

Université Paris 8, Vincennes - Saint Denis

UFR Arts, Philosophie et Esthétique

**La "création collective" en danse contemporaine:
étude comparative sur
le groupe Lolita et la compagnie Beau Geste**

Mémoire de D.E.A. "Esthétiques, Technologies et Création artistiques"
Option Etudes Théâtrales et Chorégraphiques

présenté par [Benita Kuni](#)

Directeur de recherche: Hubert Godard

Paris, en Septembre 1998

Remerciements

Nous remercions notre directeur de recherche Monsieur Hubert Godard et nos professeurs Madame Isabelle Ginot et Madame Isabelle Launay pour leur soutien, leurs conseils et le soin prêté à notre recherche, dès son amorce.

Nos remerciements sincères s'adressent à tous les membres de Lolita et de Beau Geste qui nous ont donné leur accord concernant notre démarche de recherche sur leur groupe collectif et que nous avons pu contacter et rencontrer. Leur grande disponibilité à notre égard et leur confiance, concernant notamment les entretiens, nous a énormément touchée. Nous sommes particulièrement reconnaissants du temps qu'ils ont pris, en nous présentant personnellement les documents et les vidéos.

Sans leur grand engagement et sans leur aide, cette recherche n'aurait pas pu être réalisée.

Les invitations généreuses des participants des deux groupes à leurs spectacles récents, aux répétitions et à leurs activités actuelles nous ont permis de mieux connaître leurs partis pris artistiques et de prolonger notre vision de leurs cheminements au-delà de leur période collective.

Nous remercions également Susan Buirge, Anne-Marie Reynaud et Jérôme Franc pour les discussions, les entretiens et pour le prêt des documents, et Nicolas Villodre pour l'encouragement et tous ceux, dont les souvenirs ont apporté d'autres éléments importants à cette recherche.

Sommaire

Sommaire	3
Introduction	6
A] Présentation des Groupes Lolita et Beau Geste	7
1. "Les Lolita"	9
a) La Belle à dix têtes	9
b) Lolita en quelques dates	10
2. Beau Geste	11
a) Une collaboration durant 17 ans...et plus	11
b) Dominique Boivin	13
B] Un "collectif" ?	14
1. Prédécesseurs	14
a) The Judson Dance Theatre	15
b) 2 ^e Volet: The Grand Union	18
c) Les autres domaines artistiques	21
2. Le collectif pensé	22
a) Lexique du "collectif"	24
b) La mémoire sélective de la danse contemporaine	28
Hypothèses	30
I. Contexte et Pierre de base	32
A] L'éclosion de la "jeune danse française"	32
1. De l'idée collective à la multitude des compagnies	33
a) L'émergence des lieux de formation et de recherche	33
b) Un processus de création en groupe	36
c) Compagnies et Mouvements	38
2. Le nouveau circuit de la "jeune danse"	40
a) L'explosion et ses conséquences	41
b) L'institutionnalisation et la syndicalisation	42
c) La diffusion et la réception	45

B]	L'enseignement d'Alwin Nikolaïs et ses répercussions collectives en France	46
1.	Une arrivée par différentes voies	47
a)	La préparation du terrain.....	47
b)	Le trajet du Maître jusqu'au CNDC	48
2.	Les fondements de l'enseignement.....	51
a)	Apprendre à se situer	51
b)	Les concepts.....	52
c)	Laboratoire des matières	53
d)	Un apprentissage à 'l'autodidacte' ?	57
3.	Travail de création selon les générations	59
a)	L'orfèvre.....	59
b)	...et ses apprentis	61
c)	Comment choisir la "Gestalt" ?	62
d)	Un tremplin vers une nouvelle forme de collaboration artistique.....	63
C]	De la verve à la constitution	65
1.	Au temps des aventures	66
a)	Le laboratoire laborieux de Beau Geste	66
b)	L'idéologie de forces ou les forces idéologiques de Lolita	70
c)	Le "doux bordel"	73
2.	Gestalt sans modèle ?	78
a)	Fluctuation des postes	79
b)	Beau Geste, un collectif camouflé ?	83
c)	Jouer au groupe Lolita	88
II.	Travail artistique et Survie.....	93
A]	Recherches productives	93
1.	Les astuces du collectif	94
a)	Le groupe autogéré en improvisation.....	94
b)	Le travail corporel du collectif.....	97
c)	Forum de discussions	102
2.	Comment (se) composer en groupe ?	107
a)	De la fête au plateau et retour	107
b)	La démarche chorégraphique en mouvement	114
c)	Une esthétique de collage	121
3.	"Bijouterie": Evénements et Performances	122
a)	Publicité ou Alternative économique	122
b)	Enseignes ou lieux de liberté	124
c)	Ouverture de la danse ou "fermeture des chapelles"	125

B]	Productions recherchées	130
1.	Les stratégies d'intégration.....	130
a)	Des marchés au marché	132
b)	Une Diffusion diffuse	137
c)	Le tournant du tourneur	139
2.	Du langage collectif au collectif d'artistes	142
a)	Dispersion ou Concentration.....	144
b)	Une histoire sans fin.....	149
Conclusion.....		154
Bibliographie.....		158
Annexes 163		
A]	Autour du "collectif".....	163
1.	La "création collective" dans d'autres domaines.....	163
a)	Le Théâtre du Soleil.....	163
b)	La "coopérative des Malassis"	166
2.	Compagnies chorégraphiques subventionnées en 1982.....	166
B]	Documents sur Lolita et Beau Geste.....	168
1.	Extraits de la Table Ronde sur la "création collective" en danse	168
a)	Introduction et Présentation des participants	168
b)	Interventions de Dominique Boivin	170
c)	Circonstances et Contexte de la création du collectif (LL).....	171
2.	Texte de présentation pour <i>Les Indolents Délires de Dolorès Dollar</i> du groupe Lolita	180

Introduction

A l'origine de ce projet de recherche se trouve un intérêt général pour le mode de collaboration entre danseurs/interprètes et chorégraphes au processus de création en danse contemporaine. De nos jours, le panorama des compagnies de danse contemporaine en France présente toutes sortes de structures: d'une compagnie à distinction précise entre chorégraphe et danseur/interprète au sein d'une institution fixe jusqu'au groupe de danseurs qui se constitue spontanément à l'occasion d'un projet commun. Cependant, il est actuellement courant dans les compagnies de proposer aux danseurs de participer à la création et à l'élaboration de la gestuelle, des mouvements et de la chorégraphie. Parfois, il est difficile de cerner les limites entre la construction des parties (solo, duo ou danse de groupe; scène, situation, suite d'actions) et la création de la chorégraphie en elle-même. Dans ce cas-là, l'attribution du statut de "créateur" à une seule personne ne semble plus faire sens.

"Car une caractéristique essentielle de la danse contemporaine est le travail à plusieurs. [...] la création solitaire y est pratiquement impossible." ¹

Les arts du spectacle sont un travail d'équipe par leurs caractéristiques propres. René Passeron remarque dans son *Introduction à la poïétique du collectif*:

"Avec l'orchestre, le théâtre, l'Opéra, le ballet, l'unité finale de la création n'ira pas sans que soit d'abord obtenue, par le travail, l'unité (technique, psycho-physiologique, esthétique) du groupe lui-même. [...] Souvent, ils [de tels groupes] s'organisent par des structures analogues à celles des brain-trust politiques, des conseils d'administration, des équipes de sport ou des chapitres de couvents. Débats préliminaires, décisions collégiales, apparition plus ou moins nette du leader, distribution de tâches, travail d'équipe, intégration à ce travail des idées utiles (souvent individuelles) trouvées en cours de route, rodage de l'activité commune aboutissant à l'homogénéité progressive du groupe." ²

Au moment où plusieurs artistes (danseurs ou autres) se trouvent dans un même espace ou discutent ensemble du projet au cours des sessions, comment déterminer l'influence réciproque, l'inspiration, la part de chacun dans la création ?

Une forme à l'extrême des structures de compagnies est alors le "collectif" d'artistes. La question de l'auteur de l'oeuvre se pose alors de manière intense, et cela d'autant plus, lorsqu'il s'agit de plusieurs personnes qui initient le projet. La danse contemporaine française voit apparaître plusieurs groupements de danseurs, chorégraphes et d'artistes de tout genre qui pratiquent un processus collectif de création. Peu d'entre eux utilisent ce terme ou revendiquent clairement la "création collective". Seulement une signature collective et le partage des droits d'auteur indiquent une véritable reconnaissance de cette pratique spécifique. Les rôles qu'occupent les différents membres de la compagnie ne peuvent être étudiés que cas

¹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 220

² PASSERON René, *Recherches poïétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de R. Passeron), Tome 3 "La création collective", Clancier-Guénéaud, 1981, p. 14

par cas. Deux groupes, Lolita et Beau Geste, se sont formés en même temps et ont existé pendant plusieurs années en tant que collectifs. Leur mode de fonctionnement, leurs activités artistiques et leur développement au cours des années feront l'objet de notre recherche.

Lolita (LL) met en valeur et revendique ouvertement son fonctionnement collectif. Selon divers témoignages, LL est le seul groupe à avoir creusé cette pensée par la signature commune et le partage des droits d'auteur entre tous les participants en considérant à titre égal chorégraphie, danse, musique, décor, scénographie, costumes et lumière, d'abord entièrement pris en charge par les membres du groupe. (Les costumes sont plus tard créés par des stylistes.)

Le deuxième cas traité est celui de la compagnie Beau Geste (BG) qui développe un fonctionnement collectif entre l'administrateur et les danseurs. Dans un premier temps, ces derniers créent la totalité du spectacle, tandis que pour les productions ultérieures, parallèlement à l'élaboration de la chorégraphie par le noyau du groupe, des invités élaborent les autres éléments scéniques (décor, musique, costumes). Les deux groupes se distinguent aussi par le nombre de membres (LL regroupe dix, BG pendant sa période collective six personnes, dont un administrateur) et par les conditions de résidence (nomadisme entre Paris et l'étranger ou lieu fixe en province).

A] Présentation des Groupes Lolita et Beau Geste

Avant de présenter chaque groupe, nous releverons d'abord certains points communs qui concernent tous les participants. En quoi, leurs origines individuelles et leurs parcours antérieurs sont importants pour leur articulation au sein des équipes ? Le collectif ne postule-t-il pas l'idée d'un regroupement entre artistes à égalité, idée toujours utopique, mais ligne conductrice de l'effort ?

Toutes les personnes, qui vont former les deux compagnies, appartiennent à une même génération: les membres ont, au moment de la naissance des groupes en 1981, entre 21 et 27 ans, le plus âgé est né en 1952. Leurs trajets de formation et de premières expériences professionnelles se croisent ou sont parallèles: l'atelier GRTOP avec Carolyn Carlson, Susan Buirge, le Four Solaire, le CNDC (Centre National de Danse Contemporaine) sous la direction de Nikolaïs. D'après divers témoignages, le choix du collectif produira un écart par rapport aux attentes officielles envers les ressortissants des premières promotions du CNDC. Selon les souhaits des fondateurs, cette école devrait faire naître une nouvelle génération de chorégraphes indépendants. Cependant, les membres des collectifs se serviront de l'autonomie relative acquise grâce à l'enseignement d'Alwin Nikolaïs pour mieux collaborer. Nous analyserons en détail l'influence que celui-ci pouvait exercer sur leur émergence. Les fondements du travail collectif sont-ils inhérents à cette formation et à sa pédagogie ? Quels sont ses contenus pratiques et théoriques qui permettent cet autre mode de fonctionnement. Cette expérience commune, conduit-elle à un seul type de groupe ou permet-elle de développer un fonctionnement particulier et propre aux personnes rassemblées ? Le fait que certains membres suivent d'autres cours (à Paris avec son milieu spécifique, les rencontres et l'échange avec d'autres artistes, en province et pour certains membres étrangers dans leurs pays d'origine) sont des compléments qui déterminent la direction que choisit chaque groupe par la suite.

Il nous semble aussi intéressant de mentionner les études universitaires de plusieurs participants.³ Les matières choisies varient entre psychologie, lettres modernes et communication, histoire/géographie, éducation physique et une préparation aux grandes écoles en biologie/mathématiques. Il s'agit alors de gens avec un besoin ou un certain goût pour une activité intellectuelle intense et avec des dispositions pour la réflexion et avec un environnement familial approprié.⁴ L'échange d'idées sous forme de discussions ou de débats et de critique réciproque est-il plus probable à partir d'un tel niveau de formation ? L'opportunité d'accéder à des études universitaires et le désir de s'y engager, avant d'entrer en formation de danse à plein temps, sont des indices pour l'appartenance à un milieu social relativement aisé. Nous avons constaté aussi, que plusieurs membres, ont choisi la danse avec l'accord de leurs parents, cela s'exprimant même par un soutien sur le plan financier ou par la participation indirecte à l'association. Il ne s'agit alors en rien d'une bande de jeunes, qui coupent tous les liens antérieurs pour se réunir dans une aventure. Même si l'élan de départ des deux groupes ressemble à un saut risqué dans l'inconnu, certains d'entre eux bénéficiaient d'une protection relative (psychologique et financière) de leurs familles. Certains des membres des deux collectifs ont suivi une formation de base en danse (souvent classique et/ou moderne), ou en d'autres disciplines comme les danses de salon et les danses traditionnelles, le mime ou la comédie musicale. Certains ont pratiqué la gymnastique, l'acrobatie ou sont issus d'autres milieux, autres que la danse (sports, musique Rock ou arts plastiques).

La plupart des danseurs des deux groupes étaient d'abord à l'extérieur du circuit professionnel de la danse contemporaine française: plusieurs font au CNDC leur première rencontre avec ce terrain spécifique, avec ses "coutumes" et ses modes de fonctionnement. La connaissance du marché théâtral, des circuits institutionnels et commerciaux est acquise petit à petit par leur travail commun, touchant aussi la gestion (pour LL). Dans le cas de BG, les exigences du milieu atteignent le groupe à travers Dominique Boivin. La méconnaissance préalable des conditions de production établies et des conventions concernant les modalités de promotion, de vente et de diffusion, puis une passivité concernant cet aspect conduiront à une dépendance vis-à-vis de cette source exclusive d'informations. Il est intéressant de comparer les effets des visions de chaque collectif de l'évolution du marché de la danse sur les créations artistiques proprement dites. Dans un premier temps, nous rencontrerons les acteurs des deux groupes et résumerons leur parcours à travers les dates des différentes créations.

³ L'intérêt particulier pour la formation académique des danseurs est motivé par notre propre parcours. Même si la période durant laquelle des études ont été poursuivies n'a pas été très longue, l'expérience du fonctionnement universitaire, la rencontre avec le milieu intellectuel sont déterminantes pour tout travail ultérieur de création et d'organisation.

⁴ Un membre de LL remarque qu'il aimerait bien, encore aujourd'hui, retourner à l'université pour profiter de cette ouverture d'esprit vers d'autres domaines que la danse. Deux membres de BG ont repris un parcours universitaire pour approfondir leurs connaissances sur leur art (en esthétique et en gestion).

1. "Les Lolita"

a) La Belle à dix têtes

Marcia Barcellos et Alain Michon, Catherine Langlade et Dominique Rebaud se rencontrent au CNDC d'Angers sous la direction d'Alwin Nikolaïs, les deux premiers faisant partie des stagiaires de 1978/9 et de la compagnie de l'école en 1979/80, les deux autres sont stagiaires de la deuxième promotion en 1979/80. Dans la compagnie d'Alexandre Witzman-Anaya se rencontrent Philippe Chevalier Santiago Sempere et Daria Elies. Dominique Rebaud, Catherine Langlade, Santiago Sempere et Philippe Chevalier se retrouvent dans la compagnie "Moebius Quentin Rouillier", dont Alain Michon et Marcia Barcellos ne font plus partie à ce moment-là.

En été 1981, Marcia Barcellos et Alain Michon décident de partir au Brésil pour y danser le duo créé au CNDC et retravaillé à Caen. Dominique Rebaud, dont le frère occupe à ce moment un poste culturel au Brésil et Santiago Sempere (qui danse chez Susan Buirge à ce moment-là), tentés par ce voyage viennent avec eux.

Thierry Azam est d'abord peintre, d'après un autre membre, "rien le prédestinait à la lumière", en faisant des expérimentations "sur les surfaces"⁵. Avec Arnaud Sauer et Eric Wurtz, plasticiens, maquettistes, graphistes (travaillant dans la presse et dans l'édition), amis de longue date, les trois derniers avaient créé l'association "Surfaces Sensibles". Dans ce cadre, des activités préalables étaient aussi la photographie et la projection des images. L'association "Lolita danse" s'installe dans leur ancien siège, rue de la Fontaine, Paris, 9^e.

Les parcours individuels se chevauchent ainsi, par plusieurs biais, en un filet, qui se noue de plus en plus pour aboutir à la fondation du collectif "Lolita". Ce nom n'est pas celui d'une personne, mais celui d'un personnage, l'incarnation fictive du groupe. Choisi à cause de sa sonorité latine et chaude, il est facile à retenir et provocateur par le renvoi à la figure du roman⁶ (référence qui ne fait pourtant pas directement sens, selon un participant). "Lolita" a été choisi aussi en réaction aux noms "trop intellectuels", remarque un membre.⁷ Il est "populaire", "accroche l'attention dans le monde de la danse française à l'époque".

Les danseurs élaborent ensemble des solos, duos et des pièces communes. Arnaud Sauer s'y joint en proposant des projections de diapositives. Les courtes pièces préparées sont juxtaposées et présentées une première fois comme pièce chorégraphique, *Bla Bla*, à Perpignan (lieu d'origine d'un membre). Le voyage les amène ensuite, via Madrid, au Brésil. En arrivant, le groupe propose ce spectacle à la directrice d'un festival important qui regroupe divers styles de danse du pays entier. Programmé directement, ce premier succès entraîne toute une tournée de plusieurs semaines.

⁵ Entretien LL, 06/1998

⁶ NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955

⁷ Entretien LL, 02/1998

Au retour du Brésil, le groupe invite Jérôme Franc, co-directeur du Dix-Huit théâtre (actuel Etoile du Nord) à une répétition de *Bla Bla* dans un studio à Bastille. Il programme ce spectacle en décembre 1981 (Daria Elies et Philippe Chevalier ne font pas encore partie de l'équipe). Eric Wurtz les joint après avoir suivi un "mini-stage" chez un ami-éclairagiste pour concevoir la lumière de cette présentation, ainsi que Thierry Azam qui participe aussi.

En février 1982, les dix Lolita sont réunis et présentent une nouvelle version de *Bla Bla* à Bezons (directeur Patrick Roger). Ensuite, Lolita crée le spectacle *Qui a tué Lolita ?* à Rouen, à Chateaufallon, Montpellier et le présente au théâtre de la Bastille en janvier 1984. Les productions suivantes sont élaborées dans divers lieux de résidence, en France ou à l'étranger.

LL existe et travaille ensemble jusqu'à fin 1989, composée par ses membres fondateurs, sauf Santiago Sempere, qui quitte le groupe en 1985 pour créer sa propre compagnie.

b) **Lolita en quelques dates**

Le CV diffusé par la compagnie relève les dates suivantes:

1981 naissance de LL par Marcia Barcellos, Alain Michon, Dominique Rebaud et Santiago Sempere, Arnaud Sauer (puis Thierry Azam, Philippe Chevalier, Daria Elies Catherine Langlade, Eric Wurtz)⁸

1981 Création de *Bla Bla* au Brésil pour le Festival de Salvador de Bahia. Tournée au Brésil et en France (18 Théâtre, Bezons, festival *Bonjour* à Perpignan)

1982/83 Création de *Qui a tué Lolita ?* (1h15) à Rouen (fin 1982), à Chateaufallon (juillet 1983), à Montpellier et au théâtre de la Bastille (janvier 1984), tournées: France, Brésil, Italie, Espagne, Danemark, Allemagne 10 personnes (7 danseurs), pas de décor (30 000 HT-). Première en France à Rouen

"Récréations" en 1988 au Festival *Drôles de danse*, Centre Georges Pompidou (cycle Humour Danse, organisé par Marcel Bonnaud) et en 1996 au Dix-Huit Théâtre, Paris (avec toute l'équipe originale)

1984/85 Création *Les Indolents de Délires de Dolorès Dollar* au festival de Chateaufallon (juillet 1984) et au festival de Poliverigi. Tournée en France et en Italie

1985/86/87 *Zoopsie Comedi* (créée avec la compagnie Beau Geste), Salzbourg et Biennale de Lyon. Tournée en France et à l'étranger: 20 personnes, dont 14 sur scène (70 000 HT)

⁸ LL figure dans une colonne spécifique, ajoutée comme note en plus petits caractères à "Castafiore", parmi les (ou mieux à côté des) *99 biographies pour comprendre la jeune danse française*. En datant *Bla Bla* en 1982, sa première représentation en France: compagnie créée en 1981, par un collectif de danseurs chorégraphes, dont Santiago Sempere, Daria Elies, Alain Michon, Reis Wurtz, Dominique Rebaud, Arnaud Sauer, Philippe Chevalier, Thierry Azam, Marcia Barcellos et Catherine Langlade. La démarche de Lolita aura été de réintroduire l'anecdote dans la danse, 'de mettre en scène un ensemble de signes imaginaires et poétiques dans un processus de communication complexe ayant trait au langage analogique de l'art'. [...] La compagnie s'est dissoute en 1990 et ses membres se sont dispersés, afin de former pour la plupart leurs propre compagnies, mais ils se retrouvent notamment pour remonter leurs spectacles, comme *Qui a tué Lolita ?* en 1996 au Dix-Huit Théâtre." *Lolita in 99 biographies pour comprendre la jeune danse française*, "Les Saisons de la Danse", numéro hors série, été 1997, p. 28 (Rédacteur en chef: Philippe Verrière)

1987 *Mouse Art* Création pour Paris 37/87 et le Festival de Salzbourg. Tournée en cours en France et en Autriche 6 danseurs (25 000 HT)

1988/89 résidence au C.E.C. de Yerres (à partir de janvier 1988), activité de création et de pédagogie (cours de la compagnie ouverts, week-ends de stages)

Création du court-métrage: *Le Mauvais Rêve*

Création *Les K*, en co-production avec et pour l'Opéra de Nantes

1989 Dernière tournée au Brésil, fête de dissolution de LL à Paris.

2. Beau Geste

a) Une collaboration durant 17 ans...et plus

De huit à six à trois

Notre portrait du groupe, toujours existant, se concentre sur la période spécifique de sa naissance en septembre 1981 à la reprise de la direction artistique par Dominique Boivin, en 1991.

En 1981⁹, la compagnie du CNDC regroupe dix danseurs. Dominique Boivin élabore avec cette compagnie le projet final de la promotion, en intégrant une autre stagiaire. Il s'agit d'une commande du festival de Montpellier qui s'adresse à lui en tant que chorégraphe. Tous ceux, qui vont participer au future groupe BG, se retrouvent alors déjà rassemblés à l'occasion de cette production. Les onze danseurs se questionnent sur la suite de leur travail à l'issue de l'école: "comment réunir ce potentiel créatif, comment réunir leurs forces, leurs énergies pour pouvoir vivre de ce travail-là", d'après un participant du groupe. La recherche d'un nom pour le groupe fictif, se fait ensemble (dans un café angevin). Philippe Decouflé, qui propose le nom "Beau Geste"¹⁰, était d'abord impliqué dans le projet, l'abandonne, engagé par Régine Chopinot. Deux autres danseuses choisiront leurs propres voies individuelles. Louis Ziegler, faisant partie de la compagnie du CNDC, poursuivra son travail avec des acteurs, en Alsace. Cependant, nous retrouvons Louis Ziegler impliqué dans l'histoire de BG, tout au long de leur trajet, par des propositions réciproques de collaborations. Dominique Boivin, Agnès David, Christine Erbé, Christine Graz, Marc Lawton et Philippe Priasso fondent alors le groupe de BG. Isabelle Job les rejoint quelques mois plus tard, ainsi que l'administrateur Gilles Priasso, frère de Philippe Priasso. Les parcours individuels des membres, avant leur formation au CNDC, présentent des points communs:

- une amorce de parcours universitaire et le choix tardif d'entrer en formation professionnelle
- une formation classique de base (et même poussée pour deux membres)
- originaires de province, en ignorant le milieu de la danse, spécialement celui de la capitale, sauf Dominique Boivin qui aura déjà plus d'expériences, qui part aux USA.

⁹ la dernière année sous la direction d'Alwin Nikolais

¹⁰ Cependant, un membre du groupe remarque qu'il n'a jamais bien aimé ce nom.

Le groupe trouve une première résidence, de 1981 jusqu'à en 1983, au "Moulin du Robec", dans la banlieue rouennaise Darnétal. Agnès David et Marc Lawton partent en 1982 du groupe, qui devient un "collectif" désigné. Celui-ci s'installe ensuite au Centre culturel Marc Sangnier à Mont Saint Aignan jusqu'en 1987. Nous reviendrons plus précisément sur le temps de la mise en place du groupe, des premières recherches et des "créations collectives" (Voir: De la verve à la constitution, p. 65). En passant par différents lieux de répétition, le groupe obtient son propre studio par la construction du "Dancing" à Val-de-Reuil¹¹ et choisit de s'installer définitivement dans cette région.

En 1991, Christine Graz et Isabelle Job quittent le groupe, de nouveau sous la direction artistique de Dominique Boivin. BG est aujourd'hui composé d'un noyau: Dominique Boivin, Christine Erbé et Philippe Priasso et d'un nombre variable d'artistes invités aux collaborations.

Les créations de Beau Geste

Premiers essais au Moulin du Robec, (le 23 et 24/10/1981)

Blême aurore, Moulin du Robec, (1981)

Brise-Lames avec Louis Ziegler, Théâtre du Marché aux Grains, Bouxwiller, (mars 1982)

Parcours, festival Off d'Avignon, (août 1982)

Signature "Beau Geste" et partage des droits pour les spectacles suivants, diffusés:

Vénus et les Toutous, à l'occasion de l'ouverture du Centre culturel Marc Sangnier, à Mont Saint Aignan, (avril 1983)

Désir, désir, festival d'été de Seine-Maritime, (juin 1983)

Strada Fox, Maison de la Danse, Lyon (1984)

Princes de Paris, Le Havre, (juin 1985)

La revue élaborée avec LL: *Zoopsie Comedi*, Salzbourg, (juillet 1986)

Nuit en Fourrure, Rouen, (mai 1991)

¹¹ inauguré en juin 1997, il s'agissait, à l'origine, en 1988, d'un projet d'un centre d'art contemporain sur l'île du Roy avec différentes disciplines.

Evénements (liste incomplète):

Evénement BG/LL, (15/02/1986), Centre Marc Sangnier, Mont Saint Aignan

Fête 37/87 de Beaubourg, avec LL (1987)

Climat d'amour avec Louis Ziegler (1988)

Les jardins de Bagatelle, (20/05/1988) Centre Marc Sangnier, à Mont Saint Aignan

24/48 Spectacle-Evénement (du 23 au 25/11/1990), Val-de-Reuil

Tutu Noël Panpan l'Année, Centre Art et Essai, Mont Saint Aignan, (20/12 1990)

Spectacles montés par les membres individuellement, mais toujours dans le cadre du "collectif BG"¹²:

Dédicace à Marie de France (1987), *Récital*, *Danses singulières* (1987), *Follis*, de Philippe Priasso (1989)

Têtes d'épingle de Christine Erbé, *Grrr...coeur noir*, de Christine Graz et *Baiser hâtif* d'Isabelle Job sont présentés dans une même soirée: *Le Cabinet des Curiosités*, Châlon sur Saône, avril 1990¹³

b) Dominique Boivin

Déjà au CNDC, Dominique Boivin jouit d'un statut particulier, étant "invité" et non pas stagiaire "normal". D'après des témoignages, Nikolaïs était si fasciné par Dominique Boivin, qu'il aurait bien voulu l'inviter comme danseur dans sa compagnie à New York. En même temps, il l'a reconnu comme "tellement différent" qu'il aurait forcément occupé une place particulière de "vedette" dans son ensemble, qui n'aurait plus constitué "un seul corps". Ceci ne correspondait pas à la pensée de Nikolaïs.

Selon un autre témoignage, Dominique Boivin était censé prendre la direction de la compagnie de l'école ce qui n'a pas été réalisé (sauf pour la dernière pièce réalisée dans ce cadre, la commande de Montpellier). Après la création de BG, il reste le personnage relevé par les journalistes, programmeurs et les médias, une figure qui a déjà un profil artistique particulier. Sa compagnie reconnaît également sa différence. Certains remarquent que même les élèves du CNDC ont beaucoup admiré Dominique Boivin. Par conséquent, les participants de la compagnie de l'école ont été prêts à poursuivre ensuite le travail avec lui. Il y a donc, en amont de la création du groupe Beau Geste, la reconnaissance officielle de la particularité artistique. Cette notoriété artistique ne se traduira pas néanmoins par une facilité à obtenir des subventions pour le jeune groupe. Un membre de LL souligne l'importance que Dominique Boivin a exercé sur leur travail. A plusieurs reprises LL et BG collaborent pour des projets ponctuels et pour la

¹² Nous ne citons pas les productions individuelles des membres dans le cadre de leurs propres associations, comme *Lasdada* de Christine Graz.

¹³ Nous évoquons certaines des créations ultérieures de BG, signées Dominique Boivin et élaborées sous sa direction artistiques: *Baïonnette* (1989, Isabelle Job parmi les interprètes et la distribution choisie par Dominique Boivin), *Carmen* (1992), *La belle étoile (Cabaret pataphysique)* (1993), *Petites histoires au dessus du ciel* (1996)

Les solos de Dominique Boivin, produits par BG: *Nuit blanche* (1982), *Vulgo, le cafard* (1987), *Belles de nuit* (1991), *La danse, une histoire à ma façon...* (1994)

grande production *Zoopsie Comedi*. Les participants sont liés entre eux et se connaissent bien, professionnellement et personnellement. Partagent-ils pour autant une même idée ou un même idéal de "collectif". Pour saisir les différents modèles possibles, nous nous interrogerons sur les précurseurs, sans vouloir supposer des liens directs avec ces cas, et sur les définitions théoriques qui accompagnent et cadrent les faits.

B] Un "collectif" ?

Le terme "collectif" semble véhiculer l'héritage d'une époque spécifique. Il met en valeur la collaboration d'un groupe avec l'idée que chaque membre contribue sa part à une tâche commune. Presque dix ans après l'ouverture des frontières en Allemagne, le "collectif" peut encore évoquer des souvenirs de structures de production et de travail, instaurés en R.D.A. sous le régime communiste. En dépendance de l'Etat et soumise aux règlements officiels, la structure collective est, dans ce contexte, dotée de connotations négatives. Même dans le circuit artistique actuel de la danse, l'expression "création collective", provoque quelque fois une mise à distance en renvoyant cette forme de collaboration aux mouvements communautaires des années 1960 à 1970. D'un côté, il y a la forme de groupe, réuni par l'idée collective de trouver un langage commun et spécifique. D'un autre côté, le groupe d'artistes affirmés revendique le "collectif", afin d'optimiser les conditions de travail et leur liberté personnel et pour développer une force politique par rapport à un système institutionnel contesté.

D'abord aux USA, puis en France, plusieurs mouvements collectifs mettent en question les structures de collaboration hiérarchiques et l'enfermement de l'art dans un circuit élitiste. Une conception possible du "collectif" pourrait inclure l'idée de cohabitation communautaire, pratiquée quotidiennement. Un autre type de collectif est plus centré sur la collaboration professionnel dans une forme démocratique, revendiquée comme l'idéal et soutenu par l'utopie de l'égalité. L'idée de "révolte" ou de renouvellement par rapport aux structures traditionnelles, est à interroger par rapport aux autres formes de collaboration qui existent en France dans les compagnies de danse. Dans le cadre de notre étude, nous ne pourrions pas retracer tout le courant de la contre-culture américaine, le communitarisme, le mouvement socio-culturel et leurs influences qui culminent en mai 68. Issus de ce contexte, quels exemples de collectif artistique pourraient nous offrir des clés d'analyse ?

Nous esquisserons brièvement quelques tentatives collectives en danse et dans d'autres domaines et les troupes emblématiques qui revendiquent un tel fonctionnement en amont ou parallèlement à nos deux groupes. Notre recherche ne vise pas à traiter tous les groupes collectifs du spectacle vivant, qui ont vu le jour durant notre siècle aux Etats-Unis et en Europe. Néanmoins, nous réunirons ces exemples clairsemés de démarches collectives, afin de mieux illustrer à la fois ce phénomène du collectif et notre problématique concernant cette structure particulière.

1. Prédécesseurs

Même s'il s'agit, en partie, d'exemples issus d'autres domaines, il semble important de présenter ces différentes structures et initiatives antérieures et voisines, sans vouloir les relier de manière directe à nos

deux groupes.¹⁴ En quoi présentent-elles des caractéristiques communes avec nos deux groupes, tout en ayant des fonctionnements et des objectifs artistiques divergeants ? Les aspects soulevés sont sélectionnés à partir de notre problématique. Ils serviront ainsi d'orientation et de premiers exemples pour l'analyse des deux collectifs français. Nous cherchons à mettre en évidence le double aspect, esthétique et politique de ces mouvements novateurs, qui ont émergé au fur et à mesure et dans les différents contextes, soutenus par des idéologies présentes à leur époque.

a) **The Judson Dance Theatre**

Une des premières réunions d'artistes, qui touche le domaine de la danse et qui revendique son fonctionnement collectif, est le Judson Dance Theatre (1962-1964). Ni les membres de LL, ni ceux de BG évoquent spontanément ce mouvement américain. Probablement, ils ne connaissaient pas (ou peu) les tentatives entreprises à cette époque aux USA. Néanmoins, les ponts avec la danse sur l'autre continent sont jetés à travers des séjours, des stages et des tournées. Nous reconnaitrions certains points communs qui relient les recherches de LL et de BG à celles à la Judson Church, ainsi que des différences concernant leurs objectifs. Probablement, en France, la réaction à l'académisme de certains courants de la danse moderne, sclérosée par une codification de la gestuelle, vient-elle sur le vieux continent avec le "retard" de vingt ans ?

Sa première apparition, aux USA, s'inscrit dans le contexte des grandes compagnies de danse moderne, dont l'esthétique et le mode de fonctionnement sont fortement contestés.¹⁵ Le mouvement de remise en question radicale de tous les éléments spectaculaires, des limites de ce qu'on appelle "danse" et des processus compositionnels, s'étend aussi sur la structure de la compagnie, la forme de collaboration. Les pensées communautaires se reflètent dans un refus d'autorité, d'hierarchie, de direction et de gestion par un chef, dont le statut est immuable. Cependant, cette remise en question de la forme de production spectaculaire n'est pas poursuivie jusqu'à une signature collective des "concerts". La plupart des chorégraphies sont proposées par une personne.

"Any movement, any body, any method are permitted."¹⁶

Le Judson Dance Theatre marque le passage radical à une recherche expérimentale et pluridisciplinaire, entre autres par l'intégration de la projection des films et par une interrogation du rapport à la musique.

¹⁴ Nous ne considérons pas le grand nombre de groupes collectifs en musique, (comme l'ARFI à la recherche d'une folklore imaginaire), particulièrement en Jazz, ni des collectifs de chercheurs scientifiques (comme "Nikolas Bourbaki" en mathématiques), d'architectes ou cinéastes (comme l'association "Varan"). Il est cependant très intéressant de comparer le processus de recherche, de création et l'élaboration d'un projet dans ces domaines divers.

¹⁵ Sally Banes parle d'un "conscious assault on the hierarchical nature of academic Ballet and of the american modern dance community", qui s'exprime dans la nature cooperative du nouveau groupement à la Judson Church. (BANES Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Hanover&London, Wesleyan University Press, 1994, p. 211)

¹⁶ BANES Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, op. cit., p. 211

La rencontre transdisciplinaire dans les ateliers d'Anna Halprin (années 1950, en Californie), et de Robert Dunn chez Cunningham, fonde la base commune qui tend vers une suspension des jugements de valeurs en faveur d'observation et d'analyse (point crucial que nous retrouvons dans l'enseignement d'Alwin Nikolais). A partir de 1960, plusieurs de ces artistes¹⁷ se sont retrouvés, d'abord de manière informelle à partir de la "choreography class" de Robert Dunn, pour des expérimentations et des recherches, qui restent prédominantes tout au long de leur trajet commun dès 1962.

"Nearly all the dancers in the Waring's company were members of the weekly workshop called itself Judson Church Theater."¹⁸

Le fait de choisir son nom et de s'identifier au groupe pourrait être considéré comme fondation collective. C'est la manifestation de la prise de conscience du projet commun à défendre et à développer. Les concerts proposent des travaux individuels ou collectifs, avec la participation des autres, des danseurs ou des artistes d'autres domaines. La structure de "workshop", malgré son rythme régulier hebdomadaire, a été repensée pour trouver plus de rigueur dans la démarche:

"Perhaps it was around this time that Al Carmines asked Steve Paxton and Judith Dunn to form a more permanent groupe that would be the Judson Dance Theatre) and to direct it in a manner more like the Poet's Theatre than the anarchique, loose organisation of the workshop."¹⁹

Cependant, suite à "un Veto de Dunn", signalant une procédure démocratique, un fonctionnement hybride a été choisi:

"preferring to remain an uninstitutionalized, cooperating entity." [...] "Even within the cooperative there were differing statues in regard to authority and power."²⁰

A l'intérieur du groupe, les rôles des participants n'étaient donc pas considérés comme équivalents: Judith Dunn, plus âgée, est décrite comme "House Mother"; il y a des "pivotal members". Le groupe cherche cependant à instaurer un équilibre ("balance") des statuts. L'intégration de Robert Rauschenberg ne permettra plus ce processus d'équilibration par sa grande reconnaissance préalable et son poids dans le milieu artistique extérieur. Nous retrouverons la difficulté de protéger le groupe d'une hiérarchisation implicite, imposée par l'extérieur par la considération et la promotion du nom d'une personne.

¹⁷ comme, en 1960, Judith Dunn, Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown, David Gordon et Deborah Hay; en 1962, avec les deux premiers artistes, Yvonne Rainer, Ruth Emerson, Fred Herko, Aileen Paslow et Meredith Monk, (James Waring circule autour) en 1963 arrivent Lucinda Childs et Robert Morris

¹⁸ BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, UMI Research Press, 1983, Chapitre 6: "From Great Collective to Bus Stop", p. 165

¹⁹ BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, UMI Research Press, 1983, Chapitre 6: "From Great Collective to Bus Stop" p. 165

²⁰ BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, op. cit., p. 166

Il est intéressant de remarquer que dans l'objectif de présenter les travaux dans un cadre professionnel, le concert n°1 (3 heures de performance, le 06/07/1962) est ouvert au public et gratuit.

Le groupe interroge le processus de création: la discussion sur les différentes méthodes chorégraphiques, entre autres sur des "choice patterns" comme partie de la présentation, prédomine parfois la recherche sur le mouvement même, sur des questions techniques ou formelles. Le groupe développe un ensemble de ruses pour trouver des nouveaux cheminements: "rule games, interlocking instructions for a group and using or 'reading' a space."²¹ L'intégration de l'aléatoire dans le processus de création sert à éviter des décisions individuelles du chorégraphe.

"Chance was compelling, not only for its generative capabilities, but because it performed an important psychological function in forcing the choreographer to give up certain features of control. [...] chance also seemed an escape route from the domination of hierarchical authority."²²

"The identity of the group, or at least of its name, moved during a short period of time, as Judith Dunn puts it, from the "Great Collective Period to the Solo Period to the Bus Stop Period."²³

La structure du Judson Dance Theatre change en deux ans. A partir de 1964, le workshop disparaît, les concerts ne s'élaborent plus ensemble. Contrairement à nos deux groupes, des nouveaux membres rejoignent le noyau initial, mais non décrits comme facteurs nuisibles: "new-comers", and "late-comers" ont dilué et troublé le focus du groupe. Les anciens membres, en partie attirés par des opportunités extérieures, continuent leur travail individuellement ou par petit groupe, en utilisant l'espace de l'église.²⁴ La recherche commune sert de terrain pour affirmer les choix chorégraphiques personnels.

D'un côté, le mouvement américain se distingue de nos deux collectifs surtout par l'accentuation de l'improvisation d'un côté, la liberté d'un choix spontané et par son interrogation sur le mouvement dansé par un amateur ou par un professionnel. L'intégration des actions issues du quotidien et non stylisées ou théâtralisées met en évidence ce questionnement radical sur l'"art" de la danse et la tentative d'élargir

²¹ BANES Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Hanover&London, Wesleyan University Press, 1994, p. 215

²² BANES Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, op. cit., p. 213
Dominique Boivin, qui rencontre Cunningham et Cage à New York et à Londres, intègre le tirage au sort dans son processus de création. Sa manière particulière de relier les deux écoles de composition (Nikolaïs et Cunningham) nous intéresse concernant les démarches chorégraphiques entreprises par le collectif.

²³ BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, op. cit., p. 166

²⁴ L'évolution du travail collectif vers le travail d'un groupe d'artistes, utilisant une même structure de travail, nous la retrouvons chez BG avec le *Le Cabinet des Curiosités*, une série de pièces créées ses membres, à Châlon sur Saône, en 1990.

cette notion. D'un autre côté, le choix artistique renvoie ici directement à un positionnement politique par "the democratic spirit of the enterprise; a joyous defiance of rules, both choreographic and social."²⁵

b) 2^e Volet: The Grand Union

Laurence Louppe et Sally Banes rappellent le contexte des associations communautaires et des coopératives des années 1970. Suite au mouvement de Judson Church Theatre, The Grand Union se forme, de 1970 à 1976, comme "improvisational Performance Group"²⁶, suivant un idéal "non-autoritaire, non-hiérarchique", aucun membre²⁷ ne doit se mettre en avant et prendre des décisions indépendamment des autres. Plusieurs participants avaient fait partie du *Continous Project - Altered Daily* (1969) d'Yvonne Rainer qui inclut du matériel non-abouti et qui demande aux performers divers choix concernant la partition. Les méthodes, que le Grand Union cherche à approfondir, se fondent sur ce travail d'improvisation, en différence à nos deux groupes collectifs français.

"Rainer struggled with her ambivalence about hierarchy and democracy, freedom and limits, her role as "boss-lady" (as she put it) and her desire for cooperative work."²⁸

"Grand Union coalesced as Rainer gave over the decision-making process to the dancers, abdicating the role of leader. The troupe members attempted to sustain themselves as a nonhierarchical collective of equals who worked out the content of their performances in performance. Over Grand Union's six-year history, the members of the Continous Project were joined by Trisha Brown, Nancy Green, and briefly Valda Setterfield and Dong."²⁹

Les membres du groupe prennent temporairement le rôle de leader et de chorégraphe. Le "management", qui semble problématique à assumer à long terme, est pris en mains par chaque membre pendant de courtes périodes. Douglas Dunn parle de difficultés à organiser les plannings en fonction des plannings personnels. Suite à l'axiome "no boss", une personne est déléguée comme interlocuteur pour prendre soin de la relation avec le public et pour prendre en charge la promotion, "dealing".

²⁵ BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, op. cit., p. 40

²⁶ RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, Peter Lang, New York, 1991, chap. VI, *Offstage, Follow no leader*, p. 105

²⁷ Trisha Brown, invité par Yvonne Rainer, en cite pour 1970, David Gordon, Steven Paxton, Barbara Dilley, Nancy Lewis, Lincoln Scott, Becky Arnold et Douglas Dunn. Elle remarque que "This new group would replace her former company and eliminate her role as leader/choreographer. Equality was in the air."

²⁸ BANES Sally, *The Grand Union, The Presentation of Every Day Life as Dance, in Terpsichore in Sneakers*, op. cit., p. 206

²⁹ GOLDBERG, Marianne, recension sur RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, op. cit., in *Dance Research Journal*, 26/2, New York, (Fall 1994), p. 34

Les décisions concernant les éléments scéniques mêmes (lumière, son, mise en scène), les séquences en mouvement et les actions, ne sont pas prises en amont, mais plus par "intuition" au sein de la performance. Il s'agit bien d'un collectif, où chaque membre influence directement et spontanément la constitution de la performance pendant qu'elle se déroule. Ce modèle est repris seulement par le groupe BG pour son événement *Vénus et les Toutous*.

Le collectif est en lui-même déjà un acte politique par la nécessité d'affirmer et de défendre cette forme de collaboration ("...the group was aware of its political nature as a struggling collective."³⁰). L'enjeu politique se situe dans le but du mouvement de "démocratiser la structure hiérarchique de la compagnie de danse héritée de la modern dance: pas de chorégraphe, égalité du statut devant l'acte créateur."³¹ Les témoignages divergent concernant les "décisions du groupe", souvent prises sans discussion et sans vote démocratique.

Laurence Louppe remarque:

"Rien n'est plus aristocratique qu'une 'démocratie' regroupant des personnalités de premier rang dans la danse ... Il est aisé de se sentir égaux entre princes...Et surtout entre artistes possédant une maîtrise inouïe de leurs orientations pratiques et théoriques."³²

Cette citation rejoint notre idée qu'un des fondements importants de la possibilité de partage se trouve dans l'équilibre des compétences. Nous retrouvons cette même caractéristique chez les participants de nos deux groupes. Tous ont un niveau de formation élevé et leurs connaissances et expériences se recouvrent ou sont complémentaires. Cela ne réduit en rien l'enjeu politique que véhicule la revendication d'un travail artistique collectif par sa mise en question inhérente à la figure unique du créateur.

"With its aspirations to collectivity, equality and spontaneity, the Grand Union was unconventional in comparison to mainstream dance companies, but it certainly was not alone."³³

Aux USA aussi, les institutions ne semblent pas favoriser le fonctionnement collectif: le National Endowment for the Arts demande le nom d'un chorégraphe pour savoir à qui vont les subventions et ne soutient guère des collectifs de performance et des compagnies d'improvisation.³⁴ La critique a souvent mis en avant le nom d'Yvonne Rainer qui est vigilante par rapport aux conséquences sur le groupe:

³⁰ BANES Sally, *The Grand Union, The Presentation of Every Day Life as Dance, in Terpsichore in Sneakers*, op. cit., pp. 207

³¹ LOUPPE Laurence, op. cit., p. 247

³² LOUPPE Laurence, op. cit., p. 247

³³ BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers*, Hanover, Wesleyan, University Press (1980), 1987, p. 208

³⁴ SCHECHNER, Richard, *The End of Humanisme*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 37

"But Rainer was quite consciously submerging her ego in the Grand Union's democratic process [...] The tendency of many critics to attribute the work of the group to a leader, and to choose Rainer as the most convenient candidate, promoted her to write at least one letter in public protest. In fact the group was working on its relationship to authority. The members found that they were less comfortable performing in each others work than they were performing together."³⁵

Effectivement, dans les années 1980, les membres dirigent leur propres groupes:

"leaders of their own groups, no longer subscribing to a communal ethic..."³⁶

Trisha Brown exprime sa frustration relative à ce fonctionnement (en 1973):

"You never get anywhere, [...] you sit for 25 years...no single ego, taking care of the problem."³⁷

Cette courte citation met en évidence les problèmes de lenteur dans la prise de décision, le manque d'initiative personnelle pour chercher des solutions et la confusion en ce qui concerne les orientations à prendre. D'autres participants s'expriment aussi, de manière brève et poignante, sur la fin de Grand Union:

"Like any 250-watt bulb. It burned out."

"It became a hibit."

"To be taxed to the limits of one's inventiveness creates terrible pressure."³⁸

Ce fonctionnement dans la plus grande "liberté" imaginable se heurte aussi avec certains théâtres, surtout avec les grandes maisons qui sont habituées à trouver un régisseur de plateau comme interlocuteur de la compagnie. Bruce Hoover sert de médiateur entre l'équipe et le théâtre, en 1974, mais, en général, il y a un manque de langage, de spécialistes en lumière et autres.

Tous ces facteurs soulevés, nous les retrouvons parmi les "points faibles" qui causent des ennuis à nos groupes. Il est intéressant de remarquer le même postulat de base: "tout est permis, celui qui fait, fait." chez LL. Le fait d'instaurer cette règle conduit à un respect obligé de ce que l'autre personne propose, de participer à toute action, sans jugement préalable.

En réponse aux "Questions and Answers"³⁹ concernant le trajet du Grand Union, un témoignage révèle:

³⁵ BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers*, Hanover, Wesleyan, University Press (1980), 1987, p. 208

³⁶ GOLDBERG, Marianne, critique de RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, op. cit., in *Dance Research Journal*, 26/2, New York, (Fall 1994), p. 34

³⁷ GOLDBERG, Marianne, critique de RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, op. cit., in *Dance Research Journal*, 26/2, New York, (Fall 1994), p. 34

³⁸ BANES Sally interroge des membres sur la fin de GU, *Terpsichore in Sneakers*, Hanover, Wesleyan, University Press (1980), 1987, p. 234

³⁹ BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers*, op. cit., p. 219

"The Grand Union probably helped its members learn to what they really wanted to work on."

