sans aucune compagnie conventionnée, plutôt que de se servir un moment du Ballet pour lancer une dynamique, le choix est, comme souvent, le saupoudrage de subvention à de petites structures. Au final de 15 ans de présence en Alsace, les compagnies indépendantes auront continué à briller par leur absence.

Les villes peineront donc, malgré nos efforts et adaptations de formules diverses, à rééditer l'expérience.

Bon an, mal an, le Ballet du Rhin sera présent en région dans au moins un ou deux lieux par saison jusqu'à ce que les occupations extérieures de la compagnie et les difficultés économiques des petites villes prennent le pas sur les envies et les nécessités de diffusion.

## **La diffusion**

Soutenu par Didier Le Besque, l'AFAA encore active, le ballet du Rhin tourne de façon très irrégulière, mais après un départ assez fort, la diffusion tend à se raréfier. Lorsque mon mandat commence, Didier Le Besque ne nous suit pas ou reste dans une expectative prudente. Une tournée au Brésil dont l'AFAA se retire brutalement pour soutenir un autre CCN en difficulté et qui prend notre place donne le coup de grâce à nos relations distendues. Il faut dire qu'ayant toujours travaillé dans des compagnies où la diffusion en tournée est un composante normale qui arrive toute seule, je ne suis pas du tout préparé à cela ni ne dispose des réseaux nécessaires. Je crois naïvement que la qualité de notre programmation et du travail de la compagnie suffira. Nous sommes l'un des CCN les plus importants et le devoir, me semble-t-il, des directeurs de structures partout en France est de rendre visibles ces institutions. Ce n'est pas le cas. Je connais mal la France et son égocentrisme forcené. Quelques rares tournées à l'étranger viennent compléter notre programmation. J'ai beau entreprendre des démarches auprès des directeurs en France, rien n'y fait. Nous ne faisons pas parti du réseau de L'ONDA, les Scènes Nationales abhorrent tout ce qui contient de près ou

de loin le mot ballet et ont leurs artistes. Puis débarque un jour un jeune agent, Thierry Duclos, que ma programmation intéresse et à partir de là, nous sommes assurés d'une bonne quinzaine de dates. Cela suffit à ce moment à compléter de façon intéressante notre diffusion. Plusieurs fois des tournées en France ou à l'étranger se profilent, mais que nous devons repousser, notre calendrier fixé par l'Opéra du Rhin ne nous permettant pas de déplacer leurs dates, malgré les tentatives. La dernière saison, nous atteindrons tout de même 80 spectacles. Une honnêteté viscérale par rapport aux institutions dont nous dépendons nous interdit de comptabiliser toute forme de présentations ou spectacles gratuits dans nos bilans, et c'est avec incompréhension que je constate que cette règle n'est absolument pas suivie par beaucoup de mes collègues qui de ce fait affichent souvent des taux de diffusion enviables.

Malgré tout, le BONR sera présent deux fois au Théâtre de la Ville et un peu partout en France, plus rarement en Italie, Suisse, Espagne et Allemagne.

### **Les obligations temporelles et techniques**

L'expérience nous fait savoir que c'est dans les premiers mois que l'on va vous accorder toute confiance et que l'on peut obtenir le maximum de choses. Tout de suite s'est posé le problème du temps de plateau. En effet, le Ballet du Rhin, bien que chez lui à l'Opéra de Strasbourg et dans les deux théâtres mulhousiens, n'est pas décideur des plannings, ni propriétaire des salles dans lequel il se produit : La Filature est une scène nationale accueillant contractuellement l'opéra, le ballet et l'orchestre symphonique, idem pour le Théâtre de la Sinne et celui de Colmar. A l'Opéra du Rhin, ou nous devrions être chez nous, nous sommes...à l'Opéra, et en condition de tournée.

En 1997, la programmation est en pleine discussion sur le terrain régional, grâce au changement complet de l'équipe de l'Opéra du Rhin : nouveau directeur général, nouveau directeur musical en plus du directeur de la danse. Toutes les structures régionales sont prêtes à « travailler mieux, de façon plus raisonnée et raisonnable » comme le déclarera le directeur de La Filature, Christopher Crimes et que chaque nouvel arrivé répétera à l'envie, avant de prendre conscience des problèmes que posent ces cohabitations forcées. Nous réussîmes cette année-là à obtenir pour le ballet du Rhin en création une semaine pleine de plateau. Un temps raisonnable en cas de difficultés techniques, mais qu'il faudra souvent réduire sous la pression parfois, par absence de nécessité aussi (programme sans orchestre et sans décors lourds, reprises de production connues).

Mais les structures ne vivaient pas et ne vivent d'ailleurs toujours pas au même rythme.

L'Opéra bloque ses périodes de production trois ans à l'avance, car ne disposant pas de troupe permanente, il est tenu de réserver les chanteurs dans cette amplitude et connaît déjà les titres des œuvres qu'il va programmer.

Les théâtres comme La Filature établissent leur programmation d'une année sur l'autre en fonction des derniers succès de spectacles nationaux ou internationaux et sont tributaires des possibilités temporelles de ces spectacles invités, ce qui, avec les blocages longtemps à l'avance des dates de l'Opéra peut se révéler catastrophique, en tout cas réduire les capacités de programmations.

Le ballet se situe entre les deux. Il peut en effet décider d'une programmation relativement à



l'avance mais reste tributaire des danseurs, de leur évolution artistique et technique, surtout dans un groupe aussi restreint que le Ballet du Rhin, fort de seulement 33 danseurs et situé dans une ville si peu attractive qu'est Mulhouse, l'un des problèmes majeurs de la compagnie : son lieu de résidence. Même si en 15 ans tout le monde notera la stabilité des artistes du ballet, qui souvent s'installeront pour longtemps, ce n'est pas acquis et bon nombre d'excellents danseurs dont la compagnie avait besoin ne resteront que quelques saisons pour se rapprocher de centres plus attractifs.

### **Bâtir une programmation, bâtir un programme**

Le directeur général nouvellement nommé, R. Berger (1997- 2001) veut bâtir ses saisons d'Opéra sur une thématique particulière. Il souhaite, sans obligation formelle, que le Ballet s'aligne. Rien ne s'y oppose. Nous sommes une maison plurielle, une thématique peut être un lien bienvenu et somme toute, assez lâche pour ne pas se sentir contraint. Dès la première année, on installe un troisième programme, nommé Carnet de bal dont le financement est pris sur des queues de budget et qui a pour vocation d'être présentés dans des lieux autres que les 3 grandes boutiques. Programme fourre tout, éclectique et surprenant, passant de pièces très classiques à des créations minutes, et présentés dans des salles à la programmation plutôt contemporaines.

Le label national qui nous est attribué dès l'année suivante impose à la compagnie un programme de plus annuel. En conservant Carnet de bal et ajoutant ce nouveau programme, nous passons ainsi à plus d'une quarantaine de spectacles, doublons immédiatement notre nombre de représentations sur la région, faisons que la recherche de tournées, même si cela demeure une obsession et nécessité, se trouve reléguée, remplacée un temps par le travail en région.

Nous espérons que la réputation de la compagnie s'améliore ainsi, gagne en visibilité et que la diffusion nationale et internationale vienne d'elle même.

Les axes sont ainsi désignés: histoire, répertoire, création. Quelle priorité ? En fait l'ordre historique énoncé plus haut est ambigu. Nous sommes coincés entre deux choses : notre soif de nouveauté d'une part, d'une identité spécifique à la compagnie, donc de création dont le BONR aurait l'exclusivité, d'autre part un public qui de plus en plus réagit seulement aux titres et aux noms.

Nous faisons le pari de l'attractivité de la compagnie, de sa qualité intrinsèque, de sa force, de son talent, et de la multiplicité raisonnée de ses propositions, bannissons l'idée de solistes invités, antagoniste à l'idée même de compagnie.

C'est le chemin du temps, du parcours de fond. Et ce temps, étrangement, je l'obtiendrai, en tremblant souvent, à coup de duels à fleurets mouchetés, de coups de gueules, de relations directes avec les décideurs.

## **Le repoussoir des compagnies de chorégraphes en France**

On commence à assister en France à la faillite de certains projets artistiques au sein même des CCN. L'usure artistique de certains semble venir du fait que les CCN, donnés à un seul et même chorégraphe, sans moyen réel de présenter autre chose que son propre travail, la lassitude du public s'installe. D'autant que certains se placent de façon dogmatique au sein de mouvements esthétiques étroits. Peu de ces chorégraphes sont en plus, capables de créer de façon diverse et plurielle. En cause, leur formation, leur expérience parfois trop légère, leur talent monté brutalement en épingle par un entourage qui se sert partiellement aussi de la position acquise pour créer, de toute pièce, des réputations. Il faut constater que leur valeur n'a pas l'envergure ni le poids suffisant pour s'imposer durablement. Lorsque l'on compare une programmation telle que celle d'un CCN donné à un chorégraphe de la nouvelle danse française par rapport à un Neumeier, un Forsythe, un Kylian ou un Béjart pour ne parler que d'eux, le fossé est patent. Ces chorégraphes sont capables, tout en restant intègres artistiquement, de proposer une grande variété de type de travail. Ce n'est pas le cas en France, et donc, chaque programme ressemblant au précédent, l'absence de surprise et de renouvellement s'installe. En cause, la sacro-sainte intégrité artistique mise en avant pour expliquer cela en oubliant que nous sommes aussi des outils de production devant couvrir un territoire, sa variété, ses particularismes.

Je vois enfin un bien dans le type de compagnie dont je prends les rênes : notre versatilité. Même si je souhaite limiter les styles de danse explorés pour ne pas mettre en danger l'intégrité physique des danseurs et m'interdire certains domaines chorégraphiques, j'ai entre les mains un merveilleux outil qui me permet à la fois de former, éduquer et surprendre un public régional dans une diversité d'approches et de propositions.