Nous pourrions formuler l'hypothèse du groupe collectif et expérimental comme école, comme temps d'apprentissage, comme terrain sur lequel peut se développer et s'affirmer un parti pris artistique personnel (spécificité que nous avons déjà noté dans le cas du Judson Church Theatre). Nous reviendrons sur ce point comme un des apports, des avantages du travail collectif, en traitant les témoignages des deux groupes français. La fonction du collectif comme formation autogérée et réciproque est aussi récurrente dans les écrits sur des groupes de théâtre. Nous y retrouvons d'autres facteurs soulevés comme l'idée de la rencontre pluridisciplinaire et le roulement des postes à l'intérieur d'un groupe autogéré. L'enjeu politique inhérent au collectif par le choix et la revendication de l'idéal non-hiérarchique est commun à tous les exemples, quelque soit leur domaine.

c) Les autres domaines artistiques

Le spectacle vivant ne est-il pas déjà penché vers un travail collectif par ses caractéristiques propres (sur le plan de la création autant que par rapport au public) ?

Ce fond fertile est exploré par des troupes comme Open Theatre, Living Theatre, The Performance Group, Bread & Puppet, Mabou Mines, San Francisco Mime Troup, le Théâtre du Soleil⁴⁰, le Théâtre de l'Aquarium et la Nouvelle Compagnie d'Avignon.

Leurs travaux influencent le monde théâtral en France, comme témoignent des membres de nos collectifs, qui évoquent certains des groupes cités. La pièce emblématique *Paradis Now*, présentée par le Living Theatre à Avignon en été 1968, demande à la troupe de passer à une "nouvelle méthode". Il s'agit de chercher une démarche extra-théâtrale pour pouvoir suffire à ce thème spécifique. La recherche s'étend ainsi sur les relations interpersonnelles même en dehors des répétitions. Pour Chabert, qui se réfère à Artaud, les "créations collectives" suivraient cette "obligation de mettre en acte une utopie"⁴¹. Les mouvements contestataires du mai 68 avait mis en question le rapport traditionnel au spectateur, le système théâtral ancien et ses modèles.⁴²

Non seulement la tradition, la rationalité, la civilisation technocratique sont rejetées, mais aussi la structure sociale et politique: on refuse l'idée de culture comme lieu de consensus et procède par

⁴⁰ Le lecteur trouve, en annexe, plus de détails sur le Théâtre du Soleil, pourquoi et comment il a pu servir de modèle au groupe LL.

⁴¹ CHABERT, Pierre, *La création collective dans le théâtre contemporain*, in *Recherches poétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de PASSERON, René), Tome 3 *La création collective*, Clancier-Guénaud, 1981, p. 97

⁴² Une de leurs caractéristiques était le débat ouvert sur ces projets qui sont dans la lignée de la contre-culture américaine. Ses influences se reflètent en France dans des travaux des situationnistes comme Jean-Jacques Lebel et André Benedetto (dès 1966).

provocation dans un contact plus direct avec le public.⁴³ Plusieurs troupes envisagent une forme mobile et autogérée (et sans division du travail), un processus collectif de création de la conception jusqu'à l'écriture collective, à travers un long temps de recherche et de préparation.

Peter Brook voit l'événement théâtral comme entreprise "par définition collective"⁴⁴. Il conduira son Centre parisien (Centre International de Recherches Théâtrales) dans cette idée-là. Les fonctions interchangeables, il n'y a plus d'acteur, d'auteur et de metteur en scène désignés. Tous sont membres d'un groupe. Le groupe suivra des formations ensemble, élément à retenir par rapport aux connaissances acquises, à partager et à développer ensuite.

D'autres modèles qui ont pu servir d'orientation sont, selon certains témoignages, des associations de plasticiens (comme le Grand Cercle à Rouen) et des groupes de Rock de leur entourage (notamment à Lyon), partageant une même mentalité.

Certains membres de BG ont eu beaucoup de contacts avec ce domaine. LL se compose en partie d'artistes plasticiens. Le lien entre la pratique artistique et le quotidien, le partage des expériences et des connaissances sont aussi recherchés par un groupe de plasticiens, la "coopérative des Malassis" (Voir: Annexes). Même si cet exemple se situe hors de la danse proprement dite, il comporte deux facteurs intéressants, récurrents dans les cas que nous traiterons en détail: d'un côté la mise en commun des connaissances et des moyens financiers, d'un autre côté la recherche de l'ouverture du domaine artistique à un plus grand public (entre autres par le changement du contexte d'exposition de l'oeuvre). Le rapport direct avec les idées de l'année 1968 apparaît clairement. Le Four Solaire, qui ressort de notre panorama de la "jeune danse française" comme premier pic collectif, semble poursuivre une ligne comparable, en allant danser dans la rue, sur les bords de la Seine, sur les terrains de boules. Ce courant de pensée, ne s'est-il pas transféré en danse avec le retard d'une génération ?

De quel collectif tentons-nous de parler, et comment celui-ci entre-t-il en processus de création ? Avant de nous pencher sur nos deux cas précis, nous approfondirons notre problématique concernant les notions de "collectif" et de "création collective". A l'aide des définitions des dictionnaires et d'un chercheur en poïétique, les différents préjugés, qui peuvent exister autour de ces termes, seront évoqués et élucidés. Le terme de "collectif" est objet de confusion et de connotation, dues à son utilisation dans différents domaines et dans des époques spécifiques.

2. Le collectif pensé

Les exemples cités semblent révéler que le collectif est toujours accompagné d'une fiction, d'une pensée utopique qui consiste en l'idéal à atteindre par l'effort commun du groupe. Ce type de rassemblement comporte, en quelque sorte, son propre mythe. Pour mieux cerner cette part de rêve, il faut comparer et confronter la définition du terme "collectif" des dictionnaires avec ce que nos deux groupes y projettent

⁴³ ABIRACHED Robert (dir.), La décentralisation théâtrale (tomes 3. *1968, le tournant*), Paris, Actes Sud (Papiers), cahier n°8, 1994, p. 136

⁴⁴ IERUNCA, Virgil, *Retour aux sources du théâtre collectif dans l'avant-garde américaine: Andrei Serban, et la Mama experimental theatre club de New York*, in *Recherches poïétiques*, op. cit., p.78

par rapport à leurs propres cheminements. Ils choisissent et utilisent eux-mêmes le nom "collectif" pour décrire à la fois leur structure et leur fonctionnement spécifique. Nous rencontrons deux conceptions divergentes de "collectif": en quoi cette appellation est-elle néanmoins valable pour les deux ? Quel projet collectif se trouve à l'origine de chaque groupe ? Probablement, c'est suite à leur passé et à la résistance ou à la méfiance permanente chez leurs interlocuteurs, que certains membres des collectifs ont tendance à nous avertir sur leur idée de ce que comporte le terme de "collectif", avant même de parler de sa pratique et de son fonctionnement concret.

Comme pour devancer nos préjugés, un membre de la compagnie Beau Geste nous prévient, lors de notre première rencontre⁴⁵ et comme premier constat, que le nom "collectif" ne cache rien d'autre qu'une "bonne équipe". Le terme "collectif", souvent associé à l'esprit communautaire des "babacools, hippies" est ainsi teint de manière péjorative à cause des clichés que véhicule une majorité concernant cette époque⁴⁶. Ces mouvements étaient plus issus d'une révolte contre le système capitaliste, avec ses circuits habituels de production, contre le modèle hiérarchique social et politique, contre des structures de famille imposées et rigides, contre l'idée de carrière, de réussite individuelle. En plus d'un partage des tâches et des devoirs, des droits et des biens, ces formes de vie ont inclus d'autres enjeux, affectifs, relationnels et intimes.

Nos deux exemples, malgré leurs efforts de se démarquer par rapport à ces groupes et ces tendances, ne présentent-ils pas certaines de leurs caractéristiques ? Comment, les deux groupes se situent-ils par rapport aux différents précurseurs et leurs modalités de collaboration ?

D'après les premiers témoignages, le collectif se caractérise par le "teamwork", avec une interdépendance forte dans la collaboration, et par une cohésion intense du groupe. La "création collective" en danse contemporaine, conduit-elle à un nivellement de l'expression individuelle, à l'avortement d'une production gestuelle personnelle, ou peut-elle, au contraire, nourrir l'inspiration réciproque et stimuler la créativité personnelle ? En quoi, le collectif se distingue-t-il d'une compagnie, dont les membres participent de diverses manières au processus créatif ? Les définitions de la notion nous donnent des repères pour l'analyse, à condition que nous les adaptions à notre contexte (et au vocabulaire spécifique de la danse contemporaine), et que nous les appliquons uniquement à des phases très précises du processus de création.

45 Au TCD lors de la présentation de *Mécaniques* (de Beau Geste), le 18/12/1997

46 La communauté est définie (Larousse) par l'identité dans la manière de penser de plusieurs personnes, unies par des liens d'intérêts, d'habitudes, d'opinions.

a) Lexique du "collectif"

Le fait que les compagnies se nomment "collectif" nous oblige à nous interroger sur les définitions du terme. Le petit Larousse⁴⁷ se restreint à une formule simple pour définir le "collectif (lat. collectivus; de colligere recueillir)":

"Qui concerne un groupe et présente des caractères appartenant spécifiquement au groupe et non aux individus."

Notre travail d'analyse doit se préoccuper de mettre en évidence, en quoi chaque groupe est vraiment "collectif" dans son fonctionnement, et de comparer leur traits caractéristiques par rapport à cette définition. Probablement, nos groupes ne sont-ils collectifs que dans leur pratique et non pas dans leurs propriétés comme groupe ? Il faudra interroger la validité du terme de "collectif" pour chaque moment spécifique: structure officielle du groupe, période de création ou de tournée, recherches et les résultats qui sont présentés en forme de spectacles ou événements. Il est possible qu'un des groupes présente plus de caractéristiques collectives dans la préparation que dans le résultat spectaculaire même, tandis que l'autre vise ouvertement une "chorégraphie collective". Certainement, l'étude de nos exemples conduira à une manière différente de définir le collectif. L'origine latine du mot semble pointer une des bases du collectif (surtout artistique): de prendre en compte la multiplicité d'idées, de capacités et de propositions pour les réunir en un tout.

47

Larousse Sélection, Paris, Reader's Digest, 1968, Tome 1, p. 198

Une autre définition de "collectif, ve (lat. collectivus, rassemblé)"⁴⁸ entre plus dans les détails et touche à des questions artistiques et pratiques de collaboration:

- " 1. se dit de quelque chose qui est le fait de plusieurs personnes
2. se dit de quelque chose qui s'adresse à un groupe de personnes
3. se dit de quelque chose qui concerne toutes les personnes d'un groupe détermine
4. se dit des comportements manifestés par des personnes lorsqu'elles sont en groupe, alors qu'individuellement leurs comportement aurait été différent
5. vie collective - vie en groupe, en collectivité

[...]

Oeuvre collective - en matière de propriété littéraire et artistique, oeuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la diffuse sous sa direction et son nom, et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé."

"collectif n.m. ensemble de personnes participant d'une manière concertée à une entreprise quelconque.

En chorégraphie: collectif scénique dans le Ballet contemporain, principe de discipline qui soumet les interprètes aux directives du maître de Ballet et qui nivelle tous les rôles. (Ce principe peut s'étendre jusqu'à la suppression des titres d'étoiles ou jusqu'à l'anonymat des interprètes)."

Ce dernier paragraphe, concernant le domaine chorégraphique, est extrêmement troublant, mis en relation avec nos cas étudiés: cette définition se trouve à l'opposé de celle que défendent les membres de nos collectifs, qui au contraire, soulignent l'idée de l'affirmation de chaque individu au sein du groupe et qui refusent la notion de soumission. (Le vocabulaire utilisé, les termes de Maître de Ballet, de Ballet contemporain, de discipline, de rôle et d'interprète renvoient à un autre contexte, un modèle plus traditionnel d'une troupe de Ballet...). Même au moment de l'intégration et de l'acceptation d'une direction artistique dans le processus collectif, d'après eux, il ne s'agit pas de suivre des choix personnels (imposés). Le fait de suivre l'idée et la proposition de quelqu'un s'exprime en terme de "jeu auquel on participe par son libre choix". Le seul point commun est la suppression de la hiérarchie de statuts au sein du groupe des danseurs, une caractéristique partagée par un grand nombre de compagnies de danse contemporaine. Le collectif contemporain élargit-il cette notion d'égalité de postes, en considérant sur un même niveau les danseurs, le(s) chorégraphe(s) et les autres collaborateurs (compositeur, musicien, scénographe, créateur lumière et costumes) ?⁴⁹

48 Grand Larousse universel, Paris, Larousse, 1989, pp. 2370

49 L'anonymat des auteurs, à l' "époque Internet", des nouvelles créations artistiques par ordinateur, collectives et continues ouvrent d'autres perspectives concernant l'apport im- ou inter-personnel de plusieurs créateurs successifs ou simultanés.

A partir des années 1970, plusieurs chercheurs en poïétique se penchent sur le processus de "création collective"⁵⁰, en interrogeant ses spécificités. Nous nous orientons à leurs critères d'analyse pour développer notre grille de lecture. Pourrions-nous prendre appui sur leurs définitions des termes de "collectif" et de "création collective" ?

Passeron différencie la "création trans-individuelle" de la "création de groupe", de la "création collective" et de la "création collective continue". Ces dernières catégories s'étendent sur un contexte plus global comme un peuple entier. Pour notre analyse, nous nous servirons plus de la première structure opératoire évoquée, la "création trans-individuelle". Cependant, nous utiliserons le terme de "création collective", en référence à ce terme utilisé par les membres des deux "collectifs" et par des journalistes, en parlant de leur travail. La notion de "création trans-individuelle" présente certaines modalités comme la "collaboration égalitaire et dialoguée" dans une division du travail, la "modification involontaire" et le "bricolage". L'évolution du mode de collaboration des collectifs dépend du "type de groupe" traversé. Nous ne pourrions, en aucun cas, attribuer les termes directement à nos deux collectifs en forme d'hypothèses. Cependant, ils nous servent de repères pour reconnaître les différentes caractéristiques du processus de création en groupe.

Le classement que propose Passeron⁵¹ concernant les différents types de groupes ne peut servir de grille de lecture que pour une phase précise du processus de création ou pour une période spécifique de l'existence de chacun de nos deux collectifs:

"groupe-communauté" ("vie ensemble, expérience de travail en commun" qui conduit à un "style unifié"⁵²)

Notre hypothèse est que LL correspond seulement à ce type de groupe durant ses résidences et ses périodes de création. De plus, LL ne vise pas de "style unifié" dans le mouvement. Chacun de ses membres cherche à affirmer sa propre gestuelle dans le but de les réunir dans une forme spectaculaire spécifique du groupe. BG peut aussi entrer dans cette première catégorie, mais uniquement dans ses premiers mois de collaboration: tous partagent l'espace de vie et de travail et recherchent un langage commun du groupe. Ensuite, certains membres, seulement, cohabitent comme dans le cas de LL. Le groupe entier se retrouve pour le travail commun (ou a d'autres occasions), ce qui pourrait être mieux décrit par le terme:

"groupe-atelier" (qui "travaille ensemble dans un local ad hoc, recherche d'un style unifié"), la notion de "style unifié" toujours à utiliser sous réserve.

Nous analyserons les fluctuations entre ces différents types de groupes à travers les deux trajets de collectif. Les deux ont tendance à développer une autre forme de groupe, qui apparaît surtout à la fin de leur existence:

50 Voir: PASSERON René, *Recherches poïétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de R. Passeron), Tome 3 *La création collective*, Clancier-Guénard, 1981
POPPER Frank, *Art, Action et Participation, (L'artiste et la créativité aujourd'hui)*, Paris, Klincksieck, 1985

51 PASSERON René, *Recherches poïétiques*, (tome III), op. cit., pp. 14

52 Il faudrait préciser la notion de "style" par rapport au domaine chorégraphique.

"groupe-coopérative" ("créations individuelles et mise en commun des produits et tentative de travail ensemble" qui conduisent à un style centré, mais varié").

A partir de quels autres repères pourrions-nous établir une grille de lecture pour saisir la structure mouvante à la base de la collaboration collective ?

La notion de groupe connaît aussi multiples définitions. Didier Anzieu⁵³ résume les conceptions principales du "groupe", de Durkheim à Bales, en passant par Fourier, Tarde, Freud, Moreno, Mayo et Lewin. Toutes ces approches diverses s'appuient sur des faits observables, dont nous rencontrons plusieurs chez nos deux groupes de danse. Anzieu, dans une démarche psychanalytique, se sert de la notion d'imaginaire groupal pour illustrer la psychologie propre du groupe. Au travers d'une analogie entre le groupe et le rêve, l'auteur décrit les différents processus imaginaires qui influencent de manière sous-jacente la vie du groupe, "lieu de fomentation d'images"⁵⁴. Il serait intéressant d'analyser nos deux collectifs à partir de ces théories. Cependant, une telle étude dépasserait le cadre de notre présent travail. Nous nous limiterons à mentionner certaines caractéristiques de chaque groupe, concernant sa dynamique, la circulation affective et relationnelle et son positionnement envers l'environnement. En quoi, le "collectif" de danse est-il un "groupe" très particulier ?

Le nombre des "collectifs" est-il minime par rapport à la quantité de chorégraphes indépendants, travaillant avec un groupe de danseurs, ou n'y a-t-il que peu de groupes collectifs qui se font connaître comme tels ?

53 ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Dunod, (Paris, Bordas), 1984 (1979), p. 24

54 ANZIEU Didier, op. cit., p. 27

b) La mémoire sélective de la danse contemporaine

Comment le terme de "collectif" se diffuse-t-il et dans quel contexte apparaît-il ? Les ouvrages sur la danse contemporaine apportent quelques informations sur l'existence de collaborations collectives.

"Il y a peu de créations collectives en danse contemporaine, malgré la part essentielle que prend dans la création le travail d'interprète avec qui et en qui s'enfante l'oeuvre. [...] Peu de moments dans l'histoire de la danse contemporaine ont remis en cause le statut et la fonction de chorégraphe unique: en France, quelques exemples de collectifs (le collectif Lolita, fondé en 1981, dissous trois ans après; la compagnie La Ronde qui se définit 'compagnie d'interprètes', non sans une intention avouée de renoncer à la présence obligée du chorégraphe) sont là à titre (tout à fait intéressant) d'exceptions."⁵⁵

N'y a-t-il pas aussi une difficulté générale de trouver des traces des collectifs en formes d'articles de presse, vidéos de spectacles, prospectus des compagnies ? La critique, aussi bien que le public peut avoir tendance à s'attacher au nom de l'auteur pour le retenir: sa substitution par un nom collectif pourrait-elle poser problème par rapport à la mémorisation et pour la promotion ? Le travail de certains groupes, a-t-il été très peu documenté, ou s'agit-il d'un oubli intentionnel comme le supposent la journaliste Rosita Boisseau et certains membres des deux collectifs à l'occasion de la table ronde sur la "création collective" (15/06/1996 au Dix-Huit Théâtre à Paris). Les activités du Four Solaire, à cause de son caractère collectif, semblent pourtant primordiales pour le développement de la danse contemporaine en France.

Il est intéressant de noter que dans une des dernières vulgarisations de l'histoire de la "jeune danse française", les "99 biographies"⁵⁶, les membres de LL apparaissent sous le terme "artisans" (dans la présentation de Quentin Rouillier), donc les fondateurs de leur propre structure. Par sa double signification, ce terme pourrait aussi renvoyer à la guilde moyenâgeuse, au travail artisanal, minutieux et manuel, à sa précision et sa lenteur relative par rapport à la fabrication à la chaîne. Cependant, l'artisanat artistique n'est-il pas parfois considéré, dans le circuit de l'art contemporain, comme conservateur et lié à des codes hérités strictes et des règles fixées de l'intérieur ? L'idée d'un fonctionnement collectif, est-elle acceptée plus facilement dans le cadre artisanal que pour une création artistique contemporaine ?

Souvent et logiquement, le regard de la critique se préoccupe moins du processus ou de la démarche créatrice, que des produits finis et présentés (comme seules manifestations du travail collectif accessibles).

⁵⁵ LOUPPE Laurence, op. cit., p. 247

Il est intéressant de noter que l'auteur limite la période d'existence de LL à trois ans, probablement à cause du départ de Santiago Sempere en 1985 et/ou suite à la création de l'association "Revue et Corrigé" avec BG pour la production de *Zoopsie Comedi* ?

⁵⁶ Les Saisons de la Danse, *99 biographies pour comprendre la jeune danse française*, n° Hors Série, été 1997, p. 23

Emmanuelle Huyn-Montassier évoque le collectif, en parlant de son travail comme danseuse:

"En tant qu'interprète, je ne suis pas choquée par le droit régalién qu'a le chorégraphe en dernier recours de choisir, accepter, refuser (je ne crois pas au collectif qui n'engendre souvent que de sympathiques patchworks)." ⁵⁷

Cette remarque personnelle, probablement issue d'expériences précises, peut nous servir d'hypothèse. Il est intéressant de noter que le terme de "patchwork" est utilisé par le groupe LL dans sa présentation de sa première pièce *Bla Bla* ⁵⁸, point de départ de plusieurs oeuvres qui ne semblent pas toutes correspondre à une telle caractéristique. Le collage, la juxtaposition de scènes hétérogènes sont des techniques compositionnelles courantes en danse contemporaine et non seulement pratiquées par le collectif. Cependant, la cohérence interne de ces éléments variés est un critère soulevé par la critique. L'ensemble des pièces créées par nos deux compagnies offrent une large palette de différents degrés et des possibilités de collaboration collective.

Les participants, qui développent une capacité auto-critique étonnante, mettent en question l'"aboutissement" de certaines de leurs oeuvres. Ce fait ne réduirait en rien la valeur de ces créations pour le groupe (et pour un public intéressé aux expérimentations et aux tentatives). Ils soulignent que toute recherche et tout essai prend sens dans le cheminement du collectif, et que les travaux les plus expérimentaux présentent autant d'intérêt que les produits "bien bouclés". Il nous semble autant plus important de considérer les deux aspects. Notre regard ne pourra pas se pencher uniquement sur les oeuvres, analysées à l'aide de documents audio-visuels, mais il devra englober l'insertion du groupe dans le champ spécifique du marché théâtral de ces années. Comment la réception et le rapport avec les institutions, comme le Ministère de la Culture, la presse et les programmeurs déterminent-ils l'évolution du processus de création d'une pièce à l'autre ? En quoi, le collectif adapte-t-il son fonctionnement aux conditions extérieures en modulant la distribution des rôles ? Comment, les deux groupes collectifs répondent-ils constamment, dans le quotidien autant qu'à travers leurs oeuvres, au besoin d'une remise en question de leur mode de fonctionnement ? Nous cherchons à retracer le long cheminement de chaque groupe pour mettre en évidence les particularités de leur processus de création.

Les caractéristiques relevées à partir des cas cités nous conduisent aux questions et aux hypothèses suivantes.

57 HUYNH-MONTASSIER Emmanuelle, *Passages secrets, in Le Corps de la Danse*, Compagnie Le Marietta Secret, 1992, p. 12

58 LL "*Bla Bla*, 1982, spectacle patchwork de solos et duos parodiques et burlesques issu de la rencontre de plusieurs expressions." (Dernière brochure de LL, *Vers des nouvelles formes*, qui répertorie toutes les productions, projets et qui informe sur la diffusion, l'enseignement et la presse.)

Hypothèses

Initiative de départ

A quelle nécessité répond la formation d'un collectif et comment naît-il ? Différents motifs possibles sont imaginables: la dynamique d'un groupe de personnes qui ressentent le besoin de s'organiser indépendamment des modèles existants et de créer leur propre structure en fonction de leurs buts spécifiques. En rupture avec l'organisation hiérarchisée d'une compagnie à "structure traditionnelle", la forme collective est choisie pour garantir la satisfaction intérieure concernant la répartition du pouvoir.

Les groupes développent une critique intense envers l'extérieur pour renforcer leur cohésion face aux voix qui cherchent à extraire des personnes du groupe et pour calmer le potentiel explosif dû aux différentes personnalités réunies. Les participants développent une tendance au groupement pour mieux défendre leurs idées novatrices et pour développer une force politique.

Conditions de base et caractéristiques

Y a-t-il plusieurs fondements communs aux démarches des deux groupes et leur développement ?

Les participants partagent-ils les mêmes références spécifiques et l'éducation dans un esprit particulier par le fait qu'ils appartiennent à une même génération ? Les membres du groupe se sont rencontrés très jeunes, en début de leur carrière professionnelle. La plupart d'entre eux partagent la formation du CNDC sous la direction de Nikolaïs (dans sa conception pluridisciplinaire). Ces connaissances, semblables ou complémentaires concernant leur domaine artistique, les capacités ou les potentialités (techniques et analytiques) élevées sont des bases importantes pour leur collaboration. La même expérience professionnelle préalable (pendant la phase de leur première démarche artistique personnelle) est un autre facteur qui place les participants à un niveau égal.

Un autre attachement peut se créer par une complicité amicale, de longue date ou récente, mais bien soudée, par le partage du vécu commun et par la cohésion interne déjà présente par des relations intimes.

Comment ces faits se reflètent-ils dans les particularités de la démarche chorégraphique ?

Il y a un lien décisif entre la structure relationnelle du groupe, les formes de travail et l'expression artistique développées. Le nombre de participants joue un rôle essentiel pour le type de processus créateur engendré et pour la circulation de la parole entre tous les participants. La répartition interne des tâches tient compte des spécialités ou des penchants de chacun. La liberté de choix concernant l'activité, sans obligation externe, conduit à un engagement fort de chaque participant en faveur du projet commun. La prise en charge interne (par les membres du collectif) de tous les postes nécessaires à l'existence d'une compagnie professionnelle (jusqu'à la gestion) permet-elle à chacun un engagement complet et responsable pour l'entreprise commune ? La participation de tous les membres à la mise en place préalable et théorique d'un projet et les discussions permanentes à toutes les étapes du processus de création sont les bases pour un travail équilibré entre plusieurs créateurs. Le droit à la parole et le respect réciproque de toute proposition créent un melting-pot d'idées.

Un projet esthétique propre

Deux objectifs distincts sont imaginables: le groupe désire prouver l'existence du "collectif artistique" et revendique son fonctionnement, son écriture collective à travers les oeuvres. Durant une longue période, l'entraînement collectif, la recherche et l'expérimentation partagées sont pratiqués et exploités dans le but de développer un style commun et particulier.

Un autre projet collectif est de travailler en groupe pour permettre à chaque participant de développer et d'affirmer son propre travail artistique personnel.

Dans les deux cas (LL et BG) le groupe puise l'inspiration et la matière créative d'un quotidien partagé (en période de création), des voyages et d'autres activités communes. Certaines réunions avec un caractère festif, des expérimentations ludiques et des débats intenses servent au groupe de moments de décharge émotionnelle et contribuent ainsi à transformer les tensions internes en initiative créative.

Les groupes élaborent plusieurs types de compositions chorégraphiques: la composition collective d'un morceau de danse entier, la composition par scène ou par séquence, dirigée individuellement et choisie collectivement.

La liberté de poursuivre des recherches personnelles et parallèles à celles du groupe, de participer à d'autres productions (avec d'autres chorégraphes ou même dans d'autres domaines) permet à chaque membre de développer et de mener à bout ses choix artistiques individuels, sans contraindre le groupe à les suivre.

Surmonter les obstacles

L'âge des membres plus avancé, les positions individuelles s'affirment, les partis pris se renforcent. Certains cherchent à approfondir leurs choix esthétiques personnels.

Les facteurs défavorables au fonctionnement collectif sont, pour la plupart, liés aux difficultés d'intégration au marché théâtral, qui détermine le rythme et le type de production artistique. Le manque de soutien financier et de reconnaissance de la part du Ministère posent un problème d' "écartement du circuit officiel". Par conséquent, les groupes créent un "réseau de clans", se relient avec les sympathisants et/ou s'entourent des curieux pour une forme particulière de collaboration.

La critique parle d'un manque de lisibilité des produits, "plus hétéroclites que ceux d'un chorégraphe indépendant". En réaction à la méfiance de la part de certains programmeurs par rapport aux oeuvres "imprévisibles", mobiles par des changements constants, chaque groupe choisit sa propre stratégie de diffusion.

Tous ces facteurs cités seront à vérifier pour nos deux cas, mais ils ne pourront aucunement être généralisés pour tous les groupes collectifs. Dans un premier temps, les conditions antérieures et extérieures aux groupes seront étudiées, conditions, qui ont déterminé leur émergence et dans lesquelles ils sont inscrits. Nous traiterons ensuite les trajets et comparerons les stratégies spécifiques qui ont permis la survie des collectifs. Sans chercher l'ensemble des raisons pour le passage à un autre mode de fonctionnement, nous nous intéressons aussi aux moments de crise et de séparation. Le deuxième chapitre "Travail artistique et Survie" se penche sur la recherche artistique et la production des spectacles. A partir des documents audiovisuels et d'autres sources, des oeuvres sélectionnées seront étudiées concernant les critères esthétiques. Le mythe de l'artiste/créateur solitaire, sur quelles bases est-il bâti ? Nous rencontrons cette conception de l'artiste comme "créateur unique, être hors normes" tout au long des trajets des deux groupes. Cette idée semble circuler chez les membres des collectifs, et elle est soutenue et renforcée par le milieu artistique et l'entourage.

I. Contexte et Pierre de base

Avant d'analyser l'émergence de nos groupes et leur mise en place, il nous semble indispensable de décrire le contexte, le terrain pour ces initiatives. Dans un premier temps, un regard large reprend l'histoire de la danse contemporaine en France dès ses premiers pas. Le choix des faits soulevés s'est fait à partir des témoignages des membres de nos groupes pour mieux reconstruire leurs visions du milieu environnant.

A] L'éclosion de la "jeune danse française" ¹

L'apparition des collectifs LL et BG s'inscrit dans une dynamique importante qui vivifie la danse en France entre 1960 et 1980. Le bref historique, proposé comme cadre de référence à l'analyse du parcours des deux collectifs, se compose de témoignages des participants et de données issus de recueils sur cette période. Dans une démarche de "mémoire sélective" ², il se tisse autour des voies qu'ont pu croiser les membres de nos collectifs.

Le terrain de la danse contemporaine est en une première phase de développement: elle est en train de s'organiser et de créer ses structures institutionnelles. Anne-Marie Reynaud ³ rappelle "les enjeux sociaux et politiques que véhiculait cette période de révolte contre une certaine forme de pouvoir et d'organisation de la société", enjeux qui marquent ces années à la fois politiquement et structurellement. Elle mentionne l'arrivée de Mitterrand au pouvoir (en 1981) et de Jack Lang comme Ministre de la Culture comme déterminante pour la montée des subventions de la culture. Après un temps plus modéré, l'activité politique se réveille de nouveau sous Léotard, à partir de 1986. Comment les acteurs des mouvements revendicatifs, qui demandent la reconnaissance du nouveau courant à titre égal avec ceux de théâtre et de musique contemporaine, contribuent-ils, en fin de compte et indirectement, à un certain raidissement du système, dont ils souffriront ensuite ? Anne-Marie Reynaud remarque que les collectifs ne se retrouvent

¹ L'expression de "jeune danse française" est entrée dans le vocabulaire courant du milieu actuel de la danse et diffusé par la presse (comme récemment par *Les Saisons de la Danse, 99 biographies pour comprendre la jeune danse française*, n° Hors Série, été 1997). Le terme semble délimiter historiquement la vague de nouveaux chorégraphes et de compagnies à partir des années 1970 en France, en se détachant des mouvements précédents par une recherche d'autres voies de création, d'un autre vocabulaire que le néoclassique et le moderne. Nous essayerons de retracer cette rupture et l'évolution à l'intérieur même de ce nouveau champ.

² Comme lecture supplémentaire se prête le mémoire de D.E.A. d'Eliane Béranger *Influents, Méconnus, Bourgeois non-éclos, un panorama de la danse contemporaine française 1970-1995* (Université Paris 8, 1997/8) qui pointe la problématique de la sélection dans l'écriture sur l'histoire de la danse contemporaine.

³ Co-fondatrice du Four Solaire (voir: plus bas), qui, à l'occasion de la table ronde du 15/06/1996, brosse un tableau historique et illustre les mouvements politiques de la danse, panorama que nous avons cherché approfondir par l'entretien du 09/02/1998.

pas toujours dans les modalités de fonctionnement qu'imposent ces institutions. Le collectif comme structure de travail et de création artistique, se heurte constamment avec les conceptions du Ministère de la Culture. Le manque de reconnaissance par l'institution, les exigences du marché qui se renforcent: comment se met en place et quel est ce milieu d'où proviennent les deux groupes ? Qui sont les personnes qui animent ces mouvements novateurs ?

1. De l'idée collective à la multitude des compagnies

Pour saisir l'origine de la dynamique importante, il faut remonter jusqu'à la question primordiale de la pratique artistique: sa transmission. Comment, les bases du renouvellement sont posées par les chorégraphes-pédagogues et leurs initiatives expérimentales ?

a) L'émergence des lieux de formation et de recherche

En France, dans les années 1950, l'héritage de la danse moderne, aussi bien des racines allemandes que de la technique Graham, est présente, avec Jacqueline Robinson et Karin Waehner, Aline Roux, Françoise et Dominique Dupuy, puis arrivent de nouvelles influences, entre autres avec les spectacles de Merce Cunningham (à partir de 1963), dont l'école et la Compagnie à New York deviennent un des pôles d'attraction majeurs des jeunes danseurs français. Plusieurs influences, importées par Hideyuki Yano, Elsa Wooliaston et Peter Goss (entre autres) rejoignent une envie et une dynamique intérieure à l'hexagone de trouver une nouvelle façon de danser.

Anne-Marie Reynaud insiste sur le fait qu'il y a eu de nombreux lieux alternatifs, des "cellules" différentes à Paris, dans le 11^e 13^e et 18^e arrondissement ("Le moindre m² de plancher libre était transformé en studio par un bout de tapis, sans douche, sans chauffage..."). Elle mentionne les "supermarchés de la danse" (des cours dispensés en forme de stages sans interruption entre 8h et 22h), organisés par la MJC Théâtre de Colombes ou la Fédération Française de la Danse. Il y a eu de véritables modes, instaurées par des pratiquants adhérents et enthousiastes. La danse contemporaine était un mouvement "à caractère de culte, ouvert à tous". Anne-Marie Reynaud insiste sur l'effet démocratisant des stages, dont l'importance pour l'échange entre les danseurs est aussi notée par un membre de LL.⁴ Les stages sont surtout des possibilités de rencontre, même avec des artistes d'autres domaines, des musiciens et acteurs participants aux ateliers d'improvisation. Deux membres de LL rappellent les cours de danse et de mime à l'université de Nanterre qui ont offert un cadre parfait pour une recherche personnelle par les ateliers d'improvisation et de composition.⁵

⁴ Entretien LL, 12/1997

⁵ Un membre de la compagnie Pilobolus soulignait dans un entretien, qu'aux USA, le cadre universitaire était primordial dans la formation des danseurs. Il offrait le terrain pour une recherche personnelle à l'abri de pressions et de risques économiques d'une compagnie et en dehors des enjeux de renommée précaire d'un chorégraphe. Ce passage dans le parcours d'un danseur, surtout par le contact obligatoire avec d'autres matières que la danse proprement dite ouvrait sensiblement l'horizon du danseur. Le travail créatif au sein d'une compagnie professionnelle, ainsi que la capacité de formuler et de verbaliser ces idées artistiques propres sont facilités.

Le circuit universitaire français proposait à la danse un statut comme activité "sportive" ou artistique, comme loisir. Ces groupes de danse avaient trouvé un foyer inter-universitaire avec le Centre "Jean Sarrailh" à partir de 1962 (avec 6 à 10 cours par jour, 1500 participants par an⁶), mais il y a aussi plusieurs ateliers au sein des différentes universités comme à Nanterre (auxquels participent Dominique Rebaud et Philippe Chevalier). L'option danse au sein des UREPS (à partir de 1966, avec la danse classique, moderne, libre, jazz et le mime) ont ouvert à de nombreux étudiants le "monde de la danse" (Alain Michon, Héla Fattoumi et Eric Lamoureux, Christine Graz). Karin Waehner, dispense des cours de danse dans le cadre de l'E.N.S.E.P. (Ecole nationale supérieure d'éducation physique), dès 1958.⁷ Avec la préparation de diplômes supérieurs en danse⁸ à Paris V et Paris VIII (où, entre autres, Anne-Marie Reynaud est chargée de cours de "technique du corps". Michel Bernard y fonde, en 1989, le département danse), comme aussi à Grenoble, Lyon et Nice, l'éducation académique s'ouvre à la danse et la reconnaît comme art digne d'étude et de recherche.

En 1969, les Dupuys créent les R.I.D.C. (Rencontres internationales de danse contemporaine), un lieu de formation de l'initiation jusqu'au perfectionnement.

A partir des années 1970, l'"American Center", est un des lieux principaux, où se diffusait la nouvelle danse à Paris, notamment par l'activité de Susan Buirge. Nous nous intéresserons aux autres centres d'enseignement comme le studio de Susan Buirge ("Pour un Lieu de la Création", rue Marcadet), la Rotonde de l'Opéra avec Carolyn Carlson, le Four Solaire (Rue Charlot), et le CNDC d'Angers.⁹

Les structures de formation mentionnées favorisent alors le travail en groupe, la rencontre de différentes disciplines et une recherche créative personnelle. De manière récurrente, les danseurs de cette époque utilisent le terme de "bosseurs" pour se caractériser: un engagement "jour et nuit, à plein temps" apparaît comme exigence, héritée de Carlson ou Nikolaïs, puis reproduite par leur propre choix dans les groupes, le Four Solaire et BG. Tous ces danseurs qui se forment et qui travaillent ensemble intensément, demandent l'instauration de structures institutionnelles qui leur permettent de poursuivre leur travail de pédagogie, de recherche et de création dans de meilleures conditions et de diffuser les résultats. Cette demande réunit l'ensemble des jeunes créateurs et artistes dans un effort commun qui prend souvent la forme d'actions collectives.

La révolte des étudiants de l'université de Nanterre en 1968 et le mouvement révolutionnaire contre les institutions sclérosées restent fortement présents dans le climat des années 1970 à 1980. D'après Susan Buirge, l'idée collective est en France probablement plus liée à ces événements, tandis qu'aux USA, elle reste attachée aux pensées communautaires de cette période. L'idée américaine du collectif, réalisée

⁶ ARGUEL Mireille, *Le corps dansant: enjeu institutionnel in Danse: le corps enjeu* (coll.), Paris, PUF, 1992, pp. 17

⁷ Elle poursuit cette activité pédagogique de première qualité, de nos jours encore, à la Schola Cantorum.

⁸ Dès 1989 apparaissent les appellations "Licence et Maîtrise Danse", transformées en "Arts du Spectacle, mention Danse" à partir de 1993.

⁹ Maurice Béjart, avec son école MUDRA à Bruxelles en 1971, crée un autre centre de formation important en territoire francophone qui produira une nouvelle génération de danseurs et chorégraphes.

dans les années 1960 par un certain milieu artistique américain, est basée sur la communauté de vie (dans tous les sens possibles) et sur le partage de l'argent et des tâches. Les événements de mai 1968, avec les contestations des étudiants comme: "il est interdit d'interdire", sont des souvenirs décisifs qui influencent l'accueil du modèle du "maître" américain (Nikolaïs, Cunningham) et qui fondent le regard critique envers le fonctionnement chorégraphique avec une direction artistique unique. Ce postulat de la "liberté" se retrouve dans la "Charte" de LL: "Tout est permis !", il est interdit de restreindre la liberté d'expression de l'autre.

Anne-Marie Reynaud caractérise l'engagement des mouvements collectifs français comme à la fois artistique et politique, dans une détermination de vivre, faire et de partager autrement. L'esprit de l'époque, sa philosophie de vie conduisaient à l'idée de fonder un groupe pour pouvoir travailler, chercher ensemble, et non pas pour atteindre une renommée. Elle remarque que la plupart de ses collègues étaient clairement orientés "de gauche". Nous retrouvons des termes comme "la culture bourgeoise", "l'impérialisme américain" aussi dans le vocabulaire utilisé des membres de LL qui indiquent, au moins, un héritage ou une éducation politique incluant des idées "de gauche". Plusieurs membres de nos deux groupes soulignent aussi que l'intention des jeunes danseurs n'étaient pas de "faire carrière en tant que chorégraphe" et d'entrer dans le circuit commercial grandissant pour s'y installer confortablement.

Anne-Marie Reynaud parle de l'époque "Post-Living-Theatre, du Bred and Puppet et du Théâtre du Soleil", une période où apparaît en France le Four Solaire comme modèle du fonctionnement collectif en danse. Celui-ci ne revendique pas la vie communautaire à l'image des années 1970, ni l'idéal de restructuration de la société dans un sens révolutionnaire. Le groupe cherche à créer la structure et le fonctionnement qui lui convient le mieux et qui se prête le mieux à la réalisation de leur idée fondatrice d'un "partage de la danse le plus complet". Dans ce circuit de la danse contemporaine, en plein développement avec des lieux informels d'apprentissage et d'échange entre différents niveaux techniques: des danseurs professionnels et des acteurs travaillent alors en atelier ensemble.

L'esprit de partage

Nous nous intéressons plus précisément à l'émergence des mouvements collectifs. Pour quelles raisons, certains groupes choisiront-ils la forme collective pour collaborer ? La création du Four Solaire, en 1976, un des premiers groupes de la nouvelle danse, aidé par le Ministère comme "Jeune Compagnie" (avec une première subvention de 50 000,-FF en 1978), est donc le fruit de cette pensée d'échange, conçu comme un lieu de rencontre et de formation qui élargira son influence par des interventions événementielles dans les lieux publics ("envahir les rues par des performances spectaculaires avec les élèves"). La forme collective du premier groupe avec un véritable partage économique, n'était pas choisie par "décision", mais "c'était évidemment comme ça."¹⁰ Le Four Solaire était très tourné vers le théâtre et les autres domaines du spectacle. L'idée orchestrale par rapport à la contribution individuelle à un tout, dépassant la somme de

¹⁰ Citation d'Anne-Marie Reynaud, entretien du 09/02/1998 concernant la constitution du premier groupe avec Odile Azagury, Bernadette Doneux, Jean-Christophe Bletton, Picoph Arthur, Fritz Reinhard (éclairagiste), Giselle Gréau, Daniel Larrieu, Jean-Luc Ducour et Anne-Marie Reynaud.

ces unités apparaît dans la description du processus collectif.¹¹ Ce collectif fonctionnait avec un "véritable partage des tâches" (costumes, presse, comptabilité), des moyens financiers, avec un mode "extrêmement transparent et partageux" sur le plan matériel, en remettant dans le fond commun les droits d'auteur, mais sans "aller comme Lolita jusqu'à faire une déclaration par chorégraphe". Le fait que les journalistes relèvent souvent un seul nom, celui d'une figure emblématique a conduit, au sein du Four Solaire, à des "débats internes assez violents". Anne-Marie Reynaud¹² et, parfois, Odile Azaguri étaient le plus souvent citées comme chorégraphes uniques, même si la chorégraphie était signée collectivement. L'évolution de l'économie de la danse partant du "rien", puis offrant la "place et l'argent pour tous", les groupes ne développaient pas une attitude de concurrence, mais de respect réciproque et d'entre-aide ("On se donnait vraiment des coup de mains !"). La notion de "collectif" utilisée dans ce contexte pour désigner la forme de collaboration est, en partie, phénomène de l'époque.¹³ En traitant l'"autoproduction collective", Eliane Béranger¹⁴ parle d'une "superposition de ce système de caractère clanique aux difficultés multiples d'existence". A partir de l'idée du partage des tâches, il s'agit souvent d'une recherche interdisciplinaire (musique, arts plastiques, stylistes). Jeannette Dumeix et Marc Vincent, la Compagnie Artefact, qui réunit des créateurs de différents domaines (écriture, musique, philosophie, arts plastiques, danse). Certains membres des collectifs avaient ainsi connu un "esprit de groupe" à travers leurs amis musiciens de Rock ou en faisant des expériences avec des plasticiens.

b) Un processus de création en groupe

En France, une des premières troupes dans le spectacle vivant, qui revendique ouvertement la "création collective" comme processus réalisable, est le Théâtre du Soleil, fondé en 1964 à partir d'un

¹¹ Four Solaire "On savait que dès qu'on répétait les mouvements d'ensemble, on allait s'engueuler. Donc on attendait le dernier moment. C'était obligatoire, parce qu'on n'avait pas de maître de ballet orchestre de chambre, chacun son point de vue, sa vitesse, sa qualité (ce que l'on recherchait quand-même). On cherchait à être un orchestre; c'était un peu comme un orchestre de chambre avec le violoncelle, le violon, la flute, l'alto, le piano...
On était même arriver à se dire: 'il faudrait faire venir quelqu'un de l'extérieur.[...] On n'était jamais ensemble. Après, on se disait qu'on était comme les groupes folkloriques: ce qui comptait, c'était qu'on était "l'âme ensemble". (Entretien, 02/1998)

¹² par son parcours carlsonien et suite à sa fonction comme "dernier oeil extérieur, juge, décisif concernant la mise en scène"

¹³ Susan Buirge rencontre d'autres moments "collectifs" au Japon qu'elle évoque lors de notre entretien: son groupe de danseurs se retire, une fois la chorégraphie (écrite par Susan Buirge) acquise, pour se mettre d'accord sur l'interprétation de chaque mouvement. Le temps d'imprégnation lui semble essentiel pour le développement du "corps commun" de la compagnie. Le facteur collectif, sans aucune intervention de sa part détermine la qualité de cohérence et l'unité du groupe dansant.
Susan Buirge remarque que l'éducation et la culture du pays influencent fortement la capacité et la facilité d'intégration dans un groupe. Au Japon, souvent, la personne ne se soucie guère "d'avoir raison ou pas" sur une question, mais se préoccupe plus de "faire partie d'un tout comme élément y contribuant au mieux."

¹⁴ BERANGER, Eliane, mémoire de D.E.A. cité, p. 33

groupe d'amateurs à la Sorbonne¹⁵. Ce noyau est décrit comme "une bande d'amis" qui décide de "faire du théâtre ensemble"¹⁶. Il est intéressant de mentionner que LL entretient des liens amicaux très proches avec cette troupe à travers un de ses membres, originaire de Perpignan (comme aussi un des membres du Théâtre du Soleil). Les deux groupes se côtoient. Il n'est pas possible de reconstruire dans quelle mesure cet exemple de structure collective (à portée de la main) aura influencé l'évolution de LL et le raffinement de leur fonctionnement. Le fait que certains membres ne mentionnent pas ces relations proches de la troupe de théâtre peut s'expliquer par un certain désir de rester unique dans leur organisation et leur effort revendicatif comme collectif. La similitude (du discours) des témoignages du Théâtre du Soleil et ceux de LL est pourtant étonnante. Nous reviendrons sur le fait que les idéaux, les postulats de base se recouvrent en grandes parties, ainsi que la description des difficultés et des désirs (entre autres concernant la question de l'implantation ou du nomadisme). La création du groupe LL ne s'est pas faite suivant le modèle collectif d'un groupe spécifique, mais elle résulte d'un ensemble complexe d'influences multiples.

BG, de son côté, choisit aussi "spontanément", de former un groupe de danseurs-chorégraphes. L'"évidence" de fonder un collectif, est révélée par un membre comme "la suite logique" et "la seule manière de collaboration possible à l'issue de deux ans au CNDC". Nous analyserons plus précisément ces données.

Le terme d'"évidence" apparaît ici, comme aussi chez nos deux groupes, pour décrire l'initiative d'avoir adopté un fonctionnement collectif. Une autre source et raison pour cette tendance au groupement est l'idée de connivence entre les différentes formes d'art (la danse, la musique, le théâtre, le cinéma, la vidéo, la peinture, la photo), héritage clair de Nikolaïs et des courants américains des années 1960: la démarche du Four Solaire est basée sur l'intérêt pour tous les domaines du spectacle et leur exploration. Sur le plan artistique, le Four Solaire connaîtra, selon Anne-Marie Reynaud deux périodes: dans une première, où le groupe élabore les pièces ensemble, puis, dans un second temps, il a "dévié" sur un autre système: les pièces appartenaient à une personne, les autres étant "pratiquement les interprètes" ("un système qui, artistiquement, n'était plus vraiment collectif."). Les premières pièces (durant cinq ans) étaient des "expériences de groupe" avec des sujets assez générales, tandis que avec les "sujets plus personnalisés, ça commençait à sentir le vinaigre déjà": le groupe se décomposait. Cet exemple de parcours d'un collectif nous donne des premières pistes de comparaison. Un autre point important à énoncer se trouve dans la question de la représentation du collectif envers l'extérieur.

Une descendance mi-cachée

Il faut différencier les collectifs revendiqués, "manifestes" et ceux, "occultes", dont le fonctionnement collectif interne n'apparaît pas dans les annales de la danse contemporaine. Lors des entretiens avec les membres, nous avons rencontré cette contradiction apparente entre un nombre élevé de groupes à

¹⁵ Fondation de l'ATEP, association théâtrale des étudiants de Paris en 1959. Il faut souligner que ce collectif naît dans le milieu universitaire. Les participants partagent une certaine culture et l'expérience du système d'enseignement supérieur. (voir aussi: Annexes)

¹⁶ Ariane Mnouchkine lors de la rencontre publique du 06/11/1992 à l'Université du Québec à Montréal, in FERAL Josette, *Dresser un monument à l'éphémère, rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions théâtrales, 1995, pp. 64

processus de création et fonctionnement collectifs et une poignée de "collectifs" qui extériorisent leur structure et la défendent faces aux institutions.