## **Les programmes**

Techniquement, chaque programme, s'il est d'un seul tenant, reposera sur un titre plus ou moins connu mais avec toujours au bout, une surprise. S'il est composé, il obéira à des oppositions ou des confrontations entre différents styles, sujets, mais respectera toujours la forme du concerto italien : vite - lent – vite ou respectera des équilibres structurels qui permettront une lisibilité simple et aisément compréhensible. Pour expliquer : Concerto barroco, Stamping Groud, Marteau sans maître : le grand public et les journalistes comprennent : Balanchine-Kylian-Béjart, pour nous : variations surprenantes sur la structure vite, lent-vite, vite ou encore musique classique, silence, musique contemporaine, et mieux : trois images de la danse du XXème siècle, tendance néo-classique, mais comprenant chacun en leur sein des pistes pour les développements futurs.

Ceci n'est bien sûr pas exhaustif ni encore systématique, mais cette approche simplement technique est souvent à la base ne serait-ce que de l'ordre même du programme.

## Un premier programme

Woyzeck-Fragmente (Bombana) - Sonate à Trois (Béjart) - Alexie (Stromgren).

Un titre plus ou moins bien identifié par le public mais une histoire (Woyzeck, d'après Büchner), chorégraphe célèbre (Béjart) et une création au titre mystérieux (Alexie) montée par un parfait inconnu, telle était la composition et gageure de ce premier programme rapidement bouclé dont découleront les programmes des 15 années suivantes et qui confirmeront souvent le bien-fondé d'une telle construction.

Un programme en forme de coup de poing ou de douche écossaise tant les sujets choisis étaient, pour deux œuvres, violents et dramatique pour partie, le dernier apportant un changement radical s'atmosphère, de propos, d'angle même, hilarant et totalement décalé, sur le thème imposé de la littérature, puisque c'était le fil conducteur proposé par la direction général de l'Opéra. Un programme en forme de postulat. Classique et contemporain confrontés affrontés et réunis, sujets tout sauf simplement décoratifs.

Büchner, Sartre et l'alexie. Des auteurs, mais aussi la description d'un trouble sensoriel aphasique qu'avec humour et très mauvaise foi, le grand public voudrait bien attribuer aux danseurs.

Le Wozzeck de D. Bombana, pièce à la fois classique dans sa facture et d'une violence très contemporaine - Büchner s'était réfugié à Strasbourg en 1835 d'abord avant de s'installer et de décéder à Zürich deux ans plus tard - était peu ou prou une figure marquante sinon du cru, au moins d'un dramatique passage, faisait un lien avec la région. Masques, décor de papier, à la fois très spectaculaire et profond. Un scénario qui donnait à réfléchir sur l'abus de pouvoir dans une vile de filature qui avait connu de période sociales difficiles, le quartier du Rehberg en étant l'image la plus forte par sa pompe et son arrogance du quartier des nantis.

Bien sûr, Béjart devait être de ce premier programme, et avec une pièce que mes prédécesseurs n'avaient pu obtenir, ce qui était dommage compte tenu de la qualité de la troupe. La pièce correspondait parfaitement aux talents et aux capacités des danseurs de la compagnie et permettait aussi de lancer immédiatement de jeunes talents à peine arrivés. Une pièce pourtant fort ancienne précédant de deux ans son mythique Sacre du printemps.

Jo Stromgren, jeune chorégraphe norvégien, découvert par le hasard d'une annulation, allait amener un humour corrosif et déjanté qui allait ensuite, pendant des années, faire partie de la carte de visite du BONR.

Avec lui nous allions réaliser l'une des longues associations réussies de ces années : s'attacher durablement un créateur original qui, à chaque œuvre, approfondira son style, et se servant de la compagnie comme d'un instrument capable de répondre au mieux à ses projets. A la fois grave et doté d'un humour corrosif, joyeux, portant sur l'humanité un regard chaleureux tout en pointant nos incohérences et nos aberrations, chacune de ses créations provoque un fou rire bien venu et le public quitte le théâtre repu.

Se trouve réuni aussi dans cette « recette » ce qui fait le succès du théâtre shakespearien, et d'ailleurs tout théâtre au monde qui se respecte : passer du rire aux larmes et inversement, au rythme de ces tensions-détentes qui maintient le public en haleine ou le surprend à chaque nouveau chapitre qu'on ouvre. Un « Wozzeck » violent et tragique, la « Sonate à trois » tiré du « Huis-clos » de Sartre tendu et noir, pour s'achever sur une « Alexie » délirante, enfantine et joyeuse, à contre pied de toute la soirée.

L'incohérence, la mise côte à côte d'œuvres n'ayant rien à voir ni même à opposer, stylistiquement, historiquement ou encore et plus simplement dans leur dynamique, résulte du laxisme et de la paresse intellectuelle. Nous voulons éviter ça et espérons que cela ne se fera jamais chez nous. Ma culture musicale me fait refuser la fausse note sans qu'il soit question de simple tonalité ni de bon goût. Une logique toute dramaturgique et musicale anime toujours ces programmes.

Nous totaliserons en quinze ans deux titres du répertoire classique dans leur version traditionnelle, deux reconstructions de pièces du XXIème siècle, deux versions nouvelles de grands ballets du XXIème siècle pas encore installés dans le répertoire, sept relectures de classiques du XIXème et XXème siècles, l'entrée au répertoire d'une bonne trentaine de pièces du XXème siècle et autant de créations originales pour la compagnie.

### **L'intégrité des œuvres**

Le BONR ne présentera, comme mentionné plus haut, aucune pièce de Graham ni de Cunningham ni même de Street dance ou apparentés. L'acquisition de la technique de base nécessaire à la présentation de ces œuvres dans des conditions réalistes de fidélité nécessiterait un arrêt de l'activité de la compagnie d'au moins 6 mois. Et c'est techniquement impensable. Si d'autres le feront, et cela est arrivé, ils ne le feront pas dans des conditions qui ne cadrent pas avec l'éthique de respect des œuvres que nous souhaitons mettre en avant. Je sais trop, par expérience, ce que la technique exactement dominée apporte au respect du texte et lui permet de distiller sa saveur, pour trahir cette éthique que je pourrais pourtant aisément imposer, par pur opportunisme.

Bien des œuvres posent à la compagnie des questions d'éthique : comment respecter la doxa de certains mouvements esthétiques ? Pour ce qui est des classiques du XIXème siècle, le niveau technique des danseurs de maintenant est bien supérieur et ces pièces sont de toute façon des adaptations permanentes. Mais pour ce qui est des œuvres du XXème siècle les questions sont nombreuses et beaucoup plus complexes.

### **La compagnie : évolution**

Au hasard des auditions, la compagnie évolue lentement. Certains très bons talents repérés et engagés aussitôt ne restent parfois qu'une saison et intègrent très vite les très grandes compagnies. D'autres prendront quelques années pour mûrir et partiront ensuite pour les mêmes endroits. C'est toujours un arrachement que de voir un talent s'en aller, mais si c'est dans une évolution positive, c'est bien, et de toute façon, toujours moins passionnant que d'en voir un nouveau arriver.

D'autres danseurs restent, ayant trouvé avec le groupe et leur directeur l'environnement adéquat. Peu de tensions hormis celles inhérentes à un groupe constitué vivant en vase quasi clos.

Au rythme qui s'accélère de trois programmes puis quatre depuis que le Ballet est labellisé national, donc de toute façon 45 spectacles de fixe par saison, tournées non comprises et qui fait osciller de ce fait les spectacles entre 50 et 70 par saison, la compagnie prend une personnalité bien typée et travaille à plein, ce qui n'est pas sans poser de problème de planning car les 35 heures sont aussi passées par là. Mais comme nous n'avons pratiquement jamais de tournées en été, un accord est trouvé pour reporter les dépassements horaires, dans une certaine limite de jours travaillés pendant les mois d'été.

Progressivement, la compagnie se définit comme un groupe de garçons aux fortes personnalités et aux techniques assurées. Un groupe de filles aux figures de proues très repérables et au solide niveau technique, l'ensemble général d'une très grande versatilité. A ce rythme de spectacles, tout le monde est occupé et l'équipe d'encadrement met un point d'honneur à ce que chaque programme utilise la totalité de la compagnie.

En effet, on estime ici qu'engager donne des devoirs de part et d'autre : devoirs d'implication envers la compagnie pour l'artiste chorégraphique qui s'engage à donner le meilleur de lui-même pour les œuvres qu'il va devoir défendre, devoir de programmation de la part de la direction qui s'engage à ce que l'artiste ait les moyens d'exercer son talent. Le conditionnel n'a pas sa place ici, et aucun chantage à l'effort particulier n'est appliqué. Je suis contre toute forme de pression autre que le respect de l'œuvre et du métier.

Les contrats à l'année permettent, en cas d'erreur, de se séparer rapidement et sans trop de casse.

Les distributions sont faites afin de n'oublier personne, et si par hasard cela se passe, le danseur sait, sans hésiter qu'il n'a qu'à en faire la remarque pour que la chose soit corrigée. Si elle ne l'est pas, c'est qu'il y a un problème d'ordre bien plus général qui se résoudra, ou pas, lors d'une discussion provoquée ou organisée lors des renouvellements de contrats.

## **Relations humaines**

Les entretiens annuels que, sur le modèle de Maina Gielgud, j'installe dans la compagnie créent très vite, après la « peur » que les premiers vont installer, une relation franche et chacun se rend ensuite à ces rendez-vous ayant préparé son entretien, notes à l'appui. Cela dure de dix minutes à deux heures, s'il le faut, tant pis, tant mieux, les choses se disent. C'est, la plupart du temps un moment très chaleureux mais parfois aussi très tendu, surtout lorsque la présence d'un tiers est requis de part et d'autre, qui signifie un problème grave à aborder, en général un licenciement ou en tout cas un pas dans cette direction (le pire ayant été d'annoncer avec l'administrateur de la compagnie à une danseuse importante et avec une longue histoire avec le groupe, son licenciement pour alcoolisme au travail, après que tout ait été tenté de la direction à l'ensemble du groupe pour l'aider à se soigner).