La seule forme de collaboration de plusieurs chorégraphes à titre égale, acceptée et reconnue officiellement, citée couramment comme "phénomène typiquement français", est le "groupe artistique à deux têtes"¹⁷, le "couple" de chorégraphes. (Exemples des années 1980 sont le Studio DM, Catherine Diverrès et Bernardo Montet (avec leur duo fondateur *Instance* en 1983), L'esquisse, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Andréas Schmid et Nathalie Pernette...)

La table ronde 15/06/1996 a invité certains membres de ces "tandem" comme Elsa Wolliaaston qui co-fonde en 1970 Free Dance Song (avec Christiane de Rougemont) et se trouve à l'origine du groupe Mâ avec Hideyuki Yano (en 1975). En 1974, Alexandre Witzman-Anaya et Christine Gérard créent le groupe d'Animation et Recherche chorégraphique: Arcor, (ensuite avec Daniel Dobbels).

Les participants soulignent que la plupart entre eux partagent la formation chez Nikolaïs (ou se trouvent dans la filiation directe), dont nous illustrerons les caractéristiques plus tard.¹⁸ Il est intéressant d'ajouter qu'en Italie, suite à la résidence de Carolyn Carlson à Venise, s'est créé, en 1984, le collectif Sosta Palmizi. En Espagne Los Comediantos jouissent d'une renommée considérable: ce groupe a énormément soutenu LL en instaurant les contacts pour les tournées en Espagne. Un membre mentionne aussi le groupe catalan La Fura del Baus. En contact et en connivence avec ces autres collectifs, le groupe LL revendique la recherche d'une structure de compagnie, une forme de collaboration qui correspond à leurs besoins spécifiques. Les membres de BG notent que leur regroupement, à l'issue du CNDC, leur semblait "l'unique possibilité". Le modèle de compagnie le plus courant, avec des statuts distincts entre chorégraphe et danseurs, une hiérarchie implicite ou explicite, semblait hors de question pour les deux groupes. Pour mieux comprendre ce désir de "se détacher du lot", nous tentons de reconstruire, à travers les témoignages des participants, leur vision du champ de la danse.

c) **Compagnies et Mouvements**

La reconstruction du panorama des compagnies qui travaillaient parallèlement aux deux collectifs demeure assez chaotique, mais nous avons choisi cette forme pour mieux illustrer l'image que reproduisent les deux groupes de leur entourage. (Ces souvenirs semblent peu pertinents par rapport à la vision du milieu qu'ils ont pu en avoir à l'époque même.) Le discours sur le développement d'une résistance et la volonté de se situer en opposition par rapport à ce qui existait déjà et autour d'eux doit être relativisé à partir des faits mentionnés.

¹⁷ "J'ai cherché dans le monde entier, c'est vraiment une spécialité françaises. ... Est-ce que c'est un collectif ou pas. Quand on leur pose la question, ils disent 'non', d'abord. Et après, ils disent 'mais, finalement: oui'." Citation Anne-Marie Reynaud, entretien du 09/02/1998.

¹⁸ (Voir le chapitre: I.B] L'enseignement d'Alwin Nikolais et ses répercussions collectives en France, p. 46)

Notre vue d'ensemble ne tient pas compte des ballets classiques et néo-classiques.¹⁹ Les Ballets de la Cité dirigés par Catherine Atlani étaient une autre troupe reconnue. Nous rencontrons le personnage de Catherine Atlani en rapport avec l'implantation de Dominique Boivin dans le moulin à Rouen, un lieu qui lui appartenait.

Parmi les compagnies et chorégraphes cités spontanément, se trouvent d'un côté Karin Waehner, "Les Dupuys", Carolyn Carlson (et les membres du GRTOP qui fondent leurs propres compagnies comme Dominique Petit, Larrio Ekson, Caroline Marcadé), Le Four Solaire, créé en 1976, la compagnie Bagouet²⁰ (après 1976) et Moebius (1977). François Verret fonde son propre groupe 1B en 1979, après avoir fait partie du collectif Mâ.

D'un autre côté les "compagnies importées" pour le festival d'automne à Paris comme représentants de la danse américaine comme Louis Falco, Trisha Brown, décrits en terme de "Post-68ards". Les noms de Larrieu, Decouflé, Gallotta²¹ sont évoqués. Durore et Monnier, succèdent aux fondateurs de nos collectifs, dans la génération suivante du CNDC, sous Viola Farber.

Plusieurs mentionnent "l'impertinente" Régine Chopinot (qui fonde la compagnie du GREB en 1978, qui se transforme en Compagnie Régine Chopinot après son second prix à Bagnolet) comme figure importante qui domine la scène française. Elle succède en 1986 à Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre (Théâtre du Silence) au CCN Poitou-Charentes.

Un membre de LL reste ébloui par le passage de Pina Bausch à Paris (sa première présentation au Théâtre de la Ville en 1978²² avec *Barbe Bleue* et *Les sept péchés capitaux*, à partir de 1981 elle y revient tous les ans). Il découvre la danse-théâtre ("C'est ça, ce que je voulais faire !" ²³). C'est le travail sur les personnages qui lui semble particulièrement intéressant et nouveau. Seulement Maguy Marin a, d'après lui, évolué dans une orientation comparable. (Maguy Marin et Daniel Ambash, lui aussi danseur-chorégraphe, créent en 1977 le Théâtre de l'Arche qui devient la Compagnie Maguy Marin dès 1984; le spectacle emblématique *May B* date de 1981). Il est intéressant de noter qu'un autre membre de LL remarque qu'il ne connaissait pas Pina Bausch à cette époque. Selon lui, LL a été une des seules compagnies en France qui développait ce travail sur la théâtralité et le personnage à ce moment. Il valorise ainsi les recherches novatrices de son groupe par le fait de mentionner son ignorance du milieu. En même temps, des membres évoquent l'influence d'autres courants comme stimulation et ouverture.

¹⁹ Il faut rappeler ici le contact de Lolita avec ce milieu à l'occasion de la production pour l'Opéra de Nantes, une commande, *Les K*. Un membre mentionne aussi le Jeune Ballet de France (fondé par Rosella Hightower et Robert Berthier en 1983).

²⁰ Le seul à reconnaître l'apport de ses danseurs à titre de signature, selon un témoignage, qui évoque aussi le fonctionnement collectif de la période initiale.

²¹ Il est intéressant de noter que le Groupe Emile Dubois devient la compagnie Gallotta. L'évolution des noms des compagnies n'est pas anodine par rapport à une stratégie de représentation du groupe envers l'extérieur.

²² La même année, elle crée sa pièce fétiche *Café Müller*.

²³ Entretien, 01/1998

Certaines expériences sont évoquées comme "cruciales" pour leur travail artistique. La danse contact et le butô apparaissent comme de "nouveaux" mouvements importés dans les récits des participants, entre autres introduits par le groupe Mâ. Deux membres de LL pratiquaient la danse contact (ce qui détermine la création d'un duo, qui se déroule entièrement au sol, dans *Bla Bla*). Le long stage avec la compagnie Sankai Juku, à Paris pendant six mois, une semaine par mois, fait découvrir au groupe LL un autre courant, basé sur l'intériorité, la recherche sur les émotions. Cette expérience apparaît comme "fondatrice" pour tous les participants, en apportant un élément de réponse au questionnement du groupe à cette époque. L'état, dans lequel ce travail met le danseur, a contribué à la création des personnages pour le spectacle de *Qui a tué Lolita ?*, comme "révélations de l'intérieur de chacun, dans leur rapport au sexe, à la mort, à la séduction" ²⁴.

Les membres de LL sont installés à Paris, en dehors des périodes de création et de tournées. Ils ont ainsi la possibilité et l'occasion de suivre au plus près les représentations et les manifestations de leurs collègues, tandis que BG semble être plus retiré et isolé des événements parallèles à leur propre activité à cause de leur résidence à Rouen. L'évaluation de la "scène" et du "marché" se fait, en grande partie, à travers Dominique Boivin et l'administrateur. Il s'agit donc d'un regard "filtré". Un membre note aussi la nécessité de cette vision extrêmement critique pour des raisons de protection du groupe. Il fallait ancrer la confiance en leur propre potentiel créatif et novateur. N'a-t-il pas tendance à développer une sorte de "groupe-centrisme" ? Lors de notre entretien, un membre de BG développe sa vision du "climat parisien à l'époque", un circuit, dont le jugement qui a été extrêmement dur et radical ("soit tu étais 'très mauvais' et tu n'avais pas le droit d'exister, soit tu étais 'génial': il n'y avait pas de nuances..." ²⁵).

Les deux collectifs choisissent des stratégies très différentes pour compenser leur marginalisation relative par le circuit officiel en cours de développement. La reconnaissance de la part du Ministère en terme de soutien financier est un des critères déterminants pour se faire une place dans le champ de la danse contemporaine. ²⁶

2. Le nouveau circuit de la "jeune danse"

L'organisation grandissante de ces mouvements initiaux en forme de compagnies conduit à la création d'un véritable circuit: un champ précisément circonscrit avec des acteurs et des lieux d'action placés selon une échelle de renommée, rapidement établie. Comment ce terrain se structure-t-il de plus en plus, et où allons-nous trouver nos deux groupes dans ce milieu spécifique ?

²⁴ Entretien, 01/1998

²⁵ Entretien, 03/1998

²⁶ En annexe: une vue d'ensemble (moins "subjectif" que celle à partir des témoignages) des compagnies subventionnées en 1982.

a) L'explosion et ses conséquences

A la fin des années 1960, le nombre des compagnies de danse en France grandit, selon Paul Bourcier²⁷, de manière exponentielle pour atteindre la centaine. Un membre de LL remarque qu' "au début des années 1980, tout était possible: le nombre des compagnies augmente de 30 à 150 [chiffres aléatoires], les subventions pour la danse sont multipliées par dix. Il s'agit d'une véritable explosion."²⁸

Selon Anne-Marie Reynaud, le GRTOP était, dans ses débuts, un des seuls groupes professionnels en danse contemporaine financièrement soutenus. Par conséquent, parmi les autres, un certain sens de "savoir s'en sortir" était très développé, une mentalité de "se débrouiller avec ce qu'il y avait". Le Four Solaire n'hésite pas à "danser dans la rue" ou "sur les terrains de boules" (si il n'y avait plus d'argent et pour "le tester tout simplement"), à faire des événements publicitaires ou des défilés de mode, et à intervenir avec des performances dans des Comités d'Entreprise (de l'EDF, pendant les trois mois d'été). Il s'agit de tentatives d'auto-financement. Ce groupe atteint une autonomie relative avec les tournées et par ses activités pédagogiques.²⁹ La forme collective existe non seulement pour le groupe d'artistes et dans une compagnie de danse, mais aussi dans d'autres cadres: le regroupement de chorégraphes, de compagnies, de danseurs, toujours avec l'idée de rassembler les forces et pour mieux défendre les propos et demandes de la danse contemporaine.

"Indépendance" au Centre Daviel (maintenant Théâtre 13 à Paris), est un autre groupement de compagnies, entre 1977 et 1978, ainsi que "International Dance connection", en 1978 à La Forge à Paris. Le Groupe Dunes, avec Madeleine Chiche et Bernard Misrachi, débute en 1979, un travail qui se prolonge par la fondation de "Marseille Objectif Danse" en 1987, un collectif de chorégraphes (diffusion, coproduction, programmation vidéos et cinéma, organisation de colloques et d'expositions). "CASADI", à partir de 1981 et durant quelques années, est un collectif d'administrateurs de compagnies qui mène une réflexion et développe son initiative concernant le problème de la professionnalisation de jeunes compagnies. Une agence de diffusion est mise en place par Geneviève Vincent et Gilles Clebs pour prendre en charge "équitablement" l'administration des cinq compagnies: le Four Solaire, Moebius, Susan Buirge, François Verret et Alexandre Witzman-Anaya. Dans des "réunions toniques" (selon Anne-Marie Reynaud), des querelles esthétiques sur le traitement de la "forme, l'espace et le temps" pouvaient joindre des discussions sur des problèmes de gestion. A Lyon, l' "A.D.R.A." (Action Danse Rhône Alpes) un collectif de cinq compagnies met en place le projet d'une "Maison de la Danse" (Kilina Crémona, Claude Décaillot, Michel Hallet-Eghayan, Lucien Mars, Hugo Verrechia et Marie Zighera), projet réalisé en 1980, dont les participants confient l'administration à Guy Darmet (journaliste) qui en prend la direction artistique.

²⁷ BOURCIER Paul, *Histoire de la Danse en occident* (Tome II, *Du romantique au contemporain*), Paris, Seuil, 1994 (1978), p. 133

²⁸ Entretien LL, 01/1998

²⁹ Anne-Marie Reynaud mentionne que, c'était Ariane Mnouchkine qui fait découvrir le statut d'intermittence aux fondateurs du Four Solaire.

Il faut alors distinguer cette première montée du nombre de groupes et de groupements, lors de la deuxième moitié des années 1970, d'une seconde phase, au milieu des années 1980, au cours desquelles le terrain devient de plus en plus aride: d'après un membre de LL, la diffusion des spectacles se fait plus difficilement, le marché se rigidifie dans un fonctionnement "par commande" et à date d'échéance précise. Un membre de BG parle d'un mouvement, où un interprète devenait chorégraphe du jour au lendemain, ce qui créait un climat de concurrence entre les compagnies.³⁰ En province, le groupe BG a été relativement protégé, mais le milieu parisien n'offrait pas à toute nouvelle compagnie la possibilité de se produire. Suite à cette difficulté de trouver des lieux de production en région parisienne, LL propose à BG de préparer ensemble une soirée pour présenter les travaux de chaque groupe, idée qui aboutira dans la production du spectacle commun *Zoopsie Comedi*. Comment, vont-ils se regrouper et quel type de Compagnies vont-ils choisir pour poursuivre leurs recherches ? Comment, la multitude de groupes et de compagnies produira-t-elle un terrain marqué de concurrence ?

b) L'institutionnalisation et la syndicalisation

Les multiples groupes formés cherchent des structures institutionnelles comme appui pour un travail professionnel. Dès 1968, il y a de nouvelles troupes qui s'installent dans des résidences en province, soutenus par la politique culturelle. Le B.T.C. (Ballet Théâtre Contemporain), fondé par Jean-Albert Cartier et Françoise Adret se fixe à Amiens, ensuite à Angers. (Ce groupe poursuit une démarche pluridisciplinaire en intégrant plasticiens et musiciens). Il n'y a pas de direction de la danse au Ministère, mais elle est fortement revendiquée par des actions collectives (encore de nos jours, la danse reste associée à la musique).

"Il n'y avait rien: un seul inspecteur à la danse, Igor Eisner, chef de son service; il était tout à la fois, il était ses employés à la fois". Une inspectrice pour l'éducation, Léonne Maid, était responsable pour l'enseignement de la danse, un "minuscule département". Le projet de la jeune danse française, selon Anne-Marie Reynaud, a été de "transmettre et de faire entendre" par l'intervention de "petits commandos" qui agissaient dans le but de défendre le "Et la danse?". Elle s'organisait pour transformer "l'image clichée de la danse moderne qu'avait le grand public". Le fonctionnement officiel est remis en question pour en trouver un "nouveau rapport" aux institutions et pour "faire parler de jeunes compagnies indépendantes et des groupes pas encore reconnus".

"Action/danse", à partir de 1974, un "énorme rassemblement de classiques, jazz et contemporains" dans un premier mouvement revendicatif politique et collectif, non-syndicaliste. Les compagnies se sont réunies pour "envahir le Théâtre des Deux Portes pendant des nuits, c'était des 24 heures", pendant deux saisons de suite. Parallèlement à sa propre création, le Four Solaire était donc à l'initiation du mouvement "Action/danse", une véritable association, qui est menée ensemble avec la Compagnie Bagouet et Lise Brunel, un conseil "d'une forme et d'un fonctionnement presque artistiques", regroupant les acteurs principaux de la danse française. Le groupe était dissout fin 1980, après "une tentative utopique et magistrale": Lise Brunel avait trouvé une enveloppe de 250 000,-FF pour programmer à Villeneuve-lez-Avignon, dans le cadre du festival d'Avignon, une performance d'"Action/danse": une

30

Cependant, Anne-Marie Reynaud évoque des souvenirs d'un climat très respectueux, d'entre-aide parmi les groupes, plus en référence à leurs débuts. Probablement, cette vision s'explique par le fait que son groupe jouissait d'une grande renommée et d'une reconnaissance dans le milieu de la jeune danse. Ce qu'elle mentionne des bonnes relations avec le Ministère renvoie au fait que le Four Solaire ne partage pas le destin de Lolita, la lutte pour obtenir le statut d'un groupe reconnu par l'institution.

"Nuit de la danse", 24 heures non-stop, l'ordre du passage déterminé par un tirage au sort. La direction artistique de Villeneuve exigeaient les compagnies les plus connues (Bagouet et le Four Solaire) en première partie (à 20h ou 20h30), ce que refusent les deux compagnies. Les subventions étaient retirées et l'événement n'a pas eu lieu.

Michel Caserta à partir d'une utopie sur les ateliers communs (musiciens, plasticiens, philosophes) instaure le "Mouvement pour la danse", 1979-81, qui devient la maison de la Biennale du Val-de-Marne. Ce creuset important par son mélange de genres et de gens, des internes et des personnes extérieures à la danse. En 1981, l'organisation s'arrête à cause d'un manque de moyens financiers et de difficultés de répartition des tâches. Dans la même année, un service de la danse est créé.

A partir de 1981, d'après le témoignage d'un membre de LL, l'argent a été débloqué pour les productions, "même Lolita a eu tout de suite", à leur première demande, ses premières subventions.

Suite aux Assises chorégraphiques à Bagnolet, en nov. 1981, une commission d'étude est créée, en mars 1982, auprès du Ministère délégué de la Culture pour la "définition de la politique culturelle de la danse".³¹ En 1983, un premier rapport est demandé à Bernadette Bonis, journaliste et critique de danse.

De l'année 1981 à 1982, le budget global de la musique et de la danse (en 1982 14,5 % du budget de la Culture), augmente de 67 % (à 940 MF).³² Le *Panorama statistique de la danse en France*³³ note un "essor remarquable" du marché spectaculaire de la danse, en considérant l'augmentation du nombre des représentations de 40 % et des spectateurs de 75 % entre 1981 et 1983, ainsi que de la diffusion à l'étranger de 85 %. Le budget de la division de la danse pour la diffusion/création (crédits de fonctionnement) est élevé de 14.4 MF en 1981 à 42.7 MF en 1984.³⁴

³¹ comission, dont font partie entre autres Susan Buirge, Bernadette Bonis, Jacques Chaurand, Guy Darmet, Marcelle Michel, Karin Waehner, Anne-Marie Reynaud...

³² Conférence de Presse avec Jack Lang, Ministère de la Culture, 03/02/1982

³³ Conférence de Presse, *Danse*, Ministère de la Culture, 26/04/1984, p. 3

³⁴ En comparaison les budgets accordés en 1984 au Ballet de l'Opéra de Paris: 55,6 MF et pour les festivals: 4,5 MF.

ALVES de CASTRO, Cassia Navas cite dans son Mémoire de D.E.S.S. *Reflexions sur la politique culturelle de la Danse en France, 1981-1993* (p. 60), les statistiques suivantes, tirées de la conférence de presse du Ministère de la Culture, *Politique de la Danse*, 14/12/1992 (nous ne relevons que le premier chiffre après virgule):

Evolution des Crédits accordés à la danse (en MF):

Total dont [Création/Diffusion]	
1980	63,3 [9,5]
1981	71,1 [11,8]
1982	108,6 [28,1]
1983	126,2 [37,7]
1984	141,2 [44,3]
1985	145,8 [44,3]
1986	150,3 [44,3]
1987	149,3 [41,5]
1988	164,9 [53,6]
1989	215,6 [72,6]
1990	259,6 [91,6]
1991	288,2 [98,6]

En 1984, une première commission consultative "d'attribution des subventions d'Aide à la création chorégraphique" a vu le jour, à laquelle participent, pendant 2 ans, des représentants des syndicats SFA (Syndicat Français de Artistes Interprètes) et SNAC (Syndicat National des Auteurs et Compositeurs). Ces commissions sont consultatives pour l'attribution des subventions. La création des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) s'inscrit dans la tentative de décentralisation et d'implantation de troupes de "haut niveau artistique" en province. La plupart des CCN se créent entre 1975 et 1985, mentionnés explicitement dans la conférence de presse du Ministère de la Culture, le 26/04/1984. Ils figurent parmi les *Dix nouvelles de la Danse*: le CNDC et onze Compagnies implantées en région deviennent CCN.³⁵ Une autre nouveauté sont les "fonds de promotion chorégraphiques", dont profitent, en 1984, Gallotta et Bagouet. Les autres possibilités de subventions pour les compagnies non-implantées dans les CCN sont réalisées peu à peu: l'aide au projet de création, (soit pour un projet, soit accordée pour deux années consécutives), le statut de compagnie indépendante, le fond de production, la résidence de création, les résidences longues, les contrats-missions, la création musique-danse et audiovisuelle. Elles permettront une professionnalisation rapide des groupes et leur promotion jusqu'à l'étranger (grâce à l'AFAA, Association française d'Action Artistique). Selon Abirached, il y a 150 compagnies subventionnées, en dehors des 15 CCN, en 1987.³⁶

En 1987, une première délégation à la danse avec Brigitte Lefèvre³⁷, selon Anne-Marie Reynaud, une "déléguée extrêmement bagarreuse" qui a fait "un travail gigantesque pour la reconnaissance de la danse". En 1986, *Perspectives danse* voit le jour, un groupement qui rallie danseurs, administrateurs, producteurs et journalistes, une organisation avec un "fonctionnement presque artistique". Le C.H.O.C., né dans la même année, regroupe 17 compagnies de la région Midi-Pyrénées. Ces deux mouvements pourraient être interprétés comme réactions aux exigences du milieu, maintenant plus affirmé, comme sorte de résurgence politique. Un épisode, mentionné par Anne-Marie Reynaud³⁸, est celui des interventions spectaculaires des *Corps couchés* au Théâtre de la Ville à Paris et devant le palais des Papes en Avignon, durant le festival, "tous couchés les uns à côté des autres", manifestations pour la reconnaissance de la danse comme Art et pour des subventions. Elles étaient les derniers grands mouvements revendicatifs et politiques collectifs.

Plusieurs chorégraphes et danseurs, surtout ceux qui avaient déjà participé à l'"Action/danse" et au "Mouvement pour la Danse", se sont organisés dans les Syndicats, le SNAC (avec l'inscription de 70 chorégraphes) et le SYNDEAC (Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles), afin de mieux pouvoir atteindre les statuts envisagés et des privilèges sociaux. Cette forme d'organisation leur permettra d'obtenir des rendez-vous avec le Ministre, stimule l'analyse des faits, suscite des commissions et inspections par rapport aux demandes spécifiques de la danse. Parmi les

³⁵ Il est intéressant de noter que les lieux d'implantation des futures CCN sont en parties forgés par des choix antérieurs de la part de chorégraphes comme Félix Blaska (à partir de 1972 à Grenoble), Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier avec leur "Théâtre du Silence" à La Rochelle.

³⁶ Chiffres cités par ABIRACHED *Le théâtre et le Prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992, p. 184

³⁷ qui a été Inspecteur principal de la danse à la Direction de la Musique et de la Danse (1985).

³⁸ Aussi bien à l'occasion de la table ronde du 15/06/1996 que dans l'entretien du 09/02/1998.

activités syndicalistes, il faut mentionner l'entrée de Quentin Rouillier au SYNDEAC qui obtient l'admission d'un délégué de la danse dans le comité du conseil syndical.

Les mouvements actuels, plus corporatistes, comme celui de l'association des CCN aujourd'hui, se situent sur un plan administratif et sont ciblés sur la problématique propre des CCN. Selon Anne-Marie Reynaud, l'activité syndicaliste et corporatiste, qui vise notamment le maintien des privilèges, la défense des statuts acquis, est basée sur d'autres objectifs que celle d'un "collectif" proprement dit. Elle caractérise sa génération comme "assez militante à cette époque-là" et demande, si ces groupements politiques et les collectifs n'ont pas été les fondateurs d'une institution, dont "parfois, ils critiquent le système et ils s'y trouvent prisonniers aujourd'hui". Suite à l'instauration des services et au développement du système de subventions, les groupes ont eu tendances à s'y installer confortablement et à se reposer à l'intérieur de cette protection relative. Ces mouvements revendicatifs n'ont donc pas inventé des formules originales pour la danse, mais se sont plus alignés sur les acquis institutionnels et les modèles pré-existants du théâtre que sur ceux de la musique, en demandant une remise à niveau par la création d'une délégation propre. L'étude sur les deux collectifs offrira l'occasion de prendre position par rapport à ces remarques, les deux parcours montrant les effets sur les conditions de productions pour les compagnies de danse, qui ne correspondent pas à un schéma habituel.

Dans les 20 ans, donc assez rapidement, la danse contemporaine jouit d'une reconnaissance institutionnelle, en partie grâce à "une énorme complicité" des gens aux Ministères qui s'exprime dans un "travail d'aller/retour"³⁹, selon Anne-Marie Reynaud. Cependant, cette connivence se limite à des groupes dont le profil s'inscrit facilement dans les données de base ministérielles: tous les membres des deux groupes collectifs rappellent les difficultés de représenter leur fonctionnement spécifique face aux institutions. Les catégories de classement, le profil-type demandé apparaissent dans l'organisation des dossiers et formulaires qui ne prévoit pas le cas collectif. Le cadre institutionnel influence alors les choix des créateurs concernant la forme de collaboration, indirectement prescrite, et, par ce biais, les résultats artistiques y résultants. Une autre emprise rétroactive effectue le lieu de représentation par sa renommée et par son profil (théâtre traditionnel ou lieu alternatif). Quels sont les centres d'attraction que visent les compagnies pour diffuser leurs travaux, pour se placer dans le champs ?

c) **La diffusion et la réception**

A partir de 1969, le Théâtre de la Ville (Paris) ouvre sa programmation à la danse contemporaine. Il devient un des lieux les plus reconnus par le milieu, en plus de Beaubourg qui avait aussi une grande importance pour la diffusion de danse: à l'époque, il était une véritable référence. Le Four Solaire est accueilli par Peter Brook aux Bouffes du Nord au début des années 1980. La Cité Universitaire, le théâtre de la Bastille (auparavant théâtre de la Roquette, à programmation de théâtre, peu de danse), le 18-Théâtre, le Café de la Danse, le théâtre des deux Portes, le théâtre Plaisance (14^e arrondissement.), le théâtre de l'escalier d'Or (à partir de 1983), le théâtre Dunois, le Regard du Cygne sont d'autres lieux, où danse cette génération.

En province, des scènes nationales commencent à intégrer la danse contemporaine internationale et française dans leurs programmations, mais ce sont surtout les festivals qui permettront de présenter les créations récentes: le festival International de Paris, de Montpellier, (créé par Dominique Bagouet en 1981 et dirigé par lui jusqu'en 1982), "Danse à Aix" (Aix-en-Provence), Avignon (et la CIRCA de

Villeneuve-lez-Avignon), la Biennale de la Danse à Lyon (à partir de 1984). D'autres festivals ont lieu à Chateaufallon, Arles, au Centre Culturel des Prémontés, à la Rochelle.

Jacques Chaurand crée un concours en 1969, le festival de Bagnolet "Ballet pour demain", avec un impact important à partir de 1975/6, les futures "Rencontres Internationales de Bagnolet", où se présente toute tentative de débauche dans le milieu de la danse contemporaine et dont les prix deviendront le "signe de qualité" par excellence.

Assez rapidement une critique de cette nouvelle danse se met en place avec Colette Godard, Claude Sarraute, René Sirvin, Bernadette Bonis, Lise Brunel, Marcelle Michel, Hervé Gauville dans les principaux journaux. Les voix spécialisées en la matière sont les revues périodiques "Pour la Danse" (à parution bimensuelle, d'abord à Marseille, puis à Paris), "Télex-Danse" (revue professionnelle), "Danse perspective", "Danse" (éphémères qui n'existent que quelques années), "Danser" et "Les saisons de la Danse", qui "consacrent régulièrement deux à quatre pages aux oeuvres contemporaines" ⁴⁰ à partir de 1968. Guerrier parle du développement d'un "star-système des auteurs chorégraphiques", où se fait le tri entre des éphémères et des chorégraphes reconnus sur une longue période (avec une certaine protection).

Un membre de BG décrit la critique parisienne comme particulièrement radicale, presque "dictatoriale": "une hégémonie qui fixe les lois esthétiques et détermine ainsi le droit à l'existence à l'intérieur du milieu." Les membres mêmes évoquent des "pôles antiparisien forts dans BG". Par un manque de tolérance concernant l'erreur, la critique n'accorde pas de liberté d'expérimentation. Par conséquent, il y a peu de lieux qui montrent un travail de recherche en cours et non les produits finis.

La renommée des nouveaux groupes se crée alors par une critique spécialisée, par un effort de diffusion (et la gestion de la compagnie), par le nombre de spectateurs à Paris, en Province, à l'étranger. La jeune danse cherche à gagner et à former son public par la médiatisation, par la promotion ainsi que par un travail de sensibilisation (souvent à partir de l'initiative des compagnies mêmes, comme c'était le cas pour LL et BG). Les collectifs semblent créer une sorte de réseau entre eux et avec des sympathisants de cette forme spécifique de collaboration qui les soutiennent et facilitent leur diffusion. Les artistes des différents groupes se croisent pour certaines manifestations communes. A partir de ce contexte, nous focalisons notre intérêt sur nos deux groupes, qui présentent des formes très particulières du processus de création. Comment leurs trajectoires conduiront-elles à l'écriture chorégraphique collective et à l'élaboration commune du spectacle ?

Après avoir brossé un tableau historique du contexte, nous entrons plus dans la matière du sujet par une approche au travail corporel nécessaire à une "création collective". Nous avons signalé que plusieurs participants des différents collectifs ont insisté sur l'importance de la formation avec Alwin Nikolaïs pour leur collaboration. Par conséquent, nous allons analyser précisément l'impact qu'a pu avoir son arrivée en France et comment son enseignement pose les bases d'une démarche collective.

B] L'enseignement d'Alwin Nikolaïs et ses répercussions collectives en France

Pratiquement tous les danseurs des deux collectifs passent par l'enseignement nikolaïen ou travaillent avec des chorégraphes issus de ce courant. La plupart se rencontrent au CNDC: Agnès David, Alain Michon (élève au Four Solaire et danseur de la compagnie Moebius), Dominique Rebaud (élève

40

GUERRIER Claudine, *Presses écrites et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, p. 32 et pp. 99

chez Carolyn Carlson et danseuse de la compagnie Moebius), Marcia Barcellos (compagnie Moebius) Catherine Langlade (Christine Gérard et compagnie Moebius), Christine Graz, Isabelle Job, Philippe Priasso et Christine Erbé et Marc Lawton (CNDC), Dominique Boivin (élève chez Carolyn Carlson et "invité" au CNDC). Philippe Chevalier passe par Carolyn Carlson et la compagnie Moebius et Santiago Sempere travaille avec Susan Buirge, Alexandre Witzman-Anaya et dans la compagnie Moebius. Plusieurs entre eux témoignent que pour eux, le contact avec l'enseignement de Nikolaïs fut "révélateur": ils en parlent en terme de "choc", de "découverte" qui leur a "ouvert des portes" sur leur parcours artistique et professionnel. Cette formation a été décisive pour la possibilité de collaborer au sein des collectifs.

Avant d'analyser, en quoi cet enseignement peut susciter le fonctionnement collectif, nous retracerons le cheminement, par lequel il s'est introduit en France.

1. Une arrivée par différentes voies

L'enseignement d'Alwin Nikolaïs s'intègre dans le panorama de la "jeune danse française" d'abord à travers Susan Buirge et Carolyn Carlson.⁴¹ Installées en France depuis 1970 et 1975, elles avaient développé leurs propres voies par rapport à leur héritage et en offraient les résultats dans leurs studios. Les responsables au Ministère de la Culture tenaient à conserver cette richesse des différentes approches. Ainsi, l'enseignement nikolaïen se diffuse déjà avant sa propre venue à travers plusieurs centres et atteint un nombre élevé de danseurs.

a) La préparation du terrain

Dès son arrivée à Paris, Susan Buirge met en place le "Danse Théâtre Expérience" avec ses élèves au Centre Américain, en 1971. L'improvisation est la base des premières pièces, dirigées par Susan Buirge, qui occupe la place de l'oeil extérieur comme Nikolaïs pour sa compagnie. En 1975, elle fonde P.L.C. (Pour un Lieu de Création) avec l'intention de proposer une formation à plein temps. Parallèlement, elle crée sa propre compagnie, le "Danse Théâtre Susan Buirge" (qui devient "Susan Buirge Project"), en s'écartant de l'improvisation comme base de la création et en forgeant sa propre écriture chorégraphique. Un membre de LL évoque l'importance de sa rencontre avec Carolyn Carlson avant la venue de Nikolaïs: par ses cours ouverts à la rotonde de l'Opéra de Paris, elle a fait un travail de sensibilisation, une vraie "préparation du terrain" pour le système que Nikolaïs allait proposer. La gratuité des cours quotidiens offraient la possibilité de formation et de rencontre à un maximum de danseurs. Carolyn Carlson a amené

⁴¹ danseuses dans la compagnie de Nikolaïs à New York de 1963 à 1967 et de 1966 à 1971

un esprit de partage qui se manifestait dans le fait de donner personnellement et tous les jours cours et ateliers.⁴²

Ces deux lieux, qui diffusent cet enseignement, existent déjà, quand le CNDC devient le cocon de rencontre à tous les futures membres de BG et le creuset pour l'émergence de LL. Le fait d'offrir la direction du CNDC à l'artiste américain fait preuve d'une volonté d'ouverture de la danse française.

b) **Le trajet du Maître jusqu'au CNDC**

Le chorégraphe Alwin Nikolaïs (1912-1993) était initié très jeune à la peinture et à la musique (en particulier à la percussion). A seize ans, il accompagne au piano des films muets. De 1935 à 1937, il dirige un théâtre de marionnettes (à Hartford, Connecticut) où il est élève de Truda Kaschmann, ancienne élève de Mary Wigman. Il suit des stages d'été à Bennington College et prend des cours avec Hanya Holm et avec Louis Horst pour la composition. En 1939, il crée sa première pièce "Eight Column Line".

Nikolaïs est nommé directeur du Henry Street Playhouse, à New York en 1948. Le petit théâtre lui offre la possibilité de poursuivre ses expérimentations sur les éléments scéniques (lumière, son, accessoires et costumes). Ainsi, dès 1950, il explore les nouveautés technologiques de son temps en différents domaines: il utilise le magnétophone, en travaillant sur la musique concrète et le jersey élastique pour jouer avec l'habit du corps. Sa pièce "Masks, props and mobiles", en 1952, marque sa préoccupation principale: de créer avec l'ensemble des facteurs (matériaux et accessoires, mise en scène, son et lumière). Progressivement, les projections de diapositives sont introduites dans ses créations pour interférer avec le mouvement des danseurs.⁴³ Sa compagnie "Alwin Nikolaïs Dance Theatre" est le lieu de ces explorations pluridisciplinaires, un théâtre total.

Son travail artistique comporte, au-delà d'un intérêt pour les éléments visuels, une recherche sur le mouvement avec la matière proposée et manipulée par les danseurs à partir de ses indications. Nikolaïs, en tant que pédagogue, en bâtit lui-même les fondements qui permettent au danseur de développer, d'explorer, et de cultiver cette approche spécifique au mouvement et au corps dans le processus de création.

Nikolaïs cherche à poursuivre, en tant que directeur du CNDC de 1978 à 1981, le même objectif qui anime son travail pédagogique aux USA: sa mission est d'offrir des outils pour former la personne à la

⁴² LL "Carolyn Carlson est quelqu'un de très important. Pourquoi ? Parce que elle a ouvert les cours gratuits à la rotonde des abonnés de l'Opéra. Moi, j'étais étudiante, j'étais pionne. Je n'avais pas un sous et jamais, je n'aurais pu prendre des cours. Elle a ouvert ses cours. Elle a fait passer une petite audition. Elle a pris tout le monde. Elle avait un esprit de générosité. Cela a duré deux ans, à la rotonde des abonnés. C'était magique. Nous avions des cours et des ateliers. Nous étions vraiment nombreux à travailler ensemble, c'était génial. Nous y voyions les danseurs de la compagnie travailler, c'était magnifique. [...] Tout d'un coup, il y a des gens qui ouvrent des portes, qui partagent, qui font des improvisations, qui permettent les rencontres et un travail commun. [...] Il y avait beaucoup de gens qui prenaient ses cours comme des membres du Four Solaire. [...] C'est issu de l'esprit américain, certainement, de l'esprit 'hippie', parce que Carolyn était dans ce trip-là." (Membre de Lolita, Entretien, 12/1997).

⁴³ Selon Lise Brunel, Nikolaïs a été influencé par le théâtre total d'Oskar Schlemmer (BRUNEL Lise, op. cit., p. 11)

fois comme créateur, danseur, chorégraphe et pédagogue.⁴⁴ L'idée de l'artiste total est étroitement lié à sa "philosophie de l'homme"⁴⁵ qu'il transmettra à travers ses théories, ses indications pratiques et son mode relationnel.

Il accepte l'invitation de la France, poussé par la curiosité de tester, si sa méthode pédagogique, reconnue aux USA, peut s'appliquer en Europe, à une autre culture. Nikolaïs marque ainsi, par son enseignement, la mise en place de la première institution française, réservée à la danse contemporaine.⁴⁶ Comment cet enseignement est-il alors accueilli en France par cette nouvelle génération de danseurs (et non-danseurs, artistes d'autres domaines)? Susan Buirge insiste sur le fait qu'il s'agissait (à New York) d'un apprentissage intense à long terme: 3 heures/jour, 5 jours/semaine, 9 mois/an, pendant trois ans. Nous retrouvons un rythme comparable au CNDC. Seulement cette longue durée permet, d'après elle, un travail aussi détaillé. Ainsi, le CNDC regroupe les élèves dans un 'régime' commun: il s'agit d'un partage du même rythme de travail et de repos et des lieux durant la plupart du temps. D'après des témoignages, suite à l'intensité de la formation (techniquement exigeante), pas tous les élèves n'ont pu "s'investir pleinement" et ont suffi à la demande d'être prêt et disponible à plein temps, et de fournir un engagement total de la personne.⁴⁷ La communauté de vie obligée à l'école avec le groupe imposé, crée un scénario de huit clos.

44 Une stagiaire au CNDC de 1979 à 1981, parle de l'idée d'un "interprète à vocation créatrice", tout en soulignant l'ambiguïté du terme d'interprète dans le cadre des compagnies de danse contemporaine.

45 "...philosophie de l'homme comme compagnon voyageur dans le mécanisme universel, plutôt que comme le dieu source de toute chose. Cette idée était à la fois humiliante et valorisante: l'homme perdait sa domination, mais devenait parent de l'univers." paroles de Nikolaïs in *"Nik, a Documentary"*, collecté par SIEGEL, Marcia B., *Dance Perspectives*, n°48, 1971, cité par GINOT, Isabelle/MICHEL Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 119

46 Probablement, rêve-t-il d'une école comme le Bauhaus, selon les propos d'une stagiaire, membre de Lolita, qui attribue rétrospectivement cet idéal à la formation.

47 Un membre du collectif rappelle ses grandes difficultés à s'adapter et à s'intégrer dans ce nouveau contexte particulier. "Au bout de deux mois, ils ont voulu me virer... -----j'avais des ennuis de sciatique et j'ai commencé à perdre les cheveux dès que j'ai commencé là-dedans. Parce que c'était pour moi un choc énorme, la culture----- c'est à dire que j'étais vraiment dans le milieu de sportif et de la voile, je faisais beaucoup de bateau, j'avais une vie assez ouverte et de voir tout ce monde des danseurs, des journalistes... J'étais complètement révolté par tout ça. J'étais une espèce de vagabond: j'avais ma camionnette, à l'époque, et un chien. Je passais beaucoup plus de temps dehors à regarder les arbres qu'à rentrer dans cette danse. [...]---C'est le milieu, tout ce qu'il y avait autour, cette culture bourgeoise, qui me dérangeait énormément, et ce conflit, ce rapport au maître..."

D'un autre côté, venant d'un entraînement extrêmement discipliné, il est perdu face à une demande de se prendre en charge individuellement: "J'étais hystérique, elle me rendais fou, cette danse, cette liberté, [...] mais je pouvais pas vraiment être libre de mon corps. Je ne le dominais pas et, en même temps, tous les entraînements étaient assez durs. ... Ce qui était difficile pour moi, c'était les improvisations, de laisser parler son imaginaire. [...] Très très rarement, seulement quand je me balançait dans une énergie vraiment corporelle, une énergie de mouvement folle, je retrouvais ce que je ressentais en gymnastique: des ébauches d'énergie. A ces moments-là, je ne pensais pas, j'arrivais à danser, j'approchais à la danse à ce niveau-là. Par contre, quand on faisait des improvisations sur des thèmes, [...] il y a beaucoup entre nous qui étaient comme ça: on pense à être mou au lieu d'être mou. C'est presque inévitable. Ça me prenait la tête énormément..." (Entretien, 01/1998)

La première réaction face à cette fermeture relative est la surprise, l'étonnement, une certaine résistance ou retenue, sentiments évoqués par plusieurs témoignages. Ensuite, le désir de continuer avec les mêmes personnes (le noyau de LL et toute la compagnie BG) prouve une certaine efficacité du système qui a réunit les différentes personnes sur un terrain fécond pour la collaboration. S'agit-il de l'envie d'approfondir la recherche commune ou d'une solution de "confort", afin de poursuivre des buts personnels, qui pousse les élèves à s'organiser et se prendre en charge eux-mêmes ?

La première école nationale de la danse contemporaine semble être marquée par des contestations et des conflits intérieures et extérieures. Le monde de la danse envie les stagiaires, à cause de leurs privilèges et de la qualité de la formation fournie. Rétrospectivement, un élève considère cette institution comme "une opération de prestige, ce qui tachait un peu notre rapport avec Nikolaïs." Certains stagiaires (de la première promotion) contestent la gestion et la direction (selon un témoignage, "perçu comme conséquence de l'impérialisme américain", en admettant aujourd'hui, qu'ils ont "confondu beaucoup de choses à l'époque"), et exigèrent l'augmentation de leurs bourses, dont le montant n'a pas permis des conditions de vie correctes, sans ressources supplémentaires (parentales ou autres). D'autres critiques souterraines concernent le processus de la création pratiqué par Nikolaïs. Plusieurs stagiaires évoquent une "lettre sanglante de Nik", réponse aux bruits courants sur ces mouvements revendicatifs intérieurs. Les élèves mêmes furent scindés en plusieurs "camps". Il y a des témoignages qui condamnent ouvertement ces contestations comme une ingratitude par rapport aux avantages offertes. D'autres remarquent qu'ils étaient satisfaits et comblés par la qualité de l'enseignement, sans quelconque besoin de revendication. Mise à part les différentes attitudes concernant l'apport de l'enseignement, dues au niveau préalable, aux attentes et aux intérêts de chacun, un stagiaire de la première promotion évoque aussi une ambiance de très grande concurrence. Cette atmosphère particulièrement dure a été causée par le nombre limité au sein de la compagnie de l'école (un danseur parle même "de huit mois de compétition-stage"⁴⁸). De la première à la deuxième promotion, la cohésion des stagiaires semble changer sensiblement. Certains élèves s'expriment en terme de "chouette groupe", "composé de gens de tout horizon, non seulement de danseurs", en partie en découverte du milieu de la danse. Le CNDC réunit alors, à cette époque et grâce aux choix de Nikolaïs, des personnalités extrêmement différentes, qui s'expriment à travers ces attitudes et réactions distinctes.

Cependant, le studio reste pour lui un lieu isolé et protégé de toute préoccupation quotidienne. La porte fermée, il n'y a plus de lien avec la vie, la rue, les "histoires personnelles". Cette instruction, comme une mesure d'hygiène, assure un climat de concentration autour des objectifs de la formation, mais n'implique pas la stérilité du travail dans le studio par rapport à l'investissement de la personne avec son vécu et ses désirs. La règle n'est pas gérée par tous les élèves avec la même facilité, comme aussi la régularité imposée de la présence au cours: "cette façon d'aller tous les jours, répéter, et puis, aussi tous ces corps, toutes ces sensualités, qui me débordaient." comme témoigne un stagiaire.⁴⁹ Les danseurs sont alors invités à se rencontrer dans le travail différemment qu'en dehors de studio. Il y propose un courant de pensée et de pratique de la danse qui est de première importance pour la naissance des deux groupes collectifs et pour l'émergence d'un grand nombre de chorégraphes indépendants.

48 Entretien BG, 04/1998

49 Entretien, 01/1998

2. Les fondements de l'enseignement

En quoi Nikolaïa apporte-t-il, par sa présence, plus un modèle d'attitude envers le monde qu'un idéal corporel imposé ou qu'un exemple de mouvement prescrit ?

Beaucoup parlent d'une "très grande humanité" et d'un respect profond envers autrui qui caractérisent à la fois la personne et l'enseignement. Nous interrogerons par la suite, en quoi la pratique qu'il propose et son engagement concret justifient l'utilisation de ces termes.

Susan Buirge décrit la pédagogie de son maître de manière extrêmement positive:

"la générosité de son enseignement accompagné d'une patience dorée pour faire émerger des chorégraphes indépendants et uniques (et non pas le reflet de lui-même)." ⁵⁰

Néanmoins, l'attachement à la figure du maître comme modèle ne favorise-t-il pas l'adhésion à son système d'enseignement et à sa démarche de création ? Il faut clairement distinguer entre les élèves qui suivaient l'enseignement à l'école du CNDC (entre 1978 et 1981) et les danseurs qui travaillaient au sein de la compagnie de Nikolaïa à New York, un travail qui semble être foncièrement basé sur la confiance absolue en le regard et les décisions du maître. ⁵¹ A cette époque, les danseurs n'extériorisent pas de jugement ou de critique concernant les choix artistiques de leur chorégraphe. Nous développerons de manière plus détaillée, comment, dans un autre contexte culturel et historique, le décalage entre la formation à l'autonomie relative du danseur et le fait d'apporter sa part de créativité, ainsi que sa matière corporelle dans le processus de création sont des points cruciaux qui conduisent à l'initiative de fonder un collectif. Nous étudierons, comment cette formation, aussi bien par ses contenus que par sa longue durée et par l'engagement physique et mental demandé, devient ciment des groupes. Quel est le dispositif qui permet l'élaboration du système commun de références que nomme plusieurs membres des collectifs, leur "vocabulaire" ou "langage commun" ?

a) Apprendre à se situer

"L'individu n'est pas le centre du monde."

Un postulat comme celui-ci caractérise l'attitude que Nikolaïa communique à ses élèves. Il encourage le danseur à "être un avec tout ce qui est là" [...] "On ne danse pas seul.", souligne Susan Buirge. ⁵² La conscience du lien avec les autres danseurs, du partage d'un même espace/temps, ce que le vocabulaire courant de la danse contemporaine désigne par le terme d'"écoute", est déjà formulée chez Nikolaïa, qui

⁵⁰ BUIRGE Susan in: *La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française, (en coll. avec Iles de Danses) présente un hommage à A.N.* (23/11/1993 au palais de Chaillot), textes et articles recueillis pour l'hommage.

⁵¹ Murray Louis parle de Nikolaïa comme "Une source autant qu'un sorcier", "qui savait garder son secret.", LOUIS Murray, *Inside Dance*, St. Martin's Press, 1980

⁵² Dossier de presse Théâtre de la Ville, 1989, in: BONGO BONGO TCD, 04/1992, conférence de Susan Buirge, le 16/12/1991 au TCD, Paris, p. 34

élargit cette idée: "Je considère l'art comme une espèce de santé morale qui vous permet de prendre votre place dans un environnement."⁵³ Le danseur investit son espace intérieur de la même manière que l'artiste investit le monde par son imaginaire: le voyageur fait circuler son propre centre fluide et mobile dans son corps ("the travelling center"). Cette pensée du corps en mouvement propose alors le développement d'une vision précise du monde fondée sur la perception propre de chaque individu. Elle conduit en même temps à la "nécessité de partager", liée à l'interdépendance et la relativité de la perception individuelle. Comment faire part de cette vision, comment trouver des 'grilles de lecture' communes ? Ne s'agit-il pas implicitement d'une éducation à l'ouverture, basée sur un système/cadre clairement structuré et ainsi accessible ?

b) Les concepts

Alwin Nikolais tient particulièrement à former des danseurs sans leur imposer son style personnel:

"Nikolais enseignait l'urgence de trouver le langage approprié à chaque danse. Trouver un langage avec son espace, son temps, son énergie et sa forme plastique. Trouver sa propre langue pour approcher de son corps l'essence."⁵⁴

Il tente de décomposer le mouvement dansé et le corps dansant en concepts clairs⁵⁵: **Space**, **Time**, **Shape** ("plasticité du mouvement") et **Motion** (flux d'énergie qui existe entre deux points de "stasis"⁵⁶). Catherine Langlade insiste sur la différence, que fait Nikolais, entre le "mouvement" comme "modèle type d'action dans son aspect brut et général" et "Motion" comme "l'itinéraire intérieur qui lui donne sa qualité et ses caractéristiques de danse"⁵⁷.