Parfois une discussion débouche sur des résultats inattendus comme ce danseur arrivant avec l'idée de rester encore une année puis prenant lentement conscience qu'il est temps pour lui de partir. L'inverse s'est aussi produit de voir quelqu'un décider en fait de rester au vu de ce qui l'attendait en terme de possibilités de se développer. Gérer ces éventualités se fait à l'aune de mon expérience passée dans laquelle, je me souviens, la plupart des jeunes danseurs ne dormaient plus les derniers quinze jours de janvier, persuadés de trouver au matin la lettre

recommandée leur signifiant leur licenciement alors qu'en fait le souci premier d'un directeur est à l'inverse : comment faire pour conserver au sein de la troupe l'artiste qui pose problème. Et on découvre la situation à l'inverse : ne pas arriver à trouver le sommeil parce que l'on sait que l'on doit prendre telle décision de licencier un danseur, avec tout ce que cela peut signifier pour la suite de sa carrière.

Carrière courte, au déroulement problématique aisément repérable dans un CV. Heureusement, la plupart des danseurs n'en sont pas conscients.

## **Relations avec la direction générale**

Le grand travail et difficulté de la direction du ballet du Rhin sera de tout temps de gérer les relations avec la direction générale. J. P. et J. Gravier ne m'avaient jamais caché les dissensions permanentes avec le directeur général de l'époque et son assistant.

Des refus du type : « je refuse de programmer telle œuvre dans Ma programmation, car elle est indigne de Mon public (dans ce cas, il s'agissait de « La Sylphide » d'A. Bournonville, l'un des trois grands chefs d'œuvres de la danse romantique, laquelle chorégraphie est encore aujourd'hui sujet à stages, analyse technique et colloques) mais totalement inconnu de l'impétrant.

Le départ brutal de Béjart et de la compagnie pour la Suisse en Août 1987 nous avaient tous fait découvrir avec stupéfaction que la danse à l'intérieur d'une maison d'Opéra et quelque soit la notoriété du directeur du ballet, était sous la coupe d'un directeur général ou intendant, ayant les quasi pleins pouvoirs sur tout le personnel, directeur de la danse inclus.

N'ayant connu tout d'abord que l'ère Huisman (1959-1981) qu'un seul directeur général et totalement dévouée à l'œuvre de Béjart qu'il avait lui même invité et nommé à la direction du ballet, l'arrivée de G. Mortier (1943-2014) et la pression qu'il mit aussitôt sur la troupe fut mal vécue par toute la compagnie. Des réflexions venant de Mortier avec lequel, à cause de ma fréquentation assidue des représentations d'opéras, je parlais assez souvent, étaient étranges. Il trouvait le travail de Béjart intéressant mais déjà parfaitement démodé et ce, nonobstant la réputation énorme dont jouissait Béjart et les recettes financières non négligeables que la compagnie apportait à l'équilibre annuel du budget de la maison. Ce postulat m'amusait, car cela revenait à dire qu'une œuvre d'art pouvait passer de mode. C'était lui donner bien peu d'importance mal la connaître. Mais surtout qu'il puisse déconsidérer et trouver gênant la présence d'un tel artiste dans son « équipe », semblait à tous totalement aberrant et la possibilité qu'il s'en débarrasse inimaginable. C'est pourtant ce qui se passa.

Il faut insister sur le fait que la formation initiale des directeurs d'Opéra en général vient de la musique, ou bien ce sont des gérant d'entreprises culturelles dont la musique et (parfois, mais pas toujours) l'opéra, sont les passions. C'est souvent le seul monde artistique qu'ils connaissent et le placent, c'est normal, tout au dessus de tout ce qui se fait. G. Mortier devait donner, comme beaucoup de ses collègues pour un ballet, l'importance première à la musique - d'où leur détestation des ballets classiques tels que Don Quichotte, Giselle et autres, œuvres de musicien habiles certes mais tout à fait mineurs - et considérait le ballet comme une mise en scène de la partition, sans comprendre que la musique dans la danse n'est qu'un moyen,

pas un but et que l'œuvre, c'est la chorégraphie. Et même si certaines partitions de ballet sont particulièrement connues, elles émanent toujours d'un projet chorégraphique par le biais duquel elles ont conquis leur réputation.

J'espérais que mes connaissances en musique et en opéra particulièrement m'aideraient à surmonter ces problèmes et être capable d'être pédagogue. Disons que cela ralentit à chaque nouvelle direction (3) la venue des problèmes.

Chaque nouveau directeur, l'un après l'autre, se trouva surpris de ma masse de connaissances musicales et virent d'abord le directeur de la danse dont ils héritaient comme un homme de musique. Fatale erreur. Prêt à discuter musique, certes, mais jamais aligner la danse sur une partition musicale. Cette culture musicale que j'apprécie de m'être constitué, s'est révélée être une arme à double tranchant. Cela a installé de facto une situation dans laquelle a été considéré comme normal que le directeur de la danse connaisse toutes les œuvres programmées d'opéra, les chanteurs les chefs et la plupart des metteurs en scènes invités. C'était dire la suprématie absolue de la musique sur la danse. Et donc toute réaction d'impatience par rapport à leur propre ignorance du paysage chorégraphique mal comprise.

Je joins en annexe une description expliquant comment, dans une maison d'opéra comportant un ballet se côtoient deux mondes ayant certaines choses en commun, d'autres pas et comment la méconnaissance de l'un ou l'autre système ne peut mener qu'à des tensions.

Il est de la compétence du directeur général d'en avoir conscience et de savoir en gérer les problèmes générés.

Hors cette compétence, même chez les directeurs les plus sympathiques que l'on puisse rencontrer, n'existe pas ou pas assez. D'où un nombre croissant d'impatiences puis de tensions qui s'accroissent pour diverses raisons à mesure que le temps passe.

Dans une compagnie de ballet à demeure, le rôle du directeur de la danse est aussi d'accompagner le développement des danseurs qu'il dirige et qu'il engage sur un plus ou moins long terme ce qui n'est pas le cas du directeur en charge de l'opéra qui se contente de réunir pour une production donnée un groupe d'artistes compétent pour mener à bien le projet. Dans une programmation d'opéra il n'est pas question de style artistique général. Au contraire, le style d'une troupe, ce qui lui donne son particularisme et son identité, repose sur une pratique longue du travail ensemble en plus de la formation et de la programmation. Si la compagnie dispose d'une école, au moins les danseurs autant la même base technique et stylistique, ce si ce n'est pas le cas, c'est dans la politique artistique cohérente que le style va se développer et la qualité de la compagnie se développer.

Il est donc compréhensible que les relations opéra et danse ne puissent être que compliquées.

Avec le premier directeur général, Rudolf Berger, les relations furent bonnes jusqu'à un certain point, nous étions dotés de caractères compatibles, les espaces étaient bien définis, nous nous retrouvions sur les points essentiels, à savoir la thématique de programmation, quelque chose de plutôt souple et se révélait parfois inspirante. Il resta 5 ans pendant lesquels je pus mener à bien un certain nombre de projets. La seule pierre d'achoppement fut de souhaiter partiellement financer des tournées sur le budget de production et d'engager du personnel supplémentaire pour tout ce qui touchait au travail de formation des publics.

L'arrivée du second directeur, Nicolas Snowman, fut plus difficile. D'emblée il me demanda de partir - il comptait nommer une relation à lui - ignorant visiblement qu'une nomination à

ce poste devait suivre une procédure d'appel d'offre, comme pour le poste de directeur général - et il prit très mal le fait de s'entendre répondre qu'il n'était pas le seul à décider. Comme le ministère, sur la base de rapports d'inspection élogieux me concernant, ne trouvait pas de raison de mettre un terme à mon mandat, je restais. La suite fut une querelle de personne qui dura 6 ans, jusqu'à son départ et la compagnie fut régagée de tentatives de brimades morales ou financières qui se poursuivirent tout son mandat, tempérés en permanence par la façon que le monde chorégraphique a de se débrouiller de toute façon avec ce qu'on a, en s'appuyant sur les textes en vigueur régissant les structures mais aussi en s'appuyant sur un savoir faire issue de la pratique professionnelle du spectacle à tous les niveaux, ce qui est rarement le cas pour directeur d'opéra en général jamais monté lui-même sur un plateau pour d'autre raison que de faire un discours.

### **Directeur artistique : quels enjeux ? quels devoirs ?**

Les enjeux et les devoirs sont tout entiers contenus dans la description du poste (publicité) puis dans le contrat afférent (annexe) : maintenir et développer la réputation locale, nationale et internationale de la compagnie, respecter les budgets, gérer le quotidien de la compagnie et le recrutement des danseurs et travailler avec la direction générale à l'image et à la réputation de la maison. Par contre, rien sur la communication ni les recherches de financement supplémentaires.

Il y a ensuite, en sous main, bien d'autres choses, que chacun invente et développe à sa façon, en fonction de son imaginaire et de sa volonté, de sa personnalité et de son éducation, y compris sa capacité à la remettre en question.

Une obligation induite, s'appuyer sur l'expérience pour continuer et développer de façon originale la manière de diriger. et cette expérience était celle-ci :

De Béjart, était retenu plusieurs choses :

- une proximité, un compagnonnage, une empathie, parfois pervertie, malgré lui, par la célébrité et la légende autour de sa personne.
- un autoritarisme basé sur une tradition d'éducation héritée du XIXème siècle ou menace, contrainte, morale, hiérarchie, séduction - les clés du pouvoir - se heurtait à une personnalité généreuse et ouverte mais pleine de contradictions : à la fois conscient des abus de l'ancien régime, mais fasciné par ceux-ci.
- une culture générale très au dessus de la moyenne, source permanente de questionnements et de nouvelles sources d'intérêts.
- une remise en question permanente des routines.

Chez Mats Ek, pourtant très peu fréquenté :

- une énergie maniaque dépensée dans la recherche et la destruction de l'imperfection pour une recherche de qualité qui devait être sans faille.

Dans les deux cas, un sens aigu du groupe comme porteur de l'œuvre et ce qui en découle pour le maintenir à un haut niveau d'inspiration.

- au Ballet Est, la relativité de l'importance à donner aux événements, mais toujours l'exigence de la discipline.