La conception de l'espace/temps chez Nikolais est liée aux théories de la relativité: mobile, souple, sensible, extensible/contractile, elle dépend directement du processus de perception. Elle rejoint ici la pensée phénoménologique. Nikolais ne proclame pas une vérité, une grille fixe pour tout le monde, mais son système se fonde sur l'interdépendance et sur les liens avec l'environnement. Malgré cette fluctuation

⁵³ Dossier de presse Théâtre de la Ville, 1989, in: BONGO BONGO TCD, op. cit., p. 39

⁵⁴ BUIRGE Susan, *Allers-Retours*, in: *L'Art d'Hériter*, Cahiers du Renard, n°14, juillet 1993, Paris, ANFIAC, p. 74-75, (Montages d'écrits et paroles Blandine Masson et Myriam Bloede)

⁵⁵ Par Hanya Holm, il se trouve en lignée avec la danse allemande, Mary Wigman, et il rencontre par ce biais les concepts formulés par Laban. Il est difficile de comparer directement les concepts instaurés par l'un et l'autre, mais il est intéressant de noter l'intégration de la notion de shape.

⁵⁶ D'après Foix, Nikolais utilise le terme de "stasis" pour caractériser l'état du danseur, d' "être actif, au repos", responsable de sa position, son corps étant toujours en situation. (op. cit., p. 40). La notion de flux est alors implicitement présent à travers le Motion et par des indications comme d'être conscient de chaque étape du mouvement comme voyage continu.

⁵⁷ La distinction allait bouleverser sa vision de la danse, ayant suivie une formation classique à la base. LANGLADE Catherine in: *La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française (en coll. avec Iles de Danses) présente un hommage à A.N.* (23/11/1993 au palais de Chaillot)

relative, la structure et la forme restent les caractéristiques premières de sa vision de l'univers, dont le moteur est le danseur même. Cela qui implique une prise en charge, une responsabilité personnelle par rapport à la situation, savoir "se situer" et y évoluer. D'après un stagiaire, la compréhension des concepts est plus facile pour les esprits scientifiques⁵⁸ : "je pouvais mettre un mot, donner un vocabulaire à ce que je voyais et ce que je sentais", "ça coulait de source", en comparaison aux "notions très vagues qui régnaient ailleurs".

La conceptualisation donne le fondement à une autre notion importante, la **décentralisation** du corps: chaque partie du corps a la même importance, digne de devenir moteur, l'actant principal d'une action à un moment donné. Aucune partie ne domine sur une autre, ni le haut sur le bas, ni l'avant sur l'arrière. Cela demande de développer une acuité extrême et une rapidité des changements dans la pensée et dans le corps.⁵⁹ "Cette co-présence démocratique des parties du corps permet ainsi de comprendre la participation du corps des autres danseurs à la formation de l'espace."⁶⁰

Le concept d'espace (intérieur, périphérique, et extérieur), le contexte spatial, le lien étroit entre le danseur/artiste et son espace environnant, les éléments architecturaux et le public sont alors de grande importance. Les élèves du CNDC développent cette sensibilité au cadre spatial et une habilité d'adaptation à chaque nouveau lieu, atouts qu'ils emportent dans leurs futures groupes.

Les concepts permettent en fin de compte à chacun de développer sa propre identité et son individualité, son approche personnelle, son "alchimie" pour réunir ces quatre éléments de base par rapport à une composition. Les outils d'analyse servent de moyen d'objectivation aux danseurs et permettent ainsi la triangulation, le détachement du fait et l'éloignement d'une relation fusionnelle avec le pédagogue ou chorégraphe. Ce cadre de références communes fonde la base d'une collaboration collective qui pourra réunir les différents cheminements et aboutir à une esthétique commune. Comment, ces concepts sont amenés en mouvement et en(tre) corps ?

c) **Laboratoire des matières**

La nouveauté, qu'apporte Nikolaï à l'enseignement français, consiste en l'introduction des ateliers quotidiens d'improvisation et des compositions hebdomadaires. L'improvisation se distingue sensiblement, à la fois dans son objectif, à la fois dans le contexte de l'improvisation pratiquée à la Judson Church qui intègre l'improvisation structurée dans les performances mêmes, en poursuivant une démarche pluridisciplinaire. L'objectif de la pratique de l'improvisation dans ce cadre s'inscrit dans une recherche sur la décomposition du mouvement, jusqu'à sa négation, dans une remise en question des formes spectaculaires et de leur contenu, jusqu'à introduire des positionnements politiques. A New York,

⁵⁸ Cependant, d'autres élèves ont eu un accès plus intuitif et direct à ce système analytique.

⁵⁹ LOUIS Murray, *Inside Dance*, 1980 (trad. Vincente Duchel) in: *La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française*: "Il découvrit la nécessité de décentraliser la psyché et le corps. Pour ce faire il demanda au danseur une concentration fluctuante et un placement souple. Il appelait décentralisation cette technique qui consistait à gagner une mobilité de mouvement et de se libérer de l'égoïsme. On pouvait désormais s'exercer à développer non seulement une partie du tout mais aussi le tout."

⁶⁰ FOIX Alain, *Nikolaï de l'autre côté du miroir* in: *Danse, Théâtre/Public* n°58/59, juillet-octobre 1984, Théâtre de Gennevilliers, pp. 38

dans les années 1960, les deux courants coexistent, les gens travaillent parallèlement sans avoir beaucoup d'échange et de contacts entre eux.

Chez Nikolaï, l'improvisation n'est pas englobée dans un contexte narratif ou affectif, mais elle s'inscrit dans l'investigation théorique d'un sujet précis à partir de la matière des propositions des danseurs. L'élève y travaille les qualités par couples d'oppositions comme "lourd/léger": "savoir qu'est-ce qui est l'espace, le temps, la plasticité et le flux d'énergie du lourd, trouver la lourdeur, l'essence même du lourd"⁶¹, sans passer par l'imitation d'un objet lourd (pierre). Après avoir isolés ces éléments, il s'agit de "tout mettre ensemble", "dans un même instant", de trouver la qualité "tout court", "les qualités des matériaux".⁶² D'autres exemples sont "épais/mince, rugueux/lisse, mou/dur, rond/carré, l'animalité dans le sens général, un animal spécifique, le lyrique, le poétique, le dadaïsme, une pièce en 30 secondes...".

Il ne faut pas "montrer" ou "faire ces qualités", mais "être ces états". La notion de laboratoire⁶³ indique la conviction que rien n'est acquis, figé ou fixe définitivement, mais toujours à expérimenter et à découvrir de nouveau. Entre autres, le danseur apprend ici à distinguer entre l'espace architectonique, et celui, vécu, dansé, perçus à travers des sensations comme rond, pointu, plat, penché, pour pouvoir choisir de passer de l'un à l'autre selon "l'intentionnalité de son mouvement".⁶⁴ Les changements subtils des constellations spatiales, relationnelles et corporelles qui entrent en jeu sont ainsi pris en compte et apportent les nuances et la finesse du travail sur le corps. Cette sensibilité et mobilité peuvent être admises suite à une pensée qui ne cherche pas à atteindre un corps idéal (idée qui peut exister en danse classique), ou à modeler le corps suivant une image préétablie, mais qui conçoit "un corps qui est capable de tout." De nouveau apparaît la vision du monde relationnel et social inhérente aux simples indications, liées au corps en mouvement: de ce travail corporel spécifique et de la conception scénique découlent une manière particulière de communiquer avec les gens (danseur comme spectateur).⁶⁵

Dans la pensée de Nikolaï, l'artiste est responsable envers le public, tout en essayant de se rendre disponible à soi-même, d'acquérir et de garder de la "clairvoyance" envers son propre corps. Sa conception "moléculaire" du corps comme assemblage de micro-particules, égales,

⁶¹ comme explique Susan Buirge en citant cet exemple extrait de son carnet de notes personnelles, prises pour synthétiser les indications de Nikolaï.

⁶² Susan Buirge, Entretien du 14/01/1998

⁶³ Terme qui apparaît aussi bien dans la description de Marc Lawton que dans les témoignages des membres de la compagnie Beau Geste, qui eux, ont repris la pratique de ce temps quotidien de recherche et d'exploration commune des notions nikolaisiennes, même au sein de leur travail de création. Marc Lawton, danseur et chorégraphe, co-fondateur de Beau Geste, a traduit pour Nikolaï et ses assistants étant élève du maître au CNDC du 1978 à 1981. LAWTON Marc, *Alwin Nikolaï, Le creuset* in: *Nouvelles de Danse*, n°22, hiver 1995, p. 36

⁶⁴ FOIX Alain, *Nikolaï de l'autre côté du miroir*, op. cit., p. 40

⁶⁵ L'intérêt pour l'"adresse" du spectacle se montre aussi dans le fait que Nikolaï a fait des spectacles de marionnette pour enfants avant la deuxième guerre mondiale.

vectorialisées/orientées et reparties dans le corps entier, conduit à l'idée d'un "corps démocratisé", au concept de décentralisation. Les membres, la peau comme membrane/espace de la rencontre, la périphérie sont aussi importants et essentiels pour le mouvement (et particulièrement pour le Motion) que le corps central. La prise de conscience de l'entourage et du sol correspond corporellement à la valorisation des capteurs sensoriels et leur exploitation maximale. Il n'y a donc pas de choix préférentiel et préalable d'une stratégie d'équilibration, mais l'orientation par rapport à l'espace et la sensibilité à la gravité, au jeu pondéral semblent être considérés de manière égale. Cependant, il est intéressant que le concept de poids n'apparaît pas explicitement parmi les autres. Nous verrons, comment l'accentuation des quatre facteurs conduira à un choix préférentiel pour un mouvement réversible, tandis que le terme de poids implique l'idée de la chute, du déséquilibre. La question du rythme se pose également.

Le travail avec les marionnettes a conduit Nikolaïs à l'idée que tout soit possible pour le corps du danseur, qui est "un être hybride: il était le montreur et la marionnette en même temps." ⁶⁶

Selon Koenig, "La danse de Nikolaïs n'est pas expressive,[...], le danseur est à la fois acrobate, acteur et chose." [...] "Le mouvement est un état impersonnel. [...] Le danseur est là pour nous éclairer sur un sujet comme le 'corps en soi'. Le corps est un objet en trois dimensions, une forme à modeler" ⁶⁷

Ce mouvement "détaché" ⁶⁸ permet au danseur de gagner la distance par rapport à ses gestes. La capacité auto-critique et le développement d'un regard analytique vis-à-vis sa propre production de geste sont donc favorisés par une telle démarche. Son enseignement consiste "to design challenges" (à imaginer des situations), qui incitent le danseur "à répondre aux pensées les plus profondes de son esprit, sans censure." ⁶⁹ Il semble donc essentiel de suspendre d'abord le jugement négatif concernant les idées individuelles pour ensuite les développer par une interprétation et par une écriture propre dans le cas d'un atelier de composition. Quelle est l'organisation des cours qui permet une telle évolution et une progression ?

Tout le monde "en scène"

Susan Buirge évoque la discipline et la générosité de son professeur et chorégraphe, de donner, à son époque à New York, personnellement une classe quotidienne ⁷⁰ avec environ 30 élèves sur le plateau, lui-même dos au public, les élèves face à lui et face à la salle. Il accompagne au tambour le cours de deux

⁶⁶ REBAUD, Dominique *L'art de la marionnette* (oct. 1993) in: *La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française*, op. cit.

⁶⁷ KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, Paris, Fayart, 1980, pp. 118

⁶⁸ Un membre de LL remarque que son travail actuel garde certaines caractéristiques de cette lignée. "Le mouvement est toujours très distant par rapport au propos, ce n'est pas affecté. Ce n'est pas un travail affecté: l'abstraction, c'est ce qui reste de Nikolaïs et de Lolita."

⁶⁹ KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, op. cit., pp. 118

⁷⁰ Pratique que nous retrouvons chez elle-même, ainsi que chez Carolyn Carlson.

heures chaque jour: "Nik est toujours présent". "L'échauffement commence au sol, puis debout, suivi des déplacements, face à son regard." L'espace est perçu comme "lieu d'intention".⁷¹

L'utilisation de l'espace scénique⁷² pour l'entraînement met l'élève en situation de présentation et crée ainsi une orientation du corps dans l'espace au préalable: le corps du danseur est d'emblée mis en contexte. Ainsi, la conscience du corps exposé au spectateur peut se développer plus facilement, le danseur apprend à contrôler en permanence, ce qu'il donne à voir à l'autre (danseur et spectateur). Dès le premier mouvement d'échauffement, il y a le regard extérieur, réel ou fictif (par la disposition spatiale du théâtre ou, plus tard, du studio au CNDC). La clarté de l'énoncé gestuel est une des prémisses de l'enseignement. La lisibilité autant que la capacité à la lecture sont les qualités qui permettent ensuite à un groupe, jusqu'à certaines limites, de travailler indépendamment d'un regard extérieur.

Le cours du matin semble être structuré au CNDC comme à New York⁷³, toujours constitué des mêmes exercices. Cet échauffement est travaillé chaque semaine sous un autre angle de vue, l'accent mis sur un autre concept, sur une autre partie du corps. Un sujet comme l'"espace intérieur", (par exemple, exploré à partir des articulations), est à la fois sujet du cours technique, ensuite de l'improvisation (comme moyen d'"investigation théorique"⁷⁴), et du cours de composition (comme "mini-étude"⁷⁵) sur ce même sujet. Le danseur est complètement imprégné, pendant une semaine, par ce sujet pris par "tous les bouts". L'attention et la pensée sont attirées vers un aspect particulier qui guide l'exercice. A l'intérieur, la mécanique même de l'exercice "change selon la manière, comment on pense la chose." A travers ces "investigations", le mouvement est travaillé dans un but de "perfectionnement" et de développement maximal du potentiel de pouvoir aller dans les extrêmes. Une des bases du travail artistique, pour Nikolaïs, consiste alors en l'apprentissage de savoir se situer par rapport à soi-même, par rapport aux autres, par rapport à l'environnement. Son enseignement pose d'abord les fondements, les éléments de l'abstraction, pour ensuite s'intéresser aux "matières". Les connaissances acquises durant la classe, les "investigations théoriques" des ateliers d'improvisation sont à la fois "des outils pour faire, des outils pour voir"⁷⁶, qui serviront aux danseurs/interprètes de moyens efficaces et rapides dans la production de matière, autant que pour sa transmission.

71 Susan Buirge parle de Nikolaïs, op. cit., p. 32-36

72 Au Henry Street Playhouse, ou la mise en place d'une disposition comparable des lieux dans le studio

73 sur laquelle nous renseigne Susan Buirge lors de notre entretien du 14/01/1998

74 Intitulé "theory" chez Nikolaïs, selon Marc Lawton, op. cit., p. 34

75 L'étudiant est amené à faire des compositions en quelques jours, en dépassant l'immédiateté, pour ordonner l'investigation, même la "ruser", la perfectionner.

76 BUIRGE Susan, *Allers-Retours*, in: *L'Art d'Hériter*, op. cit., p. 78

d) Un apprentissage à 'l'autodidacte' ?

Le contenu même de cet enseignement annonce une nouvelle conception de maître, autre que le modèle 'traditionnel', lié à l'apprentissage par imprégnation et par imitation. Basé sur un modelage réciproque et circulaire et non pas unidirectionnel et focalisé sur le modèle-maître, il instruit les élèves à se former eux-mêmes, à devenir des chercheurs et créateurs non seulement indépendants du professeur, mais aussi tout le temps 'interactifs' entre eux.

Le fond commun d'une conscience collective

Le facteur collectif est présent dans ce système pédagogique par l'élaboration collective de petites pièces, dans le but de "questionner et de tenter les choses ensemble", de voir et d'entendre, comment l'autre pense la même question pour s'enrichir et se nourrir. Nous avons souligné le fait que, déjà pendant le cours technique, il faut savoir, à tout instant, qui se trouve et ce qui se passe autour de soi pour pouvoir réagir par rapport aux propositions et aux solutions des autres et les intégrer dans une sorte de "circulation extrêmement rapide". Ainsi, une atmosphère particulière peut s'instaurer, atmosphère de présence, d'ouverture, de proximité. Après avoir travaillé seul et questionné une chose mentalement et corporellement, on les extériorise en passant à une étape suivante, à deux ou à plusieurs ou seul face au regard du groupe. Entre le début et la fin du cours, il y a ainsi une progression, une évolution nette de la qualité des propositions, se nourrissant rapidement à travers la verbalisation. Nikolaïs savait faire sortir la parole de ceux qui regardaient. La conceptualisation permet de développer (et de partager) un discours relativement détaché d'une subjectivité, dépourvu d'un jugement esthétique ou un parti pris artistique. Il faut apprendre à traduire ce que l'on perçoit par des mots précis, clairs et adaptés, comme Nikolaïs même qui "parlait très bien. "Il avait un vocabulaire très riche, très imagée aussi et il écrivait très bien, il articulait très bien.", selon Susan Buirge⁷⁷. Comment acquérir la capacité de critiquer l'autre sans le blesser, et développer, à partir de critères d'analyse bien définis, un regard intéressé et aigüé ?

L'école du 'regard collectif' permet au danseur de saisir plus rapidement ce que l'autre est en train d'élaborer:

"Chez Nik 'faire et voir, voir et faire' sont équivalents"⁷⁸

"Dans le cours d'improvisation, nous avons le regard à l'extérieur, [...], les idées circulaient entre ceux qui faisaient et ceux qui regardaient. C'était un genre de lot en commun, un panier de propositions qui circulaient, ... Le regard du spectateur était aigüé de la même manière que de celui qui faisait. Donc nous savions très bien ce que nous regardions. Nous pouvions voir ce qui était parasite, ce qui ne fonctionnait pas aussi bien. Des compositions qui étaient toutes faites, mais dont nous avons le sentiment, qu'ils pouvaient aller plus loin [...]. Tout cela a été dit très simplement, très informellement, toujours la question étant, comment nous pouvions aller plus loin."⁷⁹

⁷⁷ Susan Buirge, Entretien du 14/01/1998

⁷⁸ Susan Buirge parle de Nikolaïs in BONGO BONGO op. cit., p. 35

⁷⁹ Susan Buirge, Entretien du 14/01/1998

Par ce vocabulaire commun, qui ne se confond pas avec un répertoire de mouvements codifiés, mais qui propose ces outils d'analyse précise et de thèmes exploités en détail⁸⁰, les danseurs issus de cet enseignement, qui vise un "esprit vif", se comprennent rapidement. Déjà durant la formation, le groupe est habitué à monter une petite chorégraphie de manière collective en une journée. L'habileté et la mobilité dans la composition et dans l'écriture sont les qualités qui permettront à LL et BG de se retrouver et de collaborer facilement lors des événements publicitaires ou des performances (entre autres avec des membres du Four Solaire). Les élèves acquièrent une véritable technicité compositionnelle.

La formation par Nikolaï permet donc au danseur, enseignant ou chorégraphe de formuler, d'articuler et de transmettre ses idées et ses pensées de mouvements à l'autre danseur, à l'élève ou à l'interprète de la même façon. La capacité de verbalisation est développée en même temps que la précision du regard, de l'écoute, de tous les sens.⁸¹ Ainsi, l'atelier offre, sur le plan pratique, à la fois un des moments collectifs de la formation, et une occasion pour verbaliser, formuler son propre cheminement créatif. Sur le plan théorique, la décomposition du mouvement perçu et utilisée à travers des concepts et le partage de ce vocabulaire commun sont d'autres fondements sur lesquels se bâtira le collectif.

Le "danseur total"

Nikolaï incite les stagiaires français à trouver, à partir de cet échange permanent que nous venons d'illustrer, leur propre source génératrice, plutôt que d'emprunter la sienne.⁸² "On n'imite pas. On comprend une idée." [...] "Produire la matière et 'savoir voir' la matière forme l'axiome de base."⁸³ L'indication de "toujours voir, comment l'autre résout le problème" conduit à un travail non pas en mimétique, mais par la mimesis. Au lieu de reproduire, le danseur, privé de modèle et de référence, doit trouver en lui-même la raison esthétique qui conditionne l'apparition de son geste. Cela entraîne une nécessité de développer sa responsabilité en tant que danseur, mais aussi une certaine habileté dans la genèse du geste, dans sa démarche de composition. Une même recherche de compétence individuelle à tout niveau se retrouve dans sa conception interdisciplinaire des différents domaines artistiques, compétence qui permettra une collaboration à titre égal.

Le laboratoire au CNDC est mené dans un esprit d'expérimentation et déjà dans une pratique pluridisciplinaire, qui développe l'autonomie relative de l'artiste, tout en travaillant en équipe. Les arts

⁸⁰ Une membre de Beau Geste mentionne les "1000 thèmes communs", traités et élaborés lors des deux ans de formation au CNDC, ensuite approfondis dans leur propre laboratoire. Ces expériences partagées ont été essentielles pour tout travail de création ultérieur.

⁸¹ Philippe Priasso écrit en nov. 1993: "Nik,...C'est quelqu'un qui durant toute sa vie n'a cessé de faire marcher ses sens jusqu'à l'extrême. ... Nik avait un sens de l'humour insatiable qui savait détourner n'importe quelle situation avec une finesse exquise." in: *La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française*.

⁸² Propos recueillis par FOIX Alain, Pour la danse, Juill./Août 1985 cité in BONGO BONGO, op. cit., p. 39

⁸³ Susan Buirge parle de Nikolaï in BONGO BONGO TCD, 04/1992, conférence du 16/12/1991 au TCD, Paris, p. 35

plastiques (décor et costumes), la lumière (dynamique et transformation de l'espace), la musique et le théâtre sont pour Nikolaï éléments de création au même titre que la danse. Issus de cette éducation à l'interdisciplinarité, Philippe Decouflé, Daniel Larrieu⁸⁴, Les Lolita et BG (entre plusieurs autres) héritent le goût pour le spectacle total.

Tous les membres de LL et BG interrogés insistent sur l'importance de cette autonomie acquise par leur formation complète dans tous les aspects du spectacle vivant. Tous sont capables de monter une bande de son, tous ont des notions d'éclairage et peuvent esquisser et fabriquer leurs propres costumes.⁸⁵ Ainsi, les rôles au sein des groupes ne sont pas déterminés à l'avance par des connaissances spécifiques ou des capacités divergentes. La spécialisation pour des postes précis se fait ensuite par des penchants plus ou moins forts et par rapport à l'évolution des intérêts. La compréhension à travers la discussion concernant les problèmes spécifiques de chaque composant du spectacle sont ainsi favorisées par ces larges connaissances, partagées par tous les participants. Cette caractéristique conduit à une collaboration particulière dans un processus de création.

3. Travail de création selon les générations

Il peut être intéressant de connaître le modèle de compagnie, pratiqué par Nikolaï aux USA, et celui de la compagnie de l'école du CNDC. La disponibilité à la participation au travail créatif n'est-elle pas attisée par la pratique spécifique dans la compagnie de l'école ?

Comment et dans quelles conditions le désir se développe-t-il chez certains des fondateurs des deux collectifs, de participer aux choix artistiques concernant la structure chorégraphique, même au sein d'une compagnie professionnelle ?

a) L'orfèvre...

Nikolaï est souvent cité parmi les 'grands maîtres américains', il introduit cependant, déjà par sa pédagogie une nouvelle conception de la tâche du danseur. Comme chorégraphe, il développe une forme de direction artistique en intégrant les danseurs dans l'élaboration d'une chorégraphie:

84 Dans un entretien avec Elisabeth Lambert, Daniel Larrieu (qui avait fait partie du Four Solaire) regrette "l'époque des Ballets Russes. Décorateur, peintres, danseurs, musiciens travaillaient ensemble. Le dessin, l'image, la peinture, la T.V., la publicité sont des choses tout à fait intégrées dans ma vie. Le vêtement, la couture, le graphisme font partie de la danse et la danse se mélange avec toutes ces formes de créations." in: *L'illusion de la dérision, Fous de Danse*, Paris, Revue Autrement n°51, juin 1983, p. 137

85 "Il avait cette notion d'artiste total', puis que lui-même, il gérait sa chorégraphie, il faisait sa musique, il conceptualisait sa lumière et il mettait en scène. ---Moi, je crois que c'est ça qui m'a beaucoup intéressé. Quand j'ai dit Maître, c'est à ce niveau-là. Pas forcément par rapport à la danse. Comme j'ai dit toute à l'heure, le rythme, je ne l'ai pas trouvé chez lui...Ce plaisir de danser, je l'ai trouvé au Brésil, avec la Samba. C'est à dire, je me suis vraiment libéré là-bas [au Brésil]." (Entretien LL, 01/1998)

"sa responsabilité est d'être la matière d'origine, une mine dans laquelle il puisait sa richesse. Nous n'avions pas de problèmes par rapport à cette attitude. Quand les plus jeunes générations se sont déclarées 'auteurs', il est clair, que toutes sortes de problèmes se sont posées à Nik." ⁸⁶

Il est indispensable de rappeler le contexte historique et politique des USA, les difficultés économiques de la compagnie (sans subventions de 1948 à 1964) pour situer l'attitude des danseurs envers leur chorégraphe et son travail artistique: "on y croyait, on croyait en lui. [...] tenter des choses sans savoir où on allait. On acceptait d'être dans ses mains, de prêter nos corps." ⁸⁷ Ce témoignage met en évidence un respect profond envers le chorégraphe, une confiance absolue jusqu'à au point d'être entièrement disponible à l'agencement du et des corps. Les expressions de "prêter", comme aussi de "se donner en entier" impliquent non pas un abandon complet dans le sens d'une perte, mais elles illustrent la conscience de servir volontairement et de participer à quelque chose. Les termes de richesse et de mine renvoient à une évaluation lucide de l'apport et l'investissement fourni en tant que danseuse. Un épisode évoqué révèle à la fois l'enjeu relationnel de danseur au chorégraphe, à la fois elle marque un exclus de certaines parties du processus de création: "J'ai travaillé pendant plus de sept semaines sur une pièce, dont je ne connaissais pas le titre. Je n'osais pas lui demander. C'est seulement la veille du spectacle que j'en ai connu le titre que j'ai lu dans le programme." ⁸⁸

La participation créative des danseurs consiste alors en l'apport de cette matière brute (confiée à Nikolaï, placé "en public"), en expérimentant avec des objets ou en improvisant selon des thèmes proposés. Nikolaï procédait parfois en choisissant une matrice: tout le monde va "faire comme un tel ou un tel". Cette manière de s'approprier le mouvement de l'autre, acquise dans les ateliers, est, en quelque sorte, 'un apprentissage par la globalité'. Même en 'copiant' sur quelqu'un d'autre, il s'agit de prendre la responsabilité pour le mouvement, de le comprendre et de chercher sa propre solution.

La "circulation" qui caractérise l'atmosphère des cours et du laboratoire, conduit directement au travail de la compagnie dans la recherche de former "un seul corps", sans procéder par un nivellement de tous les corps individuels. Ensuite, Nikolaï transforme, façonne, agence par rapport à l'ensemble du groupe et affine cette matière (par exemple, en variant le temps, l'espace), la met en contexte, construit, en bâtit sa chorégraphie.

"A un moment, il fallait vraiment suivre ses indications, parce que c'est lui qui bâtissait sur nos propositions. [...] Il fallait vraiment avoir une foi aveugle. [...] Dans la répétition, il fallait vraiment produire tout de suite. Le danseur synthétisait tout ce qu'il savait, tout ce qu'il pouvait faire, sans rien savoir de ce que voulait le chorégraphe." ⁸⁹

La reconnaissance de ses qualités de 'bijoutier', qui renvoie à cette interdépendance, permet une collaboration fructueuse au sein de sa compagnie, collaboration facilitée aussi par le fait que tous les danseurs de la compagnie étaient "tous formés par lui à l'intérieur des cours", à cette époque. Ils étaient

⁸⁶ Susan Buirge parle de Nikolaï in BONGO BONGO, op. cit., p. 35

⁸⁷ Susan Buirge parle de Nikolaï in BONGO BONGO, op. cit., p. 35

⁸⁸ Susan Buirge parle de Nikolaï in BONGO BONGO, op. cit., p. 35

⁸⁹ Entretien avec Susan Buirge du 14/01/1998

des "produits" de son école", "ils avaient un "langage, des mots" et les mêmes "méthodes d'investigation". Cela permettait une rapidité de la composition "quand Nik était avec nous sur scène, ça prenait un mot et on savait très bien... par exemple: 'fais comme un tel ou un tel, mais plus vite...'" remarque Susan Buirge.⁹⁰

Il faudra faire la différence entre ce travail de création dans la compagnie de Nikolaïs à New York (en sa présence physique) et celui la compagnie du CNDC à des fins pédagogiques.

b) ...et ses apprentis

Les élèves élaborent ici des petites pièces durant la semaine, qui sont ensuite revues, triées et retravaillées par le maître ou ses assistant(e)s. Il n'y a pas d'attitude commune parmi les élèves concernant les exigences et les choix du maître. Une stagiaire mentionne une anecdote qui marque l'intervention d'un parti pris artistique inhérent à ce tri final. Cette sélection ne correspond pas à l'intention d'encourager et de favoriser le cheminement et le développement artistique de chaque élève.⁹¹

Les "oeuvres collectives", montées par les élèves, étaient ensuite dirigées par Nikolaïs:

"Il arrivait et mettait de l'ordre dans quelque chose qu'on avait [travaillée]...il lançait un sujet, et ensuite, il venait pour mettre de l'ordre, pour rectifier des choses. Alors, c'était plus ou moins bien reçu, mais bon, je crois que ce n'était pas le problème, c'était une phase de travail, bien sûre."⁹²

⁹⁰ Entretien avec Susan Buirge du 14/01/1998

⁹¹ LL "C'était scolaire, mais en même temps ça nous apprenait à mettre en scène à partir de danses...ça a été la guerre aussi, parce que c'est lui qui décidait, il regardait en disant: 'Oui', 'Non.' Il n'y avait pas de discussion."

BK: "Il n'y avait pas de discussion ?"

LL "Non, pas vraiment. D'abord, il n'y avait pas le temps, un facteur important. Et puis, il avait une idée très précise de son travail [...]. Je me souviens très bien, une fois, on avait fait une composition avec des cailloux, des rochers. Pour lui, c'était trop mystique. Il l'éliminait, alors que c'était quelque chose qu'on avait travaillé...Un rocher, un caillou, un élément naturel, chez Nikolaïs, c'était impensable." (Entretien LL, 12/1997)

⁹² Cependant les conséquences de cette expérience et de l'habitude de collaboration sont cruciales: "ce travail nous y poussait...On n'avait pas d'autres issues que de monter..., de créer (notre propre groupe). Est-ce qu'on allait chez d'autres chorégraphes, qui allaient nous imposer...On n'avait absolument pas envie, on était très prétentieux, on n'avait absolument pas envie d'être dirigé par qui que ça soit, sinon par nous-mêmes. C'était vraiment la voie vers l'édification d'un groupe, d'une compagnie qui puisse nous permettre de nous développer à la fois en tant qu'individus et puis que ça soit vraiment une entreprise esthétique." (Entretien BG, 03/1998)

D'autres élèves rappellent aussi leurs difficultés à se défaire de certaines tendances dans le mouvement et des choix compositionnels, suite à la formation au CNDC.⁹³ Comment les deux groupes procèdent pour passer d'un système, intégré intellectuellement et corporellement durant l'apprentissage, à une leur propre démarche créative ? Pour mieux comprendre leur évolution, il faudra d'abord dégager, comment la démarche artistique de Nikolaïs se traduit concrètement dans le travail de création ?

c) Comment choisir la "Gestalt" ?

La pensée de la "Gestalt" est fondamentale chez Nikolaïs. Un de ses exercices, proposé dans les cours, illustre bien la portée pratique que peut avoir cette notion: un danseur entre dans l'espace en "prenant une forme, une position sculptée". Un deuxième se joint à lui pour bâtir à partir de la première proposition. Il faut la prendre en considération ("d'abord la voir"), et chercher une autre forme qui soit en relation, en proportion avec la première ("comment s'inscrire et ajuster" son emplacement par rapport à l'espace, dans son volume et avec ses lignes de forces). Cependant, le premier danseur adapte sa forme initiale par des changements subtils en fonction du nouvel arrivé, toujours ayant une vision extérieure. Et ainsi de suite...⁹⁴

Ce travail d'"inter-actions", de mobilité de la forme et de relations spatiales met en évidence la dépendance réciproque de tous les danseurs entre eux et avec l'environnement. La Gestalt se retrouve à la fois à l'intérieur du geste et du corps même, et elle anime l'ensemble des participants dans la globalité. La notion d'intercorporéité développée par Michel Bernard⁹⁵ à partir de Merleau-Ponty peut servir d'appui théorique pour comprendre ce processus d'adaptation réciproque, de connexion entre les corps et avec l'espace environnant. La "Gestalt" devient le fondement même pour l'élaboration de la chorégraphie chez Nikolaïs. Ce type de construction, d'après Susan Buirge⁹⁶, ressemble à un "collier de petites perles". "La chose faite", contient un "noyau intérieur", (comme point de potentialités et de possibilités), à partir duquel peut germer la chose suivante qui contient elle-même un autre noyau: un processus compositionnel qui conduit à la forme de collier. Dans "le faire", musculairement, il faut alors détecter,

⁹³ "...j'ai commencé la danse dans la compagnie du CNDC. Pendant un an, j'ai bougé sans que ça soit moi-même. C'est forcément une expérience que tu fais en tant que danseur. Alors, pour après retrouver le chemin, pour trouver quelque chose qui t'appartient vraiment...oui...c'est un chemin extrêmement long. Donc, au sein d'un collectif...-----on avait différentes manières de répondre à ça." (Entretien BG, 02/1998)

⁹⁴ Il est intéressant de comparer cet exercice à un des thèmes élémentaires du mouvement, une proposition de travail pour "l'adaptation à un ou plusieurs partenaires" de Rudolf von Laban: à travers une figure, une "statue", le flux étant arrêté, l'élève expérimente le rapport de la plasticité de son propre corps avec celle des autres. in: LABAN, Rudolf von, *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung (Modern Educational Dance)*, Wilhelmshaven, Noetzel-Verlag, 1988 (1948), p. 45 En différence à cette pensée, chez Nikolaïs, la circulation ne s'arrête pas à l'intérieur d'un Shape, mais devient moteur inhérent de la forme suivante.

⁹⁵ BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Le Seuil (Points Essais), 1995 (1972), p. 53 (renvoi à MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (tel), 1964, pp. 172-204)

⁹⁶ Entretien avec Susan Buirge du 14/01/1998

"trouver, où et comment ce noyau profond peut amener la chose suivante". Ici, on rejoint l'idée de décentralisation, (ce noyau à l'intérieur de la chose peut se déplacer librement dans n'importe quelle partie du corps): une pensée développée par Nikolaïs pour échapper à l'idée de "code fixe de la danse moderne". La chorégraphie (le développement de cette pensée dans l'espace) se fait alors à partir du modèle moléculaire spécifique d'une circulation intra- et intercorporelle. Celle-ci est indirectement déterminée par les choix préférentiels parmi les concepts utilisés pour forger le mouvement. Un parti pris esthétique et individuel intervient dans la sélection des facteurs pour l'élaboration du geste (par la concentration sur certains des quatre notions ou par l'intégration équilibrée de tous: Space, Time, Shape et Motion⁹⁷). Ce choix préférentiel trouve sa suite sur un deuxième niveau, influencé à nouveau par des présupposés esthétiques et par le goût personnel: le tri fait par l'oeil extérieur qui choisira les éléments gestuels à juxtaposer et à développer. L'idée d'une manière 'organique' de composer doit être relativisée et étudiée en détail à partir d'exemples précis.

Le travail collectif demandé aux élèves du CNDC place d'abord ces deux niveaux de tri au sein du groupe, qui est responsable de ses décisions. L'absence de l'oeil extérieur durant l'élaboration de la composition oblige le développement d'une technique pour trouver un accord intérieur, un consensus. Le heurt, la frustration relative, dont parlent certains élèves se situe au moment, où le travail final est présenté au maître. Le conflit entre une proposition pédagogique novatrice (par la composition collective) et le modèle ancien du chorégraphe qui décide et choisit, n'est-il pas le grain pour la fondation des collectifs ?

d) Un tremplin vers une nouvelle forme de collaboration artistique

Les interventions du maître ponctuent le déroulement de l'enseignement au CNDC. Pendant les périodes relativement longues de son absence, son image et sa pensée sont véhiculées par ses représentant(e)s.⁹⁸

L'efficacité pédagogique pourrait s'expliquer d'un côté par sa personnalité charismatique, (qui se prête aussi à une certaine mystification), d'un autre côté par la clarté des énoncés qui traduisent sa pensée.

Un fondement essentiel pour le travail en groupe est l'expression de Nikolaïs d' "action", une indication d'abord pour le mouvement proprement dit, mais une conviction qui a des conséquences jusqu'à dans la conception du travail artistique au sens large: "l'important, c'est de faire" et que "tout a le droit d'exister, au moment où c'est réalisé et offert à un public", peu importe la reconnaissance ultérieure par un groupe

⁹⁷ Les conséquences cruciales d'une pré-sélection de certains facteurs de base pour l'élaboration du geste sont analysées dans le cadre de l'analyse Effort-Shape de Laban/Barthenieff (voir les différents States et Drives, dans la catégorie de l'Effort).

⁹⁸ Un membre de Lolita, stagiaire de la première promotion du CNDC remarque: "La première année, nous avons vu Nikolaïs énormément: trois semaines tous les trimestres. La deuxième année, nous ne l'avons vu plus qu'une semaine tous les trimestres. Il nous envoyait ses assistants. La direction du CNDC, à l'époque, était vraiment composée de tous 'les tordus du Ministère'...Pour nous, qui découvriions artistiquement une chose si pure, d'être confronté à toutes ces choses, c'était vraiment dur à vivre. Nous avons donc revendiqué... Et Nikolaïs s'est trouvé face à une expression française un peu syndicaliste, dont il n'avait pas l'habitude, mais vraiment pas. Il a été effondré. Après, on a refusé de danser. Il n'avait jamais vu ça de sa vie. Lui, il avait la conception américaine: tu ouvres et tu passes la porte du studio, tu enlèves tes problèmes et tu danses. Tu n'es que danseur. Et nous, jamais ça ne marchait comme ça. Au contraire, notre danse était: "je danse ce que je suis aujourd'hui, avec mes pensées, avec mes histoires..." (Entretien, 02/1998)

de critiques. L'enjeu de la réussite par rapport à un milieu spécifique avec des critères fixes et des catégories strictes, auxquelles doit suffire le produit pour obtenir son statut d'oeuvre, vient à l'encontre de cette conception du travail artistique qui admet le droit à l'expérimentation et au "raté".

Ainsi, plusieurs "formules" (presque des "slogans" que les anciens stagiaires "se répètent et appliquent encore aujourd'hui"), se retrouvent dans les témoignages et prouvent une adhésion à l'enseignement et son absorption totale. Certains sont attirés et fascinés par la figure et par l'être humain du maître, en éprouvant un grand respect.⁹⁹ En même temps, un (ex-)élève évoque son impression que Nikolaïs a visé une "désacralisation de la danse et de l'homme" à travers cette analyse claire et structurée par concept.

Il y a déjà, chez d'autres, des envies précises d'explorer artistiquement des idées divergentes de celles de Nikolaïs au sein de l'école. La direction artistique "par évidence", justifiée par le statut de maître, est mis en question par une tendance de "révolte", certainement liée à l'éducation et à l'époque.

LL est l'emblème du glissement vers un autre idéal de collaboration, la remise en question du modèle du maître, du statut de chorégraphe et sa propre prise en charge en tant qu'artiste. Ce groupe se bâtit sur un refus clair des modes de collaboration connus lors des expériences professionnelles ultérieures à la formation au CNDC et en regroupant des "esprits contestataires" (qui éprouvent de la sympathie pour les "révoltés" du CNDC). Le but, la tâche à accomplir, le lieu d'intérêts communs et d'une approche partagée deviennent les éléments de cohésion.

Le groupe BG se fonde différemment. D'après des témoignages, Nikolaïs, avec son parti pris ferme de créateur, reconnaît cependant la veine artistique particulière de Dominique Boivin, qui l'a fasciné (et qui était déjà une "petite figure reconnue par le milieu" suite à son prix de l'humour à Bagnolet, en 1978). D'après un autre membre de Beau Geste: "Dominique, c'est quelqu'un que Nik aimait énormément, appréciait énormément. (déjà au stage d'Avignon)...il exerçait une fascination sur les gens. ". Celui-ci est "invité" au CNDC et jouit d'un statut privilégié, distinct de l'élève ordinaire. D'après une stagiaire, on devait lui accorder le "regard extérieur", ou même la direction de la compagnie de l'école, ce qui n'a été réalisé que pour la production de la dernière pièce, une commande à Dominique Boivin avec la compagnie du CNDC pour l'ouverture du festival de Montpellier. Pour cette carte blanche, il choisit d'intégrer, en plus des membres de la compagnie et lui-même, une stagiaire, qui évoque ce spectacle comme la "première pièce commune" du future groupe BG, sous la direction de Boivin. A l'issue du CNDC et après le départ de Nikolaïs, Dominique Boivin semble reprendre son relais au sein de BG: la figure admirée, pôle d'attraction et moteur principal du groupe. Nous intégrerons ce point de départ particulier qui conduit à la constitution de la compagnie, en creusant l'idée de reproduction du système appris et incorporé à l'école, dans une première période du travail commun.

En fin de compte, la conscience des différentes étapes du processus de création et l'analyse affinée de ses enjeux à travers des concepts permettent aux collectifs de collaborer sans nécessairement postuler une esthétique au préalable. Chaque danseur a la possibilité de fonctionner corporellement à sa manière, tout en expérimentant les mouvements, les solutions que trouvent les autres. Le jugement se déplace par le regard collectif, se transforme en une critique réciproque et ne s'oriente pas aux critères d'une esthétique préétablie et fixe. A travers des oeuvres, nous cherchons à analyser précisément cette articulation entre le cheminement artistique individuel et celui du groupe. Nous analysons la vision intérieure des participants

99

Lise Brunel rappelle l'expression de "magicien de la danse" qu'on utilisait en parlant de Nikolaïs. (BRUNEL, Lise, *Alwin Nikolaïs, The Art of motion* in: *Nouvelles de Danse*, n°17, oct. 1993, p. 8) De même, le fait que plusieurs l'appellent "Nik" prouve une grande charge affective et un lien fort à la personne.

à travers le portait qu'ils brossent rétrospectivement de leur groupe. Les différents discours seront à observer concernant le langage et le style spécifique, la teinte émotionnelle ou détachée, les renseignements personnels (témoignage plus intime) ou officiels (généralités sur les activités). La longue durée des entretiens avec certains membres prouve la grande disponibilité face à notre propos et prouve l'envie de soutenir nos efforts de recherche. En général, tous les participants des groupe LL et BG ont montré une grande disponibilité et une ouverture, tous nous ont accordé un entretien enregistré, dans la mesure du possible (géographiquement parlant).

C] De la verve à la constitution

Nous avons connu la formation principale d'un grand nombre des membres de LL et de tous les participants de BG avec Alwin Nikolaïs.¹ Les conséquences du décalage entre sa pédagogie qui stimule un travail collectif et sa direction artistique très ferme en tant que chorégraphe apparaissent dans la mise en place divergente des deux groupes. Dans le chapitre suivant, nous traiterons la phase d'émergence de chaque groupe pour dégager les amorces d'une orientation et d'une pratique de travail propres.

Le fait de parler du "collectif" en 1998, trente ans après les événements de la révolte étudiante évoque inévitablement des souvenirs de ces événements. Les membres des deux collectifs se distancient clairement des idées proférées par ces mouvements et nient une descendance directe. Cependant, ils ont été empreints d'un certain type d'éducation, influencée de manière sous-jacente par cet ère et ses pensées communautaires dans le sens pratique du terme. Selon un témoignage, les participants, étant jeunes, sont marqués par une mentalité particulière présente au tournant des années 1970 aux années 1980: "peace and love, tout le monde est fait pour s'entendre et pour s'aimer, il n'y a pas de différence, le caractère n'est pas quelque chose qui prime sur les relations". Il s'agit d'une attitude qui véhicule "une foi et un enthousiasme". Le danseur a rencontré cette attitude, par exemple, chez son premier professeur de danse.²

Par contre, les années 1980 amènent ou renforcent, selon lui, les tendances individualistes, l'artiste "égo-tique" étant glorifié.³ L'école du CNDC est ainsi un "réveil" par rapport aux expériences

¹ LL "C'est un petit peu comme les Beau Geste, on a travaillé avec Nikolaïs en 1979/80 au CNDC d'Angers. Dans ses classes, [...] Nikolaïs nous demandait toujours un travail collectif, parce que pour lui aussi, la danse ne pouvait pas être ou n'était pas le fait d'une seule personne, qui peut diriger d'autres personnes. Dans l'école, [...] il nous a inculqué cette notion du partage des responsabilités par rapport à une chorégraphie. Entre autres, il nous demandait très vite d'être à la fois chorégraphe de petites pièces (, chaque vendredi, on devait faire une pièce,) et d'être interprète de ces pièces d'autres personnes. [...]"

Dans le collectif LL existait cette notion [...] d' 'apprendre le collectif': comment transmet-on la danse, comment devient-on chorégraphe, comment devient-on danseur, comment peut-on enseigner et comment administre-t-on, régie-t-on un groupe de personnes ?" (LL, Table ronde)

² De même, un membre de LL remarque que son professeur de danse lui a transmis surtout le plaisir de danser et l'idée d'offrir ce plaisir.

³ Il est intéressant de noter que pratiquement plusieurs interrogés mentionnent spontanément une grande différence par rapport à "l'attitude des jeunes danseurs des années 1990", qui sont marquées par l'idée de "carrière personnelle, de réussite professionnelle".

antérieures, le premier contact avec le milieu professionnel, dans une pensée de concurrence et de compétition: "là, j'ai vraiment compris, où j'étais tombé, avec qui j'étais tombé, j'ai compris ce que ça voulait dire, la différence", "qu'on pouvait effectivement mettre des aiguilles dans les chaussures de ses copines, ses copains. Un an de stage-concours..." Probablement, la nostalgie de l'attitude partageuse (intégrée par l'éducation) réunit les initiateurs des collectifs dans ce terrain "dur" ?

1. Au temps des aventures

Malgré ces mêmes bases, les deux groupes présentent des motifs distincts pour leur fondation. En quoi, la première phase de leur existence est déjà décisive et caractéristique pour leur évolution ultérieure ?

a) Le laboratoire laborieux de Beau Geste

Malgré l'ambiance initiale dure de la première promotion, un groupe se soude, en fin de compte, par le travail dans la compagnie de l'école, "les élus" entre eux. Un autre facteur qui réunira les personnes est l'obligation de s'accorder entre eux, amenés à chorégrapier ensemble. Le partage de la formation chez Alwin Nikolaïs conduit, chez BG, à une pratique de recherche collective: "l'enseignement nous poussait tellement à collaborer les uns avec les autres." Quelles sont les forces d'attraction qui fondent et règnent le groupe BG ? D'après un membre de BG, la décision commune de former un groupe autogéré se fait à partir de leurs expériences au sein de l'école.

BG1 "De toute façon, tout le monde partait dans l'aventure. Evidemment, puis qu'on avait forgé un groupe assez fort de 11 personnes avec ce spectacle, on s'est dit: 'qu'est-ce qu'on fait maintenant?', et alors beaucoup voulaient continuer cette aventure ensemble, fonder une compagnie. Et en fait, il y a eu sept qui se sont décidés. [...]"

BK *Mais l'idée de fonder un groupe était déjà un projet de collectif ou...?*

BG1 "Ah oui, tout à fait, bien sûre. En fait, cette école le demandait...---- il était inenvisageable de faire autrement avec ce qu'on avait appris pendant un ou deux ans, ou trois ans pour certains. C'était impensable, parce que même la compagnie du CNDC était une compagnie, où tout le monde devait défendre sa propre créativité. Quand on a baigné là-dedans, il est évident qu'on essaye de reconduire un petit peu ce qu'on a appris. Après, on fait la part des choses, mais dans un premier temps, on ne pouvait pas imaginer que quelqu'un allait se dire "chef" et "tout le monde fait ce que je dis!" Ça allait à l'encontre de ce qu'on avait appris, ça allait à l'encontre. Oui, ça allait forcément devenir un collectif, mais, très vite, ça a été biaisé, cette affaire de collectif"⁴

La formation d'un groupe, indépendant d'un directeur extérieur, permettait, selon un témoignage, une "projection dans le temps", en rompant "l'angoisse de tout le monde par rapport à l'avenir du danseur". Il y a donc une prise en charge de la propre carrière professionnelle à l'issue de l'école. L'initiative de

⁴ Entretien BG, 03/1998

BG2 "On était dans la compagnie du CNDC, tous, sauf BG1, elle était au CNDC dans le registre des stagiaires, deuxième année de stagiaires. Nik partant, il y a eu le désir de monter une compagnie. Moi, j'écoutais à cette époque-ci. Je n'ouvrais pas ma bouche, parce que je n'avais rien à dire par rapport à ça. Je débarquais dans ce monde de la danse contemporaine que je regardais: il n'y avait rien qui me plaisait trop, à part de danser. Cette envie de faire une compagnie s'est organisée autour d'un collectif, je crois. Je ne me rappelle plus trop, parce que je te dis, je me suis griffée dessus en disant: "Bon o.k., je veux bien." (Entretien BG, 02/1998)

développer la responsabilité envers ses conditions de travail et concernant le libre choix de ses collègues se retrouve chez LL qui se fonde à partir d'envies réciproques de collaboration. Cependant, la dynamique de départ de ce groupe comporte d'autres facteurs importants.