- En tant que maître de ballet invité, le danger de l'absence de style et le danger de routine artistique. Chaque œuvre demande, même de façon infime un traitement particulier.
- En tant que chorégraphe invité, les expériences plus ou moins réussies de respect des nécessités de contact pour respecter l'adéquation des nouvelles distributions et les adaptations aux lieux. Ne jamais perdre le contact avec l'auteur de l'œuvre, lui proposer des solutions, ne jamais les lui imposer.

## **Analyses de programme**

### **Une réussite explicable : Balanchine-Kylian-Béjart (Barocco-Stamping ground-Marteau sans maître).**

A la fois facile à concevoir, mais difficile à monter, ce programme de répertoire reprend deux pièces indiscutables de leurs créateurs et une œuvre coup de cœur.

Le style en est relativement convenu : néo-classicisme 50-70 et période danse aborigène retranscrites par Kylian. L'obtention des autorisations de production simple sauf pour Béjart, obtenu à force de persuasion.

Structure lisible :

1 : Ensemble de filles. 1 garçon.

2 : 3 Filles. 3 garçons.

3 : 1 fille. 6 garçons.

Musiques : Bach - Varèse - Boulez. Soit : le « père » de la musique occidentale confronté aux pratiquement derniers représentants actuels de ce mouvement musical occidental.

Sur le papier et en terme de communication, un alignement de noms célèbres, aisé à promouvoir et à « vendre ».

En spectacle, autant Balanchine dans une pièce magistralement construite (Concerto Barocco), dans la grand tradition d'une danse féminine, l'homme réduit à un simple rôle de faire valoir est aisée d'abord, l'énergie tellurique, l'humour et l'intense virtuosité de « Stamping ground » créée un stimulus et rompt avec le « style » de la première pièce. « Marteau sans maître » réunit l'énergie du second avec le classicisme du premier, hormis que la distribution est ici renversée, les hommes y étant majoritaires, la pièce musicale brisant les codes rythmiques et mélodiques des deux premiers.

La difficulté vient surtout de trouver au sein de la compagnie les danseurs capables de rendre justice à ces trois œuvres à la demande technique très importante en plus de la question stylistique.

On reste dans une frontalité simple et assumée, la virtuosité n'excluant pas la profondeur, les difficultés d'appréciation résidant, surtout pour le public, dans le contenu musical : Marteau sans maître continuant, presque 50 ans après sa création, à ne pas trouver le chemin du grand public.

## **Une réussite discutable et discutée : Dance (Childs)**

La reconstruction de Dance a été une expérience passionnante sur le plan des exigences du répertoire contemporain, qui est peu ou prou une expérience nouvelle, satisfaisante en termes de diffusion puisque la compagnie a beaucoup tourné avec cette pièce.

Elle a aussi connu sa part de frustration et amené beaucoup de questions sur le mode de reconstruction. Ce que le public retient de Dance, après avoir dépassé le cap de la répétition semblant inlassable des mêmes structures chorégraphiques, c'est la simplicité et la nonchalance technique des danseurs de la création, à la fois en total contrôle des données chorégraphiques mais en maladresse technique permanente (ce sont des étudiants en diverses choses dont le droit, d'un campus d'université américaine, pas des danseurs professionnels su moins à l'époque de la création), maladresse les obligeant, pour se lancer dans l'espace, à sur-utiliser l'élan donné par les bras. Le charme de la pièce réside dans l'impressionnante organisation de la partition chorégraphique et l'évidente maladresse des danseurs, de ce fait très humains et naturels et justifie la simplicité du titre : dance, rien d'autres, danse, pour tous, par tous, un état.

Lorsque les répétitions commencent au BONR, les danseurs tentent de retrouver cette maladresse que leur niveau technique ne rend pas nécessaire. Lorsque Lucinda Childs arrive, à la surprise générale elle exige que les danseurs utilisent au contraire leur haut niveau technique pour gommer ce qui, à notre avis, fait beaucoup dans le charme de la pièce : cette maladresse qui ajoute, de notre avis, une « innocence » bienvenue.

Et L. Childs de rajouter pour la danseuse reprenant son rôle, dans le long solo Dance II, des *jetés en tournant* face public, très surprenants. La chorégraphe responsable et « propriétaire » de son œuvre, nous nous inclinons, perplexes.

Mais Lucinda tînt bon, face à nos interrogations : si elle avait bénéficié de danseurs tels que les nôtres à l'époque de la création, c'est ainsi qu'elle aurait réglé la pièce. Celle-ci fonctionna de toute façon, avec toute sa force, soutenue encore par le fait que le film de Sol Lewitt (1928-2007), lui, demeurait inchangé, établissant un dialogue historique entre passé et présent et proposant d'autres pistes de réflexions par rapport à l'œuvre dans son ensemble.

Mais est-ce la bonne lecture ? Le BONR donne de l'œuvre une image nettement plus gymnique et spectaculaire de la chorégraphie, mais est-ce le but ? Le créateur a-t-il une vision exacte de ce qui fait l'intérêt et le charme de son œuvre ? Le débat musical postulant le fait que le compositeur est rarement un bon interprète de son œuvre (voir les enregistrements de Stravinsky de son œuvre en général, ou celui Ravel et son improbable interprétation de son Boléro au rubato abondant et à la métronomie fluctuante) peut être considéré dans le cas de Dance.

## **Un ratage irraisonné: Woyzeck-Table verte (Bombana- Joss)**

Ce programme possède une vraie logique : la carte d'identité de l'expressionnisme en danse, une œuvre importante dans l'histoire chorégraphique, déjà présentée par mes prédécesseurs, vraiment à la portée de la troupe qui adore la pièce et la défend avec conviction, et la reprise en miroir du Woyzeck de D. Bombana (1995), pièce utilisant avec intensité la leçon expressionniste dans un langage moins formaliste, mélangeant pour partie la technique

académique (Marie est sur pointes) à une gestique beaucoup plus contemporaine à l'intérieur d'une vraie dramaturgie et qui avait connu un très grand succès à l'ouverture de mon mandat. L'expressionnisme germanique donc et son écho ou sa résonance dans une pièce actuelle. Il était intéressant de voir comment les chefs d'œuvres inspirent les générations suivantes, et permettent de servir de base à une progression stylistique.

La logique de ce programme s'est heurtée au besoin de divertissement. Trouvé trop sombre (et desservi par une affiche qui se référait à Murnau, mais « faisait peur aux enfants ») nous avons peiné à remplir les salles.

### **Créations ou relectures**

Il est toujours difficile de programmer, dans le contexte d'un ballet installé à l'intérieur d'une maison d'opéra, devant remplir à chaque programme, onze spectacles d'affilée dans des salles de 1200 places et dans l'une des plus petites régions françaises, des soirées complètes de création. Il faut chaque fois compléter par un titre ou un nom connu, les moyens financiers en jeux nous interdisant de facto pareille tentative.

La frilosité de la direction générale de l'Opéra en terme de création est patente et raisonnée : la création d'opéra annuelle se fait en ouverture de saison et systématiquement et uniquement dans le cadre ou à la périphérie du festival de musique contemporaine Musica, qui draine chaque année à Strasbourg un public international, à même d'assurer une billetterie suffisante pour en justifier la programmation. Encore que ces créations sont présentées quasi uniquement à Strasbourg et pas ou plus dans les autres villes du Syndicat intercommunal.

Le ballet ne dispose pas un tel festival, et le public de danse contemporaine beaucoup plus réduit et peu enclin à la base à investir un lieu tel que l'Opéra, en tout cas au début de mon mandat.

Les créations se doivent donc d'être « accompagnées » d'un titre, d'un nom identifié ou d'une reprise d'une œuvre repérée par le public. C'est un état de fait contre lequel il faut se battre constamment sans non plus en faire une question de principe. Voilà pourquoi ce type de programme uniquement de création original comporte toujours quelque chose de biaisé.

De plus l'Alsace, terre de musique (et ce n'est pas un cliché du type patrie du Jean Christophe de Romain Rolland, c'est une certaine réalité), le public de l'Opéra du Rhin rebondit plus facilement sur un titre et le fait que la musique soit à l'orchestre.

Pourtant, tout ce que nous avons apporté en termes de créations originales sans le recours à un titre connu, à quelques exceptions près, a toujours connu un vif succès en salle.

### **Une réussite inexplicable : Le prince en bois, Le mandarin merveilleux ( Tréhet- Childs)**

Lucinda, après Dance me signale qu'elle a toujours rêvé de monter « le Mandarin merveilleux » de B. Bartók. Surprise, car le monde expressionniste du compositeur hongrois semble bien peu convenir à l'esthétisme glacé de la chorégraphe américaine. En même temps, après le cortège d'horreurs soi-disant expressionnistes produit sur cette partition depuis sa création, peut-être qu'un chapitre Judson school serait le bien venu. Et puis le motorisme de la partition, surtout son début, peut effectivement être assimilé à une ébauche de mouvement répétitif.

Et puis aussi, en refusant ce projet, ce serait limiter Lucinda Childs à une seule et même forme de danse, qu'elle a certes réussi mais dans laquelle elle n'a pas à s'enfermer. Je m'éloignerai ainsi de mon projet qui est de proposer d'autres moyens de développements (soit par le nombre de danseurs, soit par l'originalité du projet) à des chorégraphes tentés par les capacités d'expression de la compagnie. Hors, on demande aux artistes - et les artistes eux-mêmes me le confirment - de présenter à merci un type de spectacle-marque de fabrique et l'on souhaite qu'il se limite à ce qu'il a si bien réussi une fois et ne plus s'en éloigner. Combien de chorégraphes français me l'ont-ils confié en s'en plaignant avec une phrase du genre : la critique m'éreintera. Trop fragiles pour pouvoir résister à ce type de diktat, ils tournent en rond. Seules Maguy Marin ou encore A. T. de Keersmaecker ont été capables de rompre ce cercle vicieux et en a gagné en retour une forme d'intouchabilité qui leur permet de développer tout azimut l'œuvre qu'elles souhaitent. L'exemple du critique musical E. Hanslick (1825-1904) qui, piètre musicien et théoricien, éreinta l'ensemble de la création musicale de son siècle et rata consciencieusement tout ce fit l'évolution de l'art musical. Il semblerait urgent de conserver constamment en tête l'histoire de ce clown. J'accepte donc la proposition.