Le groupe BG se constitue alors par une nécessité professionnelle, afin de pouvoir continuer à travailler dans les meilleures conditions et dans le "confort collectif", auquel il avait goûté. Selon eux, les danseurs n'ont pas formulé clairement un but esthétique préalable. Cependant, la volonté de développer une recherche commune et l'idée de chercher un style du groupe et un langage nouveau allaient rapidement se préciser.

La compagnie trouve un premier pied à terre en Normandie⁵, dans une "banlieue rouennaise dure, Darnétal," au rez-dechaussée d'un moulin dont le premier étage était investi par Catherine Atlani: "où il n'y avait rien ... Imagines, tu débarques dans un lieu, où, je ne sais même pas ce qu'il y avait au sol, c'était du ciment, avec des espèces de pilier, une température glaciale..."⁶

Par des "gros travaux" au début, (du sable étalé sur tout le sol, des planches posées dessus), un plancher était fabriqué sans argent. L'ambiance particulière de ces premiers mois, "particulièrement durs", est soulevée par tous les membres. Le lieu, leur servait de "squat" ("on y faisait tout, dormir, cuisiner, les cours, les impros..."), avant que les membres du groupe trouvent des logements (HLM) ailleurs, qu'ils partagent à deux. Cette période avec les conditions particulières soude le groupe: il s'agit d'une vie commune temporelle, le partage "total" jusqu'à l'espace privé. Tous les témoignages insistent sur l'intensité de l'activité créative de ces périodes initiales, "on ne se prenait pas de week-ends."⁷

Le groupe poursuivra ce travail complet et intensif durant deux ans dans les locaux aménagés. Il s'agit de recherches personnelles entre les membres, qui construisent des duos, des solos, des pièces communes.

⁵ Prévue au départ était une résidence au "théâtre de l'Olivier" à Istres, proposition qui ne s'est pas réalisée. Un autre membre ayant proposé une autre résidence pour le groupe, prêtée par la mairie de Villeurbane, le choix définitif du moulin renforce l'idée que Dominique Boivin a eu un poids plus important dans les décisions. Ainsi, il apparaît souvent comme le fondateur de la compagnie.

⁶ Entretien BG, 03/1998

⁷ BG "On a véritablement passé une première année à faire ce qu'on appelait - c'est Boivin qui disait ça comme ça - un 'travail de laboratoire'. On faisait vraiment un travail de laboratoire: on reconduisait ce que nous avons déjà fait durant les deux ans au CNDC. A peu près le même régime, au niveau des horaires: à dix heures, on se faisait une classe. Le matin, on se chauffait pendant une heure, quelqu'un devait prendre en charge cette classe-là. Ensuite, on avait une heure ce qu'on appelait des traversées, des pièces chorégraphiques comme ça, mais toujours dans un univers de classe. Et l'après-midi, on se donnait des sujets d'improvisation, et on cherchait des petites choses à chorégraphier. C'est exactement ce qui se passait au CNDC. Et on a fait ça pendant un an avec évidemment un objectif, parce qu'il faut toujours un objectif public, parce qu'on voulait créer quelque chose. On a fait des petites pièces, qui étaient un petit peu simples, mais bien écrites, et ahh voilà, l'objectif, comment il est venu: on s'était dit: 'Il faut qu'on montre des choses, parce que sans public, on n'existe pas.' Donc on a ouvert à un public notre moulin, qui était un endroit quand-même assez épouvantable. Et je ne sais plus, comment on a fait, parce qu'on n'avait toujours pas de sous..." (Entretien BG, 03/1998)

BG "On s'exprimait par la danse, on s'exprimait par l'improvisation. On continuait tous les jours, tous les jours à faire des improvisations ensemble sur des sujets que nous préparions. Un jour, c'était *BG1*, un jour, c'était *BG2*, un jour, c'était Boivin. Ou alors, si ce n'était pas comme ça, par chaque jour, on lançait une improvisation qui nous amenait une idée et, puis, quelqu'un ça lui a donné une idée: 'tiens, on va faire ça...'. C'était vraiment de l'ordre du collectif." ⁸

Ils font des événements qui investissent plusieurs lieux différents (galerie de Karl Biscuit à Rouen, le moulin entier), et retrouvent des membres de LL ("nos copains") à cette occasion (soirée commune en mars 1982 avec plusieurs petites pièces, des "actions indéterminées" ensemble). Les deux groupes entretiennent ainsi des contacts et sont au courant de l'évolution des autres. Probablement, le regard sur cet autre exemple de collectif a-t-il renforcé l'envie de revendiquer ce fonctionnement envers l'extérieur et de le pratiquer aussi pour les créations plus importantes ?

Changements directionnels

La décision commune de se retrouver dans un groupe, afin de poursuivre la recherche goûtée et initiée au CNDC, est extrêmement liée à la personnalité de Dominique Boivin:

BG1 "Cette compagnie, elle a été créée par l'énergie, la volonté, le courage d'une personne qui est Dominique Boivin. Mais par l'envie de tout le monde, bien évidemment. Quand-même, il faut rendre à César ce qui appartient à César. Je crois quand-même, si il n'y avait pas eu Boivin, il n'y aurait pas eu une compagnie Beau Geste ou du moins, elle aurait peut-être existé, mais vraiment d'une toute autre manière." (Entretien 03/1998)

BG2 "Je pense que Dominique devait déjà vouloir prendre la direction artistique, parce que je me suis dite: 'Ah, Dominique, j'ai beaucoup de choses à apprendre de lui, c'est quelqu'un d'extraordinaire, je suis tout à fait d'accord de travailler avec lui, c'est merveilleux.' A mon avis, c'est ça qui s'est passé."⁹

Dominique Boivin apparaît comme "sacré moteur", animateur du groupe, passé par des problèmes au retour des USA, parce qu'il ne "trouve pas l'excitation" dans les compagnies existantes. Un membre de BG remarque que le groupe, à l'origine, n'a pas été créé comme collectif proprement dit, mais dirigé par Dominique Boivin: un "collectif personnalisé" de manière "paradoxe", un "pseudo-collectif, de parler de collectif, c'est quand-même assez difficile dans ces conditions-là."

BG "Malgré que c'était un collectif, c'est Dominique qui..., c'est un collectif qui a tourné quand-même autour de la personnalité de Dominique, d'où le trouble qu'il y a toujours autour de BG."¹⁰

La signature appartenait à Dominique Boivin pour les premières pièces jusqu'à la création de *Vénus et les Toutous* (avril 1983), ensuite, il signe uniquement ses solos, jusqu'à la reprise de la direction artistique.¹¹

⁹ Entretien BG, 02/1998

¹⁰ Entretien BG 03/1998

¹¹ BG "On s'est retrouvé à Rouen. Puis, on a monté ce lieu extraordinaire d'Art et Essais, Marc Sangnier', à Mont Saint Aignan, où on faisait un spectacle différent chaque semaine. C'était une très très belle aventure, insufflée par Dominique, qui, là, en effet, prenait complètement son rôle de directeur artistique qui gérait des artistes-interprètes-chorégraphes, qui les dirigeait..., où il était la force de propositions.

Puis, Dominique avait un projet à ce moment-là, il n'a pas souhaité qu'on fasse ce projet avec lui. Au retour de ce projet, il a dit: 'Bon, écoutez: je ne veux plus être directeur artistique.'

Je ne sais plus trop, comment ça s'est passé...Ce n'est pas lui, qui a dit: 'on va être un collectif.', à mon avis, il a dit: 'je ne veux plus être directeur artistique.'

Et moi, j'étais très très déçue, parce que je pensais que j'avais beaucoup plus à apprendre de lui, comme directeur artistique qu'autre chose.

Alors, il y a eu un autre chassé croisé, où il a dit qu'il reprenait la direction artistique, mais peut-être que je me trompe... Enfin, il y a eu une histoire comme ça: peut-être qu'on avait décidé un collectif et puis, après, il a dit..., mais ce n'était pas si important que ça. Ce que je voulais, c'est bosser avec Dominique, parce que je trouvais qu'il était superbe et parce que je savais que j'avais beaucoup de choses à apprendre. Donc, que ça soit là ou là ou là..., ça me faisait rien.

Sa position était, en partie, déterminée par l'extérieur par les deux commandes adressées à lui, personnellement, et non pas à la compagnie BG. Dominique Boivin prend "naturellement" et "logiquement" le rôle de représentant du groupe envers le monde extérieur.

En 1982, le groupe s'était temporairement scindé pour poursuivre différentes activités. Les raisons pour le départ de Marc Lawton au bout d'un an de collaboration ne sont pas décrites de la même manière par tous les membres. Tandis que pour Agnès David, tous citent des raisons personnelles et relationnelles, Marc Lawton n'a pas adhéré au fonctionnement sous la figure de Dominique Boivin ("par rapport à des questions de pouvoir et artistiques" ¹²).

Jérôme Alexandre, qui était venu voir une des présentations des travaux du laboratoire (qui ont lieu tous les vendredi et samedi au moulin), propose au groupe BG (la première commande qui ne se dirige pas directement à Dominique Boivin) de préparer une pièce pour l'inauguration du Centre culturel Marc Sangnier à Mont Saint Aignan, qui offrira, par la suite, une résidence à la compagnie. Dominique Boivin décide de "lâcher la direction artistique":

BG "Il ne voulait pas assumer la direction de ces personnalités fortes. Par intuition, il sentait qu'il ne pouvait pas agir sur ses personnes, parce qu'il ne voulait pas imposer." ¹³

Un membre parle d'une attitude "très honnête" de Dominique Boivin, concernant ses envies d'assumer cette position de leader. A partir de ce moment, le groupe signe les créations collectivement et apparaît officiellement comme "collectif". Par ces faits, BG se bâtit sur d'autres fondements que LL. Le groupe évolue en fonction de ces conditions de départ. La vie commune au début, la phase initiale au moulin du Robec, demeure la période cruciale par la mise en place commune des lieux de travail, d'un rythme régulier et d'une structure de production. Cette longue phase de laboratoire intensif permettra une recherche commune assidue et approfondie.

b) L'idéologie de forces ou les forces idéologiques de Lolita

Déjà au sein de la compagnie du CNDC, nous l'avons vu, les mouvements contestataires ¹⁴ contre certaines conditions de travail sont très présents. L'idée de ne pas subir d'une situation, mais de la prendre en mains pour la transformer à leur propre gré, se trouve par la suite dans la création du groupe LL.

A ce moment-là, il y avait une grande guerre, une grande bagarre de la part de tous les autres, sauf BG, qui, elle, était comme moi, très silencieuse. [...] Dominique, à un moment donné, a voulu reprendre la direction. Tous les autres étaient là [la voix étirée pour imiter des cris]: 'Oui, mais c'est un scandale, etc. on veut être un collectif!'. Et moi, je disais: 'c'est bien, c'est super ! Dominique prend la direction artistique, c'est bien. Et après, il ne l'a plus voulu prendre, ou il ne l'a plus pris parce que les autres étaient contre, j'en sais rien...' (Entretien BG, 02/1998)

¹² Entretien BG, 04/1998

¹³ Entretien BG, 04/1998

¹⁴ Certains futures membres de BG expriment peu de compréhension pour cette révolte.

LL "Après, on s'est retrouvé chez Quentin Rouillier comme danseurs. A cette époque-là, Quentin nous demandait beaucoup de travailler en improvisation. Ça a été un autre élément disant promoteur artistique de notre groupe, et on s'est retrouvé à effectivement travailler en groupe collectif, dans cette compagnie, et une seule personne signait. On en parlait souvent avec Quentin, on n'avait pas de problèmes par rapport ça avec lui, mais on a commencé une réflexion vis-à-vis de ça, à cette époque, dans la danse.

Enfin, l'idée de la chorégraphie et les mouvements étant faits par tout le monde, l'oeil extérieur est-il, en fin de compte, 'le chorégraphe' ?

Evidemment, on était plongé dans toute cette problématique. Il y avait une très grande amitié entre nous - ça c'est un élément qu'il ne faut pas oublier - une très grande complicité aussi dans le fait de travailler ensemble. On allait très vite, en une journée, on pouvait faire une petite chorégraphie. Chez Nikolaïs on a été habitué à ça. On a décidé, au bout d'un an chez Quentin, de fonder notre propre compagnie.

Tout naturellement, je ne sais même pas, si on en a parlé comme ça clairement, mais naturellement, le fonctionnement collectif s'est retrouvé au milieu de notre groupe." ¹⁵

Le modèle du chorégraphe que pratiquait Nikolaïs, travaillant à partir des matériaux qu'apportent les danseurs, Quentin Rouillier (issu du GRTOP de Carolyn Carlson) le reproduit alors dans sa compagnie "Quentin Rouillier Moebius Danse". Certains de ses danseurs se révoltent contre ce fonctionnement semi-directif, qui leur demande des compositions et la production de gestes, en les transformant par rapport à ses propres fins artistiques et esthétiques. Ils ressentent le fait d' "être toujours en proposition", comme une obligation (sans avoir la liberté de choix ou de décision), comme dépendance unilatérale et comme soumission relative. Les statuts de chorégraphe et de danseur hérités sont alors remis en question.

¹⁵ LL2 "Je suis d'accord avec LLI. [...] Mon premier contact avec le groupe c'était à Aix-en-Provence, j'avais pris un stage avec Quentin Rouillier. Et là, à Aix-en-Provence, j'ai vu le groupe des stagiaires du CNDC d'Angers. C'est important de le dire: j'ai vu dans Aix-en-Provence, sur une petite place, un groupe de danseurs qui se sont révoltés. Tout d'un coup, ils ont pris un micro, je crois qu'il y avait Boivin aussi et d'autres, ils ont commencé à dire: "nous ne sommes pas d'accord avec la façon qu'a Nikolaïs de conduire le CNDC. Alors ça a été vraiment un gros scandale dans le festival. [...] En septembre, j'ai vu ces mêmes gens, on était dans le même groupe, donc, chez Quentin Rouillier. Je parle de ça, c'est important pour moi qu'on s'en souvienne, parce que c'est une révolte, parce que ça part d'une révolte. Je crois, de part de mon parcours d'immigré espagnol, cette espèce de tradition anarchiste espagnole spontanée, je crois que j'adhère entièrement à cet esprit-là. Ce n'est pas par hasard: les gens des collectifs, je crois qu'il y a souvent dans des motivations un peu spéciales.

Il est difficile de les discerner vraiment, mais il y a des choses comme ça: soit des étrangers, soit des gens qui viennent de conflits. Je crois que le mot conflit - je crois qu'au départ il y a rupture, il y a conflit, ou "aller contre", je crois que c'est ça. [...]

Chez Quentin, de nouveau, il y avait eu une révolte, on s'est quand-même révolté contre lui, ça c'est clair. Il avait même dit à quelqu'un de partir pour un mois et qu'il ne voulait plus le voir.

Ensuite, nous, on a eu envie de vraiment créer notre histoire. Alors, on est parti, fous, dans un voyage au Brésil. On est revenu, et spontanément, parce qu'ils avaient déjà, eux, assimilé cette façon de fonctionner que Nikolaïs leur avait appris, moi, je me suis coulé là dedans. Ça fait que, je peux dire c'est que moi, ça m'a permis de trouver un fonctionnement qui allait exactement avec ce que je recherchais. Peut-être que j'aurais, depuis longtemps, voulu devenir chorégraphe. Du fait qu'il y avait le groupe comme ça, je les sentais bien, ils m'ont donné des outils pour créer. Ils m'ont dit: 'Voilà, il faut oser, lance toi.' " (LL, Table ronde)

LL "La question, l'idée était de se dire: 'est-ce qu'on peut définir l'appartenance d'une idée artistique à quelqu'un ?'
Vu la manière, de laquelle on travaillait à l'époque, et là, où on en était avec la danse, c'était: 'non!'" ¹⁶

Un autre membre de LL parle d'une "rébellion" contre la manière de travailler, contre le type de relation entre chorégraphe et danseur connu au sein de la compagnie Moebius ¹⁷. L'idée du collectif a été une réaction à cette expérience, partagée par le noyau du groupe. La conscience d'un savoir-faire, grâce à la formation complète chez Nikolaïs, conduit à l'idée de ne plus vouloir apporter du matériel sans discussion préalable, et "sans avoir mot à dire sur son utilisation". Il s'agit d'une tentative de trouver une logique de travail et une solution par rapport à leur questionnement concernant l'auteur d'une chorégraphie contemporaine. Les fondateurs du groupe LL désirent alors poursuivre leur travail créatif d'une autre manière.

"On sait que c'est une utopie et on le savait que c'était une utopie..." ¹⁸

Plusieurs membres de LL insistent sur le fait que leur groupe était constitué d'amis, de gens proches, qui "se sont choisis". En opposition à la création d'une compagnie autour d'un projet esthétique précis d'un artiste ou autour d'un chorégraphe qui sélectionne des personnes qui adhèrent à ses idées, LL est son propre objectif primordial. Le but est d'abord "le groupe" lui-même et son mode de fonctionnement, ensuite seulement interviennent les envies de créations artistiques (par exemple de développer une signature spécifique), de voyage et autres. Sur le plan artistique, la première pièce *Bla Bla* se construit en fonction du groupe qui naît en même temps. C'est l'envie de partir ensemble, qui rassemble les personnes. Les petits solos, duos et trios sont composés au fur et à mesure, par et avec les personnes qui joignent le noyau initial. En fin de compte, cette première tournée crée le groupe.

Le voyage fondateur

Les danseurs qui décident de partir en Amérique du Sud, savent profiter de la faveur de l'heure et des opportunités qu'offrent leurs relations. Le choix d'un pays du tiers monde se fait par les liens familiaux. Cependant, le fait de débiter la carrière par ce succès prompt ne reste pas sans conséquences. L'aventure de chercher des nouvelles structures se reflète ainsi dans leur démarche Christoph Colombienne, de tenter sa chance ailleurs et loin du contexte habituel. Le groupe jouit de l'avantage de l'europpéen, toujours demandé. En représentant la nouvelle danse française, la petite compagnie, le "new-comer", vaut autant qu'une grande et connue, peu importe son organisation interne (et son impact face à l'institution).

¹⁶ Entretien LL, 12/1997

¹⁷ Au sein de cette compagnie, il y aura des conflits importants (contestation concernant le processus de création) qui conduiront à l'exclus d'un danseur par le chorégraphe.

¹⁸ LL "Mais pour moi, il y avait trois porteurs de l'idéologie vraiment du collectif, les défenseurs du collectif.-----LL, c'est quelqu'un très spécial, très étrange, très individualiste, mais qui avait une utopie au fond de lui-même, une utopie désespérée, mais une utopie. Lui, il savait qu'on n'arriverait pas, [...] mais quand-même avec une chaleur de vouloir partager et de vouloir y croire, parce qu'il n'y a pas de solution que de vouloir y croire. Pour moi, du point de vue idéologique, au fond, c'est ça, ce sont ces trois personnes là...et les autres...Il y avait quelqu'un de très rebelle aussi." (Entretien LL, 02/1998)

Le groupe est toute de suite amené à développer une stratégie de séduction, en faisant sa propre promotion oralement et directement sur place. Les interlocuteurs s'exercent en sympathie et en spontanéité envers les programmeurs. Le passage dans le cadre d'un festival ou, ponctuellement, dans divers pays ne demande pas de fidéliser un public. L'étranger constitue la majorité dans la diffusion de LL.¹⁹

Les tournées, motivation première du groupe, offrent toujours une occasion pour se retrouver dans le cadre détendu de vacances et de fêtes, en dehors des spectacles. Ces périodes de vie commune lors des résidences et des tournées permettent un partage complet des expériences. Selon un membre, c'est grâce à la succession rapide de créations et des tournées étendues que la compagnie existait. En comparaison, le groupe BG traverse une aventure différente dans leur pays d'origine commun. Pour toute comparaison entre les deux groupes, il est essentiel de prendre en compte la différence du nombre des participants: six pour BG (pendant leur période collective), dix pour LL. Ainsi, le potentiel conflictuel et le nombre de combinaisons relationnelles se potentialisent. Nous illustrerons, comment ce simple "calcul" conduit à une des particularités du collectif: sa valeur émotionnelle.

c) **Le "doux bordel"**

"Le collectif, ce sont toujours des histoires affectives"²⁰

Notre recherche n'est pas centrée sur la problématique des enjeux relationnelles au sein du groupe. Pour cette raison, nous ne choisissons ni une approche psychanalytique, ni purement sociologique pour décrire les caractéristiques des deux collectifs.²¹ Ainsi, il ne s'agit pas d'établir un classement sociométrique (Moreno) ou un sociogramme (Maisonneuve), mais de soulever l'importance des facteurs affectifs pour le travail artistique du collectif.²²

¹⁹ LL "Il y a l'histoire de l'existence d'un groupe tel que le notre dans un contexte culturel qui correspondait pas vraiment à l'existence comme ça: c'est évident qu'en France, bon ben... . Par contre, on s'est retrouvé avec des gens, comme les Comédiants. C'est à dire qu'on a beaucoup travaillé à l'étranger, on a tourné en Espagne, on est allé en Italie, où on était plus compris quand-même par rapport à ça. Où le fonctionnement du groupe ne posait pas problème comme ça pouvait...on ne se heurtait pas aux gens... 'Mais enfin, vous croyez que ça va durer ? Cette espèce d'angoisse." (Entretien LL, 12/1997)

²⁰ Entretien LL, 02/1998

²¹ Nous avons sélectionné certains faits essentiels pour la compréhension du phénomène collectif à partir de différents ouvrages, entre autres AMADO Gilles, GUITTET André, *Dynamique des communications dans les groupes*, Paris, Armand Colin, 1975

²² Cependant, le lecteur trouve plusieurs tendances des participants qui pourraient être directement reliées aux théories sur la dynamique de groupe et sa communication. (Voir: 2. Gestalt sans modèle ?, p. 78)

BG "Même si, a priori, on n'était pas tous désigné à se rencontrer, (je crois que parfois, on se demandait même, ce qu'on pouvait faire ensemble), je crois avant tout, c'était le désir de faire. D'ailleurs, on ne nourrissait pas forcément toujours des relations entre nous, mais par la force des choses, on a appris à se connaître et à s'apprécier, à s'aimer."²³

Les relations intimes et les liens familiaux jouent un rôle extrêmement important comme pôle de forces réunies, comme poids dans les décisions et dans l'organisation. L'équilibre précaire et labile des relations à l'intérieur influence non seulement les choix de vie de chaque participant (par une frustration relative, un manque ou, au contraire, par le fait d'être pris en charge et comblé d'affection), mais se reflète directement dans le travail de création, déclaré ouvertement comme objectif, dans le cas de LL. Les membres de LL expriment, même neuf ans après leur dissolution, beaucoup de charge affective entre eux. Lors des entretiens, des sobriquets apparaissent de temps en temps: "Phiphi", "Dom", "Santi" (utilisé aussi par d'autres personnes), certains membres apparaissent parfois par leur nom de famille comme Wurtz et Azam, parfois par leur prénom. Les différents degrés d'intimité, de proximité ou d'intérêt (même conflictuel) se manifestent aussi par la fréquence, avec laquelle la personne est mentionnée (, même si il s'agit d'un discours contrôlé). Le facteur amical et affectif domine, d'après plusieurs témoignages, tout au long du trajet du groupe.²⁴

Le spectacle *Qui a tué Lolita ?* est, en grandes parties, basé sur ces enjeux, englobés dans un contexte narratif, mais décomposé et recollé en brique. L'idée du jeu s'élargie aussi dans le sens du déguisement, de changer d'âge et d'époque. Les personnages de la pièce ont 25 ans de plus que les danseurs mêmes. Le groupe cherche à développer leur "personnage" non pas dans le sens purement théâtral, mais à partir de ses gestes, son comportement. Ce retour au "psychisme" ne veut donc pas dire de se refermer sur sa propre personne, mais il y a une prise de distance préalable par la translation temporelle (la musique, les costumes et les danses de société de l'époque de la jeunesse de leur parents).

LL "Ensuite, on a travaillé les relations entre les personnages, donc on est rentré en contact: bon, il y a un qui est le mari de l'autre", bon, les histoires un peu comme ça, souterraines entre nous."²⁵

Une grande implication est ainsi garantie par le fait de se servir des relations personnelles réelles et intimes, directement mises en scène et utilisées pour créer des impacts émotionnels forts.²⁶ LL se

23 Entretien BG, 03/1998

24 Il est souligné comme sa caractéristique première, même par des témoignages extérieurs au groupe.

25 Entretien LL, 12/1997

26 Mais en fait, pendant cette création, je me suis séparé de LL, donc je ne dansais plus avec elle, je dansais avec une autre et comme l'autre était amoureuse de moi, je recevais des baffes pendant le spectacle. Ces baffes étaient mises en scène. Et des fois, j'étais assommé, tellement, la baffe était violente, parce qu'elle existait vraiment, émotionnellement. (Entretien, 01/1998)

préoccupe pour *Qui a tué Lolita ?* majoritairement du jeu théâtral et de la mise en scène, tandis que la recherche sur le mouvement même se fait à partir des personnages élaborés. LL travaille sur les "rêves de chacun" et leur agencement pour former une "mini-société", encadrée par le lieu précis du cabaret. La question, résolue collectivement, était, "comment faire rencontrer les gens". Dans le groupe LL, les choix des partenaires en danse est plus fortement liés à la vie privée que dans BG. Tous les témoignages insistent sur le fait que les relations intimes servaient de source première d'inspiration. Les tensions du groupe et le réseau relationnel sont exploités artistiquement.

L'attention portée sur le "copinage", les "rivalités" et les "luttres de pouvoirs" (jusqu'aux "abus de pouvoir" et aux "tentatives de putsch") garantit un engagement émotionnel constant et la cohésion et une dynamique positive du groupe. Bion²⁷ développe trois hypothèses de base concernant le comportement d'un groupe: La "dépendance" (recherche de protection et de nourriture chez un leader), le "couplage" (lien de sympathie entre deux participants, accepté par tous) et "l'attaque/fuite" (réunir pour lutter contre). Les deux collectifs semblent particulièrement conscients de telles tendances et savent les utiliser pour éviter des frustrations et des conflits.

Le partage et l'intensité des moments de vie et du travail commun les a soudé de manière très particulière:

LL1 "Lolita aussi, ça a été des histoires d'amour: des gens qui étaient ensemble. Il y avait des familles, des couples, des gens qui sont restés ensemble, d'autres qui se sont séparés à l'intérieur de Lolita. Parce qu'il y avait aussi une histoire complètement humaine là-dedans, des gens..."²⁸

LL2 "Moi, j'en garde des souvenirs...je sais que, ce qui s'est passé pour nous, ça a toujours, toujours été sincère. Tout. [...]"

Il faut savoir qu'on se connaît vraiment très très bien, dans LL. On sait tout les uns des autres, tout. Il ne reste rien de caché, aucune ombre entre nous. On se connaît parfaitement bien, plus que comme si on était des frères et soeurs. Comme des amants, de plusieurs années - on se connaît vraiment, parce qu'on s'est connu dans des situations très belles et très dures. On a partagé des choses fortes, vraiment, et puis, l'amour. On était vraiment amoureux, certains étaient amoureux des uns des autres. D'ailleurs, ça a donné des couples. Alors, ça a marché ou ça n'a pas marché, mais tout était absolument sincère."²⁹

AUBRY, Chantal *Lolita en série noire*, Libération, 25/01/1984, p. 30

"Les duos d'amour vache et torride succèdent aux strip-tease rigolos et exclusivement masculins, s'il vous plaît. Bisexuels, les Lolita, à non plus pouvoir. Et ludiques, acrobates, sans prétention."

²⁷ BION W.R., *Recherches sur le petits groupes*, Paris, PUF, 1965, cité par AMADO Gilles/GUITTET André, op. cit., p. 135

²⁸ Entretien LL, 12/1997

²⁹ Entretien LL, 02/1998

LL3 "Il y a eu d'histoires très fortes, des histoires d'amour. Il y a eu de choses fantastiques, incroyables.
C'est vraiment une communauté, [dans ce sens] on était plus loin que...il y a eu d'autres collectifs comme Beau Geste, par exemple."³⁰

En quoi, ces enjeux affectifs influencent le développement artistique des deux groupes ? Comment assurent-ils, entre autres, leur longue survie ?

Didier Anzieu rappelle dans son ouvrage *Le Groupe et l'Inconscient* les différentes théories sur la circulation fantasmatique en groupe pour introduire sa notion d'imaginaire groupale que nous n'approfondirons pas ici.

"La cohésion du groupe est attribuée à l'implication des membres dans l'élaboration des buts et normes communs, à l'élaboration d'un réseau de relations interindividuelles, spécialement de sympathies, alors que ces phénomènes conscients sont la conséquence d'un processus inconscient fondamental, à savoir qu'un nombre suffisant de fantasmes individuels des membres sont entrés en résonance les uns avec les autres ou le groupe s'est cristallisé autour d'une imago commune."³¹

Anzieu appelle le sentiment d'euphorie envers le groupe "l'illusion groupale".³² Nous reviendrons sur les expressions de "famille", comme aussi d'"aventure humaine", d'"école de vie" qui apparaissent dans plusieurs témoignages pour décrire la perception du propre groupe et l'identification profonde avec celui-ci. Elles renvoient à un vécu groupal, comparable à celui, au sein d'un tissu familial, mais plus une structure sans forme.³³ Toute LL ne vit en communauté³⁴ que pendant les résidences, en période de création, sinon en couples dans certains cas. Les "histoires d'amour", qui se croisent et se stabilisent dans certains cas tissent un fond d'attachement intime et fort entre tous les membres.

LL "On faisait tout, tout ensemble. On n'était pas intéressé au pouvoir en soi, on était fous."³⁵

30 Entretien LL, 01/1998

31 ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Dunod, (Paris, Bordas), 1984 (1979), p. 169

32 ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, op. cit., p. 169

33 Un membre de LL remarque que les premières années du collectif étaient les "seules où j'ai oublié ma famille." Il y a une substitution possible par la prise en charge affective forte par le groupe.
LL "En même temps, dans Lolita, même intimement, les gens n'ont pas, pendant Lolita, les gens n'ont pas créé de famille. C'était quand on s'est séparé que les gens ont eu des enfants, ont créé leurs familles." (Entretien LL, 12/1997)

34 A Paris, pendant un certain temps, quatre membres cohabitent sur une péniche, d'autres vivent en couples.

35 Entretien LL, 01/1998

Dans le groupe BG, il y a aussi des couples, fait qui cause un "déséquilibre affectif". Il est comblé, par la suite, en s'orientant vers l'extérieur, par la fondation de deux familles.³⁶ La scission temporaire du groupe par des activités externes est parfois décrite en terme d'"abandon", ses conséquences est une "solitude terrible", mais qui peut susciter des initiatives artistiques (comme la création d'un solo). BG mentionne des divergences entre les affinités personnelles et artistiques avec une séparation claire des deux domaines.

Dans le cas de LL, le réseau fluctuant de relations personnelles et intimes déterminent indirectement les préférences de collaboration artistique. Les témoignages des participants sont, dans la totalité très reconnaissantes, chaleureuses envers tous les autres membres.³⁷ Leur cohésion extrême, malgré la "tendance à élever en puissance des fortes personnalités", conduit, selon un membre, au "danger de fusion au bout de neuf ans de collaboration".

LL "A la fin on ne savait plus si on était différent ou la/le même, malgré les caractères fort de tous qui s'affirment encore plus au sein du groupe."³⁸

Cependant, la rencontre a été à chaque fois joyeuse et bordélique.³⁹ Les deux groupes développent une dynamique de groupe spécifique avec une distribution de "rôles", dont les différentes caractéristiques sont décrites par les membres en terme de "moteur", "aiguillon", "les gens toujours contre", "le râleur", "le perturbateur"⁴⁰, "l'interventionniste", "celui qui fait la synthèse", "le porte-parole", ou au contraire "une

³⁶ BG "Il y avait une logique affective, que ni *BGI* ni moi n'avions. Pendant des années, on a été, toutes les deux, dans une espèce de déséquilibre affectif, pendant que les autres étaient très cool. Je leur en veux énormément, parce que jamais, ça a été accepté qu'on essaye de construire une survie affective: moi, en rencontrant *XX* et en ayant des enfants, et *BGI* en rencontrant *YY* et en ayant une petite fille et en quittant Rouen et en allant à Paris. A partir du moment, où on a eu des enfants, on n'était plus disponible à 100% pour la compagnie." (Entretien BG, 02/1998)

³⁷ LL "*LL* a été un très grand, il était un très bon danseur, mais il avait un côté brut, pas taillé, et qui était merveilleux, je l'aimais beaucoup. [...] Il apportait beaucoup, il faisait sauter les choses dans LL, il rentrait dedans, puis, "hop!". Tout ce qu'on n'osait pas faire, tout d'un coup, il débloquent. Il nous rentrait dedans et faisait repartir les choses. Oui, vraiment j'ai beaucoup d'estime pour lui. Et moi, j'essayais de recoller les morceaux, j'essayais faire de quelque chose de possible de ce merdier que j'aimais beaucoup, de voir dans ce chaos, ce qui était le dénominateur commun, entre la folie et l'extérieur. C'est organiser l'intérieur de manière (idéo??)logique, trouver le moyen de structurer les choses, et trouver une parole commune envers l'extérieur et être porte parole commun à l'extérieur." (Entretien LL, 02/1998)

³⁸ Note d'entretien LL, 05/1998

³⁹ Entretien LL, 02/1998, mais aussi noté par un programmeur et ami. (Entretien, 04/1998)

⁴⁰ "celui qui sait poser les questions perturbatrices en permanence" (Entretien LL, 05/1998)

filles dans l'ombre", le "touche à tout".⁴¹ Ces tendances se cristallisent durant les années de collaboration et étaient encore inscrites de la même manière sept ans plus tard (comme souligne Jérôme Franc, présent aux répétitions et à la reprise de *Qui a tué Lolita ?*, en 1996). Les "rôles" s'organisent alors "librement", mais c'est le collectif qui les impose implicitement par son fonctionnement, basé sur un "jeu de forces". Les deux collectifs se sont formés à l'image de leurs créateurs, l'expression et le "fruit direct" de leurs personnalités: une "mosaïque"⁴² de leurs caractéristiques spécifiques. Un membre de LL décrit la propriété du collectif par rapport à une compagnie simple:

LL "C'était plus tout d'un coup, de créer quelque chose, un lieu, je dirais, plus qu'une compagnie: une forme qui fait qu'à l'intérieur, une mouvance est possible pour les gens."⁴³

2. Gestalt sans modèle ?

Une telle organisation ("un lieu plus qu'une compagnie") propose, par sa structure modulable, plus de liberté à chaque membre et présente plus de mobilité qu'une compagnie ordinaire. D'après Lewin, il faut appréhender les groupes comme "totalités dynamiques qui résultent des interactions entre les membres" et qui "réalisent des formes d'équilibre au sein d'un champ de force" (l'environnement)⁴⁴ Nos artistes créent leurs groupes selon leurs besoins et ne subissent pas des formes de collaboration rigides et héritées. La description de cette tentative de démocratisation à l'intérieur d'un processus artistique comme "collectif" semble être lié au vocabulaire courant de l'époque et utilisé par ce milieu. Non seulement l'initiative de lancer un groupe, mais aussi le regard sur celui-ci et sa représentation sont signe d'une mode, d'un courant.

Un membre de LL⁴⁵ remarque un éveil actuel d'une nouvelle tendance des chorégraphes au regroupement.

⁴¹ BG "C'est étrange: dans les compagnies en collectif, tu as toujours des gens qui sont des forces de propositions, d'idées etc. Ça circule et tu as toujours une organisation comme ça." (Entretien BG, 02/1998)

⁴² Entretien LL, 05/1998

⁴³ Entretien LL, 12/1997

⁴⁴ LEWIN Kurt, *Psychologie dynamique*, Paris, PUF, 1959, cité par AMADO Gilles/ GUITTET André, op. cit., p. 78

⁴⁵ D'emblée, nous voudrions signaler que tous les témoignages des membres des deux collectifs sont transformés en citations anonymes, comme expression d'un représentant du groupe LL ou BG. Avec l'accord des interviewés, les transcriptions des entretiens nous servent d'appui pour notre analyse, mais la discrétion par rapport au degré d'intimité des souvenirs et des expériences personnelles nous demande de choisir l'anonymat. Ainsi, les noms évoqués dans les témoignages sont aussi remplacés par LL et BG à l'intérieur des citations. Ce traitement nous permet de conserver la retranscription fidèle des entretiens, choisie pour mieux rendre compte des différents termes et tournures de phrase utilisés par chaque membre. Le langage parlé traduit souvent l'engagement émotionnel fort, les phrases qui restent en suspension révèlent l'auto-censure.

"Les gens travaillent maintenant dans des structures de compagnies strictes: danseurs et chorégraphes. Celles-ci ne permettent pas de dialogue à leur intérieur, ni social, ni politique, ni de fond par rapport au travail de tous les jours, par rapport à notre métier même." ⁴⁶

Par conséquent, la conscience d'une nécessité d'échange s'amplifie et conduit à une envie de communication sur la pratique et la production de la danse contemporaine. Une idée de base du collectif est alors de créer son propre fonctionnement, au lieu de subir un système existant, qui ne correspond pas aux désirs/besoins ou à la situation. La création artistique ne peut donc pas être interrogée en dehors de son contexte socio-politique. Le fonctionnement économique de coopérative est souvent adopté par nécessité, à cause d'un manque de ressources extérieures. La particularité du collectif est alors de chercher à partager équitablement non seulement les tâches et les responsabilités, mais aussi les biens cumulés. C'est une coopérative du coeur.

En quoi, le collectif comme ensemble est "plus que la somme de ses composants" ? Quels sont les fondements indispensables à un déroulement collectif du processus de création ? Nous avons vu, comment les deux groupes décident de créer leurs propres structures: la mobilité du fonctionnement, sa fluctuation selon le projet et son évolution dans le temps devront être prises en comptes. Les danseurs, à partir de quel modèle, vont-ils développer leur manière particulière de collaborer et quelles en sont les caractéristiques ?

Nous avons mentionné que certains membres du groupe LL entretiennent des contacts intensifs avec le Théâtre du Soleil. Cette troupe a poursuivi une même recherche collective à travers l'improvisation, avec la différence qu'ils ont eu "la reine Ariane [Mnouchkine], qui mettait tout le monde d'accord", tandis que les Lolita ont été "tous des rois...". Un échange régulier avec le Théâtre du Soleil avait lieu lors de déjeuners communs et en assistant à tous leurs spectacles. LL peut suivre de près l'évolution de cette troupe, même dans une vision interne sur les difficultés et les ruses du fonctionnement collectif. ⁴⁷

Comment va se répartir le travail dans une telle structure, sans pourtant suivre une division traditionnelle des tâches ?

a) **Fluctuation des postes**

Le travail collectif et le groupe se construisent dans le temps, sur une longue période de dix ans pour LL et de dix ans pour BG (et plus, si on considère leur fonctionnement actuel comme collectif). D'une création à l'autre, le processus de création est à nouveau interrogé, changé et renouvelé. Les changements

⁴⁶ Entretien LL, 12/1997

⁴⁷ Le but de cette troupe était de créer une "entreprise Théâtre du Soleil" qui nourrit ses membres et qui permet d'"atteindre une qualité exceptionnelle." Au sein de l'entreprise, gérée par tous à l'aide d'un bureau élu, il est nécessaire de partager les tâches, d'établir des règles (concernant les droits et les devoirs). Les décisions sont prises collectivement suivant l'idée d'un travail commun de personnes réunies par les mêmes buts et les mêmes intérêts, menant un même genre de vie, sans forcément partager la vie personnelle. (voir aussi: Annexes)

peuvent se situer au niveau de la "tâche"⁴⁸ dans une fluctuation de postes à partir de l'idée de changer de rôles. Pour les deux collectif, tous les postes ont une même valeur. Cette conviction s'exprime officiellement dans le partage des droits d'auteur par tous les artistes. Le remplacement d'un danseur par le créateur de lumière ou le fait qu'un danseur devient créateur de son et ensuite acteur pour *Mouse Art* sont presque inimaginables dans des compagnies de danse traditionnelles. Le groupe BG ne connaîtra pas de changements radicaux dans les tâches mêmes, mais beaucoup plus dans le processus même de l'élaboration du spectacle. Tandis qu'au début, jusqu'à *Désir, désir*, le groupe entier crée tous les éléments du spectacle, (comme l'a fait LL jusqu'aux *Indolents Délires de Dolorès Dollar*), ensuite, les danseurs se concentrent plus sur la création de la chorégraphie, mais interviennent toujours sur les autres choix. Il était cependant possible de se retirer de la scène (comme dans le cas d'une grossesse) et d'avoir un œil extérieur en tant que conseiller. Il faut alors, encore une fois, souligner que les deux collectifs permettent de conserver une grande liberté en tant que créateur, de passer d'un domaine à un autre pour canaliser différemment sa créativité, même à l'extérieur du collectif. Nous reviendrons sur les difficultés qui découlent de cette souplesse de fonctionnement.

Plusieurs témoignages parlent d' "un temps d'apprentissage", d'une "école de vie" (et d'art), d'une période de formation dans les différents domaines, d'un temps d'affirmation des choix artistiques. Les membres décrivent aussi bien leur parcours personnels au sein du collectif que celui du groupe entier avec le terme de "grandir", désignant un mouvement organique et continu. L'idée de ne pas forcément toujours dominer cette évolution s'exprime dans le fait que, parfois, le groupe n'a pas forcément su où aller ni comment. Dans ce cas-là, le "confort" du collectif réside dans le partage des tâches⁴⁹, des responsabilités et du

⁴⁸ W.R. BION distingue entre le niveau conscient de la "tâche" dans la coopération et le niveau de la "valence", qui touche aux activités sous-jacentes au travail ("activités protomentales"), liées à la sphère affective. (AMADO G./ GUITTET A., op. cit., p. 134)

⁴⁹ LL "Au départ, on est passé tous par le poste de régie. On a fait les lumières les uns des autres, on a appris. Et ça, c'était encore le fonctionnement de Nikolais. Au niveau administratif, c'est pareil: on essayait tout le temps tout, de tenter de comprendre, comment fonctionnait un budget, de parler et de défendre la Compagnie etc..

C'est vrai que, petit à petit, certains se sont plus glissés dans des postes précis, mais je dois dire qu'au début, c'est vrai que ça a été un fonctionnement très formateur pour tout le monde, très très formateur, et puis un partage vraiment, on a essayé de partager les tâches de manière très égale, ce qui était évidemment très important, je pense.

Ensuite, à partir de là, avec cette utopie d'égalité, évidemment, c'est toujours la même idée, on est allé beaucoup plus loin. On est allé, bon, effectivement à partager l'argent, complètement et véritablement l'argent, par rapport à la technique, aux gens qui faisaient l'administration, aux gens qui étaient sur le plateau. On a essayé aussi de progresser sur l'idée des droits d'auteur. [...] Pour nous, faire une compagnie de danse contemporaine, faire du spectacle, c'étaient tous les éléments qui étaient importants et égaux les uns vis-à-vis des autres. Donc, on a proposé à la SACD de partager les droits d'auteur avec les techniciens: créateurs de lumière, son, costumes etc., ce qui a fait à l'époque une espèce de scandale, je dirais, mais qui a été accepté. Bon, ça c'est une chose aussi que je voulais, que j'essaye de pointer aussi par rapport à cette réunion aujourd'hui, c'est de montrer à quel point, quand-même, ce genre de fonctionnement ou ces lieux de fonctionnement sont des lieux de progrès par rapport à notre métier, notre

risque. Le travail en équipe des deux groupes semble poursuivre le même idéal que le Théâtre du Soleil: le travail en collectif servirait de formation technique continue, d'un stage dans toutes les disciplines. La polyvalence, sans spécialisation, est alors une caractéristique essentielle: dans le Théâtre du Soleil, tous les participants passaient par la technique (éclairage, acoustique), par la menuiserie, tous les postes étant considérés à titre égal. La rencontre avec d'autres domaines, d'autres milieux sociaux fait partie d'une des revendications sociales et politiques de cette troupe. Ces deux derniers points sont aussi présents dans le discours des membres de LL.⁵⁰ Dans leurs récits sur la phase initiale de LL, les membres insistent sur ce tâtonnement jusqu'à trouver un fonctionnement bien huilé du groupe.⁵¹

Dans le partage complet, tout le monde a la possibilité d'expérimenter, de tenter sa chance dans tous les domaines qu'il désire explorer.⁵² BG comme LL pratiquent une démarche pluridisciplinaire, suite à leur formation et leurs différentes origines. Cette caractéristique distingue nos deux groupes d'une compagnie traditionnelle, où, dans la plupart des cas, le chorégraphe monopolise le contact avec les créateurs de lumière et des costumes, le scénographe et le compositeur. L'échange d'idées et l'élaboration du projet se font entre eux, sans toujours inclure les danseurs et/ou acteurs. De la même façon, le fait que les collectifs procèdent par la création "tressée" et commune de tous les éléments est à souligner, puisque souvent ceux-ci sont élaborés parallèlement ou même successivement, mais sans rester en connexion permanente avec le travail des danseurs. Ainsi, tous les composants du spectacle sont considérés et réalisés par le groupe. Surtout les premières pièces qui sont réalisées sans aucune intervention extérieure (pour la musique ou les costumes).

profession." (LL, Table ronde; il nous semblait important de reprendre ici cette citation de manière plus complète.)

⁵⁰ Il faut examiner leurs travaux réalisés concernant l'idée de se rapprocher du public, en reprenant des danses de salon et par le choix de la forme de revue.

⁵¹ "Le fonctionnement de Lolita s'est créé évidemment petit à petit, jusqu'à être, vers la fin, effectivement bien huilé, parce qu'on est resté quand-même un peu moins de dix ans ensemble. Je dois dire qu'on essayait tous de faire tout. C'était quelque chose d'important. C'est surtout aussi cette notion d'apprendre, parce que d'être dans ce métier là, ce n'est pas seulement danser.

Au départ, on est passé tous par le poste de régie. On a fait les lumières les uns des autres, on a appris... Et ça, c'était encore le fonctionnement de Nikolaï. Au niveau administratif, c'est pareil: on essayait tout le temps de faire tout, de tenter de comprendre, comment fonctionnait un budget, de parler et de défendre la Compagnie.

Petit à petit, certains se sont plus glissés dans des postes précis, mais je dois dire qu'au début, ça a été un fonctionnement très formateur pour tout le monde. Et puis, un partage vraiment, on a essayé de partager les tâches de manière très égale, ce qui était évidemment très important." (LL, Table ronde)

⁵² La participation de LL1, à l'origine plasticien, comme danseur dans les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, LL2 arrête de danser pour *Zoopsie Comedi* et *Mouse Art* pour faire la musique, ("Bruits et Chants"), tout en participant à la "Chorégraphie et Interprétation". Chez BG comme chez LL, certains danseurs fabriquent ou composent les costumes. Un membre s'occupe elle-même de la mise en page, du design des prospectus et dossier.

Dans les deux groupes, l'attribution de l'administration à une personne attitrée semble entraîner des difficultés importantes.⁵³ Les participants mêmes témoignent que les activités se fixent plus à partir du moment où des personnes extérieures interviennent pour la création des costumes, de la musique ou de la lumière (dans le cas de BG). Nous verrons dans le troisième chapitre, comment cette idée de participation commune à tous les éléments de la création, (résultat d'une pensée utopique), se réalise dans le travail artistique même et dans sa présentation. Tandis que LL, dû à sa composition pluridisciplinaire, peut prendre en charge tous les domaines, BG travaille à partir de la rencontre avec d'autres artistes, surtout parce que ce groupe se constitue de danseurs de formation. Il appelle pour les productions "à enjeu plus important", des spécialistes des autres domaines (musique, décor, lumière et costumes) avec lesquels peut se créer un "complicité".⁵⁴ Les limites de ce fonctionnement apparaîtront dans des contextes différents. La conception que tous les postes ont la même valeur ne semble pas correspondre à celle du système environnant. Qui défend cette idée fondatrice du groupe LL face à des résistances ? Un membre révèle les origines sociales des "Lolita", comme source d'une certaine hiérarchie implicite par rapport à la capacité ou la volonté de représenter le groupe envers l'extérieur.

Rester en bonne famille

La plupart des danseurs appartiennent à la classe moyenne (parents "fonctionnaires" ou "bourgeois", entre autres militaires, offrant l'accès à la culture bourgeoise). Il y a deux exceptions, originaires d'un milieu ouvrier, populaire.⁵⁵

La capacité d'organisation, d'abord au sein de LL, et de leur propre travail, mais aussi la capacité de mettre en place une structure, qui met en valeur leurs productions ultérieures, découlent de leur origine familiale.