En complément, une partition musicale peu connue mais que j'apprécie, l'autre ballet de Bartók, le Prince de bois, semble faire un dytique évident. Le programme de plus est à l'orchestre. Hélas, tous les chorégraphes contactés battent en retraite. Nous sommes depuis un moment à une période en France où toute partition symphonique de haut niveau, fixe, imposante voire monumentale, fait fuir absolument toute la planète chorégraphique. J'ai beau chercher : c'est toujours non. Je finis par faire à nouveau appel à Philippe Thérhet, que ce type de proposition n'effraie pas. Comme à son habitude, il fera un travail très sensible à défaut d'être réellement ou innovant ou décalé. Mais pour un ballet tellement rarement présenté et dont la mémoire collective ne garde pas de trace précise, mieux vaut encore une lecture qu'une relecture.

Le programme, que d'aucun à l'Opéra imagine peu vendable (qui s'intéresse à Bartók, compositeur adulé après guerre et semblant tombé à présent dans l'oubli) se remplit très vite, et atteint même des niveaux de recettes de billetterie pratiquement égaux à une production d'opéra. Et si la production de Thérhet semblera, malgré ses indéniables qualités, anecdotique, la production de Lucinda trouvera son public et tournera de façon assez confortable, rencontrant partout un beau succès.

A l'analyse, la version de Childs suit le scénario original pas à pas. Seule la fin peut prêter à diverse interprétations, le mandarin mourant de façon métaphorique, en ce sens qu'il disparaît bien, mais à l'intérieur de l'« ascenseur » par lequel les trois clients pénètrent dans la salle. Le mandarin est aux prises avec plusieurs projections de « la fille ». Les scènes de meurtres sont relativement symboliques, l'une des tentatives consistant à le battre avec les manteaux des trois malfrats... L'action est lisible, à la fois vivante - il s'agit bien d'êtres humains aux rapports passionnels exprimés - et conceptuelle puisque la danse ne rompt pas les codes répétitifs installés par L. Childs depuis *Dance*, l'espace étant une scène noire tout d'abord puis immaculée ensuite et l'ascenseur permettant l'entrée des clients une boîte translucide descendant des cintres. Hormis certains détails qui ramènent à Louise Brooks dans *Lulu* et le décor en phares de voitures, le reste de la danse et de la scénographie utilise les images habituelles du style Childs-Wilson.

## **Une réussite explicable : Le lac des cygnes**

Bien sûr la réussite semble inscrite dans le simple titre. Combien de fois entendons-nous dans notre métier que pour satisfaire le public, c'est le Lac en semaine et Giselle le dimanche, ou l'inverse. Cette boutade est hélas un constat troublant. Les trois années passées à Shanghai, pas moins de six productions du Lac des cygnes ont été présentées, depuis celle du ballet de l'Opéra de Paris en passant par celle du ballet de Shanghai, pour terminer par une troupe russe improbable composée de solistes de grandes maisons sur le retour et une compagnie provinciale comme faire valoir. Même en Chine, le public, dont ce n'est pas la culture se presse et assiste, éberlué, au meilleur comme au pire.

Le choix semble d'emblée opportuniste et basement commercial.

Les contemporains s'y essayent, et ces dernières années, un nombre impressionnant de chorégraphes contemporains s'y sont attaqués, assurance quasi immédiate de visibilité qui va finir un jour par faire fuir définitivement le public lassé ou gavé. En 1998, on n'en est pas encore là, et le Lac n'a plus été représenté depuis les années Sarelli.

Je suis à la recherche d'une œuvre importante pour fédérer le groupe derrière son nouveau directeur, une œuvre dans laquelle chaque se sentira valorisé et apprécié. Le hasard d'une réflexion dans le public (cf. : chapitre Chorégraphe) à propos d'un « petit lac », va me diriger vers cette œuvre. Le deuxième acte dans la chorégraphie de L. Ivanov sera maintenu telle qu'on la connaît encore maintenant, j'y ajouterai des citations chorégraphiques de V. Bourmeister dans ce qui me servira de structure pour installer le cauchemar du quatrième acte.

Pour le reste, le scénario est une vaste paraphrase sur le thème du ballet dans la mémoire collective, mettant en parallèle la création de l'œuvre et le mariage raté et psychologiquement déstabilisant du compositeur, deux événements concomitants dont le librettiste de Petipa et Ivanov, Modest Tchaïkovsky, le propre frère du compositeur, ne peut pas, me semble-il, avoir oblitéré dans sa rédaction.

Cela donne un grand spectacle haut en couleur, aux ressorts dramatiques a priori connus mais multipliés par l'impossibilité pour les spectateurs de prévoir les réactions du prince. Les danses utilisent la totalité du potentiel de la compagnie, alignant danses techniquement virtuoses, répertoire historique, théâtre, éléments venus du cirque ou de danses de salons etc.

Accompagné à l'orchestre, cette relecture déstabilisante non dans sa forme relativement classique mais dans les idées qu'elle véhicule (homosexualité frustrée du prince violemment exprimée) surprend et intéresse. Les différentes reprises, la surprise des premiers spectacles passés, se feront ensuite toujours devant des salles pleines et chaleureuses. Spectacle à la fois populaire dans sa forme, mais exigeant dans ses choix dramaturgiques, il présente ce que je veux défendre : une danse qui est aussi une prise de position sociale et esthétique.

## **Le travail avec les publics**

Convaincu par l'expérience Ballet-Est et constatant à on arrivée l'absence totale, même à l'Opéra, d'un volet formation des publics et de proposition en direction du jeune public, je mets immédiatement en place un certain nombre de structures et de rencontres.

La plus visible et importante de ces actions sera un programme de conférences dansées répondant au titre enfantin de « Raconte-moi la danse ». Calquées sur les « Young people concerts » initiés par L. Bernstein (1918-1990), chef d'orchestre auquel je voue un admiration sans borne non seulement pour son enthousiasme mais aussi pour sa capacité à transmettre cet enthousiasme, ces concerts eurent lieu et furent filmés pour la télévision à New York de 1958 à 1972. Ces formidables sessions d'explication nécessitaient deux éléments : un communicant au verbe simple et direct, tout en étant extrêmement compétent, et une équipe artistique (dans son cas le NY Philharmonic). A un moindre niveau, mais avec la même foi, nous pouvions réaliser la même chose avec la danse. C'est ce que nous lancerons dès le début et continuerons chaque année, en reprenant parfois certains modules. Proposées en temps scolaires mais pas limitées à ce public captif, il fallu parfois doubler les présentations. Pour ma part, ravi de tenir le rôle de maître de cérémonie, je me lançais dans l'aventure après une intense recherche sur chaque sujet abordé, qu'il s'agisse des liens entre danse et cinéma, l'invention de la danse classique, contemporain qu'est-ce que c'est, le rire et la danse, les ballets de Stravinsky, nous sélectionnions tout un programme d'extraits de pièces diverses présentées soit en costumes de répétition soit en costume de spectacle si cela s'avérait nécessaire. Eclairages spartiates à la base, mais bientôt l'équipe technique décida, devant le succès, de faire des miracles, d'une durée d'une heure, donnant la possibilité aux danseurs d'aborder parfois des pièces rares, ou qu'il rêvaient de danser, nous avons pu au fil des ans informer, faire découvrir à 2000 enfants et adultes par an, l'histoire et le particularisme de notre métier. Remplis chaque fois, limités dans un premier temps à 500 personnes par présentation mais bien vite débordés, c'était devenu un rendez-vous incontournable et chaleureux de notre politique de formation des publics.

Sur chaque programme, nous rencontrions des étudiants des campus de Strasbourg et de Mulhouse, avec échange en fin de présentation du programme dans lequel nous expliquions et détaillons le sens et la forme des œuvres, leur particularités techniques, leur histoire.

Cela en plus d'un grand nombre d'action dans les bibliothèques municipales, intervention dans les écoles etc. D'abord réticents, les danseurs peu habitués à s'exprimer verbalement furent, au bout du compte, des propagateurs actifs et passionnés, constatant au quotidien la visibilité accrue de la compagnie en région. Dès que la mode des ..... commença, les danseurs se régalerent d'en organiser, et j'étais parfois le dernier prévenu, preuve que la dynamique de rencontre et formation des publics trouvait chez eux un écho important.

## **Décloisonnement et fin de l'isolement du BONR**

Au final, j'ai réalisé avec eux un décloisonnement des différentes structures et sorti la compagnie de son isolement, les publics du Maillon, de Pôle Sud et de la Filature venant voir le BONR et le public BONR allant voir progressivement aussi ce qui se fait ailleurs. L'ensemble des structures est à même de présenter un aperçu de l'histoire chorégraphique vaste et complet qu'il s'agissent des œuvres baroques présentées par B. Massin et sa compagnie Ris et Danceries en visite, romantique comme « la Sylphide »(1836) au BONR, de la reconstruction de le « Table Verte » par A. Markard, fille de Kurt Joss, au relectures des classiques telle cette Belle de Mats Ek par la Cullberg ou le Casse-noisette et Coppélia de Jo Stromgren, Le Lac de J. Fabre en continuant avec la reprise de Dance de L. Childs, les visites régulières de A.T. de Keersmaker, M. Cunningham, les résidences d'artistes tels Mark Tompkins ou Kubilaï Khan Investigation en passant par W. Forsythe, M. Béjart et J. Kylian, en visite ou au répertoire du BONR.

Le public alsacien aura, en quinze ans, pu se faire une vraie culture chorégraphique. Ces passerelles entre les structures, utiles et évidentes pour l'irrigation du territoire régional, permettent à présent d'appréhender les spectacles comme un corpus historique et culturel, et non plus comme un bottin chorégraphique.

Nous nous relayons pour communiquer aux abonnés du « Parcours danse » des informations ou permettons des rencontres d'artistes afin que chaque œuvre présentée puisse être replacée dans son contexte, son environnement historique etc.

N'ayant aucune idée préconçue sur quelque danse que ce soit, intimement persuadé que ce qui ne tient pas la route se dissout de lui-même, car l'œuvre chorégraphique ne peut fonctionner que dans l'instant, nous organisons des rencontres régulières sur les trois villes, de préférence sur les campus universitaires et cela est suivi, et pas seulement par les étudiants. Progressivement, les fréquentations du ballet se stabilisent au dessus de 60% de taux de fréquentation, niveau qui, selon les statistiques, prouvent une dynamique et un résultat financier acceptable.

L'opéra a une barre bien plus élevée à cause des coûts de production : 90 % .

## **L'accueil studio et les conservatoires des villes de Mulhouse et de Strasbourg**

Dès mon arrivée au Ballet du Rhin en 1997, nous faisons un bilan de notre occupation des studios mulhousiens par la compagnie et constatons que nous sommes quatre fois dix jours en déplacement à Strasbourg, quatre fois trois jours à Colmar et un certain nombre, rares au début, de jours en tournée, variable mais qui au mieux est de l'ordre de deux bons mois, sinon plus. Et que pendant ces périodes entières, nos trois studios sont vides.

Le BONR propose aussitôt aux rares chorégraphes établis en Alsace de profiter de nos absences pour investir les lieux. A l'époque, on ne se préoccupe pas trop de sécurité et d'assurance, et rien ne m'empêche de le faire. La plupart des chorégraphes étant installés à Strasbourg, cette proposition ne rencontre que peu d'intérêt, pour des raisons d'abord financières : ils ont en général bien moins que le nécessaire et les déplacements vers Mulhouse ont un coût (nous le subissons aussi puisque 30% des budgets de production de la

structure Opéra du Rhin passe dans le déplacement en région (voyage, hôtel, défraiement). Dans ce cas particulier il est clair que le Ballet du Rhin gagnerait à être réinstallé à Strasbourg. Mais pour les politiques, il n'en est simplement pas question, la raison étant la couverture du territoire par des institutions culturelles.

Quelques chorégraphes saisissent tout de même l'occasion mais de façon si peu importante que cette proposition est un coup d'épée dans l'eau.

L'accueil studio, mis en place en 1998, vient à point nommé pour relancer cette idée. Lorsqu'il est mis en place nous signalons que nous « bénéficions de cette « manne » même si le ministère, pendant des années, ne nous allouera pas la même somme qu'au autres CCN, sous prétexte que nous sommes déjà richement doté (mais ne rechignera pas pour les 2 CCN mieux dotés que nous : Marseille et Nancy). L'Alsace est, de tout temps, un territoire extra-français, et qu'il s'agisse du réseau routier ou ferré (le TGV sera arrivera en dernier bien après Lille, Marseille et Bordeaux), des pont sur le Rhin (une seule passerelle créée depuis la fin de la guerre sur le Rhin) ou de la qualité des gouverneurs ou fonctionnaires dévolus à cette région, il y a toujours une méfiance.

Pratiquement personne ne fait de demande la première année, malgré un courrier circulaire envoyé aux différents chorégraphes « locaux ». Puis progressivement, les demandent se multiplient, venant d'ailleurs en France pour la plupart. Un jour, un chorégraphe que nous démarchons, intéressé par son travail et sans penser à mal aucunement, me lance en pleine figure que le fait d'obtenir une aide au travers de l'accueil-studio du CCN de Mulhouse, compagnie classique (!!!!????), peut être dévalorisante pour rechercher des coproducteurs et/ou de la diffusion ensuite.

Ce genre de remarque m'est confirmé par T. Malandain à Biarritz.

Heureusement, la qualité de notre accueil (les danseurs partagent leurs loges sans problèmes, échangent avec nouveaux venus, assistent aux répétitions lorsque la compagnie est présente, discutent avec les chorégraphes, nous remplissons au mieux toutes les charges et contraintes du projet) font que le bouche-à-oreille se fait, la réputation de la compagnie, enthousiaste et ouverte, la variété décloisonnée des dossiers que nous acceptons sans autre préoccupation autre que la viabilité du projet dont l'Accueil-Studio sera un plus, fait que nous recevons plus de 50 dossiers par an. Parfois les discussions et les accueils sont d'une belle qualité, parfois houleux, mais au moins le courant passe. Si nous arrivons à présenter quelque chose du travail en cours (nos studios, datant des années 70, donc pas du tout à niveau des attentes actuelles, ne sont absolument pas équipés, ni aux normes, pour recevoir beaucoup de monde), les programmeurs régionaux viennent de plus en plus systématiquement et les danseurs du BONR, s'ils sont là, s'y pressent.

Devant l'augmentation exponentielle des dossiers, nous fonctionnons en binôme avec un danseur de la compagnie qui s'occupe des actions en directions de public. Ensemble nous nous répartissons l'étude des dossiers et tentons d'arriver à être le plus rationnel et honnête possible devant les dossiers. J'ai personnellement une prévention absolue contre les relations déjà établie et ne veut pas que la relation soit un avantage. C'est une chose que je constate en France bien plus qu'ailleurs, cette cooptation grâce aux relations personnelles. Mon éthique me l'interdit et il faut souvent que j'explique à certains pourquoi le dossier n'a pas été accepté.



Lors d'un tour de table de l'ACCN à ce sujet, pendant lequel nous exposons chacun notre façon de fonctionner, force est de constater que le problème n'est pas la création. Les idées, les envies, il y en a toujours, mais la diffusion est le principal problème. Chacun décide de s'y atteler, de façon particulière. Au BONR nous demandons à tous les programmeurs de la région de participer à la sélection puis au choix des projets. Je demande à chaque programmeur, dans la mesure de ses moyens, de s'engager à participer à la diffusion de telle ou telle compagnie sélectionnée afin que l'accueil débouche d'emblée sur des spectacles et c'est ainsi que nous travaillons depuis quelques années.

Il ne faut pas être naïf. Cette façon de faire, pour généreuse et juste qu'elle soit, peut avoir son revers. La dernière année (ou le directeur actuel du Maillon a enfin accepté de venir lorsqu'il a découvert, après avoir décliné trois fois notre invitation, que tous les autres programmeurs venaient depuis le début), force était de constater que les programmeurs poussaient certains chorégraphe à postuler dans le but de faciliter ou augmenter un financement. Mais pourquoi pas après tout si cela permet aux spectacles de se faire et de drainer du public.

Mon contrat aurait continué, j'aurais proposé une réflexion sur le système que je devinais s'établir, et demander une refonte du système mis en place. J'ignore ce que mon successeur fait à présent de son côté.

Avec les conservatoires de Mulhouse et Strasbourg, l'un municipal, l'autre régional, les relations démarrent immédiatement sur les chapeaux de roues. Je commence d'abord par accueillir le Conservatoire mulhousien dans nos studios constatant l'absence de studio digne de ce nom dans leurs locaux. La proximité avec les danseurs peut donner de bons résultats. Hélas, la qualité de l'enseignement ne suit pas vraiment. Et lorsqu'il faut remplacer le professeur déficient, un seul candidat se présente. Pas vraiment un choix.

A Strasbourg, une convention est signée, les élèves de dernière année autorisés à venir suivre les cours de la compagnie lorsque nous sommes à Strasbourg, nous intervenons régulièrement auprès des élèves et travaillons sur les plans du nouveau conservatoire en construction. Puis l'équipe de professeur est renouvelé. Avec le premier engagement, une querelle de personne s'engage entre la directrice du conservatoire et le nouveau professeur. Elle ne le renouvelle pas et me demande de venir m'entretenir avec un nouveau candidat. Après entretien, je lui donne mon opinion, négative. Pas pédagogue, réputation difficile. A ma grande surprise, alors que je ne fais que donner un avis et ne mets pas en question notre convention, c'est le clash, la directrice visiblement ayant comme philosophie « qui n'est pas avec moi est contre moi ». Et c'est ainsi que s'achève et pour les dix années suivantes, les relations avec le conservatoire de Strasbourg, qui entre alors en déshérence. La directrice démissionne et décède dans la foulée, l'année même ou j'annonce mon départ. Trop tard pour renouer.

## **Conclusion**

Cette longue période au Ballet du Rhin m'a permis de mettre en pratique des expériences acquises tout au long de ma formation et de mes différentes positions comme danseur, maître de ballet et chorégraphe, ainsi qu'animateur de structure culturelle, chose pour laquelle je n'avais pas été formé.

Cette période m'a aussi permis de mettre en avant le résultat de mes réflexions concernant la place de la danse dans la société, et de proposer ces réflexions au public soit par le biais des spectacles eux-mêmes, soit par les rencontres.

J'ai pu développer mes capacités de leadership, avec cette fois des pouvoirs étendus voir quasi complets, l'éloignement géographique de la maison mère, privant la direction générale d'un véritable contrôle de mes actions, et heureusement. Cela m'a aussi permis d'approcher de très près un vaste répertoire allant de la danse baroque (La fille mal gardée, reconstruction Cramer) à la création contemporaine en passant par les divers courant historiques (Bournonville, Perrot, Saint Léon, Petipa, Balanchine, Forsythe, Kylian etc.). J'ai pu être en contact avec les différents courants de la chorégraphie actuelle française (Bagouet, Gallota) ou internationale (Stromgren, Noone, Inger, Stewart, Godani, Foniadakis), jusqu'au premières génération de jeunes chorégraphe sorti de P.A.R.T.S (Soulie). Et pas en simple spectateur mais en acteur de la mise en répétition de leurs œuvres, soit que je fasse répéter moi-même ces œuvres, soit que je sois appelé pour des raisons techniques et artistiques à intervenir à quelque niveau que ce soit. Cette vaste pratique, alliée à la recherche historique nécessaire, afin d'être à même d'expliquer le pourquoi et le développement des différents courants et autres évolutions de la danse, a parfait mes connaissances générales du répertoire historique. Cela m'a permis de mettre les nouvelles créations entrant au répertoire du BONR en perspective.