Ces portraits esquissés relient la provenance sociale avec le parcours artistique et le succès professionnel. Ils semblent indiquer une certaine détermination des participants pour certains rôles dans le fonctionnement collectif. Les "candidats défavorisés" par rapport à la représentation envers l'extérieur occupaient-ils une position moins affirmée au sein du groupe ? Deux participants, en parlant de ces membres, utilisent le terme de "souffrance" (dont les raisons sont variées, elles ne sont pas explicitées concernant cette problématique). Nous verrons, comment ces personnes peuvent, au sein du groupe,

⁵³ BG "Les choix qu'on a fait au début, étaient des choix qui privilégiaient l'artistique, le travail de studio, l'expérimentation. Et pour cela, on ne voulait pas, contrairement par exemple à Lolita, qui a fait le choix d'un collectif tournant qui gérait tous les postes, nous, on a choisi de ne pas du tout s'occuper du poste de l'administration, de la recherche des subventions etc. et de se concentrer sur le travail de studio." (Entretien BG, 02/1998)

⁵⁴ Cette relation harmonieuse est lue par un critique au travers d'un spectacle. Nous reviendrons sur les difficultés qui apparaissent concernant l'intégration de ces propositions extérieures au noyau groupal proprement dit.

⁵⁵ LL "LL avait une très bonne technique, comme danseuse [...], mais elle parlait mal: elle n'était pas sortable dans une réunion avec le Ministère, par exemple. Alors, ça joue énormément. Et c'est LL, qui s'est le moins bien tiré de LL, alors que c'était la meilleure danseuse, comme interprète, avec son utopie et son engagement. Parce qu'elle ne savait pas se promouvoir, elle n'a pas su s'entourer des gens qu'il fallait." (Entretien LL, 02/1998)

développer leurs envies créatrices grâce à sa structure démocratique. La comparaison des origines met en évidence leur uniformité relative, une appartenance à des milieux sociaux voisins. Le groupe arrive ainsi à se présenter comme un ensemble de partenaires d'un même statut. Ces conditions semblent constituer une première base d' "égalité relative", qui pourraient favoriser la collaboration. Le fonctionnement collectif semble permettre à chaque participant de trouver sa niche, de se créer son domaine préféré qui correspond le mieux à son caractère et à son propre talent. Ainsi, une personne moins penchée vers l'organisation ou les relations publiques peut choisir de créer les costumes ou de prendre en charge la documentation. Le fait de devenir "l'œil derrière la caméra", indique indirectement un certain positionnement par rapport au groupe. En même temps, l'observateur peut renvoyer au groupe sa propre perspective et son image des autres. La gestion du collectif est un domaine difficile. L'idée d'un seul représentant du groupe face aux institutions introduit aussi les notions de postes privilégiés et de privilèges de postes.⁵⁶ Les deux groupes, dans leur phase collective, cherchent, en principe, une répartition égale des pouvoirs et des statuts au sein du groupe, mais qu'en est-il envers l'extérieur ?

b) Beau Geste, un collectif camouflé ?

La relation entre le fonctionnement interne du groupe et ce qui en transparaît à l'extérieur va nous amener directement au cœur du sujet, le travail artistique proprement dit. Nous pourrions apercevoir les amorces, les silhouettes du processus collectif dans ces esquisses de construction et les idéaux formulés. Nous trouvons deux équipes de représentation distinctes. La représentation du collectif et de son fonctionnement dépend fortement de ce que le monde extérieur projette sur lui. Une tendance est l'attachement à un nom de leader, choisi comme représentant du groupe.

⁵⁶ LL "Etre porte-parole commun vers l'extérieur, c'est ce que j'ai fait, je faisais les textes, le plus sincèrement que je pouvais, en respectant chacun, mais c'était pas une tâche facile, vraiment. Ça m'a épuisé. Je crois que je suis parti, épuisé. Je ne regrette pas du tout." (Entretien LL, 03/1998)

BG1 "C'est là, où il faut se dire que BG ce n'est pas du tout LL. LL, ça a vraiment été un collectif, où chacun, vraiment était 'armes égales' pour créer. Parce qu'il n'y avait pas de personnalité reconnue. Bien sûr qu'il y a eu de personnalités dans LL, mais vis-à-vis de l'extérieur, ils étaient tous pareils. [...] Ils étaient tous pareils. Alors que nous, ce n'était pas le cas. On n'était pas tous pareil, parce qu'il y avait une personne qui se détachait, c'était la présence de Dominique Boivin.

C'est pour ça, que ça a très vite biaisée, cette notion de collectivité, vis-à-vis de l'extérieur. On n'a jamais pu imposer, vis-à-vis de qui que ce soit de l'extérieur que nous étions un groupe collectif." ⁵⁷

BG2 "Ce n'est quand-même pas un collectif comme LL, mais il pouvait être mené par une personnalité hors du commun. Dominique est quelqu'un hors du commun. Déjà dans le milieu, il y avait une reconnaissance très forte." ⁵⁸

L'analyse de la création collectif en théâtre contemporain conduit Chabert à la remarque suivante:

"Tout groupe est organisé autour d'une ou de plusieurs personnalités jouant le rôle de metteur en scène, parfois d'auteur-metteur en scène. Il y a peu d'exemples de groupes échappant à cette loi du 'leader'." ⁵⁹

Les membres de nos deux groupes reconnaissent aussi l'existence de "leaders", d' "éléments-moteurs" au sein du groupe. Tandis que chez LL, durant une première phase de structuration, ces rôles "changeaient tout le temps", chez BG, dès le départ, Dominique Boivin a été reconnu comme une figure "hors du commun", que soit de l'intérieur que de l'extérieur.

"Dominique Boivin est certainement le seul à danser plus vite que son ombre. Il catalyse l'énergie du groupe, la réunit et la redistribue, avec l'humour comme fil conducteur." ⁶⁰

La collaboration en collectif est souvent caractérisée comme "fonctionnement familial", qui lui permet d' "orchestrer" les spectacles. Un membre de LL emploie la métaphore d' "orchestre" pour illustrer que chaque participant peut développer sa propre couleur artistique tout en s'intégrant dans le groupe avec ses exigences. Dans le cas de LL, il s'agirait plus d'un orchestre de chambre ou d'un groupe de jazz auto-géré, chez BG, il y a le "chef d'orchestre" clairement désigné.

Nous avons vu que Dominique Boivin hésite par rapport à sa position de directeur artistique, statut qu'il va reprendre en fin de compte officiellement. Les demandes et commandes extérieures s'adressent souvent à Dominique Boivin, la compagnie est connue sous le label "Boivin". ⁶¹ Une fois sur deux, la

⁵⁷ Entretien BG, 03/1998

⁵⁸ Entretien BG, 02/1998

⁵⁹ CHABERT, Pierre, *La création collective dans le théâtre contemporain*, in *Recherches poétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de PASSERON, René), Tome 3 *La création collective*, Clancier-Guénéaud, 1981, p. 97

⁶⁰ BOSSATI Patrick, *Beau Geste - Strada Fox* (Rouen) Les saisons de la danse, 02/1985

⁶¹ *BK Même en présentant la compagnie, c'était [le collectif] pas une revendication ?*

BG "On n'y arrivait pas, parce qu'il fallait...quand tu es une compagnie, tu as besoin évidemment de

presse soulève le nom de Dominique Boivin comme "auteur des productions" de BG, même durant sa phase collective. Selon un membre, il était impossible d'envoyer chaque fois des rectificatifs.⁶²

BG "Ça ne me dérangeait pas. L'importance, c'est de faire, c'est de créer, c'est d'y arriver. Il y a quand-même un nom qui est 'Beau Geste': ce n'est pas forcément le nom de Boivin. Ça nous suffisait. On s'est dit: 'vu qu'il y a ce nom de BG, après tout, il y a qu'à le redire, et le répéter qu'on a nous, un collectif. Et si ils veulent parler tout le temps à Boivin: tant pis ! De tout façon, ça fait quand-même avancer les choses, et et tant mieux pour tout le monde.' Voilà, dans quel état d'esprit nous étions."⁶³

Cependant, au moment, où une personne gagne de reconnaissance et d'influence par rapport aux autres, le fonctionnement collectif semble être menacé comme nous constatons dans l'évolution du groupe.

Sous la cape "Boivin"

Les membres de BG perçoivent leur travail comme celui d'une équipe, malgré de ce que l'on peut penser ou apercevoir à l'extérieur. Les membres du groupe ne réagissent pas de la même façon, face à la méconnaissance ou l'ignorance du processus collectif. Tandis que des participants cherchaient, plus tard, à revendiquer le collectif (comme le groupe entier de LL), d'autres se contentaient de la satisfaction que

négoier des choses pour la vente de spectacles ou pour des subventions. Et à chaque fois, il y avait le nom de Dominique Boivin qui ressortait, et c'était à chaque fois à lui, qu'on s'adressait-----les autres étaient complètement inconnus, anonymes. On ne voulait pas en entendre parler. Et parce qu'il y a aussi une autre raison, c'est parce que les autres aussi ne se sont pas poussés pour se dire: "Moi, je vais y aller!" Il y avait un qui l'avait fait, c'était Marc Lawton, dont je parlais avant, il a fini par se barrer, parce que il s'est dit: "C'est pas possible, quoi. Mais, lui, il n'avait peut-être pas la notion véritablement de collectif. Je ne pense pas que c'était ça, qu'il voulait revendiquer, c'était plutôt le fait d'être dans l'ombre de Dominique Boivin qui le gênait particulièrement.

Je crois, je peux l'affirmer, que nous étions véritablement un groupe collectif. Mais les gens ne le savaient pas à l'extérieur. Tout le monde croyait que c'était Dominique Boivin qui faisait tout. Ce n'était pas vrai du tout. Mais ça ne gênait pas. Ça ne gênait pas, parce qu'on s'est dit: "De toute façon, l'important, c'est de faire, c'est de créer, c'est d'y arriver. Il y a quand-même un nom qui est BG: ce n'est pas forcément le nom de Boivin. Ça nous suffisait, on s'est dit: "Vu qu'il y a ce nom de BG, après tout, il y a qu'à le redire, et le répéter qu'on a nous, un collectif, et si ils veulent parler tout le temps à Boivin, tant pis, quoi. De tout façon, ça fait quand-même avancer les choses, et et tant mieux pour tout le monde. Voilà , comment on était, dans quel état d'esprit nous étions." (Entretien BG, 03/1998)

⁶² Cependant, quelques rectifications ont été faites sur des articles de presse (à quel moment et par qui ?):

"la compagnie BG de Dominique Boivin", le nom de Dominique Boivin a été rayé ultérieurement "La compagnie BG a créé hier soir Désir, désir, sur une chorégraphie de Dominique Boivin, et la musique écrite par les danseurs eux-mêmes": dans une deuxième version du même article, le nom de Dominique Boivin est rayé et remplacé par "sur une chorégraphie collective".

D'autres extraits sont des preuves d'une confusion concernant les conditions de collaboration collective:

Un journaliste parle de la "compagnie du BG, dirigée par Dominique Boivin..." (Festival Val de Charente, Barbezieux, La Charente Libre, 07/84)

⁶³ Entretien BG, 03/1998

procurent le processus de création et la recherche commune qui est plus important pour eux que l'image renvoyée par le monde extérieur.

BG1 "L'important c'est que le travail entre nous soit fort, un travail artistique et esthétique abouti, peu d'importance ce qui écrit l'extérieur..."⁶⁴

BG2 "Il fallait que le groupe se trouve une identité de langage"⁶⁵

Un autre membre avoue qu'il a "traversé ces années de manière complètement inconsciente", avec une attitude de "prendre tout et prendre les choses comme elles viennent."

Nous avons vu, comment les participants étaient d'abord effectivement plus intéressés par la recherche esthétique proprement dite que par la structure de la compagnie. Il s'agit d'un moment de leur carrière professionnelle, ou ils débutent une recherche commune sans connaître les "moeurs" et le fonctionnement instauré par les autres compagnies, mise à part celle du CNDC. L'attitude que prend Dominique Boivin par rapport au groupe, ses propositions de travail déterminent l'évolution de celui-ci. Il s'exprime sur sa vision du collectif à l'occasion de la table ronde, en se caractérisant comme un "romantique du collectif". Le terme "romantique" peut renvoyer à la fois à l'époque précise et à un caractère spécifique. "Le romantique" ne subit-il pas d'une connotation presque péjorative: un peu naïf, guidé par le coeur et non pas par la raison, comme nostalgique et rêveur, en dehors de la réalité ? D'après Boivin, le travail collectif est étroitement lié à un certain esprit et une vision de la tâche commune: "à l'image des bâtisseurs de cathédrales, non pas les architectes sont importants, mais la cathédrale."

Au sein de BG, le besoin et l'envie explicites de chercher un processus collectif de création augmentent au fur et à mesure. En différence à LL, le but principal de BG est de chercher "un langage "novateur", "commun du groupe", tout en élaborant leur propre structure mobile.⁶⁶ Les participants parlent d'une "envie de questionner" et de "refaire le monde". Leur effort est clairement ciblé sur la recherche artistique proprement dite. L'équipe déjà formée continue à fonctionner, à évoluer ensemble dans la recherche de

⁶⁴ Entretien BG, 02/1998

⁶⁵ Entretien BG, 03/1998

⁶⁶ BG1 "On essayait vraiment de tracer un chemin: jusqu'où on pouvait aller avec tout ce travail qu'on avait mis en place. On ne cherchait pas la création, à cette époque-là, on cherchait surtout un langage, un style. En fait, c'était ça, notre véritable objectif.

BK Et c'était l'objectif commun ?

BG1 "C'était commun, trouver un langage commun. A partir de cette base qu'avait donné le CNDC, il fallait avancer. Il fallait vraiment que le groupe se trouve une identité de langage. C'était vraiment notre but principal. Et ça, je peux dire que LL ne l'avait pas. Ça, LL n'a jamais eu ces années de laboratoire, qui étaient très fortes chez nous. Parce que vraiment, on voulait, on était ambitieux quelque part, parce qu'on était sûre d'y parvenir. On était sûre qu'on se démarque dans ce champ de bataille qui est la danse contemporaine. On arrive avec une proposition, certainement d'un style, quelque chose de novateur. On était vraiment empreint de cette flamme, où on se disait: 'On cherche, mais on va trouver, on va trouver un style, on va trouver une âme et on va trouver un langage.' On le pensait fort, ça, fort. On l'a peut-être jamais trouvé, mais en tous cas, on a exploré. Je peux te dire qu'on a exploré. Non, je veux dire, on l'a jamais trouvé ensemble, mais la compagnie a trouvé un style, aujourd'hui, ça se voit ça. Et c'est vraiment dû à toutes ces années de laboratoire très fortes." (Entretien BG, 03/1998)

nouvelles démarches chorégraphiques. Comme LL, le groupe semble développer une dynamique propre avec ses "meneurs", "les forces de propositions", "l'organisateur", tous les rôles nécessaires à une équipe de création. Moins dans le refus d'un système établi, plus dans une pensée de défense par rapport à une concurrence, certains membres évoquent l'envie d'être "les meilleurs", de "se détacher du lot" des autres compagnies de danse par une remise en question perpétuelle de leur démarche chorégraphique. Cet objectif a été déjà repéré par la presse à travers leur premier spectacle du groupe, encore dirigé par Dominique Boivin, *Blême aurore*, en 1982.

"Sept mois plus tard [après la naissance de BG] on les retrouve avec un spectacle qui tente de réinventer le spectacle, d'esquisser une nouvelle expression artistique, de retrouver le sens de la surprise et pourquoi pas de sourire. La compagnie BG ne cherche pas à atteindre une forme de spectacle pour la définir. Dans le sens où définir, c'est déjà installer confortablement dans un style. [...] la compagnie "diversifie sa démarche pour qu'à chaque fois, il y a un sang nouveau." ⁶⁷

D'après les membres, BG poursuit une recherche "abstraite, plus concentrée sur le mouvement que sur la théâtralité". Dans cette perspective, ils mènent leur laboratoire durant deux ans avec les cours communs, les improvisations et les compositions collectives et individuelles. Le résultat est un "répertoire de mille thèmes partagés" et une capacité d'apercevoir et de critiquer toute proposition. L'objectif premier de ce travail intensif est de le montrer régulièrement et rapidement pour atteindre et, au fur et à mesure, fidéliser un public local. Il s'agit d'une sensibilisation assidue à long terme ("chaque vendredi et chaque samedi on pondait un petit nouveau spectacle"). Ils invitent le public à un prix minime et "en servant du vin chaud pendant l'hiver". Cependant, le but principal est de forger un chemin ensemble pour trouver un langage commun du groupe. ⁶⁸ Par la proposition de cours et d'ateliers, ouverts à tous, le groupe poursuit sa recherche d'ouverture à d'autres disciplines artistiques et pratique directement le partage de leur danse.

⁶⁷ *Blême Aurore*, Loire-Matin, 04/82, St. Etienne

⁶⁸ Selon la critique, la première pièce entière, qui sort du laboratoire, porte déjà les écritures propres à chaque participant, et elle est empreinte de la marque du groupe, qui atteint ainsi l'objectif annoncé:

BALAVOINE, Roger, *BG: Des richesses vives*, (*Blême Aurore* au Moulin du Robec), Paris-Normandie 10/12/1981: "une pièce de groupe sans titre, ni sujet, une ébauche des idées possibles, une réalisation temporelle d'un travail de recherche sur l'espace et le geste. [...] Avec des rares éléments de décors et des éclairages embryonnaires (pas de PROJOS, ce sont des simples SPOTS) [...] BG possède un langage, une force, un esprit, résultats d'une passion de la danse et d'un désir de recherche."

BALAVOINE, Roger, *Blême Aurore*, Centre Marc-Sangnier, Mont Saint Aignan 04/82 Paris Normandie:

"Pour sa "première" dans la région, la compagnie dirigée par Dominique Boivin, a pu clairement montrer ses styles, le sens de ses recherches et son goût pour l'invention pour la surprise, pour l'intelligence du geste. "Zig-Zag" (chorégraphié et dansé par toute la compagnie), semble parfaitement illustrer ce travail: ce sont des pièces courtes (on aimerait dire des sketches) basées sur la danse pure, ou bien à l'opposé, sur l'anecdote prise à rebrousse poil [...] Il en résulte un humour tendre, un sens aigu de la satire. [...] Avec une aisance inaltérables, les danseurs de la compagnie BG démontrent à la fois leur personnalité propre (car ils sont aussi comédiens) et leur esprit de groupe."

Comme un écho lointain des mouvements expérimentaux américains des années 1960, mais moins radical dans le contenu politique, la démarche du collectif semblent être basée sur une remise en question des critères qui détermine la valeur d'une oeuvre chorégraphique. L'artiste, pour BG, est "celui qui fait", "c'est l'action qui importe, la proposition et l'initiative de la réalisation. Le mode de collaboration, son déroulement et la satisfaction des participants semblent gagner autant d'importance que le résultat montré. Cette optique est relativisée face aux commandes d'organismes officiels. L'inscription du travail collectif dans le marché théâtral de la danse contemporaine en cours de développement entraîne d'autres conséquences.

La cohésion interne du groupe dans ses difficultés d'intégration ne peut être garantie que par une satisfaction et un confort élevés qui animent les membres à collaborer. L'adhésion à l'idéal d'"une répartition égale du pouvoir" et l'identification avec une certaine idéologie du collectif devront alors servir de repères dans les situations conflictuelles. Par quel moyen, ces idéaux évoqués sont-ils recherchés dans la pratique artistique même ?

BG "Après les choses, les gens ont pris leurs places. En effet, moi, j'étais toujours une force de propositions, mal comprise, très intuitive." ⁶⁹

Durant la période officiellement collective, les pièces sont signées "Beau Gest", une tentative de vendre l'image du collectif aussi vers l'extérieur. Cependant, un membre se demande, si Dominique Boivin avait réellement défendu le fonctionnement collectif et l'opinion commune groupale ou plutôt son propre point de vue personnel dans une position diplomatique (face aux résistances ministérielles). Contrairement à LL, la structure collective n'a pas toujours été revendiquée envers le Ministère de la Culture. L'image groupale est extériorisée par les oeuvres et par la conception des dossiers de la compagnie.

c) **Jouer au groupe Lolita**

LL procède par une tactique spécifique pour se représenter à l'extérieur en tant que groupe collectif. La composition du groupe LL et l'élaboration d'astuces déterminent le choix des participants de tendre vers un roulement de la position de leader interne et une image externe correspondante du collectif. ⁷⁰ Une danseuse nomme cet effort un "véritable travail de manager l'image du collectif". Le groupe LL inscrit sa présence dans le milieu parisien par des sorties et apparitions communes. Le groupe affirme ainsi aussi symboliquement son identité. Plusieurs rappellent la grande renommée de LL comme emblème de la vie nocturne parisienne, une "clique de fêtards" avec un rythme de vie très particulier. Les discours traduisent une sorte de fascination pour ce style extravagant de se donner en public, de gérer plus facilement leur image envers l'extérieur à travers une véritable "mode LL". Le souci, le soin de la face du groupe, fait

⁶⁹ Entretien BG, 02/1998

⁷⁰ Un membre de LL cite comme différence fondamentale des deux collectifs.: "[Le collectif BG], c'est des gens qui continuent et qui aussi ont évolué dans cette notion de collectivité, mais eux, ils vivent ensemble encore. Ils ont quand-même écarté deux personnages. [...] Il y a eu les deux collectifs qui se sont réunis et on n'avait pas la même notion de collectif. Non, pas du tout.-----Ce collectif, déjà, s'appelle Dominique Boivin. Le notre s'appelait Lolita." (Entretien LL, 01/1998)
Cette dernière remarque renvoie à la période, quand Dominique Boivin reprend la direction artistique de la compagnie.

autant parti du travail créatif que la production des spectacles mêmes. Certains parlent de "starisme en puissance", "ils ont toujours joués des rôles de stars" (tendance que les participants mêmes décrivent en terme d' "antistar" ou de "stars au deuxième degré pour se moquer de soi-mêmes).

Le groupe LL pratique une mise en scène de la vie quotidienne. Le vocabulaire autodéscriptif varie entre "bande", "tribu", "famille", "communauté", "équipe".

LL "Les gens, comment veux-tu qu'ils rentrent dans un truc comme ça. C'est comme partir avec des gitans pendant deux mois. Il faut être fort pour faire ça." ⁷¹

LL annonce son esthétique déjà par son bourgeonnement et par son mode de vie. Les entretiens avec les membres nous renseignent sur leurs intentions de départ, leur idées qu'ils cherchaient à réaliser à travers leur créations. LL proclame que "chacun a le droit de développer pleinement ses délires". Pour eux, le but du travail collectif n'est pas une recherche d'un style unifié et commun. Le groupe se forme, au contraire, avec l'idée d'affirmer et de renforcer les individualités de chacun et de les faire rencontrer ensuite. Comment trouver un chemin et un moyen d'articuler ces désirs personnels et divers ?

"Notre projet, c'était le groupe." ⁷²

Didier Anzieu remarque que "le groupe produit l'illusion groupale" et même de "l'illusion tout court". [...] "Le groupe remplit une fonction d'accomplissement imaginaire des désirs inaccomplis, en particulier des désirs interdits. A la société, aux institutions, lieux du défendu, on entend souvent opposer le petit groupe spontané et informel comme lieu où tout est permis." ⁷³ L'idée que le groupe puisse servir de cadre transgressionnel, semble aussi guider LL dans ses débuts. Cependant, selon un membre, "il y avait des gens qui projetaient plus le destin du groupe que d'autres" ⁷⁴: ils ressentent la nécessité d'établir une "Charte", un ensemble de règles élaborées par et signées par tout le groupe. ⁷⁵

⁷¹ Entretien LL, 01/1998

⁷² Entretien LL, 04/1998

⁷³ ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Dunod, (Paris, Bordas), 1984 (1979), p. 170

⁷⁴ Entretien LL, 04/1998

⁷⁵ Apparemment, ce papier ne concernait que le noyau du groupe qui part au Brésil. Un membre qui a rejoint le collectif après son retour ne le connaît pas.

Les points suivants font partie de la "Charte":

"LL danse pour

- se faire plaisir et dans la joie
- pour faire plaisir aux autres, pour plaire au public
- pour le voyage
- On peut toujours danser, à un ou à 20
- Tout le monde a la liberté absolue de faire ce qu'il désire, à l'intérieur et en dehors du groupe (Il faut seulement assurer des remplaçants)
- On ne peut jamais refuser les propositions des autres.
- Rien n'est essentiel.
- Il n'y a pas de chorégraphe, pas de dirigisme"⁷⁶

Les points de la Charte semblent répondre aux contraintes rencontrées lors des expériences antérieures. Une attitude spécifique transparaît de ces courts postulats, attitude qui semble refuser le trop sérieux d'une profession. Des membres du groupe rappellent qu'ils étaient perçus comme fêtards par le milieu de la danse contemporaine. Nous avons évoqué qu'ils cherchaient à échapper le courant "abstrait" ou "académique", en insistant sur l'aspect jouissif de leur activité commune. Les résidences dans des endroits isolés du contexte habituel, les tournées et les voyages déterminent la recherche (documenté dans la Charte et le texte de la bande d'annonce des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*). Les premiers spectacles ne sont pas conçus comme produits finis. Un programmeur parle de "tentatives" et "propositions", "à la pointe d'un courant" par leur travail sur le psychologique et le relationnel. Les participants cherchent à trouver l'expression personnelle grâce au groupe.⁷⁷ Plusieurs membres parlent du sentiment que les particularités individuelles se renforçaient par "la liberté de création et la mobilité du groupe", "permis par l'écoute réciproque". (Ce point se retrouve dans tous les témoignages de BG qui insiste sur la règle de base du travail collectif.) Les diverses idées, comment se rencontrent-elles et s'articulent-elles pour aboutir à un spectacle ?

Nous avons vu que LL documente son caractère collectif par son propre manifeste, la "Charte", et l'affirme, l'extériorise par un "spectacle emblématique", une "pièce fétiche"⁷⁸ : *Qui a tué Lolita ?*.⁷⁹ LL

⁷⁶ Points cités par un membre, (Entretien LL, 01/1998)

⁷⁷ Un membre de LL remarque que BG représente un tout autre type d'équipe par son évolution lente vers le collectif. Dominique Boivin n'a jamais cédé son parti pris qui domine artistiquement les productions ce groupe jusqu'aujourd'hui.

⁷⁸ comme le nomme plusieurs... L'ambiguïté entre le questionnement du groupe concernant la possibilité réelle du fonctionnement collectif et sa revendication par le spectacle comme "preuve" est déjà exprimée et affichée par le titre.

⁷⁹ Au sein de BG, ce même idéal existe:

BG "Et que je me disais, au moins, si on fait un spectacle populaire, et bien, on pourra s'auto-financier, ce qui était un rêve, complètement utopique. Ce n'est jamais arrivé, même avec les cabarets que j'ai fait, mais j'ai continué dans cette perspective-là. C'est l'appui même de mon boulot." (Entretien BG, 02/98)

revendique sa composition pluridisciplinaire qui prend en charge mouvement/danse/jeu, chorégraphie, musique et son, décor, lumière, costumes et gestion. Ce fonctionnement intérieur, parallèle pour BG dans ses débuts, conduira même, dans les deux cas, à une certaine satisfaction et à une sorte d'autosuffisance par leur identité collective, qui annule le besoin d'intégrer d'autres artistes de manière constante. Cette autarcie sur le plan artistique, liée aussi au roulement de postes, se prolonge sur le plan économique. Son objectif étant d'agir sur les institutions, LL avance toujours dans le but de pouvoir créer dans la plus grande liberté que possible.

"Avec cette utopie d'égalité, [...] on est allé beaucoup plus loin. On est allé effectivement à partager complètement et véritablement l'argent, par rapport à la technique, aux gens qui faisaient l'administration, aux gens qui étaient sur le plateau. On a essayé aussi de progresser sur l'idée des droits d'auteurs. [...] Je crois que c'est important d'en parler. Pour nous, faire une compagnie de danse contemporaine, faire du spectacle, impliquait que tous les éléments étaient importants et égaux les uns vis-à-vis des autres. Donc, on a proposé à la SACD de partager les droits d'auteurs avec les techniciens: créateurs de lumière, son, costumes, ce qui a fait à l'époque une espèce de scandale, mais qui a été accepté." ⁸⁰

Le groupe LL est conscient de la force politique que comporte sa structure collective. La revendication de la démocratie interne jusqu'à sa mythisation pour changer la vision individualiste et dirigiste de la production artistique. Le fait de déclarer un auteur collectif de l'oeuvre, ou d'exiger le partage des droits d'auteur par tous les créateurs est révolutionnaire dans le monde chorégraphique. ⁸¹ LL essaye toujours d'être "maître de ses moyens de production" ⁸², un rêve impossible à réaliser entièrement. Cependant, le groupe réussira par ses actions publicitaires et événementielles et par ses tournées multiples à trouver une certaine indépendance par rapport aux subventions de l'état. L'attente extérieure était pessimiste par rapport à la stabilité du collectif: "ça ne tiendra pas..." ⁸³ Cette problématique est similaire pour les deux équipes qui y répondent de manières différentes. Les deux groupes semblent développer une certaine

80 LL, Table ronde

81 BG partage les droits d'auteur, durant sa période collective, avec tous les participants, ensuite par pourcentage "relatif à l'apport créatif". Les pièces élaborées collectivement sont déclarées à la SACD avec l'auteur "Beau Geste".

82 Un membre de BG nomme le but de LL la "réussite commerciale".

83 LL "Et c'est vrai qu'on avait, il n'y avait rien de prêt pour ça; c'est-à-dire on ne rentrait dans aucune case, c'était très difficile. Par exemple, il fallait choisir un nom pour le mettre sur une feuille pour obtenir la première subvention. Et c'était un problème, parce que ça pouvait,... on s'est rendu compte que les faits que dirigeaient les lignes de l'extérieur mettaient en danger nos idées. Si cette personne-là, parce qu'elle avait le pouvoir recevait des subventions à son nom, plus ou moins, c'était compliqué. Cette personne pouvait aussitôt croire qu'elle était investit dans le pouvoir et l'exercer. C'est très délicat. Si c'était le groupe qui le recevait, il n'y avait pas le nom d'une personne responsable. ..."
On était dans une économie différente vraiment du temps, de l'argent..." (Entretien LL, 12/1997)

attitude d'arrogance et de critique sévère envers le milieu de la danse contemporaine.⁸⁴ S'agit-il d'une stratégie d'affirmation et de valorisation face à des fortes résistances et contestations ? Il était question de "rayonner la force commune, peu importe si les gens aimaient ou pas". Souvent, le fait de représenter le groupe est alors mis en équivalence avec la direction artistique interne.⁸⁵ LL rencontre ces limites par rapport à la représentation équitable de tous les membres, à partir du moment, où seulement et exclusivement certaines personnes prennent en charge les relations publiques.⁸⁶ La reconnaissance extérieure, les contacts personnels en tant que représentant du groupe, deviennent un capital, même au sein du groupe. La nécessité de procéder par diplomatie interne et externe est encore plus élevée pour le processus artistique même de la "création collective". Comment chaque groupe "jongle" avec les envies et propositions individuelles pour les transformer en une oeuvre collective ? Quelles évolutions traversent les stratégies à travers les différentes phases de leur existence ? Le chemin, que choisira chaque groupe, dépend forcément des projets initiaux, des buts rêvés ou fixés à leur naissance.

84 Et même envers leurs collègues collectifs comme le démontre la citation suivante, tirée d'un article de Patrick BOSSATI, *Beau Geste - Strada Fox* (Rouen) Les saisons de la danse, 02/1985 qui met en évidence à la fois sa perception du groupe LL en tant qu'unité et qui donne l'impression d'une opinion unanime par rapport au spectacle "...les regards dédaigneux des LL en présence ne renvoient que trop aux clichés du genre." N'y a-t-il pas une sorte de rivalité entre les deux collectifs à la recherche d'une forme particulière et exceptionnelle de collaboration ? D'autres témoignages parlent d'amitiés personnelles, mais d'une certaine hypocrisie réciproque sur le plan artistique. Un membre évoque un changement de son regard envers l'autre groupe qui a évolué d'une admiration profonde, impressionnée par les personnalités artistiques fortes de LL, vers une indifférence due à une plus grande satisfaction et un épaouissement dans BG même.

85 D'après Anne-Marie Reynaud, dans le cas du Four Solaire, il y avait toujours son nom qui ressortait dans la critique qui la citait comme directrice artistique du groupe. Elle explique ce fait par son rôle comme interlocuteur du groupe avec l'extérieur, ainsi que par sa renommée préalable comme danseuse de Carolyn Carlson. Nous pourrions établir un parallèle avec le cas de BG et Dominique Boivin.

86 Cette tâche n'est pas toujours facile à gérer, ni face à l'institution, ni envers le groupe même:

LL "Je le faisais [représenter le collectif] pour défendre une idéologie, et non pas pour le plaisir du tout."
(Entretien LL, 02/1998)

II. Travail artistique et Survie

"Je pense que la création collective est impossible, mais c'est un rêve qu'il faut vivre, c'est sûr." ¹

Cette courte citation annonce un des paradoxes qui habitent et qui nourrissent le collectif et son fonctionnement. Quelles limites rencontrent les collectifs par rapport aux partis pris artistiques individuelles ? ² A quel moment et dans quel contexte apparaissent-ils le plus fortement et quand contribuent-ils à une dynamique de dispersion et de dissolution ? Il faut d'abord revenir sur les règles de base déclarées préalablement ou sur les conventions tacites qui organisent le processus de création. Nous pourrions pas considérer toutes les créations des deux collectifs en détail, mais nous voudrions intégrer des éléments de plusieurs entre elles pour mettre en évidence le rapport entre l'évolution des processus et les différentes oeuvres chorégraphiques qui en sont issues. En analysant les activités artistiques développées par chaque groupe, nous nous intéressons d'abord aux expérimentations qui remettent en question la démarche chorégraphique traditionnelle (avec un seul chorégraphe à la tête). Dans un deuxième temps, nous traiterons de l'intégration des productions collectives dans le marché théâtral et de ses conséquences sur le fonctionnement collectif.

A] Recherches productives

Comment le processus collectif des jeunes groupes peut-il se mettre en route ? Quelles sont les prémisses qui précèdent la pratique collective ou qui viennent s'imposer lors des premiers pas communs ? Les buts des recherches, sont-ils les mêmes pour les deux collectifs, et quelles ruses vont-ils inventer pour les atteindre ?

¹ LL "[Le collectif LL] C'était quand-même très fort. Dans la vie, c'était vraiment très fort, et ça l'est toujours-----C'était un rêve. Donc, là [dans son travail artistique individuel], je redescends énormément..." (Entretien LL, 02/1998)

² Alain Jouffroy, en 1991, expose dans son article *De la nécessité absolue du collectif* l'idéal collectif que véhiculent certains groupes d'artistes. "En France, depuis le début des années 1920, la volonté systématique de créer des organisations collectives est née de la rencontre de quelques poètes et artistes, que leur isolement ... a incité à se regrouper. Cette volonté systématique, qui fut celle des Dadaïstes, puis des Surréalistes, pendant les années 1920, a été réaffirmée et suivie par différents groupes d'avant-garde, et cela jusqu'à la fin des années 1950, avec les Situationnistes. Elle s'est heurtée chaque fois, à l'intérieur de chaque groupe à des résistances imprévisibles, que nourrissait l'individualisme persistant - avoué ou non - de la plupart de leurs membres. C'est sans doute la raison pour laquelle l'idéal d'une cohérence collective dans l'action comme dans la pensée n'a jamais été satisfait jusqu'au bout. C'est aussi la raison pour laquelle cet idéal demeure aujourd'hui le fantasme révolutionnaire suprême." [JOUFFROY Alain, *Le surréalisme, une internationale, De la nécessité absolue du collectif*, Opus International, n°123/124 Paris, avril/mai 1991, p. 49-51]

1. Les astuces du collectif

De l'expérimentation au spectacle

Une première caractéristique du travail artistique en collectif est la remise en question perpétuelle de ses dispositifs et de ses résultats. Les statuts de "danseur" (avec une participation créative) et de "chorégraphe" sont remplacés par une nouvelle conception de la compagnie comme groupe de créateurs. Cet idéal est étroitement lié à une pensée, une fiction du processus de création comme échange permanent entre partenaires égaux. La lutte pour cet idéal d'égalité s'avère utopique. Les résistances rencontrées doivent ainsi être amorties pour conserver la vision du but à atteindre. Le droit à la parole et la participation aux décisions, accordés à tous les participants, sont alors des postulats de base. Comment le spectacle pourra-t-il se composer collectivement ? Quels éléments, apparus lors des phases préparatoires, sont sélectionnés et comment ? Qui articule ces données ?

a) Le groupe autogéré en improvisation

Un spectacle improvisé: *Vénus et les Toutous*

BG développe un premier système qui contourne la désignation d'un directeur (global ou partiel) par le fait d'improviser ensemble, même durant le spectacle. Le tri parmi les multiples improvisations, tentées pendant le processus de création, se fait par le groupe entier. Nous illustrerons par la suite, en quoi c'est précisément la démarche collective, qui a permis un tel processus et comment celui-ci a été mené à bout. L'événement *Vénus et les Toutous* (avril 1983) marque un stade précis dans l'évolution du groupe. Il est le fruit de trois ans de collaboration et de recherche communes (au CNDC et au sein de leur propre "laboratoire"), il est son premier spectacle conçu collectivement sans écrire et sans fixer la chorégraphie préalablement.

Pendant les trois dernières semaines de la période de création, des improvisations sont travaillées et structurées (avec un point de départ, des repères spatiaux donnés ou une situation précise entre les danseurs). Le sujet de l'improvisation est généralement proposé par une personne, face au groupe. La manipulation d'objets sert de contrainte, qui détermine le déroulement de certaines improvisations. Son contenu même semble tourner autour de la problématique du collectif. Il met en scène le doute sur l'identité de l'individu au sein du groupe et la question du "masculin/féminin", l'identité individuelle et collective.³ D'autres thèmes abordés sont: "sexe et mauvais goût", "les rats des villes/les rats des champs". Les questions touchent aux normes esthétiques et à la différence des conditions de vie selon le contexte social ou l'environnement. Dans les chorégraphies ultérieures aussi, les danseurs et danseuses exploitent des mouvements, des gestes et des qualités d'énergie sans distinction de sexe, parfois à travers

³ BG "Ce qui était aussi intéressant, c'était le rapport à la scène où l'identité était niée, on changeait nos costumes sur scène, les uns avec les autres, on avait cinq costumes, et ces cinq costumes se baladaient de l'un à l'autre. Et en même temps, une surimpression de l'individu qui se retrouvait en position d'exhibition, exhibition de ses limites, justement dans l'improvisation, on est dans ce registre-là, de ses limites par rapport au regard de l'autre, de ses craintes, de la manière de retrouver ses trucs. C'était un travail passionnant, passionnant." (Entretien BG, 02/1998)

des thèmes qui traitent directement le phénomène du groupe: les loups, les hommes de cavernes, la meute. Les sujets sont alors relativement larges, assez globaux, pour que tous les participants puissent y associer leurs propres idées. L'échange, le partage, le troc sont mis en scène par les costumes (trois robes, deux pantalons qui "tournaient entre tout le monde") et des accessoires échangés durant le spectacle et à vue, des véritables manifestations de l'idée collective. Cette caractéristique importante, un symbole d'échange, se retrouve dans plusieurs productions.

La musique devient l'appui et le cadre des séquences: les membres choisissent parmi leur propres disques préférés ceux, qui suscitent la mémoire affective et qui stimulent le plus leur imagination. Ces morceaux font partie du passé de chaque participant du groupe. Il y a donc un attachement émotionnel fort et un partage de certaines références socio-culturelles. La cohésion du groupe (lors des improvisations) peut se faire sur un fond commun, produit par la sélection collective de la musique. Dans le spectacle même, la responsabilité artistique se transfère sur chacun, à un niveau individuel. Tous ont l'opportunité de passer un autre disque au choix: ainsi, tous peuvent introduire une coupure (par l'interruption de la scène), travailler le contraste ou développer une continuité. Chaque danseur doit prêter une grande attention au rythme des séquences et prendre en charge le contrôle du temps globale du spectacle. Ceux-ci dépendent de l'évolution des improvisations mêmes, ainsi que du public de la soirée. La tension entre danseurs et spectateurs peut être directement prise en considération dans la chorégraphie même et non seulement dans son "interprétation" à l'intérieur d'une structure/partition fixe. Le danseur peut réagir instantanément et spontanément par ses initiatives, en manipulant l'échafaudage, la structure même du spectacle. Le rythme général de la pièce n'est alors pas déterminé à l'avance, mais il peut varier sensiblement selon l'ordre et la longueur des scènes choisis. Le choix artistique se déplace de l'individu au groupe entier, qui partage ainsi la satisfaction par la liberté des décisions autant que la frustration relative par l'autocontrôle obligé.

En principe, ces données peuvent conduire à une répartition "équilibrée" des contributions à la chorégraphie entière. Dans le cas de *Vénus et les Toutous*, la facilité, avec lesquelles le danseur prend ces initiatives et la quantité dépendent fortement de la confiance qu'il a en ses capacités personnelles de prendre en charge la situation par son intervention "comme DJ". Il y a différentes tendances parmi les danseurs, certains plus affirmés ou exclusifs dans leurs idées artistiques que d'autres. Il est alors évident, en quoi le travail collectif oblige le danseur à constamment convaincre les autres de son point de vue et de l'idée qu'il cherche à réaliser avec le groupe, même durant le spectacle. La formation chez Nikolaïs leur a apporté les outils nécessaires au travail d'explication et de persuasion, aussi bien par la verbalisation que par la précision et la lisibilité du mouvement même. Ce qui cause le "fonctionnement lourd" du collectif durant la phase préparatoire conduit à une rapidité extrême de compréhension et à une réaction instantanée à chaque nouvelle proposition. L'événement *Vénus et les Toutous*, est le "concentré" des années d'exploration commune de ces données.

BG [*Vénus et les Toutous*] "C'était un spectacle, qui n'était peut-être pas très bon, mais qui était la pure réussite, par rapport à ce qu'on était en train de faire. Il correspondait le mieux à notre désir. C'était évident, ce qu'on était en train de faire, c'était d'une évidence totale."⁴

En comparaison à BG qui développe la technique d'improvisation jusqu'à l'utiliser en spectacle, le groupe LL se sert d'improvisations à des occasions bien précises, surtout dans le cadre des événementiels. Lors des productions des spectacles, l'improvisation est utilisée dans la recherche individuelle (ou en petit sous-groupe), afin de trouver les mouvements, qui sont ensuite composés. Le groupe entier improvise

4

Entretien BG, 03/1998

ensemble dans le but de mettre en place et de travailler des situations théâtrales⁵ et pour mettre en scène des déplacements, des entrées et des sorties. Un membre de LL évoque des "Ateliers Aquarium", des sessions d'improvisation en groupe: le(s) danseur(s) improvise(nt ensemble), "dans leur bulle, dans leur bocal", sans se soucier d'un regard extérieur. Il s'agit d'une recherche personnelle et/ou collective sans but spectaculaire ou communicatif. L'appellation comporte une touche auto-critique et ironique et prouve que le groupe possède une capacité analytique par rapport aux propres expérimentations. Cette forme de recherche est développée pour *Qui a tué Lolita ?*. L'improvisation est pratiquée pour toutes les créations suivantes. Le groupe peut aussi se partager en spectateurs et improvisateurs dans toutes les constellations possibles. Une fois la chorégraphie montée, les compositions écrites, l'improvisation n'intervient plus que dans des rares cas au sein d'un spectacle, à l'occasion de situations imprévues. L'identification complète avec la pièce ne peut se créer que par un processus de création qui engage chaque participant à part entière. Cet grand engagement personnel est très liée à la possibilité de s'échanger sur les productions, les habitudes, les tendances de chacun: un regard d'observateur, intéressé, sans jugement préalable est nécessaire pour un développement de la chorégraphie autogérée par le groupe. Un contrôle unique et monopolisé absent, tous doivent prendre en charge l'autocritique et la critique des collègues.

Pour les deux groupes, l'improvisation sert de moyen, d'un côté, pour trouver, expérimenter et développer du matériel gestuel ou des situations théâtrales et, d'un autre côté, pour "déranger, même détruire", ce que quelqu'un a construit isolément. En improvisation, les différentes corporalités se rencontrent et se confrontent avec leur préférences propres. Le groupe BG, à l'issue de l'expérience de *Vénus et les Toutous*, va-t-il approfondir cette recherche d'improvisation sur scène ou cherche-t-il d'autres voies pour chorégraphier ensemble ? Quelles sont les limites de cette démarche: y a-t-il des habitudes qui s'inscrivent dans "un corps groupal" et qui annulent l'idée d'imprévu et de surprise ? BG s'éloigne de l'improvisation sur scène (sauf pour des événements), mais il la garde toujours comme méthode pour élaborer la gestuelle au cours des créations.⁶

5 LL "On travaillait, par des improvisations, sur la stylisation des personnages." (Entretien LL, 12/1997)

6 BG "Beaucoup, beaucoup, beaucoup de discussions passionnantes, beaucoup d'improvisations, beaucoup de cours, beaucoup de questions, des choses qu'on voyaient, des élans. Tout ce qu'il fait que les choses existent. Et en effet, le fait que *Désir, désir* était considéré comme une espèce de gribouillis à regarder: on savait pas, comment porter ce spectacle, qui était complètement expérimental, novateur...immature, mais qui était très juste. On ne savait pas, comment le porter, on ne le savait pas..., personne nous a aidé. Mais tout était dans le titre: "*Désir, désir*", c'était réellement quelque chose. Sur *Strada Fox* après, c'était les gros disputes...

BK "*Pour les improvisations en amont de 'Désir, désir', est-ce qu'il y avait Dominique comme oeil extérieur tout le temps ?*"

BG "Non, non..."

BK "...ou est-ce que vous avez improvisé ensemble ?"

BG "Oui oui, on était les uns après les autres. Nous, en tant que matière corporelle, on était plus jeune que Dominique, et donc, on était plus libre dans les improvisations. Et Dominique projetait dans cette espèce de malléabilité qu'on pouvait avoir, je pense, beaucoup de choses. C'est vrai que plus en avance, pas forcément par rapport à l'âge, mais par rapport à sa définition propre du mouvement, moins c'est facile de rentrer dans une improvisation, où on ne va pas retrouver ses tics. Nous, on était comme de la pâte à modeler, très malléable, je pense encore." (Entretien BG, 02/1998)

b) Le travail corporel du collectif

Le fait d'improviser ensemble renverse les facilités ou les difficultés préalables du corps et stimule l'exploration des possibilités de mouvement inattendues par l'interférence avec les autres danseurs. Quant au passage à l'écriture, l'articulation des différentes corporéités entre elles constitue un des défis principaux du collectif. Avant d'observer les démarches de composition chorégraphique des deux groupes et leur évolution d'un spectacle à l'autre, comment pourrions-nous imaginer le travail corporel spécifique, qui accompagne le fonctionnement collectif ou qui y émerge et qui influence son évolution. Comment le corps est-il préparé à ce travail de création ?

Le groupe BG développe (selon la période) différents modes d'entraînement: durant les premières années une longue "classe" (une séance de 2h), distribuée à tour de rôle, suivie d'un atelier d'improvisation et de composition. Plus tard, on ne consacre qu'une heure à l'échauffement, une heure aux improvisations pour former, dans l'après-midi, des groupes de réflexion. A un moment donné, l'"entraînement" et l'"échauffement" consiste en des "courses de cross" sur les départementales. Les danseurs "cueillent des champignons" et s'amuse à faire des "shapes en plein air", un "Land Art chorégraphié".⁷

LL varie aussi ses modes d'entraînement, individuel ou collectif, selon leur lieu de résidence: en Italie, un training quotidien est remplacé par diverses activités; à Paris, certains membres suivent ensemble des cours dans différents studios; à Yerres, la compagnie prend en charge des cours quotidiens à tour de rôle. L'envie de se renouveler, d'élargir les connaissances et capacités personnelles se retrouvent dans les deux groupes, ainsi que l'initiative de suivre ensemble des stages pour aborder d'autres domaines lors d'une nouvelle création (comme les danses de salon pour *Qui a tué Lolita ?*, le chant, le cirque, les claquettes pour *Zoopsis Comedi*), le théâtre⁸. Le savoir faire corporel dans des registres divers est un des points forts des membres et essentiel pour le collectif.