Devant les abus auxquels j'ai pu assister tout au long de mon parcours, j'ai pu aussi définir au mieux le concept de pouvoir comme étant la capacité de faire et non de dominer. Et cette capacité à pouvoir faire, réfléchi et équilibrée, vécue comme une éthique m'a permis de mener à bien un politique artistique plébiscitée par une durée de mandat bien supérieure à la moyenne dans ce type de compagnie (10 ans grand maximum en général). J'ai pu utiliser à plein toute cette culture intellectuelle, chorégraphique et musicale amassée seul ou en partie, « par volonté et par hasard », pour paraphraser le titre du livre de P. Boulez (Seuil, 1975), au fil des années et qui m'a permis d'être à la fois créatif, innovant, prospectif et compétent.

Cette culture ouverte et curieuse, librement choisie et développée de façon souvent empirique, soutenue par une grande capacité de mémorisation, m'a aussi permis d'aplanir un certain nombre de difficultés relationnelles et créer des ponts entre les structures, les styles, les publics. Sans jamais renier ni les acquis ni l'histoire, mais en m'en servant pour constamment rebondir, j'ai mené cette compagnie de répertoire à l'image démodée à une modernité assumée et multiforme.

## BONR : COMPARAISONS ENTRE PRODUCTION D'OPERA ET DE BALLET

\* les comparaisons entre une production d'opéra et de ballet sont les suivantes et expliquent, je l'espère, les conjonctions mais aussi les incompatibilités de fonctionnement des deux sortes de spectacles.

J'ai mis en italique ce qui marque les différences entre ces deux types de production:

- un titre plus au moins connu du grand public (*il en existe à peu près 200 repérés, d'auteurs plus ou moins connus et tout aussi repérés*),
- Plus rarement un titre nouveau (création) d'un auteur contemporain plus ou moins repéré, pas plus d'une production de ce type par an.
- *Les partitions des grands titres varient peu selon les éditeurs et, en amont de la production, on décide, entre le chef d'orchestre et le metteur en scène, des éventuelles variantes choisies. Il existe des partitions autographes de ces œuvres et des éditions éditées. La partition est facilement disponible et peut-être lue par n'importe quel chanteur ou musicien concerné par la production, apprise et travaillée individuellement. Il est possible d'apprendre une partition musicale dans des lieux divers, comme on lit un livre et mémorise son texte. On peut travailler une partition musicale assis chez soi.*
- *une équipe de chanteurs invités pour le projet, venant d'endroit différent que rien ne relie ou rarement entre eux, qui arrivent avec leur partie déjà connue*
- une équipe artistique réunie selon les goûts du directeur général,
- *un chœur à demeure qui participe à, dans le meilleur des cas, un tiers du spectacle, parfois beaucoup moins, mais qui est pourtant payé à l'année, en général puissamment syndiqué et protégé et qui peut chanter jusqu'à l'âge légal et normal de retraite*
- un orchestre à demeure, en principe, qui n'interviendra sur la production que quelques jours avant la première, ayant répété la partition musicale de son côté.
- un chef, soit invité soit permanent qui lui, assiste à la plupart des répétitions de mise en scène.
- *Les spectacles ont lieu avec une seule distribution, les coûts de deux distributions sur place pendant les répétitions s'avérant à présent trop lourds.*
- *En cas de défection d'un chanteur, un remplaçant, si on le trouve, arrive la veille du spectacle ou parfois le jour même, repère ses places sans avoir besoin de répéter en lumières et en déco sauf dans de rares cas de manipulation avec machinerie et tente tant bien que mal de se fondre dans la production et « sauver le spectacle ». il arrive que parfois le chanteur chante en fosse tandis qu'un assistant ou le metteur en scène lui-même, mime son rôle sur le plateau.*
- *la générale passée, toute l'équipe des artistes assurant la représentation se prépare individuellement à sa convenance dans la journée et tout le monde se retrouve entre une et deux heures avant le spectacle.*

- A la fin de la représentation, après les démaquillages et remise des costumes, *pas d'activité spécifique dûe au spectacle, sauf parfois pour l'équipe technique.*
- A la fin de la série de représentations *toute l'équipe se sépare*, sauf le chœur qui va, si ce n'est déjà fait mettre en chantier sa participation au prochain programme.

Pour la danse dans une compagnie de répertoire, on a tout d'abord :

- Un titre plus ou moins connu du grand public (*il en existe à peine 20 repérés*), dont souvent le chorégraphe, hormis quelques noms historiques ou « à la mode » est généralement inconnu du grand public.
- Un nouveau titre, en général inconnu d'un chorégraphe plus ou moins repéré.
- *Une partition chorégraphique n'existe pratiquement pas. La chorégraphie des grands titres varie selon les adaptations de tel ou tel chorégraphe ou maître de ballet souvent de façon importante. Il n'existe généralement pas de partition autographe de ces œuvres mais plutôt des notes éparses. De plus en plus la vidéo remplace la notation et empêche les développements de méthode de notations qui de toute façon se révèle inutile en studio, on ne peut danser avec un livre à la main ni en lisant un texte sur un écran. S'il existe une partition (méthode Laban ou autre) elle ne peut-être lue, dans le contexte actuel que par un spécialiste. Elle est apprise et travaillée en studio dans un laps de temps défini et comptabilisé dans le temps de travail légal des artistes. Il est impossible d'apprendre une partition chorégraphique ailleurs qu'en studio. On ne peut pas travailler une partition chorégraphique assis.*
- *une troupe fixe, à demeure, avec à l'intérieur solistes et ensemble dans une hiérarchie plus ou moins lâche, et, en général, jamais ou rarement d'artistes invités.*
- *La chorégraphie d'un spectacle se construit sur une période de répétition oscillant entre un mois et demi et deux mois. Dans le cas d'une création, on part de zéro. Le texte va se concevoir en studio. La prise de risque physique est toujours importante et demande un entraînement physique régulier et commun aux membres du groupe ainsi qu'un temps de travail parfaitement équilibré.*
- une équipe artistique réunie selon les goûts du directeur de la danse,
- un orchestre à demeure en principe, qui n'interviendra sur la production que quelques jours avant la première, ayant répété la partition musicale de son côté
- un chef soit invité soit permanent *qui devrait être en principe présent aussi longtemps que pour un opéra, mais qui n'arrive en général dans le meilleur des cas qu'une semaine avant les représentations et la plupart du temps ignorant tout du langage chorégraphique (la direction de ballet, considérée comme dévalorisante, ne fait pas partie de la formation de chef d'orchestre. De ce fait les chefs d'orchestre spécialistes de danse sont rares.*
- Les spectacles ont lieu avec *plusieurs distributions sur certains rôles pour éviter une fatigue trop intense des solistes (on joue chaque jour, pas de loin en loin, distribution qui nécessite en amont du spectacle une répétition avec les éléments nécessaires du spectacle (certains décors, lumière de préférence) pour que les danseurs puissent prendre des repères visuels et s'habituer à l'espace qui, sans cela, pourraient mettre leur prestation en danger.*

- En cas d'accident ou maladie d'un danseur, un remplaçant prend sa place, avec répétition si possible, surtout et obligatoirement dans le cas de travail de partenaire et de manipulation, type portés etc. Il remplace donc. Il ne « sauve le spectacle » que dans le cas d'un remplacement au pied levé, c'est à dire en plein spectacle, ce qui peut arriver.
- A la fin de la représentation, après les démaquillages et remise des costumes, *les danseurs passent en général un moment plus ou moins long pour « remettre le corps en place » par une série d'exercice d'étirements, nécessaires à leur hygiène de travail.*
- A la fin de la série de représentations *le groupe entier reprend le chemin des studios pour préparer le programme suivant.*

Ce qui différencie un studio où un opéra est répété et celui où un ballet travaille, c'est en général une longue table autour de laquelle se trouve une myriade de responsables des différents services requis : costumes, chaussures, accessoires, dramaturge, assistants du metteur en scène, assistants du chef d'orchestre, en plus du metteur en scène. Pour un ballet, une salle vide avec un miroir, deux chaises pour le chorégraphe et son assistant.

Ce qui différencie un plateau l'après midi d'une représentation d'opéra dans laquelle on ne joue pas en alternance, c'est le silence qui y règne ainsi que l'absence de toute activité. Pour un ballet, jusqu'à une heure réglementaire, suffisamment en amont du spectacle, le plateau est occupé par des répétitions dans lesquelles tout ou partie de la compagnie est requise, en plus de l'équipe technique, pour travailler les corrections de la veille, répéter avec les autres distributions.

## CONCLUSION

Je me suis mis à la chorégraphie dès l'âge de 25 ans, un peu en réaction aux pièces de Béjart que je trouvais quelquefois pauvrement chorégraphiées.

Très vite, il m'est apparu que j'étais plus doué pour les pièces à scénario que pour les pièces de danse pure. Je me suis aussi très vite rendu compte que le type de ballet à scénario, en France surtout, n'aurait pas les honneurs ni de la critique ni des programmeurs. La chorégraphie n'étant pas à l'époque ma seule occupation, je m'en suis accommodé sans douleur particulière et ce, jusqu'à aujourd'hui. Mes ballets, s'ils ont pratiquement chaque fois rencontré un succès public, n'ont pas été particulièrement diffusés, hormis « Romeo », « le Lac », « Dichterliebe » et « A sigh of love ».

Le scénario et la partition musicale ont donc été, presque à chaque fois, mon fil conducteur, la base de mon inspiration. Mais surtout, pourquoi cette histoire et qu'a-t-elle d'actuel et de nécessaire à la compréhension du monde par mes contemporains.

Leur raconter ensuite cette histoire à l'aide d'un matériel chorégraphique mais surtout et d'abord humain. Et peu importe le style utilisé. Ayant pratiqué jusqu'à un certain temps dans mon entraînement aussi bien le classique que le contemporain, sauter de l'un à l'autre ne me pose pas de problème et je viens d'un monde artistique dans laquelle la bâtardise stylistique n'a jamais posé de problème. Le style, mon style justement, ce n'est ni mon inquiétude première, ni à moi de le définir.