⁷ Entretien BG, 04/1998

⁸ Les BG avait rencontré Louis Ziegler dans la compagnie du CNDC. Avant d'entrer en formation, celui-ci avait déjà commencé un travail d'atelier théâtral en Alsace (avec des acteurs et des danseurs). Probablement, le contact avec lui (entretenu plus tard à travers plusieurs collaborations) a aussi déterminé leur choix de la forme collective. Sa démarche se distingue d'une direction traditionnelle d'un groupe de théâtre. Louis Ziegler, au départ comédien, fait sa première expérience en danse au CNDC. En rentrant à Bouxviller, Alsace, il reprend son travail avec des acteurs et commence à faire de la chorégraphie (au théâtre du Marché aux Grains), mais il fait le constat que "le statut du chorégraphe ou de metteur en scène est", selon Ziegler, "un statut invivable, parce que les personnes et leur situation dans le monde ne sont pas respectés dans ce processus-là. Un membre de BG note au sujet de leurs collaborations lors de plusieurs productions et événements, que son attitude est ouverte: il insiste sur l'apport créatif des danseurs à la chorégraphie. Ziegler dirige le groupe, mais il "ne resserre pas le tout sur son idée". Sa proposition aux danseurs est de "supprimer la structure héritée de compagnie et d'inventer quelque chose d'autre." Durant un an, le groupe fait des improvisations, un week-end par mois, dans le but d'élaborer progressivement leur propre structure qui se met en place lentement. Celle-ci est particulière par le fait que "tous les membres du groupe sont des créateurs à des niveaux différents: de la chorégraphie, de l'organisation de stage, et de la production." (Table ronde)

Quelle approche du mouvement et quelle vision de la corporéité du danseur sont les bases d'un travail collectif ? Y a-t-il une attitude commune d'un "corps collectif" et une empreinte spécifique dans le geste, développée par la rencontre des différentes corporéités ?

Chaque participant apporte-t-il ses caractéristiques corporelles personnelles dans la perspective de les faire évoluer en échange avec toutes les autres ? Les collectifs élaborent différents moyens pour dévier le calcul d'une seule personne, qui pourrait rechercher à imposer ses préférences de mouvement, de geste, d'attitude.

Au niveau de la gestuelle, le groupe BG introduit un facteur imprévisible par une recherche du "mouvement incontrôlé" (au moins sur une partie de son trajet).⁹ L'intervention des autres improvisateurs et l'interférence avec leur production gestuelle et leur agencement postural peuvent ainsi produire des sortes d'"accidents", comme remarque un membre, la recherche d'un mouvement "joli" ou "beau" étant remplacée par l'impact fort de la rencontre. La qualité spécifique du contact corporel (du touché) intervient ici comme élément important (que nous retrouvons parmi les objectifs de recherche du groupe LL pour *Qui a tué Lolita* ?).

Tous les participants de BG, selon leurs propres témoignages, n'ont pas eu le même penchant concernant le contact (avec l'autre danseur et avec le sol). Plusieurs évoquent les différentes préférences corporelles des danseurs: certains plus attirés par le sol, d'autres plus aériens.¹⁰ Par conséquent, il y aura des affinités de collaboration plus ou moins grande entre certaines personnes. Les tendances aux types de mouvement (anguleux, rond, cassé, jeté, lié, soutenu) sont repérés et tolérés. Au sein du collectif, les membres expérimentent les mouvements et les compositions des autres. Les partenaires pour des collaborations plus "intimes", en duo ou trio, ne sont pas imposés, mais choisis. Le membre rappelle que les duos n'était pas repartis de manière équilibrée entre tous les participants.

"Attirances, répulsions, tout s'harmonisait dans une débauche de vie à répétition, un enchevêtrement d'idées tendant bien souvent à privilégier la non-forme, la désarticulation du mouvement à 72 images-seconde."¹¹

⁹ Par la suspension d'un contrôle préalable et sans projet fixe du mouvement avec un "feed-forward", le danseur expérimente les effets d'un élan fort, en observant le mouvement durant sa course ou postérieurement. Au lieu de rester dans son "petit confort", il s'agit alors d'un travail sur le déséquilibre, la chute (du corps entier ou des parties), la (pro-)pulsion.

¹⁰ BG "Parce que tu as l'intégrité corporelle, tu as la matière, et parce qu'il y a une grande humilité, tu as une écoute. Même avec des gens, avec qui tu ne t'entends pas artistiquement, il y a d'autres liens qui se passent. Par exemple, j'ai toujours eu, moi personnellement, beaucoup de-----fraternité-----avec BG1, corporellement. Parce qu'on entendait très bien au niveau du sol, au niveau des énergies---beaucoup plus qu'avec BG2. Mais, en même temps, après tu as quand-même toute la dimension de ce que tu mets dans la danse. Et là, la différence, se situe à un autre degré, puis s'éclate autrement..." (Entretien BG, 03/1998) Ce témoignage documente le respect des particularités personnelles, du corps avec son poids et ses formes spécifiques.

¹¹ Festival de Tours, dehors-dedans, 13/06/1983 "La Nouvelle République"
Un autre article de presse mentionne l'extrême allure "Ska" de cette danse: "Seul un rythme accéléré convient à ce genre d'articulations hallucinées." (PAULINO-NETO Brigitte, *Un beau geste s'il vous plaît*, Libération, 24/01/1985, p. 34)

Tandis que LL ne met pas l'accent principal sur le développement d'une gestuelle commune et particulière, le groupe BG cherchait une qualité de mouvement, nommée par les participants "le mouvement sale". Le terme "sale" semble être choisi en opposition à une qualité, à laquelle les ex-élèves du CNDC étaient habitués: un mouvement avec un dessin clair, centré sur la plasticité, sur le shape. Nous considérons que l'idée d'une "préparation corporelle neutre" reste une illusion. Les exercices de Nikolaïs entraînent un certain conditionnement esthétique, comme témoignent plusieurs. Il est certain que la répétition quotidienne et la longue durée de la formation favorisent l'intériorisation d'un type spécifique de coordinations, de patterns de mouvements et créent des habitudes corporelles fortement inscrites. La démarche expérimentale de BG veut aller à l'encontre de ces schémas acquis. Plusieurs membres évoquent que "le clean était à la mode", en faisant référence aux "courants académiques" des compagnies comme celle de Merce Cunningham. Le collectif BG recherche, par opposition, une "autre forme de danse", nommée par eux la "non-danse". Concernant une création ultérieure, un journaliste décrit ce qui en résulte, ce qu'il en perçoit de cette recherche:

"Dès que surgissent les mouvements d'ensemble et que l'on oublie le contexte visuel, cette danse, jetée sur la scène et jamais récupérée fait merveille. [...]

Mais, dans le fond, la danse est riche de recherche et d'invention gestuelle. Dommage parfois que les danseurs se retiennent, ne se projettent pas complètement dans les risques proposés par une telle gestuelle. [...] Cette danse demande moins de muscles qu'une énergie élastique qui parte sans retour. C'est un peu une danse automatique: au sens d'un automate avec sa propre logique de déplacement."¹²

Dans le contexte de l'écriture pour *Désir, désir* (1983), un membre parle d'un "Dripping excité" pour décrire à la fois la qualité de l'émission et du geste même, ainsi que la grande vitesse dans les enchaînements.¹³ A partir d'une petite démonstration lors d'un entretien, le "mouvement sale" pourrait être caractérisé par un élan fort qui l'enclenche, un espace indirecte (le point d'arrivée et le trajet semblent indéterminés) et un flux libre. Il n'est pas réversible, mais jeté, lancé: fait qui conduirait, selon un membre de BG, à une plus grande difficulté de reproduire son dessin spatial et de l'"écrire" ensuite dans le cadre d'une composition.

Une telle recherche physique demande une grande disponibilité et une rapidité des coordinations. A la fois qualité corporelle et mentale, la "souplesse" apparaît dans le discours de plusieurs membres comme critère positif et important pour le danseur/créateur.

Le détachement de son propre mouvement, affecté et "infecté de psychisme" semble hérité de Nikolaïs. L'"abstraction" peut se transformer en "humour", si la personne, en prenant de la distance de son mouvement, y réintroduit un jugement ou un positionnement par une attitude auto-critique ou dérisoire.

Un membre de LL rappelle qu'il s'agissait "ni chez Nikolaïs, ni chez Quentin Rouillier, d'une danse affectée, mais elle était appuyée sur la notion de motion." Cependant, les postulats que LL inscrit dans sa "Charte" ("Il faut danser ce que l'on est ce jour-là et être sur scène comme dans la vie") s'opposent-ils indirectement aux idées nikolaïsiennes? Nous avons vu, comment il sépare strictement la personne quotidienne de la personne-danseur. Sans pourtant nier l'aspect concret et humain, le mouvement, selon Nikolaïs, "contient en lui-même sa propre intelligence", il puise en lui-même son propre sens.

¹² BOSSATI Patrick, *Beau Geste - Strada Fox* (Rouen), "Les saisons de la danse", 02/1985

¹³ Le groupe cherche un mouvement dans le sens de "l'anti-grâce", "se tordre dans son corps", "en échapper", "échapper à l'équilibre", et non pas se complaire dans son mouvement".

L'exploration interprétative se situe à l'intérieur de chaque geste et non pas dans son aspect psychologique.¹⁴

LL semble conserver cette approche partiellement, mais le groupe fait rencontrer les mouvements des différents danseurs dans un contact physique directe et par un jeu de mis en conflit relationnel et psychologique. Le mélange avec d'autres influences crée une chorégraphie composite: selon le danseur et selon la partie, nous trouvons soit des éléments, des gestes et des signes inspirés (issus) du quotidien soit des séquences abstraites, plus formelles ou codifiés. Nous illustrerons les ruses inventées par LL pour éviter qu'il y en a un des danseurs, qui impose ses préférences de mouvements (voir: *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar*, p. 110). Ainsi, il s'agit d'une remise en question permanente du travail corporel, autant que de la composition chorégraphique. Le collectif ne demande pas seulement au danseur de s'adapter au propos esthétique d'un seul chorégraphe, mais à ceux de tous ses collègues. D'après plusieurs membres des deux groupes, le collectif cultive "des présences et des personnalités artistiques fortes", chaque individu cherche à se définir par rapport aux autres et s'en distinguer.

Le miroir à multiples faces

Plusieurs images de soi-même renvoyées, le membre du collectif affirme son propre corps et sa danse à travers la critique de tous les autres. Comment apprivoiser ses propres envies de stabilité et de confort dans son corps et avec ses habitudes, autant que ses désirs de changer, de se dépasser, de devenir comme l'autre corps ?

Cet apprentissage peut passer par une phase d'imitation ("On s'amuser à singer les autres. On savait imiter parfaitement tout le monde."¹⁵) et de fusion relative. Un réseau extrêmement complexe de désirs et de rejets se crée entre tous les participants, en ce qui concerne les capacités corporelles. Le collectif est souvent décrit comme "école de partage et d'exigence", "école très difficile".

"Il fallait comprendre chez les autres et essayer de composer avec autrui, en même temps qu'on composait sur soi - composer dans les deux sens: écrire et composer avec la nature et le caractère de l'autre."¹⁶

¹⁴ Dominique Rebaud, oct. 1993: "*L'Art de la Marionnette*"

Des théories essentielles cohabitaient dans la pensée en mouvement de Nik, de la Gestalt au concept de décentralisation. C'est cependant sa fascination pour l'art de la marionnette qui m'atteignit et me troubla le plus profondément. ...

Ce danseur m'apparu comme hybride: il était le montreur et la marionnette en même temps, il dansait et il était le témoin de sa danse, il s'exprimait, mais il était détaché de lui-même. Enfin, il laissait, dans l'interstice de ce dédoublement, le regard du spectateur libre d'interpréter ses visions."

in: La Cinémathèque de la Danse à la Cinémathèque française, en coll. avec Iles de Danses, présente un hommage à A.N. (23/11/1993 au palais de Chaillot)

¹⁵ Entretien BG 04/1998

¹⁶ Entretien BG, 04/1998

BG2 "Il y a une sorte de confrérie, que j'ai remarqué. Même dans le collectif, il y a des bagarres monstrueuses, parce qu'en fait chaque personne, dont est composé le collectif, a forcément sa vérité. Souvent, un collectif se démonte au point de devenir 'X chorégraphes'." (BG, Table ronde)

Il s'agissait de "retenir son égo, tandis que souvent l'artiste dit: moi, moi, moi ! Il y avait une grande humilité." ¹⁷ Dans les deux groupes, le respect mutuel des propositions des autres membres va de pair avec la capacité autocritique et analytique, fortement cultivée. Ils travaillent avec l'idée d'explorer les "potentialités, chacun avec ses spécialités et ses défaillances". Cette attitude de base rend possible d'avouer l'erreur, le manque, la faiblesse.

LL "Pour ne pas se dire à un moment donné: "C'est mon idée à moi qui est bonne...il était question aussi d'admettre sa fragilité, d'admettre qu'on peut se tromper, ne pas toujours savoir..." ¹⁸

Un membre de BG insiste sur le fait que l'autocritique était parfois si intense qu'il était nécessaire que les autres membres du collectif l'encourageaient. La personne ose plus facilement dépasser certaines barrières conventionnelles et intégrées par l'éducation et/ou par la formation spécialisée.

"L'anodin, le quotidien deviennent art. Dans ses chorégraphies, il met tout ce qui lui passe par la tête et le corps, débridant l'imagination et muselant l'auto-censure." ¹⁹

Autant le soutien que la critique, les participants les distribuent et échangent en permanence. Pour cette raison, pour chaque improvisation au cours du laboratoire ²⁰, au moins deux personnes du groupe BG "se mettent, à tour de rôle, à l'extérieur" pour regarder les improvisations des autres. Le fait que tous les membres se donnent le relais pour devenir oeil-témoin et observateur est alors une autre caractéristique de la "création collective". Ce fonctionnement se prolonge pour les productions ultérieures qui aboutissent, pour la plupart, en une chorégraphie écrite. Le groupe veille que chaque danseur est toujours confronté à un regard, distribué de manière équilibrée. La possibilité de développer une démarche complètement basée sur l'improvisation, dans le cas de BG, résulte-t-elle aussi de ces règles "respectueuses" ?

Un membre de LL remarque que dans son groupe, en différence à ce premier cas, il n'a eu qu' "une confiance limitée par rapport au regard de l'autre". Tous poursuivent une recherche individuelle et

17 "BK Quand vous vous êtes retrouvé à cinq, comment vous avez composé à l'intérieur d'un quintette ?

LL Bonne question !-----

Elle est terrible, cette question...

Parce que c'est une des raisons, pour lesquelles j'ai quitté le collectif ! Parce qu'en fait, on est quand-même obligé d'écouter l'autre et de faire en fonction de l'autre. Mais en même temps, puis qu'on doit écouter l'autre, on doit se retenir.

Cette retenue-là est très pesante au bout d'un certain temps...parce qu'on n'arrive jamais à aller jusqu'au bout de son idée, ou il faut être très très fort.

C'est à dire à un moment, il faut être leader. Ce qui est intéressant dans la création collective, c'est que tout ces éléments de leader changent constamment." (Entretien, LL 01/1998)

18 Entretien LL, 12/1997

19 BG ou les chemins de la liberté, Dernières nouvelles d'Alsace 19/03/1982, Blème Aurore à Bouxwiller

20 Dans le spectacle Vénus et les Toutous, il y a aussi des improvisations collectives de tous les membres.

occupent l'espace du studio en même temps, "chacun dans son coin", sans qu'il y ait eu quelqu'un en position de public. Souvent, cela prend la forme des "ateliers Aquarium" mentionnés.²¹

Nous constatons un tel travail aussi chez BG, mais uniquement durant le temps ponctuel de composition individuelle, avant de se retrouver et d'enchaîner les différentes séquences élaborées. Ensuite, les propositions sont fixées (ou non, dans le cas de *Vénus et les Toutous*), montrées aux autres et débattues. Plusieurs membres remarquent qu'ils n'ont jamais critiqué les autres violemment. La critique n'est jamais unilatérale, mais elle circule entre tous les participants.

BG "Et l'autre la recevait toujours formidablement bien. On ne se critiquait jamais méchamment. On ne se critiquait pas: on essayait de trouver, vers où on pouvait aller, grâce à cette improvisation."²²

L'échange de paroles pour déterminer antérieurement le cadre et le propos du spectacle demeure essentiel pour susciter l'intérêt et l'engagement de chaque membre du groupe. Il s'agit d'un "langage fin", "bien choisi et diplomatique", en substituant le jugement subjectif par l'analyse précise. La critique, avec une grande sensibilité du langage et du comportement face à autrui, constitue une des conditions de base du processus collectif.

c) Forum de discussions

En dehors de l'improvisation, une autre tactique pour détacher le choix d'un niveau individuel est la théorisation du projet en amont de l'expérimentation pratique proprement dite. La discussion, le débat, la séance préparatoire sont cultivés par les deux collectifs pour faire circuler les idées entre tous les participants. L'artiste au sein du collectif peut prendre part à la mise en place des idées, dès leur premier jet. Il est possible de mettre en question, d'exprimer des doutes et un désaccord, jusqu'au moment de trouver une solution concrète, qui est acceptée par tous les membres. Le thème et la stratégie de création sont alors déterminés collectivement dans des réunions. Le choix du titre se fait par vote, lors d'un tour de table, à partir des propositions, des avis de tout le monde. D'après un membre de LL, il s'agit d'une "démocratie directe", avec une "qualité de rapport" spécifique.²³

LL "Il y avait toujours une critique, une critique positive."²⁴

Il est intéressant de remarquer qu'il y a des membres dans les deux groupes, qui sont d'accord avec une partie du titre (par exemple: *"Les Indolents Délires"*), tandis qu'ils n'apprécient pas l'autre partie (*"de Dolorès Dollar"*) ou le fait d'ajouter un "s", (Princes de Paris). Ces compromis sont typiques pour le fonctionnement collectif. Théoriquement, il y a une libre circulation de la parole et un échange constant

²¹ Les différentes procédures pour trouver des scènes communes seront illustrées plus précisément à partir des oeuvres.

²² Entretien BG, 04/1998

²³ Entretien LL, 05/1998

²⁴ Entretien LL, 02/1998

d'arguments, qui annulent l'idée d' "isolement de l'artiste dans une intimité de créateur pour enfanter l'oeuvre entière. Cependant, nous rencontrons les limites du travail collectif aux moments, où chaque membre se retire dans une recherche individuelle: celle-ci est toujours ressentie comme partielle, ébauchée, jamais menée à bout. Elle est condamnée à rester limitée dans le temps. Il faut ensuite retrouver le reste du groupe et confronter les résultats au regard des autres. L'obligation de la prise en charge commune de la responsabilité conduit à la contradiction entre le droit et le devoir du choix. Le partage des responsabilités veut aussi dire une répartition, sur le groupe entier, du risque que prend le créateur par la transgression des codes conventionnels. Plusieurs parlent d'un certain confort par rapport aux attentes et à l'obligation extérieure de produire. Cette recherche d'un accord entre tous les participants au travers de "longues réunions" est rétrospectivement perçue comme épuisante, lente, mais en même temps enrichissante.

LL "Il y a la liberté des choses et des idées. La confrontation aussi est importante: il n'y a pas de consensus, où tout le monde...

Et ça, c'est important, c'est comme un débat des idées, sans arrêt, des chocs, des choses très vivantes. Ce fonctionnement a été épuisant, intellectuellement. Il faut vraiment être très très solide, quelque part." [...]

"On discutait beaucoup ! On rigolait aussi beaucoup [...] Il n'y avait pas un 'surdrame' par rapport aux choses. Les choses se réglait souvent par l'humour." ²⁵

Cependant, le chemin jusqu'à la décision finale est souvent décrit comme long et "douloureux". Certains membres de LL parlent d'une "tendance au psycho-drame". La polémique, la confrontation, les luttes sont inévitables et indispensables pour ce fonctionnement. ²⁶ L'idée d'élaborer une chorégraphie ensemble, à l'étape du raffinement, d'agencement des matériaux chorégraphiques n'amène pas forcément à un "travail de consensus", comme on pourrait l'imaginer. La confrontation permanente perdure jusqu'au moment, où "on tombe d'accord dans l'urgence de la dernière minute." L'engagement fort est dû au fait que chacun est auteur de sa danse. Les collectifs permettent alors le développement de fortes personnalités artistiques,

25 Entretien LL, 12/1997

26 *BK Et en amont, dans les studio...?*

LL "Dans le studio, chacun travaillait isolément, on se montrait des choses, jusqu'à ce ça soit à peu près abouti [et choisi pour le spectacle].

Et puis, il y avait ces réunions. Bon c'était un fonctionnement très très lourd. Ça prenait beaucoup de temps et, en même temps, ça faisait avancer énormément chacun, je pense. Après, on a changé. [...]

Non, par moment, on s'engueulait beaucoup, on rigolait beaucoup, mais on s'engueulait beaucoup aussi. C'était très polémique, c'était un lieu très polémique, Lolita, un lieu de débats, de là; mais en même temps, c'est vrai que, je crois qu'on en avait envie de cette confrontation là pour avancer, au fond de nous. On en avait besoin. On ne disait pas: "tiens, on est déjà arrivé à quelque chose, et puis, on est déjà chorégraphe." Il y avait une grande humilité des gens aussi. Très très grande humilité.----Tout le monde ne peut pas vivre ça, parce que c'est vrai que c'était aussi très particulier." (Entretien LL, 12/1997)

qui se fécondent et stimulent réciproquement par l'idée qui rebondit, développée par chacun.²⁷ Dans les deux groupes, la participation directe en forme de propositions, par le fait de diriger une scène, de formuler un projet, de le représenter demande un engagement verbal fort lors de discussions intenses.²⁸ Les expressions d' "armistice", de "se fâcher" et de "s'engueuler" mettent en évidence un engagement émotionnel fort.

BG "C'étaient des guerres, des disputes, il y en a beaucoup, mais il y a aussi des éclats."

LL1 "C'est évident, de tout façon, que le collectif est un lieu polémique, vraiment. Cependant, on parlait aussi de l'idée que la polémique était importante." [...] Non, c'était une école d'exigence, de polémique. Il fallait que les gens arrivent vraiment à définir leurs idées pour qu'elles soient fortes, pour qu'elles aboutissent finalement dans le spectacle."²⁹

LL2 Il fallait vraiment imposer ses choix, pour qu'ils soient acceptés et imposer ses compositions pour qu'elles soient conservées."³⁰

Un autre membre de LL mentionne qu'il y a eu "beaucoup de clashes" et "énormément de résistance dans le groupe".

Cette caractéristique, les discussions sans fin, était, selon un membre de LL, presque trop accentuée, jusqu'à empêcher une recherche plus approfondie dans le mouvement même. Des membres de BG reconnaissent cette spécificité de LL et insistent sur la différence avec leur propre groupe, qui a connu des débats intenses, mais moins polémique. Le travail demande de la "persuasion", et de la "séduction" réciproque pour introduire, défendre et faire accepter ses idées.³¹ Les membres du collectif BG ne semblent pas tous apprécier ce travail de persuasion et de séduction.³² Celui-ci demande plus ou moins d'effort selon le caractère³³ et selon les facilités langagières (certainement plus pour les étrangers).³⁴

27 "Cinq chorégraphes pour une seule compagnie, mais chacun sait aussi voler de ses propres ailes" (Françoise Robez, Rhone-Alpes sur Strada Fox, 14/01/1984)

"Un tourbillon incessant où chacun des danseurs vole de ses propres ailes." (25/08/1984, Le Courrier Chauchois sur Strada Fox)

28 BG "Et cette période, autours de *Vénus et les Toutous*, *Désir, désir*, c'était là, où beaucoup de choses se sont passées, parce qu'on était totalement dans une intégrité de collectif à ce moment-là. Même malgré nos différences, on était très très ouvert à toutes les possibilités d'énergie, de corps. Il y avait des discussions passionnantes." (Entretien BG, 03/1998)

29 Entretien LL, 12/1997

30 Entretien LL, 06/1998

31 Il a une palette de différents degrés de facilité d'intervention, où jouent timidité, (ceux "qui n'ose pas"), scrupule, maladresse, concession, tendance à imposer... (Entretien BG, 03/1998)

32 BG "Le problème du collectif, c'est qu'à partir du moment, où il n'y a plus de cadre, les idées proposées peuvent même être géniales, mais la prise de décision est complètement empirique. Certains peuvent te parler d'esthétique, mais c'est très rare. D'autres vont tout faire. C'est un leurre de penser que dans un collectif, tout le monde est égal: évidemment pas !

Le rebondissement d'idées, lancées par les autres membres du groupe, nous le retrouvons paradoxalement, dans le discours des participants, à la fois comme point positif du travail collectif et comme frein de la "libre expression" de l'artiste.³⁵ Le discours d'un membre de LL, en se référant au refus de Nikolaï vis-à-vis la "création collective" en dehors d'une démarche pédagogique, véhicule le mythe de l'artiste comme personnalité forte et unique, qui cherche, à travers de son activité instauratrice et créatrice, à communiquer ou à extérioriser ses idées personnelles et individuelles, son regard sur le monde.³⁶ Une telle conception de l'art s'inscrirait plus dans le courant traditionnel. Le plaisir causé par les idées qui

Certaines personnes ont plus d'influence. Soit, parce qu'ils ont plus de maturité artistique, soit, parce que les affinités... Toutes les propositions essayent de passer par le coup de force, par chantage sentimental, par un travail de séduction, par la bouderie, par l'entêtement. Il devient donc plus difficile de parler clairement d'un objet esthétique, surtout pour des gens jeunes comme nous. La contre-partie du foisonnement d'idées sont la dispersion et la subjectivité affective. Elles pèsent sur le propos artistique, dispensé en croyant qu'il était le centre d'intérêt du groupe. J'ai horreur des rapports de pouvoir, je ne rentrais jamais là-dedans. Les trois quarts du temps, quand tu parles doucement, on n'entend pas tes propositions." (Entretien BG, 04/1998)

33 BG "Mais c'est un grand séducteur, *BG*...Il arrivait à t'embobiner, parce que des fois, il se contredisait bien. Il se contredit toujours, *BG*. Il arrivait à te faire croire au début, qu'il faut aller vers le blanc, et, ensuite, qu'il fallait aller vers noir. Et tu ne sais pas pourquoi, tu navigais comme ça en te disant qu'il a toujours raison. En fait, il t'avait dit le contraire de ce qu'il avait dit avant, mais tu ne te rendais plus bien compte. Et le lendemain, tu réfléchissais. Par la parole, par ses mots, il arrivait bien embobiner tout le monde, mais on se laissait embobiner facilement aussi. On avait envie !" (Entretien BG, 03/1998)

34 Nous découvrirons, si le travail sur le mouvement même et l'écriture chorégraphique peuvent servir de moyen pour équilibrer les possibilités d'intervention de chaque participant.

35 LL "L'intérêt de ces créations collectives était que quand-même chaque personne arrivait à donner de ce qu'il avait au plus profond en lui-même, mais il en donnait un petit peu et forcé, il était un peu frustré en même temps, parce que en même temps qu'il découvrait la possibilité de découvrir son propre moi, si tu veux, il se faisait contrer." (Entretien LL, 01/1998)

36 LL "En même temps, je suis très clair sur ce conflit entre la création collective et l'expression artistique de l'individu. Je pense que la création collective est impossible, mais c'est un rêve qu'il faut vivre, c'est sûr. Mais, artistiquement, je suis...Nikolaï le disait d'ailleurs, il n'était pas pour la création collective. [...] Il nous a parlé de cette histoire-là, de la création collective, de groupe, qu'on revendiquait là, des horaires...Pour lui, je pense, la création collective: 'non, c'est pas juste'. Il y a un homme qui s'exprime, il y a une personne qui s'exprime, on ne peut pas se cacher derrière les autres, ni marcher par dessus les autres. Il a son propre chemin. Nous, on s'est construit par le groupe et par rapport au groupe. On a accumulé beaucoup de connaissances, mais en même temps, une certaine fragilité. On a mis, chacun entre nous a mis très longtemps, des gens ont pu trouver leur chemin plus rapidement que d'autres, mais, il y a des gens, à qui manquent les autres énormément." (Entretien LL, 01/1998)

reviennent potentialisées³⁷ ne peut que partiellement combler cette envie de réalisation de soi, presque imposée par l'image de l'artiste qui s'exprime par son oeuvre.

Il y a aussi des voix critiques, des incompréhensions et des doutes au sein du collectif. Nous ne pouvons pas reconstruire, dans quelle mesure ils ont été librement exprimés. Il est cependant intéressant de noter que pour la pièce *Désir, désir*, une danseuse de BG se maquille en noir, et porte des habits d'homme et une barbe collée comme costume. Elle remarque qu'elle "n'a rien compris à ce spectacle". D'après elle, "le plus mauvais de BG...".³⁸ Son attitude envers le spectacle apparaît par sa propre mise en scène, par son camouflage/déguisement. Elle regrette l'abandon de l'idée d'improvisation sur scène, une recherche qui a "value la peine d'être approfondie".³⁹ Ainsi, il y a l'espace pour des opinions critiques ou opposées au consensus du groupe, même de manière extériorisée, sur scène. Le travail collectif exige une mobilité de la pensée, que tous les participants évoquent spontanément, un engagement intellectuel intense et une grande créativité. Ces qualités se reflètent aussi dans une rapidité extrême dans la composition des mouvements. Comment, les deux groupes vont-ils garder et même intensifier la notion de "création collective", en dehors de l'improvisation en groupe ? Par quelles ruses, peuvent-ils fonctionner sans un chorégraphe attitré ? Nous verrons que le cadre et le contexte de l'activité créatrice sont aussi importants que son organisation et son déroulement.

37 BG "Le collectif est quelque chose de magnifique parce qu'il y a l'émergence d'un imaginaire incroyable, et en même temps, c'est quelques fois tout à fait incontrôlable. Cela n'aboutit pas toujours à un spectacle logique, cohérent et bien foutu. Quelques fois c'est un bordel, mais avec tout ce que ça a de gracieux, de magnifique, un peu à l'image du palais idéal du facteur Cheval: ça ne ressemble à rien et en même temps à tout." (BG, Table ronde)

38 Entretien BG, 03/1998

39 BG "*Désir, désir* m'a fortement déçu dans la mesure, où je sentais qu'on ratait quelque chose de très fort. En même temps, on pouvait s'imaginer qu'on était en train de trouver quelque chose d'autre de fort, mais ça n'a pas été le cas. On n'a pas trouvé. Et pour ces trois spectacles, nous avons suivi ce chemin traditionnel, de chercher des saynètes dans la création, dans l'acte chorégraphique. On en était encore aux saynètes, dans la façon, dont le spectacle se passait. Chacun dirigeait un petit morceau du spectacle de quelques minutes; il avait une idée, la chorégraphiait et il la mettait en place. Tu faisais un duo avec quelqu'un: ce duo, tu le faisais avec lui. Il n'y avait pas un regard extérieur pour dire: 'tiens, tu vas faire ça.' On se faisait nos propres choses. Si on organisait un trio, le trio était fait par les trois personnes. Après, évidemment, on se regardait, mais la création venait de nous. Il n'y avait pas quelqu'un qui disait: 'tiens, j'ai une idée, on va mettre ça en place.' *Désir, désir*, *Strada Fox* et *Princes de Paris*, quasiment, ont été fait comme ça, d'une manière plus que traditionnelle." (Entretien BG, 03/1998)

L'expression de "chemin traditionnel" semble paradoxal par rapport à l'explication de ce mode de fonctionnement collectif qui se distingue fortement par rapport à l'écriture chorégraphique par un chorégraphe-créateur, qui développe son idée en s'appuyant sur ses interprètes. Le jugement que ce processus de création est "plus que traditionnel" se base indirectement sur l'idée que la composition chorégraphique produit un résultat écrit, cohérent et structuré en parties distinctes. Cependant, le regard extérieur unique, qui dirige en imposant le tout, est ici dépassé par le contrôle des danseurs par eux-mêmes en prenant tous ce rôle, en alternance. Ce témoignage reflète ainsi l'intégration absolu du système collectif de composition, déjà aperçu comme norme établie.

2. Comment (se) composer en groupe ?

Après avoir traité certaines caractéristiques, qui interviennent au processus de "création collective", et leurs conséquences au niveau du travail corporel, nous retraçons le cheminement du groupe pour aboutir au spectacle écrit. Le mode et les conditions de vie (de chaque personne et du groupe) et l'organisation des répétitions, comment conduisent-ils à une forme spécifique de composition chorégraphique ?

a) De la fête au plateau et retour

Le fait d'avoir créé sa propre structure et son fonctionnement spécifique semble entraîner, d'après les membres des deux collectifs, une plus grande implication dans le travail. Tous acceptent librement les conditions et chacun est "prêt à s'investir pleinement". Nous avons mentionné l'assiduité et le rythme soutenu de la recherche, pratiqués chez BG. C'est un point commun des deux groupes, au moins durant les périodes de création:

BG "Mais on travaillait 15 heures par jour. Ça n'avait pas d'importance. Quand on a vingt ans, ça va."

LL "Il faut voir aussi, qu'on était dans un moment, on ne se rendait pas compte, mais on travaillait 15 heures par jour. On ne comptait pas. On n'était pas salarié dans une compagnie, chacun amenait un peu. On a tout de suite beaucoup tourné. Donc, du coup, la compagnie existait, on pouvait travailler."

Les participants mêmes perçoivent alors clairement leur engagement émotionnel, l'investissement de temps, de forces et d'argent.¹

Les horaires ne correspondent pas à un "travail ordinaire à plein temps", mais elles le dépassent largement. Le rythme intense, ainsi que le débordement du cadre habituel (studio et/ou théâtre) semblent étroitement liés à cet investissement particulier. Tous les participants des collectifs insistent sur cet investissement complet en utilisant le terme de "bosseurs": "on travaillait tout le temps"², mais cet effort était toujours équilibré par une récupération festive aussi importante, surtout dans le cas de LL:

LL "Il y avait aussi cette vie de fête, on proposait des grandes fêtes."³

Les Lolita, d'après un membre, étaient connu comme "les joyeux de la danse". Plusieurs participants évoquaient comme moments les plus beaux de leur période avec LL les grandes fêtes à l'issue de la

¹ BG "...on a quand-même travaillé dix ans pour une compagnie, on a mis beaucoup de coeur, et bon la majeure partie du temps sans être déclaré,..." (Entretien BG, 02/1998)

LL "Evidemment, on avait de l'argent à côté, il y avait un autofinancement très très grand dans Lolita, on se salariait tous, on était tous salariés. On faisait beaucoup de spectacles, dans des périodes, non, on était tous au chômage, mais dans des périodes on était salariés." (Entretien LL, 12/1997) Nous allons revenir sur l'aspect économique et la gestion des deux compagnies.

² Anne-Marie Reynaud évoque ce même rythme intensif qui a dominé le Four Solaire. (Entretien 02/1998)

³ Entretien LL, 12/1997

présentation du spectacle avec la population locale qui a réellement participé à la mise en place et au déroulement du spectacle.⁴

Hervé Gauville remarque à propos des *Indolents Délires de Dolorès Dollar* du groupe LL:

"[...] Leur première vertu est celle du plaisir. Malgré l'effort technique et la contrainte du spectacle, il est manifeste que les Lolita s'amuse, et leur joie de danser est communicative. Ce n'est pas si fréquent par les temps qui rampent. Et ce plaisir à danser et à voir danser provient de leur façon brouillonne et passionnée de monter une pièce. Ils ressemblent leurs idées, leurs désirs et leurs costumes et en avant la musique. Et ce plaisir à danser et à voir danser provient de leur façon brouillonne et passionnée de monter une pièce. [...]"⁵

Il faut regarder de plus près le processus de création des collectifs pour expliquer cette notion de plaisir et de danse festive qui apparaît ici et que nous avons déjà évoquée en rapport avec la "Charte" de LL.

A travers l'illustration de différentes créations des deux groupes, nous comprenons mieux, pourquoi la presse parle aussi de "la fête de l'image et de la danse avec la compagnie BG"⁶ ou d'un spectacle "...où la joie de danser est d'autant plus communicative qu'elle est soulignée d'une pointe d'humour peu courant dans les soirées chorégraphiques."⁷

Une autre critique note pour le groupe BG:

"Ils défient la logique. C'est bien fait, la logique ne les aimeraient pas. Ils sont trop fous, trop impétueux, trop inventif et trop habiles pour entrer dans des moules, pour perpétuer des écoles: hormis celle du plaisir, celle de la fantaisie, celle de l'énergie. Tout serait énergie, s'il n'y avait pas cette invention brillante [...]. C'est l'énergie transcendée en plaisir"⁸

"N'ont-ils d'ailleurs pas l'air de s'amuser tout en nous amusant ?"⁹

Pour les deux groupes, le cadre, le terrain de création est élargi, "en dehors du studio" et "hors du temps des répétitions" proprement dit.¹⁰ Les participants interagissent ainsi autrement que dans le contexte

⁴ "Cent, cent-cinquante personnes dansaient avec nous, c'était extrêmement touchant." (Entretien LL, 05/1998)

⁵ GAUVILLE, Hervé, *Chateaufallon*, Libération, 23/07/1984

⁶ 25/08/1984, Le Courrier Chauchois

⁷ Festival de Tours, dehors-dedans, 13/06/1983 "La Nouvelle République"
Un autre article de presse mentionne l'extrême allure "Ska" de cette danse: "Seul un rythme accéléré convient à ce genre d'articulations hallucinées." (PAULINO-NETO Brigitte, *Un beau geste s'il vous plaît*, Libération, 24/01/1985, p. 34)

⁸ BALAVOINE, Roger, *Strada Fox à l'Espace, BG, l'énergie et le cinéma*, Paris-Normandie, 19/12/1984

⁹ GOURREAU, Jean-Marie, *Boivin*, Les saisons de la Danse, 07/1986

professionnel. Ils se rencontrent comme personnes "civiles", et non comme "danseurs" ou "artistes" avec un bagage technique et empreints de la formation professionnelle. Les différences de "niveaux" par rapport aux connaissances et aux expériences préalables sont ainsi adoucies ou même annulées. Les penchants vers d'autres domaines peuvent se révéler et ensuite entrer dans le processus de création. De l'expérimentation ludique au jeu scénique, le potentiel relationnel peut être exploré, même dans une certaine forme d'humour¹¹ ou d'auto-dérision par rapport à sa propre personne.

Un membre de LL remarque que souvent, des temps importants de recherche commune et individuelle à travers des activités diverses précédait les périodes de répétitions dans les studios mêmes. Pour *Qui a tué Lolita ?*, le groupe voit des films au cinéma et se réunit à Paris à plusieurs reprises pour déterminer le thème précis, "le crime et le suspense", l'"énigme chorégraphique". D'autres participants évoquent l'impact important des pièces de théâtre de Kantor (la "classe morte" pour les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*), de Brook et de Mnouchkine, vu ensemble.¹² Nous avons constaté, comment le groupe LL est marqué par ses voyages communs.

Nous illustrerons à travers un exemple, que la résidence de création (à l'étranger) comme cadre spécifique, détermine chez LL fortement la conception du spectacle.¹³

¹⁰ La présentation de *Mécaniques* au TCD, le 18/12/1997 comportait par exemple une séquence, un petit duo aérien, qui a été développé pendant une "pause" entre deux répétitions, au moment de la détente (un danseur allongé par terre, une danseuse monte debout sur son dos, puis, ils improvisent ensemble).

¹¹ Le terme d'humour apparaît de manière récurrente dans la majorité des articles de presse concernant les spectacles de BG, mais aussi de LL. Un signe de marque ? Il est même question d'"un divertissement chorégraphique" (BELAVOINE, Roger *Nuit en fourrure*, *BG en médecine douce...* Paris-Normandie, 24/05/1991)

LL même décrit dans son dossier de presse de la compagnie sa tactique: "Le comique de la situation, le gag, la dérision asservis à l'écriture chorégraphique font que l'humour, pour cette pièce [*Qui a tué Lolita ?*], devient un système spectaculaire au même titre que le suspense."

DE DURFORT, Béatrice *Lolita* (dossier de presse de la compagnie)

"Chaque spectacle est une invitation au jeu, et l'humour perce dans chacun des titres [...] Ça pétille, c'est imaginaire, il ne reste qu'à rentrer dans la danse et le public suit avec une joie indiscutable." [...] "Le spectateur aura la joie de se laisser capturer par une atmosphère envoûtante, rêveuse, humoristique et pourtant grave."

Des journalistes italiens parlent de "l'humour du nouveau théâtre d'image" avec un côté carnavalesque qui domine les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*.

¹² De la même manière, un membre de BG rappelle la visite commune d'un musée (d'art brut) à l'étranger qui a fortement influencé la création en cours.

¹³ "[...] Le résultat [de leur façon de monter une pièce collectivement] pourrait s'apparenter à une épouvantable cacophonie. S'il en est autrement, cela est sans doute dû aux effets du nomadisme. Car la troupe ne possède ni lieu fixe, ni méthode rigide ni beaucoup d'argent.

Leur errance, tant géographique qu'esthétique, les conduit, au gré de leur humeur, tantôt vers des méandres chorégraphico-policiers (leur précédente création s'appelait *Qui a tué Lolita ?*), tantôt, comme

Les Indolents Délires de Dolorès Dollar

Le groupe crée les *Indolents Délires de Dolorès Dollar* en été 1984, pendant une résidence dans un villa à Polverigi en Italie. L'absence d'un environnement structurant a conduit à un processus de création très particulier, où le plus de temps était consacré à la conception et la préparation des repas (faire le marché du village et cuisiner) par deux équipes, désignées chaque jour. Ce retrait du groupe LL du cadre habituel semble déclencher une prise de risque et une envie d'expérimentation particulièrement grande.

LL "On faisait des performances dans les champs de blé, en plein soleil, à midi, on courait, on allait dans des vallées, des vallons, qui faisaient 2/3 km--- on faisait des prises de vue: on voyait un point minime dans un champ de blé. Et l'histoire, c'était de revenir vers cette caméra en courant, de descendre le vallon, se déshabiller et revenir à poil, à remonter. D'ailleurs, on faisait des clichés de photos, avec des personnages avec nos habits. Arnaud faisait des clichés toutes les trois minutes. Et après, on a monté ces images, on était très, on était vraiment déchirés." ¹⁴

Le développement d'une "folie", comme soulignent les membres, et d'un mode particulier de concevoir le travail du danseur, le processus de création pourrait s'expliquer par cet isolement, déjà un facteur important pour *Qui a tué Lolita ?* ¹⁵.

La horde se met à danser

Une grande partie du travail se trouve alors dans la recherche d'une identité collective du groupe, mais toujours à travers l'affirmation des individualités et leur agencement. Dans les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, LL se sert de cet enjeu pour le transformer en un fait spectaculaire, comme déjà pour *Qui a tué Lolita ?*. Plusieurs membres évoquent une session de poses nues, en "tableaux" sous la pleine lune, qui a été extrêmement intéressante par rapport aux sensations corporelles. LL produit alors des séries de photos en plein air, rassemblées dans un photomontage: trois personnages mis en mouvement par succession, le flou étant une caractéristique importante. Le doute sur l'identité individuelle ou groupale, entre le narcissisme et l'offre de la personne par le dénuement devant le reste du groupe sont mise en évidence. ¹⁶ Durant cette création, chaque membre du groupe, même celui qui s'occupe principalement de l'éclairage ou de la musique, improvise et expérimente pour trouver "son personnage", "fabrique ses costumes individuellement ou pour quelqu'un". Ce temps de recherche est ressenti comme phase "flamboyante", de plaisir extrême et d'effervescence créative. Les costumes sont ensuite ajustés en fonction des couleurs et les formes. Tous élaborent ici leurs propres caractères: un membre cherche entre

aujourd'hui, vers une tapisserie aux couleurs vives, sinon violentes. [...]" (GAUVILLE, Hervé, *Chateaufallon*, Libération, 23/07/1984)

¹⁴ Entretien LL, 01/1998

¹⁵ LL "On s'est retrouvé et on a créé ce spectacle. On est parti dans le petit village de Thierry, qui, lui, a eu l'occasion d'avoir une salle, une grande salle dans ce petit village. Donc on est parti deux mois là-bas, travailler, on s'est isolés complètement,----- on s'est isolé. (Entretien LL, 12/1997)

¹⁶ Le groupe BG expérimente aussi en faisant des séries de photos sur les plages en Normandie. S'agit-il de la recherche d'une image groupale cohérente et particulière ?

"Bellâtre" et "toréador de bande dessinée", l' "anti-star", "cheval", "flamenca" et "le jeune premier", une "amazone métropolitaine", la "Crudelia (avec un look de motocycliste)", une marquise baroque, le "bouffon", un "clown/matelot blanc" qui veut "faire ressortir son côté de gymnaste, devenir funambule et danser sur le fil de fer". Arnaud Sauer, maquettiste à la base, danse sur scène avec les autres.

Un membre exprime ses doutes, si le groupe ne s'est pas "fait piégé par cette recherche individuelle des personnages" comme appuis principaux de la création. Probablement "l'impossibilité de la rencontre et de la collaboration collective", ressentie durant ce travail, a été causée par ce fait.¹⁷ Tous essayent de "résoudre et de se défaire de leurs fantasmes", en les réunissant dans un "morcellement de différentes choses", présenté par "un groupe de fous", "horde" et "furie".¹⁸

Dans les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, il n'y plus d'unité concrète de lieu et d'action, comme le cabaret pour *Qui a tué Lolita ?*, le lieu des rencontres étant abstrait et construit par une disposition scénique spécifique. Le plateau est structuré en deux niveaux (le fond de scène légèrement plus élevée et séparé du reste par quelques marches) et prolongé par des passerelles qui rentrent dans le public et font un angle. Il y a ainsi plusieurs scènes et lieux d'intérêt qui co-existent et qui sont parallèlement explorés. Une danseuse chante un "song", écrit par elle-même, équipée d'un microphone et des lunettes de soleil. Une danseuse présente un solo¹⁹ très rapide, avec une extrême précision, composé de mouvements, dessinés et souvent codifiés (de la danse moderne). Dans une première version, un danseur joue à la guitare électrique, habillé d'un short en cuir. Une autre danseuse fait "un numéro" de corde suspendue: elle tourne rapidement, accrochée avec ses mains/poignets avec des figures de jambes et fait des pirouettes face au public. La règle d'or pour cette production est alors que "chacun a le droit de faire ce qu'il veut". La création des *Indolents Délires de Dolorès Dollar* semble pousser ces envies de liberté à l'exacerbation. Chacun devait "montrer son univers aux autres, pour les faire participer." Un membre parle d'un "pari très difficile qui était la liberté folle". Il s'agit d'une recherche sur "l'énergie", sur "le mouvement". La course est un des éléments principaux, une dynamique qui réunit le groupe entier dans des grandes traversés du plateau.

La recherche du matériel (de mouvements et de scènes) est entreprise par atelier, animé par tous les membres à tour de rôle: chacun propose des thèmes d'improvisation ou propose des actions communes. Ainsi, certains moments du spectacle réunissent tous les danseurs dans des "tableaux de groupe" (des sorte de "photos d'identité collective" ou "de famille": le groupe qui prend des poses diverses, mais accordées entre elles). Des déplacements d'ensemble, par exemple, une série de pas chassés, de demie-tours, en traçant des diagonales étendues sont des prises d'espace, de territoire par le groupe entier. Une avancée commune confronte le public à la force du groupe, matérialisée par un rythme frappé par les pieds (inspiré du flamenco), soutenu par tous, tout en changeant leurs directions, un par un, pour continuer et faire leur chemin individuellement. Une telle séquence met en évidence, comment le groupe

¹⁷ Il parle aussi du "coup de grâce" à propos de cette création, qui a enclenché une réflexion importante sur les tactiques à élaborer par la suite pour continuer une recherche collective. (Entretien LL, 06/1998)

¹⁸ L'idée de la mise en scène du collectif en terme de "meute", nous la retrouvons aussi dans le spectacle *Strada Fox* de BG.

¹⁹ Elle danse entre les autres danseurs qui se balancent légèrement et lentement d'un pied à l'autre.

peut être à la fois composé des différents personnages (les ports de bras, l'évolution du haut du corps sont différents pour chacun), et relié par un rythme et une dynamique collective. Une autre scène montre le groupe qui poursuit un trajet dans l'espace avec des petits gestes de mains identiques, mais très variés.

Une version du spectacle comporte une scène "la marche funèbre" qui demande à tous les membres du groupe de quitter leurs postes (lumière, son), de monter sur scène pour participer à une marche/course en cercle pendant dix minutes (l' "exode", "les émigrés"). Cette scène était proposée par un participant et acceptée par l'ensemble, malgré des doutes sur les réactions du public (ennui, rage ou autres). Un membre évoque une autre séquence, où il occupe le rôle de "commandant" qui donne des ordres au groupe comme "couché", "debout", "accroupi", "tas". Ainsi différents modes relationnels sont expérimentés et mis en scène. Les thèmes mêmes (selon les participants, les souvenirs divergent concernant les sujets) renvoient à ce questionnement concernant la possibilité de la rencontre et des rapports humains: entre les "chevaliers médiévaux", à travers les "moeurs rudes", le "libertinage sexuel" et les codes comportementaux courtois. Plusieurs membres évoquent que le groupe a été beaucoup influencé par la "période Punk" ou "Post-Punk", dans une résistance par rapport à la société, les têtes "rasés". L'idée de révolte contre les normes et les conventions continue à habiter le groupe et se reflète dans une grande dépense physique par des courses, par une qualité de mouvement "enragée", rapide et "balancée", une "frénésie du mouvement", "l'énergie pure", qui habite même les mouvements plus dessinés et codifiés. Au niveau des éclairages comme du son, la recherche des extrêmes est poursuivie de la même façon par un choix des couleurs criardes et d'une bande sonore très forte et tourmentée. Le même déchirement et la recherche de jonctions sont inhérents à la musique du spectacle, composée selon un "jeu d'échec" avec des petits morceaux de bandes, juxtaposés et superposés. Comment s'articule-t-il, cet ensemble d'éléments hétérogènes sans intervention dirigiste d'une personne ?