L'important, c'est un récit cohérent, lisible, une dramaturgie forte de quelques idées phares (la fin « dans le caniveau » de Romeo et Juliette, le baiser sans concession entre Siegfried et Rothbart dans « le Lac », les duos amoureux entre hommes et les nudités des corps en vidéos dans « Le chant de la terre », les textes improvisés des enfants dans « le métier de Mathis »). La rencontre avec des danseurs, leurs particularités physiques, techniques et artistiques m'influencent pour bâtir un personnage et c'est sur l'interprète que je m'appuie avant toute chose. Pour exemple, lors de création de Roméo au ballet du Rhin, j'avais imaginé un Mercutio très intellectuel, très retenu, un peu dans le style de celui de Zeffirelli.

« En magasin », rien de tout cela. Par contre, un danseur grasseillant, avec une tête de jouisseur, a tiré ce Mercutio vers un personnage d'ivrogne permanent, assez en phase de toute façon avec le contexte révolutionnaire russe dans lequel j'avais installé la production. Ce n'est que des années après que j'ai pu rapprocher Mercutio de cette première image d'intellectuel, grâce à l'arrivée dans la compagnie d'un danseur pouvant jouer sur ces deux tableaux.

J'ai reçu assez régulièrement des commandes que j'ai tenu à honorer parallèlement à mes activités de maître de ballet. Et même si mes préférences musicales me portent plutôt vers les trois romantiques allemands (Schumann, Schubert, Brahms) qui me « font danser » naturellement je n'ai pas hésité devant le Prokofiev de Roméo, ni von Zemlinsky, Milhaud, Stravinsky, Riley, Rabinovich, Pärt, etc.

Une commande est un défi. Rarement au fait de mes préoccupations ou de mes goûts, il oblige à forcer son talent, à se passionner pour des sujets hors de nous et au final travailler, plutôt que se laisser aller à nos penchants naturels, si bons soient-ils. Chaque commande a été un challenge positif dont je suis sorti avec plus de métier, plus de force et bien plus riche intellectuellement et artistiquement qu'avant. Mon travail à Shanghai sur un scénario adapté du film « In the mood for love » par exemple, m'a amené à visiter complètement l'histoire de cette ville, ses us, coutumes, structures sociales, expression « indigène » du sentiment amoureux pour me fondre dans la psychologie des personnages, qui ne doivent jamais se dévoiler en public. Alors, pour ces amours cachés tels ceux décrits dans le scénario, il m'a fallu inventer des duos sans presque aucun contact physique et les rendre lisibles et palpitants, sans compter une mise en espace de tout le petit peuple shanghaien que je devais minutieusement décrire pour un public épris de réalisme sans faire d'erreur de comportement. Par contre, et malgré mon opinion bien ancrée que la danse n'est pas une sœur aimante de la musique, mais un art complètement indépendant d'elle, qui devrait d'ailleurs une bonne fois s'en passer afin de faire cesser cette ambiguïté stupide qui asservit la danse au son, je n'ai eu ni l'occasion ni l'envie profonde de l'appliquer à mes propres œuvres. Parce qu'au fond de moi, d'abord musicien, le mouvement jaillit d'une émotion musicale. Et c'est parfois non pas une tournure mélodique ou rythmique mais un simple phrasé qui peut créer chez moi l'idée dramaturgique ou le mouvement. Ceci n'étant que ma façon personnelle de travailler, car je pense vraiment que ceci n'est qu'une des façons de faire de la chorégraphie, et, très franchement, la pire. Mais encore une fois, je ne me suis jamais mis en situation de créer mon propre groupe et par la même de tenter ces expériences que je voyais menées par d'autres.

En tant que producteur d'œuvre chorégraphique, j'ai au contraire invité les chorégraphes à chercher de nouvelles voies, à passer des commandes de musique contemporaine ou encore entretenir des liens très lâches avec le support musical.

Par contre ma passion du chant m'a amené à inclure des chanteurs dans certaines productions, ainsi les Dichterliebe, où le baryton se trouve confronté à 12 danseurs, ou encore le Chant de la terre dans lequel ténor et baryton (ou mezzo) participent clairement à l'action chorégraphique.



J'ai aussi été amené à chorégraphier dans deux productions d'Opéra : Hérodiade de Massenet à l'Opéra de Zurich, et Eugène Onéguine à l'Opéra du Rhin, expériences intéressantes mais rares, trop occupé par d'autres travaux.

Le travail avec des élèves de conservatoires ou d'écoles nationales (Paris, Lyon, Montpellier, Roubaix, Séoul) a lui aussi été un travail passionnant. Chercher, dans ces techniques et ces personnalités pas encore complètement abouties, les qualités à développer, profiter du geste chorégraphique pour leur apprendre à se lâcher, à chercher la liberté et en même temps l'extrême du mouvement, bref à se donner à fond, les entraîner dans une rêverie, les responsabiliser, leur apprendre à décider, tel est le challenge que chaque fois j'ai été amené à proposer. Et assister à ces sortes de naissances d'artistes est un moment très fort du processus de création avec des encore élèves.

Au BONR, j'ai tenu à demeurer dans mon poste de directeur de la danse et en aucun cas de chorégraphe en chef, comme on le voit souvent faire ailleurs, mettant en avant les créations des autres plutôt que les miennes. Les œuvres créées au BONR, hormis Roméo, ont toujours été motivée soit par une défection (Le chant de la terre proposé à Bernardo Montet), soit par une nécessité (Le lac des cygnes, la reprise des Dichterliebe) ou encore les spectacles jeunes publics pour lesquels nous avons des moyens réduits puisque pas inscrit dans la convention nationale.

Mais une création qu'elle soit une commande ou une envie répond toujours pour moi à une question d'ordre historique et sociétal. Qu'il s'agisse encore une fois de Roméo ou du ballet créé pour Shanghai en 2006 « A Sigh of love », je m'intéresse d'abord à l'environnement social, historique, artistique de l'œuvre avant de me mettre au travail. Pour Roméo cela a été le contexte historique dans lequel j'avais eu l'idée de situer l'action : les débuts de la guerre civile en Russie. Et c'est la plongée dans l'agitation de ces années particulières dans, non seulement leurs mouvements sociaux mais aussi artistiques, qui a inspiré et nourri la création. Dans « A sigh of love », c'est d'abord une recherche approfondie sur l'histoire et l'évolution de cette ville si particulière qu'est Shanghai, la présence des concessions et l'influence occidentale forte et discutée, que s'est basée ma réflexion avant même tout le processus de construction de l'œuvre.

« Le lac des cygnes » s'appuie d'abord sur une réflexion partant de la vie du compositeur à ce moment bien précis de son travail et sur une mise à plat du nouveau livret concocté par son frère Modeste après sa mort etc.

Parfois certains ballets sont des misse en abîme de ballets de Béjart dont je me suis amusé à détourner le propos ( « Papillons » est l'exact inverse de « Serait-ce la mort », « Le Chant de

la Terre » de « Ce que l'amour me dit »).

La musique ensuite : mes capacités de déchiffrage et de lecture de partition fait que j'ausculte l'œuvre un long moment avant de décider du sens que je vais lui donner ou des coupures ou des réorganisations que je vais opérer. Les coupures du Lac ont surpris le chef d'orchestre qui le dirigeait par la précision et l'exactitude des propositions. Le travail sur le Chant de la terre, dans lequel je voulais faire correspondre une œuvre littéraire – Holding the man, de Timothy Conigrave – aux six lieder composant la partition musicale. Aller scruter dans les moindres méandres de la partition ce qu'elle peut révéler pour en imaginer le sens fait partie des moments de préparation qui me passionne. La partition du Khama de Debussy m'a donné le plus de fil à retordre pour le faire correspondre à une scène montrant l'apparition du père du prince venant rappeler à son fils les raisons de son mariage avec la princesse vietnamienne Mi Chau, soit la trahison pour s'emparer de l'arbalète magique. Et c'est un moment magique de prendre conscience que votre opinion instinctive trouve sa correspondance dans les notes écrites.

J'ai une vision très claire de ce que sont mes ballets, plus Ballettmeisterballet (pour imiter ce que l'on désigne comme Kapellmeistermusik) que ballets de créateur. Cette opinion de moi-même m'est souvent reprochée, mais je préfère prendre cette distance là. Je ne suis dévoré par aucune urgence de créer, mais je sais faire. Et ceci me permet de toucher à tous les styles de danse sans chercher un lien quelconque. Si style il y a, ce sera plutôt du côté de la dramaturgie et la façon particulière que j'ai d'aborder les problèmes. Question mouvements, mes chorégraphies reposent sur des principes simples de clarté et de naturel, ce qui me relie à mes tous premiers pas de danseur élève : aborder la danse par le geste quotidien. Mais mon amour de la performance, ce plaisir de s'éclater en dansant agit en parallèle à cette recherche de naturel. Au final des pièces faciles d'accès, frontale et spectaculaires pour une part, et d'autre part, discrète, proche du murmure, de la confidence, du non dit.

J'ai parcouru en moins de vingt ans tous les niveaux de responsabilités dans le domaine de la danse, de danseur interprète à directeur artistique, de producteur, assistant, maître de ballet à chorégraphe créateur. J'ai ainsi traversé à peu près toutes les expériences dans le processus de création chorégraphique, de la conception à l'analyse d'une œuvre, de ses rapports avec l'accompagnement musical à ses attaches historiques ou encore de la place qu'elle peut prendre dans un courant artistique, qu'il s'agisse de mes propres œuvres ou de celle de chorégraphes que j'ai accompagné dans un vaste panel de style. C'est le fruit de cette expérience que j'ai souhaité mettre en forme et finaliser dans le cadre de ce Master.

## ANNEXES

Liste du contenu de la clé USB jointe au dossier de VAE  
de Bertrand D'At

1. Contrats divers (9 dossiers)
2. Critiques (diverses critiques de spectacles, certains en langues étrangères partiellement traduits)
3. Décoration (Officier des Arts et des Lettres)
4. Diplômes et Certificats
5. Editoriaux des programmes du BONR
6. Album photos et extrait de film des différents ballets et répétitions
7. Diverses pages de programmes
8. Projets artistiques BONR et autoévaluation
9. Textes et interviews parus dans les programmes du BONR