Certaines scènes incluent initialement des moments de rencontres aléatoires et des séquences improvisées. Le dessin spatial des trajets, le labyrinthe, symbolise, d'après un membre, la recherche et l'impossibilité de la rencontre. Dans ce réseau de chemins, en dépit d'une vision globale, personne ne voit à l'avance la direction à prendre et le but à atteindre. Le dessin du labyrinthe concrétise le manque de perspective, ressenti par le groupe lors de cette création. A partir des trajets prescrits, le parcours sur scène produit des coïncidences aléatoires par la durée improvisée de chaque rencontre entre deux danseurs: chaque couple a le droit de choisir son propre rythme pour un module d'échange de gestes. Les variations du tempo, du rythme et la répétition créent des effets d'intimité et d'érotisme, tout en détachant les actions d'un contexte banal et d'une signification ordinaire. Les différents modes de rencontre possibles (en couple d'hommes ou de femmes et d'hommes/femmes) sont réalisés en forme de danse de couples, une sorte de polka, par une gestuelle d'escrime et de saluts moyenâgeux et par l'échange de gestes quotidiens (bisous, baisers, claques ou autres). Ces petits duos sont alors fixés entre deux personnes spécifiques, mais celles-ci ne sont jamais sûres qu'elles se rencontrent. Le tempo varie selon les jours/les envies, par rapport aux besoins instantanés de chaque couple. *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar* offrent ainsi des "plages d'improvisation". D'après un membre, les trajets individuels se sont fixés peu à peu, et les rencontres sont toujours les mêmes. En fin de compte, il n'y a eu que peu de possibilités de rencontre et d'échange.²⁰

La bande d'annonce du spectacle (voir: Annexes) réunit des extraits de la première partie et quelques commentaires, présentés par différents membres du groupe:

LL "Nous allons prouver qu'on puisse improviser sur scène comme des musiciens à partir de thèmes."

L'image évoquée est, encore une fois, celle d'un orchestre, où chacun garde et développe ses particularités. Ici, le groupe cherche à les pousser à l'exacerbation, jusqu'à atteindre une liberté d'interprétation tellement grande qu'elle "puisse prendre le dessus, qu'elle crée même l'écriture, en tournant le spectacle".

Plusieurs membres soulignent que ce spectacle avait mis en évidence une "scission idéologique" du groupe LL. Les uns disaient qu'il fallait "quand-même faire un spectacle propre et bien fait", pour que la compagnie existe. Les autres, qu'il fallait danser avec "ce qu'on est chaque jour", sans répéter auparavant. Pour les "rêveurs", l'idéal était, en fin de compte, une conception spectaculaire proche de la performance improvisée.²¹

Comment gérer l'imprévu ?

Une situation particulière à Aix-en-Provence, (en Septembre 1985) rend le spectacle exemplaire et inoubliable pour plusieurs personnes. La rosée du soir transforme le plateau en patinoire. Les danseurs réagissent de deux manières: les uns se servent de cette contrainte inattendue (et la transforme en avantage) pour explorer des nouveaux aspects du spectacle. Les autres cherchent à rester fidèles à leur partition originale et à ne pas tomber. La lucidité ou l'intuition de savoir prendre en main la situation viennent de certains membres du groupe. Par les "règles de base" ("Il faut toujours jouer le jeu !"), tous les danseurs suivent cette initiative interne et profitent au mieux de l'occasion pour transgresser l'écriture de la scène.²² Cette anecdote semble importante à évoquer, puisqu'elle met en évidence les différentes conceptions du spectacle vivant qui résident chez les danseurs du groupe. Il y a alors deux approches divergentes par rapport à l'improvisation, et, en fin de compte, à l'interprétation.²³ En même temps, c'est

21 LL "On était trois mois en Italie et on essayaient d'aller jusqu'au bout de nos concepts, on est allé jusqu'à dire: 'Eh bien, on ne répétera même plus ce spectacle, c'est à dire qu'on va se donner rendez-vous le jour du spectacle, on va arriver avec une valise, deux heures avant le spectacle, on va sortir du train, on va poser la valise et on va danser. C'était: 'on danse quoi ? Ce qu'on est aujourd'hui. Et demain, on dansera autre chose.' Nous, c'était notre conception avec deux autres LL. Et il y avait un autre groupe qui était sur une autre chose: 'vous êtes fous, les gars, on n'arrivera jamais à se structurer ça.' Et on passait notre temps, pendant cette création à manger, à se reposer, à faire l'amour et on chantait...LL chantait, moi, je ne chantais pas, je hurlais, j'improvisais justement, j'improvisais mes textes, chaque jour, et je n'arrivais pas forcément. C'était l'époque punk, le mouvement punk: on s'était rasé complètement les cheveux." (Entretien LL, 01/1998)

22 LL "Dans le délire, dans lequel on était arrivé, la scène était toute mouillée, tous les danseurs se cassaient la gueule, et à un moment, dans mon improvisation avec cette espèce de jeu 'assis ! couché !, mettez-vous les uns sur les autres !', à Aix-en-Provence, dans le festival, tous les danseurs se sont mis à se grimper dessus, on était un gros tas. C'était rien, c'était absolument que de l'énergie. D'ailleurs, j'ai quitté la scène, je suis parti. Et la scène était vide avec un grand bidule de corps. C'était formidable. C'était un événement. [...] De vivre cette liberté à ce point-là, c'était extraordinaire. Nikolaï, il pleurait de rire, de voir ça. Il n'était pas dépité du tout. Il était très heureux de nous revoir, à chaque fois." (Entretien LL, 01/1998)

23 Les *Indolents Délires de Dolorès Dollar* sont décrits par un membre comme "le coup de grâce", tellement, à cette occasion, les divergences individuelles sont venues à jour.

l'axiome du collectif "d'accepter toute proposition", qui a permis de "sauver" le spectacle par l'improvisation.

Nous avons vu que l'idée d'autogestion du groupe en improvisation n'est possible qu'à partir de certaines bases, qui sont à élaborer et à affirmer par le groupe. L'improvisation peut alors servir de moyen pour éliminer temporairement l'idée de choix, délégué à une seule personne. Le groupe entier participe aux décisions instantanées et évolue ainsi par sa propre dynamique.

Nous illustrerons par la suite, comment cet échange permanent d'élans et d'initiatives conduit à une remise en question et une modulation à la fois de la démarche compositionnelle et de la présentation du spectacle²⁴. Peut-on encore parler de "produit fini" ou faut-il plutôt penser ces créations en terme de "Work in Progress"²⁵ pour saisir les caractéristiques des oeuvres collectives de nos deux groupes ?

b) La démarche chorégraphique en mouvement

Des ruses démocratiques de composition: du jeu de groupe au jeu scénique

La conception 'traditionnelle' de l'artiste, qui vise l'aboutissement de ses idées personnelles, semble être remise en question au sein du collectif. Souvent, il faut savoir renoncer à ses idées personnelles et céder aux envies et aux propositions des autres. Même si les partis pris esthétiques varient énormément selon les personnalités et en fonction de la "maturité artistique", il règne une règle tacite (ou explicite dans la "Charte" de LL) de toujours accepter ces choix de style personnels.

"J'ai toujours énormément aimé ce que faisaient les autres artistiquement."²⁶

"Tout ce qui est fait a le droit d'exister."²⁷

Les membres n'ont jamais dénigré les propositions des autres. Cependant, un membre de LL avoue, qu'il n'a pas aimé certaines parties proposées par d'autres participants, mais que leur "Charte" de départ l'"obligeait" tout de même à y participer. Ce respect réciproque conduira-t-il à une diversité de style ? Il faut analyser toutes les oeuvres concernant cette problématique. Il est particulièrement intéressant d'examiner nos groupes concernant la signature commune, puisqu'il y a co-présence de plusieurs auteurs,

24 sauf pour une production comme *Zoopsie Comedi...*

25 Terme utilisé par plusieurs journalistes italiens à propos du spectacle *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar* de LL, été 1984.

26 Entretien BG, 03/1998

27 Entretien BG, 03/1998

qui sont leurs propres "interprètes" dans leur "langage" collectif.²⁸ Il est néanmoins vain et peu pertinent de tenter de déceler les parts de participation de chaque membre à l'oeuvre, sa propre signature ou son trait dans leur signature commune.²⁹ Il nous importe moins de déterminer le degré d'unité ou d'uniformité dans le produit esthétique. Nous nous pencherons plus sur les divers dispositifs, inventés pour permettre une collaboration.

Les deux collectifs semblent toujours expérimenter différents techniques, moyens et tactiques de composition. Le mode particulier, inventé pour chaque spectacle, permet-il de dépasser des conventions concernant la constitution d'une chorégraphie ? La marque du collectif, à la fois dans le processus, à la fois dans le mode de représentation semble être une fluctuation, une mobilité exceptionnelle, qui dépasse largement les variations que peut montrer une oeuvre par des interprétations différentes ou par des contextes divers. Le groupe entier est maître des changements extrêmes jusqu'à la restructuration globale de la chorégraphie.

Selon les témoignages des membres, chaque (re-)présentation de la pièce *Qui a tué Lolita ?* est nouvelle dans sa mise en scène, dans sa construction, l'ordre des séquences: tous ces éléments sont variés d'une (re-)présentation à une autre.³⁰ La grande capacité d'adaptation à chaque lieu se reflète dans le fait que la mise en scène est changée en fonction de chaque nouvelle ville de représentation et des spécificités du lieu. Les 150 spectacles ne connaîtront alors jamais deux versions identiques.³¹ Au niveau des éclairages, construites à partir d'une base fixe, trente pour-cent des projecteurs sont gardés disponibles pour les adaptations correspondantes. Cette mobilité et l'"improvisation" de l'emplacement du décor, des lumières et de la bande de son sur place et par plusieurs personnes ne correspondent cependant pas toujours au fonctionnement des théâtres, ce qui cause beaucoup de problèmes (une particularité que nous avons déjà noté chez les prédécesseurs américains). Ces fluctuations et renversements dans la chorégraphie sont rendus possibles par un cadre fort: l'unité de lieu et les personnages servent de fil

28 Dans le cadre de la présente étude, nous ne voudrions pas approfondir cet aspect qui demanderait d'abord le libre accès aux oeuvres documentées sur vidéos ou en films pour analyser en détail la matière chorégraphique même. Cependant, ce questionnement se trouve au centre de notre intérêt et constituera le coeur de notre prochaine recherche, si possible.

29 Laurence Louppe aborde de manière extrêmement fine la notion d'oeuvre chorégraphique en insistant sur les confusions possibles avec le produit spectaculaire dans sa valeur marchande. (LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997 (chap.: *Les oeuvres*, pp. 245, particulièrement: pp. 280)

30 AUBRY, Chantal *Lolita en série noire*, Libération, 25/01/1984, p. 30
"De Chateaufallon au théâtre de la Bastille, le groupe de (sept garçons et filles travaillant et signant collectivement) a revu et reserré son show, éliminant certains épisodes, en améliorant d'autres."

31 LL "Il y avait un très grand travail de création tout le temps, on ne restait pas sur une chose en disant: 'ça, c'est fini et on est content; c'est fait!' Non, on remettait en cause, en disant: ça ne s'est pas bien passé. On était très à l'écoute du public aussi, dans le sens: 'Tiens, on avance sur une chose que le public aime bien.' Alors, on se trompait souvent, il y avait des choses très mauvaises. Il y avait des moments dramatiques. Par contre, il y avait des fois des choses très fortes aussi.
Il y avait une prise de risque très forte, vraiment très très forte." (Entretien 12/1997)

rouge. Le cabaret comme contexte, déterminé à l'avance, regroupe les personnages tout en offrant à chacun la possibilité de développer ses propres traits. L'histoire d'un meurtre offre un scénario qui permet de se rencontrer dans un même univers (de crime), tout en construisant une version individuelle. L'ambiguïté de la narration se reflète dans sa structure décousue, par épisodes sporadiques.³² Le fonctionnement du cabaret, une suite des numéros, est une solution élégante pour relier les propositions de tous les membres et en respectant leur spécificité et leur diversité. Ainsi se développe un jeu dans le jeu, la scène du cabaret sur le plateau, avec le spectateur doublé par les personnages mêmes. L'œil extérieur de la mise en scène, nécessaire à la construction chorégraphique, est ainsi théâtralisé. De la même manière, les *Indolents Délires de Dolorès Dollar* sont adaptés à différents lieux, comme, par exemple, au Cirque d'Hiver, à Paris avec trois scènes différents.³³

Par la suite, nous illustrons les différentes possibilités de composition chorégraphique collective, pratiquées au sein des deux groupes. Il est intéressant de noter que souvent, la composition est faite à l'aide de jeux qui introduisent ainsi déjà un ensemble de règles. Ils servent de cadre premier, d'une sorte d'arbitre extérieur au groupe, qui adoucit le sérieux des conflits personnels dans le cas d'un désaccord artistique. Le ludique sert de voie de secours pour dévier des prises de pouvoir individuelles.

Le groupe LL procède par des jeux de groupes pour élaborer les scènes et pour raffiner les relations entre les caractères, décrits par les membres comme sorte de "jeu de rôle, avant la grande mode". Il s'agit, par exemple, de tirer des papiers qui désignent un assassin et une victime pour ensuite attirer le soupçon sur sa personne ou le diriger sur une autre. Le jeu scénique est ainsi travaillé de manière ludique et détachée d'une psychologie.³⁴

BG "On n'a pas mal travaillé aussi sur le principe du Cadavreksi, mais toujours en gardant ces principes de Nikolaïs quand-même. C'est une méthode surréaliste. C'est un jeu pour enfant, en fait, où tu fais un dessin, tu plies ta feuille, ou tu écris une phrase et tu plies ta feuille, et l'autre écrit la suite. Oui, on en a fait toute sorte de tentatives, aléatoire et non aléatoire."³⁵

Le processus aléatoire (repris du système compositionnel de Merce Cunningham qu'il rencontre aux USA et à Londres), comme le pratique Dominique Boivin pour sa première pièce avec BG, *Blème Aurore* (1981), est une autre possibilité pour détacher le choix d'une décision personnelle et du calcul individuel.

³² La même caractéristique est souvent notée pour les spectacles de BG comme par PAULINO-NETO Brigitte, *Un beau geste s'il vous plaît*, Libération, 24/01/1985, p. 34:

"La dernière création de BG, *Strada Fox*, n'a pas d'histoire, même si tous les ingrédients d'une épopée exotique, distillée en instantanés fugitifs, forment une trame désordonnée rappelant les fantaisies stylistiques d'un Raymond Roussel."

³³ Le groupe BG développe une même pratique pour ses spectacles, toujours retravaillés en fonction du lieu.

³⁴ AUBRY, Chantal *Lolita en série noire*, Libération, 25/01/1984, p. 30
"Désirs, passions, violence, sang à la une. [...] Bon enfant, plein d'humour..."

³⁵ Entretien LL, 02/1998

Lors de l'élaboration de la pièce *Princes de Paris*, les parties à composer par chaque membre sont déterminées par un jeu aléatoire: deux membres utilisent un flipper pour tirer au sort la durée et l'ordre de différents morceaux. Deux personnages fictifs, "Toto" et "Lulu", sont introduits, avant d'engager deux danseurs supplémentaires au noyau de la compagnie.

A partir de ces idées auxiliaires multiples, les groupes pratiquent plusieurs façons de composer et de construire la chorégraphie collectivement:

- la composition "**interactive**": un danseur "lance" une phrase, composée de quelques mouvements, une personne décide de prendre la suite (une séquence suivante de quelques mouvements). Ainsi se bâtissent différents morceaux de danse, composés ensuite en considérant l'articulation de tous les participants à l'intérieur de chaque séquence (orientations, nombre, vitesse), juxtaposés et intégrés dans la totalité du spectacle. (*Désir, désir et Strada Fox*, en partie *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar*, mais plus dans le sens de proposition, expérimentée par le groupe entier)
A l'extrême de ce type de composition "interactive" se trouve donc *Vénus et les Toutous*, dont la composition collective est instantanée et éphémère, une **improvisation collective** sur scène.
- **après coup**: chaque danseur élabore une danse entière (comme sur un morceau de musique). Ensuite, le groupe décide ensemble, quelle séquence en est gardée, comment elle est transformée, développée et à quel moment elle est intégrée dans la pièce. (*Qui a tué Lolita ?* et pratiquement tous les solos/duos des pièces de BG, des morceaux de *Princes de Paris*)
- cette deuxième possibilité peut s'élargir jusqu'à l'attribution de la responsabilité d'un **tableau entier** à une ou deux personnes (comme pour *Zoopsie Comedi*, écriture fixe et précise "au centimètre près"). Ce responsable décide sur le thème, la mise en scène, le décor, les costumes, la musique. Un membre parle de "Chefs et Sous-chefs et de Super-Chef" pour la composition et d'un véritable "concours de scénario"³⁶ avec un vote démocratique pour optimiser le fonctionnement. *Zoopsie Comedi* est un exemple pour la réunion de chorégraphes, qui peuvent aussi collaborer à l'intérieur des différents tableaux. Chacun est libre de choisir le degré de participation de ses "interprètes" à l'écriture chorégraphique de la scène à créer. Ainsi, certains écrivent la totalité de leur partie.³⁷
Un questionnaire, envoyé à chaque participant en amont de la création de *Zoopsie Comedi*, détecte les envies et les penchants des uns et des autres. Les deux collectifs cherchent à y adapter directement le processus de création.
- la limite de la "composition collective" proprement dite est la **pièce composée de plusieurs chorégraphies**, dont chacune est élaborée parallèlement et dirigée individuellement par un ou deux membres (comme, en miniature, *Bla Bla* de LL, et avec ses trois pièces, *Cabinet de curiosité* de BG)

Pour *Qui a tué Lolita ?*, LL procède scène par scène, dont sa création est accordée soit à un membre pour sa totalité ou soit aux partenaires pour les duos/trios/quatuor. Un membre de LL remarque qu'ils n'ont, en fin de compte "jamais composé collectivement, mais petit bout par petit bout leurs mouvements". Les

³⁶ Entretien LL, 01/1998

³⁷ Les trois premières manières peuvent se rencontrer et se mélanger dans le contexte d'une seule création.

participants parlent en terme de "montage", notion qui renvoie au mode de composition utilisé au film. LL concentre son processus collective plus sur la mise en scène que sur les mouvements dansés. Une ou plusieurs personnes prennent l'initiative de proposer un ordre des séquences et une disposition du décor, avec l'accord de toutes les autres. Ou ce travail est délégué à certains, suite à une décision du groupe. D'après un membre de LL, personne n'a pu refuser d'accomplir une telle tâche.

LL "On devait se mettre à l'écoute de la structure du spectacle. Et ça aussi, c'est très important, parce qu'il y avait la non-appartenance...on n'était pas des gens qui revendiquaient leur idée ou leur chorégraphie."³⁸

Le fait de s'identifier à un thème ou tout simplement à une démarche définie par le groupe entier, peut amener à la substitution du leader par le propos artistique.³⁹ Le respect du choix de l'autre se fait plus facilement, si le collectif est réuni autour d'une idée précise.

Le groupe annonce dans la présentation des *Indolents Délires de Dolorès Dollar* (voir: Annexes) que, pour cette pièce, les transitions ne sont pas leur préoccupation primordiale, mais que le groupe veut concevoir ce spectacle comme un tout: "un voyage continu du début à la fin, avec une évolution". Cependant, selon certains, la composition et la mise en scène de ces éléments extrêmement hétérogènes ont posé énormément de problèmes et étaient confiées, en fin de compte, à deux personnes (dont une se retire à cause de leurs points de vue opposés). Ainsi, le groupe cherche, surtout suite à l'expérience difficile des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, ressentie comme impasse de la composition collective, à toujours développer une "nouvelle formule", "un autre système de création". Une forte stimulation de la créativité de chacun était provoquée par le fait de proposer, comme pour *Mouse Art*, qu'"un tel fait les cinq première minutes, puis continue quelqu'un d'autre."⁴⁰ Pour cette dernière chorégraphie collective de LL, différents systèmes de composition ont été mélangés: une séquence entière écrite par une personne et phrase par phrase, mises bout à bout. Le scénario était imposée par le texte d'un peintre, mais adapté aux besoins spécifiques de certains "personnages", choisis et travaillés préalablement. Le processus collectif est ici hybride par des interventions de l'extérieur (costumes, texte) et n'est plus intégralement conduit par le groupe même.

Cependant, pour leurs premières productions, LL et BG ont élaboré tous les éléments spectaculaires eux-mêmes et (en majorité), collectivement. Ils ont même conçu la présentation et la promotion du

38 Entretien LL, 12/1997

39 Dominique Boivin s'exprime sur le lien du propos d'une chorégraphie à la possibilité de s'y substituer en tant que créateur, un aspect qui semble autant plus important pour un groupe de créateur: "Quand le sujet est important, les personnalités trouvent leur place et peuvent s'épanouir. Il n'y aura pas le nom d'une personne qui vient en avant, mais le spectacle." (Table ronde)

LL "Pour *Qui a tué Lolita*, on a décidé de se rassembler autour d'une idée, d'un lieu commun: l'énigme, la narration, le suspense. [...] L'idée qui est sortie, c'était 'l'énigme chorégraphique'. Cela a été quand-même un lieu, où on a créé un rassemblement lié à l'oeuvre. Donc, ce n'était pas, tout d'un coup: "on décide que l'un, il fait ci, puis, l'autre qui fait ça." Non, c'est le spectacle qui était en avant, et nous, on était derrière." (Entretien LL, 12/1998)

40 Commentaire lors d'un visionnage de vidéos, LL, 12/1997

spectacle (les affiches et les cartons d'invitation personnalisés). Le fait d'avoir participé à l'élaboration de l'ensemble des éléments spectaculaires, (au moins à la conception), quelles conséquences aura-t-il pour le danseur, face à sa partition ? Dans le groupe LL, le danseur, comme chaque créateur au sein du collectif, peut changer sa partition, par exemple enlever ou ajouter une partie, un solo ou une scène supplémentaire, en accord avec le reste du groupe. Il peut se retirer temporairement de la scène, ne plus participer au spectacle, pendant une semaine ou plusieurs mois, à condition de trouver un remplaçant. Une caractéristique importante est alors la pratique des reprises de rôle interne par des membres du groupe, comme chez LL. Cela est possible par le long travail commun et le fait de connaître extrêmement bien l'autre personne et son "personnage" dans la pièce.

Revenons donc à un exemple de création, qui a été entièrement menée par le collectif BG: *Désir, désir*.

Tous font tout

Le groupe BG enclenche, suite à son premier spectacle collectif, *Vénus et les Toutous*, ponctuel et entièrement improvisé, un nouveau type de processus avec *Désir, désir*⁴¹ (une commande du festival de Rouen, en juin 1983).

BG1 "A cette époque-ci, on avait fait tout un travail sur l'improvisation, avec *Vénus et les Toutous*. Ensuite, on avait travaillé sur le concept de produire au-delà d'une esthétique, une forme complètement impliquée dans notre quotidien. On avait fait *Désir, désir* en faisant la musique, en faisant les costumes, en faisant les décors, en faisant les lumières, et en faisant la danse. Et donc, il y avait des logiques très très fortes dans ces pièces au niveau des recherches formelles."⁴²

Uniquement le groupe BG développe la composition collective des mouvements (séquences) de groupe pour des spectacles entiers.

41 BG "On l'a fait pour *Désir désir*, qui est un spectacle bizarroïde, pour moi. C'est complètement subjectif, mais *Désir désir*, c'est un spectacle que je n'aime pas, je n'y ai rien compris. Je ne savais pas du tout ce qu'on faisait. Je ne comprenais pas, pourquoi on arrêta *Vénus et les Toutous*, je ne comprenais pas. On était en train de trouver quelque chose de très fort. Je connaissais très mal l'univers de la danse à cette époque-là, en 1983: qui faisait quoi exactement. C'était que personne n'osait montrer que de l'improvisation dans le spectacle. Et je me disais: quelle stupidité d'arrêter ça. Parce que si vraiment, on veut se démarquer, je rappelle tout ce que j'ai dit, véritablement, on était sûre de trouver un langage, et peut-être ce langage c'est celui-là. C'est de mettre en scène notre laboratoire. C'est ça, qu'il faut faire, au moins à travers deux ou trois spectacles; après, on verra..." (Entretien BG, 03/1998)

42 Entretien BG, 03/1998

BG2 "Avec *Vénus et les Toutous*, il y a eu ce travail sur l'expérimentation, l'improvisation, ensuite, *Désir, désir*, qui était sur un principe d'écriture, avec certaines parties collectives: 'tant de mouvements par quelqu'un, tant de mouvements par quelqu'un d'autres etc.', toujours avec ce principe de Gestalt. [...] Gestalt, c'est à dire: garder le goût de quelque chose. Par exemple, il y en avait un qui faisait une proposition de geste, comme ça, tout le monde reprenait, et puis ensuite, un autre qui continuait, et qui faisait une autre proposition. Ça se faisait ensemble, mais on n'était pas tous tout le temps le nez dedans. Alors qu'avec *Désir, désir*, on était tous tout le temps le nez dedans, et BG a été absorbé par notre truc, parce que c'était pas du tout son histoire d'improviser."⁴³

Cette pièce, comme aussi les suivantes, était précisément composée, par des phrases juxtaposées, intercalées et accordées par rapport à une musique à l'aide du nombre de comptes. Un membre de BG parle de la période du "collectif à son état pur, le plus sauvage, le plus débridé."⁴⁴ Pour *Désir, désir*, le groupe BG décore la toile de fond, un cyclo blanc, en y appliquant des bandes de scotch noirs dans des dessins abstraits. Il cherche aussi à produire la bande de son par ses propres forces et indépendamment d'une intervention d'un spécialiste: les membres de BG louent des instruments (batterie, guitare électrique, saxophone) et recopient les disques utilisés dans *Vénus et les Toutous*. Ils jouent et chantent eux-mêmes, dans une cave qui leur sert de studio d'enregistrement. Selon eux, leur but était de "faire de notre mieux, consciencieusement." Tout en étant "conscient de leur incompetence en tant que musiciens", les "danseurs" n'hésitent pas à franchir le pas pour expérimenter dans l'autre domaine. Les costumes sont aussi choisis et composés par un des membres: des "chemisettes en nylon", avec des "grosses fleurs" qui évoquent des souvenirs amusants chez plusieurs membres. Ceux-ci sont remplacés par d'autres, moins "extravagants" en noir, rouge, jaunes. D'après leur idée, le maquillage blanc devait servir de signe pour la "surexposition" et "l'outrance", renforcée par un jeu d'éclairage.

Le processus aléatoire, que Dominique Boivin avait intégrée depuis ses rencontres avec Cunningham et Cage, est ici déplacée dans la conception de la lumière. Celle-ci est programmée à l'ordinateur, qui déclenche un nouvel effet toutes les trente secondes, sans lien direct avec la chorégraphie. Il s'agit, d'après un membre de BG, d'une danse qui n'avait pas de thème: "tout était abstrait dans *Désir, désir*".⁴⁵

Il s'agit donc plus d'un renouvellement par rapport au processus compositionnel que du contenu de l'oeuvre. Un membre s'exprime en terme de "recherche sur la forme du spectacle, moins sur le fond".⁴⁶ Quelle esthétique spécifique peut surgir d'une telle manière de concevoir un spectacle ?

43 Entretien BG, 02/1998

44 Entretien BG, 04/1998

45 "Qu'une histoire éclatée ou pas d'histoire du tout: Strada Fox est un collage, [...] pour évoquer "autre chose": pour montrer la danse pure et vive, l'énergie." BALAVOINE Roger, *Strada Fox à l'Espace*, Paris-Normandie 19/12/1984

46 Entretien BG, 03/1998

c) Une esthétique de collage

Déjà le fait de partager la direction au sein d'un trio ou d'une séquence de groupe semble être une nouveauté par rapport à l'idée d'un créateur unique. Pour *Strada Fox* de BG (1984), par exemple, les pièces de groupe sont élaborées ensemble: "dix secondes composées par un, la suite par quelqu'un d'autre".⁴⁷ Ce processus a conduit à des "changements de point de vue radicaux à l'intérieur de la chorégraphie".⁴⁸ De même, plusieurs membres de BG remarquent qu'avec le spectacle *Strada Fox*,⁴⁹ le groupe a vraiment trouvé un "processus lisse et bien articulé entre tous les participants: la démocratie totale, chacun avait un solo et un duo et des pièces de groupes à chorégrapier".⁵⁰

"*Strada Fox* est un spectacle qui ne se raconte pas, parce qu'il se vit au fil des images et de la danse qui se déroule devant les yeux du public. Un tourbillon incessant où chacun des danseurs vole de ses propres ailes. Il n'y a pas d'histoire, mais plutôt un enchaînement de situations où le danseur évolue, tantôt gaiement, tantôt grimaçant, tandis que les corps ondulent...Un spectacle bien construit où la danse et le théâtre se retrouvent pour ne former qu'un..."⁵¹

Cette démarche avait procuré de la satisfaction aux participants. La qualité du produit avait ensuite garanti un grand succès chez les programmeurs et le public, même si certains journalistes parlent d'un manque de lisibilité et d'une chorégraphie morcelée. *Strada Fox* est une pièce "composée de flashes, un Puzzle", malgré le développement d'une esthétique à l'intérieur de chaque petit morceau. Cependant, le groupe choisit de ne pas reprendre la même procédure pour la création suivante, *Princes de Paris* (1985), mais d'essayer de toujours renouveler son processus de création. La composition même porte néanmoins certaines caractéristiques de la "création collective" comme la juxtaposition de diverses petites scènes et l'échange, la circulation des costumes entre les danseurs.

47 NAHMIAS, Alain *Strada Fox par BG, relais de chorégraphes*, Pour la Danse, fév. 1985

"Les solos et les duos sont interprétés par leurs auteurs. [...] Quant aux pièces d'ensemble, la signature est apposée successivement sous la responsabilité de l'un des cinq danseurs-chorégraphes. Ce partage est déterminé équitablement selon la vieille recette du minutage. [...] de telles règles paraissent arbitraires, elles prennent tout leur sens si on sait qu'elles sont appliquées avec la plus grande souplesse et qu'elles font apparaître la recette la plus naturelle et la plus viable pour une création dite de groupe."

48 Entretien BG, 04/1998

49 une commande "assez importante" du festival d'été de Seine Maritime (juin 1983)

50 "...spatialement propre, le plus clean que possible. Une personne essayait par exemple son mouvement sur lui qui était ensuite intégré dans une phrase et repris par les cinq personnes." (Entretien BG, 03/1998)

51 BG: *le langage de l'image*, Le Matin de Lyon, 18/01/84

"Laissons nous aller, laissons nous perdre dans ce dédale de saynètes mises bout à bout en un patchwork d'actions saugrenues et suivons ces danseurs qui troquent sans cesse leurs costumes les uns avec les autres, ce qui fait qu'ils ne sont jamais ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. Jouons à l'égaré, c'est le jeu. Car Paris, c'est bien bien ça: un assemblage incohérent d'espaces qui s'opposent les uns aux autres, d'actions et de désirs multiples et contradictoires qui s'entremêlent, un puzzle de langages et de point de vue, un déchirement permanent et une sollicitation perpétuelles des sens. Tout cela forme une unité mythique, un manteau d'Arlequin nommé Paris."⁵²

Nous reviendrons sur le motif mentionné de "troc", de "recyclage" et sur l'idée d'un mélange de langages dans le contextes de l'intégration des "créations collectives" au marché théâtral.

LL cherchait, dès sa première création, à "constituer une globalité à partir d'éléments divers", idée réalisée à travers la création du festival "Bonjour" pour la ville de Perpignan. Dans une chapelle, les Lolita proposent des "énormes *Bla Bla*", durant plusieurs jours, auxquels ils invitent d'autres artistes comme Pierre Doussaint et Isabelle Dubouloz. La juxtaposition et l'assemblage d'éléments chorégraphiques hétérogènes sont les motifs esthétiques principaux des deux groupes, les plus souvent cités, dès leurs premiers spectacles. La succession d'images dans une rapidité du vidéo-clip, telle est une caractéristique soulevée par les journalistes à propos des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*. Le groupe s'inspire ouvertement des techniques de composition pratiquées par les mass médias. La presse parle d'une logique libertaire, d'un chaos qui ne se résout pas toujours dans une composition cohérente. Les voix (auto-)critiques parlent d'un risque de dispersion et un manque de concision, d'affirmation d'un choix précis et d'approfondissement d'une direction.⁵³

Par la suite, nous verrons, comment l'idée de collage et de montage apparaît de manière potentialisée lors des spectacles uniques et des performances. Probablement, le fait de souvent concevoir et composer rapidement ces événements ponctuels influence aussi la construction des spectacles représentés plusieurs fois et crée des habitudes de fonctionnement, des "recettes de composition" pour les cas d'urgence. Nous développerons aussi, en quoi l'idée de de récupération est une autre caractéristique du collectif, surtout développée par BG, mais aussi par LL lors des spectacles événementiels.

3. "Bijouterie": Evénements et Performances

a) Publicité ou Alternative économique

Parallèlement à la production des spectacles, LL propose des créations événementielles, "uniques pour des lieux particuliers", les "Diamants de LL", commandés par des entreprises privées (Kodak, Roux Seguela, Peugeot, Belin, Saint Marc...) ou culturelles, (Festival Bonjour de Perpignan, Chapelle Saint Dominique, Lieux publics pour les Nuits Blanches de la Danse à Marne La Vallée, Festival de Seine

⁵² *La Danse à Aix, Avec et autour Nikolais*, Pour la Danse, 09/1985, concernant *Princes de Paris* de BG.

⁵³ Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur ce point critique, qui peut devenir une des raisons pour la séparation du collectif. (Voir: *Du langage collectif au collectif d'artistes*, p. 142)

Maritime). Il s'agit de fabriquer un produit esthétique qui charme l'oeil, qui distrait et qui peut représenter l'image de l'entreprise (aussi bien que celle du collectif).

Le nom ("Diamants") évoque la plus grande valeur, les pierres précieuses, taillée sur mesure en fonction de chaque lieu et de chaque interventions"⁵⁴ Le fait de devoir trouver une mise en scène adaptée à chaque nouveau lieu a facilité le fonctionnement et le montage lors des tournées des autres créations, le groupe ayant développé une grande capacité de réaction instantanée aux nouvelles données.

LL1 "Il y avait des moments où on faisait des choses complètement improvisées. Il y avait ce côté événementiel. C'est aussi un peu l'héritage des années 1960, je pense. Lolita a été un peu héritière de mouvements artistiques aussi, qui étaient plus dans la peinture, dans la musique que dans la danse, mais on a fait des événements totalement improvisés..."⁵⁵

LL2 "On a fait des spectacles avec des choses improvisées à l'intérieur. On a fait énormément de spectacles événementiels aussi. On avait beaucoup de commandes de la publicité, d'événements publicitaires, et ça donnait des trucs complètement inimaginables, on récupérait des morceaux de spectacles, on changeait."⁵⁶

A ces occasions, des extraits d'anciens spectacles sont retravaillés, des passages repris, modifiés et développés. Certaines fois, il y a un investissement important de la part des entreprises en termes de costumes et de décors, comme à Versailles, en août 1987, pour le *Dîner Le Nôtre* pour les concessionnaires européens de Peugeot. Cet événement tourne autour des animaux et se présente comme "danse de Cour". L'extérieur et l'intérieur du château sont investis. Plusieurs membres du groupe rappellent cette soirée événementielle, qui laisse des bons souvenirs par son caractère majestueux et royale, plaçant la danse dans un cadre "supérieur", à la Cour. Les costumes sont de premiers intérêts pour l'élaboration des séquences dansées à l'intérieur du bâtiment, tandis que l'extérieur est investi par des promenades (en jouant des personnages de la Cour royale) et par des petites enchaînements dansés à vocabulaire simple (des gestes et mouvements codifiés de danse moderne, composés par juxtaposition d'éléments reconnaissables et répétés, la plupart des mouvements réversibles et contrôlés, sans élans jetés, souvent partant d'une extrémité, la verticalité du corps central conservée). Il y a des membres de la compagnie BG qui participent également à cette manifestation.

Un recyclage créateur chez Beau Geste

L'avantage de cet engagement intense d'un groupe fixe (invariable) est la possibilité de reprendre des parties, les rejetés ("les mettre de côté" lors d'une création, les garder en suspension) pour les intégrer dans le processus d'une nouvelle création. Le partage d'une énorme quantité de propositions facilite leur transformation et la composition rapide à partir d'anciens éléments. *Climat d'amour*, par exemple, créé à Rouen en 1988, est un "pot-pourri de plusieurs spectacles de BG", mais personne ne reconnaissait les

54 Extrait du dossier: "Les Diamants" du groupe LL, transmise par les Iles de Danse: le langage publicitaire vend les "petits spectacles brillants et solitaires", au détail. Il propose ce type de spectacle en commande.

55 Entretien LL, 01/1998

56 Entretien LL, 12/1997

éléments repris", même pas les "habitués de BG".⁵⁷ Les idées ébauchées sont approfondies plus tard: ainsi rien n'est perdu, gâché, mais le matériel est manipulé et recomposé. Le travail continu dans la même équipe et à long terme permet d'instaurer un "répertoire Beau Geste", dont les petits bouts de différents spectacles peuvent se réajuster, être retrafiqués et dansés sur une nouvelle musique, avec de nouveaux costumes. Créé en 1991 pour une tournée dans les châteaux de Normandie, le dernier spectacle collectif de BG, *Nuit en Fourrure*⁵⁸, est composé de trois parties, dont la dernière est une reprise de séquences de *Climat d'amour*. Le cadre de danser dans les cours des châteaux, en plein air, demande des adaptations spécifiques.

Jardins de Bagatelle (1989) est évoqué par plusieurs membres comme une expérience particulièrement enrichissante. L'événement se déroule pendant le concert deux orchestres de Rock. En réaction et comme contraste, le groupe développe un travail d'extrême lenteur ("une heure de ralenti") sur la musique de Thierry Azam ("une ou deux notes aiguës en 20 minutes"). Le groupe cherche une qualité de mouvement suspendue et continue, dans un tempo extrêmement lent. L'idée était de refléter un monde aristocratique et précieux, en contraste avec les costumes en plastique et avec l'univers sonore. Un membre se rappelle que le groupe s'étonnait lui-même par cette nouvelle exploration, puisqu'il avait travaillé dans un mouvement de grande vitesse auparavant. La récupération, le recyclage d'anciens matériaux chorégraphiques conduit à une création par leurs variations et par leurs recompositions. Ainsi, les deux groupes s'exercent dans la capacité de collaboration spontanée et rapide, maîtrisée dès leur formation chez Nikolaïs. La manipulation d'objet, l'adaptation à chaque nouveau lieu, à toute nouvelle demande ne pose aucun problème, au contraire, elle devient un défi pour le groupe.

b) Enseignes ou lieux de liberté

Un laboratoire qui paye...

D'après des membres de LL, les spectacles événementiels ont servis de moyen pour expérimenter en grande liberté des nouvelles séquences, des scènes et des situations improvisées. Les groupes ont la possibilité de faire une recherche supplémentaire, sur un mode ludique, sans grand enjeu critique par rapport au milieu de la danse. Le fait que ces soirées soient uniques et ponctuelles offre la possibilité de choisir une nouvelle forme sans risque. Cependant, les entreprises demandent, concrètement, de produire une 'cerise sur le gâteau', une image plastique et séduisante, facilement saisissable. La liberté mentionnée n'est-elle pas 'truquée' ?

⁵⁷ "J'adorais ce spectacle, tout le monde adorait ce spectacle. Il n'y avait pas de problème pour le trouver, c'est un signe." [...] "C'était un 'best-off', mais c'était un spectacle à part entière. On arrivait vraiment à faire un travail neuf, à partir des anciennes choses, tellement on avait fait, tellement on avait un bazar." (Entretien BG, 04/1998)

⁵⁸ "Dans le décors effectivement "hors du commun" [...] oubliez vos sages références chorégraphiques, vos points de repère sécurisants. Dans un élan joyeusement iconoclaste, "BG" vous bouscule tout ça, tout au long de ce vrai-faux happening. [...] Expression collective, mais aussi individuelle de ces corps enfin libérés qui revendiquent et proclament leur droit à l'évasion permanente et à l'humour." extrait de ROUSSEAU, Pierre *"Beau Geste": corps accords*, Paris-Normandie, 04/06/1991 (sur *Nuit en Fourrure* à Vernon)

Un membre de LL mentionne le danger de ces événements publicitaires, à la fois pour le travail artistique de la Compagnie, et comme enjeu politique et moral. Vendre son âme et son art ou contourner le marché théâtral ? Le fait de participer aux commandes événementielles des entreprises prolonge la tradition de la danse comme entremet divertissant. Il ne faut pas juger la participation à de telles activités, mais mettre en question de manière plus intense le fonctionnement du marché théâtral et les moyens qu'il met à la disposition des compagnies. Le mécénat est une forme de prise en charge complémentaire pour la création d'une oeuvre chorégraphique. Il est cependant peu probable que celle-ci développe, sous ces conditions, une force subversive, contestataire ou novatrice. La revue *Zoopsie Comedi*, organisée en petits numéros, en petites bouchées appétissantes, se prête à ce genre d'interventions: spectaculaire, bien dosée en humour et légèreté et fournie visuellement en costumes impressionnants.

Le paradoxe inhérent, dû à la situation économique précaire, se manifeste clairement dans le fait que même les personnes qui contestent, au fond, le plus une telle pratique (moralement et artistiquement) la prolongent, plus tard, par des travaux à l'occasion d'événements sportifs ou autres manifestations de masse. La mise en scène de défilés de mode est un autre domaine qui semble attirer certains membres de LL et de BG. Le goût pour l'aspect extérieur de costumes a toujours été présent dans les pièces, souligné dans le discours des participants. Ils semblent avoir grande importance, à la fois pendant l'élaboration de la gestuelle, à la fois comme moyen de valorisation du groupe par la collaboration avec des stylistes connus (Christian Lacroix, Sylvie Skinazi). Ainsi, les produits artistiques sont sensiblement influencés par ces costumes extravagants, comme remarquent plusieurs membres des groupes. Il s'agit d'un conflit indirect entre l'envie d'affirmer l'identité propre de chaque groupe et le besoin de légitimer et défendre son rang dans le champ artistique. Les événementiels sont ainsi des petits diamants à double tranchant, en quelques sorte les "concentrés" de la confrontation avec la réalité économique et sociale. En même temps, l'intervention dans ce cadre-là, devant un public de comité d'entreprise par exemple, ouvre l'accès à cette forme d'art à des personnes qui n'ont probablement jamais choisi d'aller voir une pièce de danse contemporaine. Ce projet de dépasser les frontières du milieu de la danse contemporaine, comment est-il inscrit dans le programme même des deux groupes et à travers quels enjeux esthétiques marque-t-il les créations ?

c) **Ouverture de la danse ou "fermeture des chapelles"** ⁵⁹

LL et BG développent un discours critique concernant le circuit de la "jeune danse française", qui vise à la fois certains courants esthétiques et les critères de jugement utilisés par la presse spécialisée. Par son fonctionnement propre, ce circuit se clôturait et ne permettait pas de renouvellement et d'initiative spontanée. Par conséquent, le public se restreint à une population d'avertis et d'initiés, suite à un certain "élitisme et intellectualisme". ⁶⁰

⁵⁹ Cette expression est utilisée par un membre de BG, en parlant de la presse spécialisée de la capitale et de ses critères de jugement. Le lecteur pourra évaluer cet avis à partir des articles cités, en les comparant à ceux des journalistes régionaux.

⁶⁰ Les deux groupes cherchent à établir un contre-courant, face à certaines tendances déjà calcinées en danse contemporaine. Un témoignage les résume pour l'époque du Four Solaire: "prise de tête", "les jambes jamais montées plus haut que 45°", "pas de sauts", "seulement en silence". Le Four Solaire a, au contraire, proclamé "la liberté totale: si on aimait bien les grand battement, un grand écart pourquoi pas les intégrer dans la chorégraphie ?". (Entretien, 02/1998)

Sur deux plans, les groupes envisagent d'offrir l'accès à leur danse à un public plus large. Particulièrement attentifs à l'adresse, ils recherchent une plus grande proximité aux spectateurs. Le contenu même de certains spectacles reflète l'envie de partager les références avec les spectateurs à travers des thèmes populaires ou facilement abordables. Le spectacle *Qui a tué Lolita ?* et la revue *Zoopsie Comedi* se construisent autour d'un tel propos.⁶¹ Nous avons mentionné divers thèmes, chorégraphiquement traités par les deux groupes. L'inspiration peut être puisée aussi bien dans la réalité (frappé par une catastrophe, le groupe BG élabore une danse sur le thème de "la fin du monde") qu'au travers des mythologies. Dans le cas de BG, surtout *Princes de Paris*, mais aussi des pièces ultérieures comme *Baïonnette* ou *Carmen* semblent refléter ce désir d'atteindre le public.

"C'est sans doute parce qu'elle [la ville de Paris] appartient par nature à tous que chacun y met ses propres fantasmes. Pour cela Paris est un thème qui se prête très bien à la création collective et le collectif BG a eu là une excellente intuition."

Le souci de partage et de sensibilisation⁶² se manifeste aussi dès le départ. Surtout pendant leur première période d'existence, les deux groupes vont à la rencontre d'un public local. Nous avons déjà noté que BG ouvre rapidement leur local, le moulin, aux spectateurs. En Haute-Loire, "dans la France profonde", BG improvise sur le marché paysan et au gymnase, accueilli par la population rurale. Un membre de BG évoque leur performance dans des vitrines à Rouen et une intervention dans les rues de Tours, lors du festival *Dehors/Dedans* issues de l'idée de "déplacer la danse". BG inclus dans son événement 24/48 (24h de spectacle en 48h à Val de Reuil, du 23 au 25/11/1990), une des dernières actions communes du collectif, aussi toutes les associations de la ville et fait intervenir 150 participants, en investissant des lieux différents, entre autre la piscine.⁶³ Encore récemment, à l'occasion de l'ouverture du "Dancing", leur nouveau studio (21/06/1997), toute l'île du Roy a été transformée en une gigantesque plate-forme de spectacles divers (avec les amateurs et enfants et des professionnels de multiples domaines). La soirée *Tutu Noël Papan l'année*, (20/12/1990), montée en deux semaines pour le Centre d'art et d'essai à Mont Saint Aignan, aura autant de succès:

⁶¹ Le thème du spectacle semble moins importer dans la démarche de BG. Tandis qu'il réunit les participants de LL autour d'un sujet précis et qu'il sert de cadre à la chorégraphie, le thème ne est construit que tardivement dans la conception de *Vénus et les Toutous*, *Désir, désir* et *Strada Fox*. Il s'agit plus d'une recherche sur la forme spectaculaire, sur la construction chorégraphique, sur la gestuelle que sur la question du contenu:

BK "Pour Désir, désir, il y avait plusieurs thèmes d'improvisations d'abord...?"

BG "Voilà, tu mets le doigt sur quelque chose de très très important. Une chose dont nous étions vraiment pas fort, qui était vraiment problématique, c'étaient les thèmes des spectacles. C'étaient des discussions jusqu'à deux heures du matin pour trouver le thème du spectacle. On ne le trouvait pas, jamais." (Entretien BG, 03/1998)

⁶² qui perdure jusqu'à nos jours dans le groupe BG. Un des preuves est le spectacle *Mécaniques*, qui explique, surtout à un jeune public, le processus de création de la compagnie. Il est présenté au moins deux fois durant la semaine, avant la représentation des autres créations.

⁶³ "Une compagnie de danse désireuse de participer, à sa façon, à l'évolution d'une ville [...]" *L'événement, purement et simplement*, La Dépêche de l'Eure, 11/1990

Ce fut une super idée germée dans l'esprit de la compagnie BG que celle de marier les 'pros' et les 'débutants' du spectacle [...] Mariage également entre la danse contemporaine et le modélisme, entre le chant de la chorale de l'école de musique [...], *24/48 pour tous les goûts*, Le Courrier de l'Eure, 11/1990

"Soirée surprise: pour BG, c'est presque un pléonasme. [...] La Compagnie de danse a fait une fête...surprenante. [...] Le gang à Boivin vide son sac à malices [...] la route de l'habitude se casse le nez." ⁶⁴

Une autre possibilité de proposer une rencontre avec le public (ou future public) sont les stages de danse offerts par les compagnies. BG partage même une soirée avec les élèves (dans le cadre du festival Création en Val de Charente, 07/1984). Le groupe travaille entre autres avec des toxicomanes et poursuit une activité pédagogique soutenue.

Les résidences de LL demandent parfois aussi des animations: un stage avec des handicapés moteurs à Châtelleraut, un stage et une création commune avec des amateurs au Brésil. LL donne un stage auprès de sourd-muets qui sont intégrés dans les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*. Au festival de Rovereto, Italie, nombreux "figurants" font partie de cette même chorégraphie pour une "version dans une piscine". L'intégration d'enfants "dans la trame du spectacle existant du conte chorégraphique" ⁶⁵ est prévue pour une création, ainsi que de "former avec les enfants une équipe de production", ce qui abouti dans le tournage d'un film *Momo*. ⁶⁶

Le groupe LL danse devant les habitants du village dans le Sud de la France, avec l'échauffement sur le plateau installé au milieu du marché et le spectacle *Bla Bla* qui investi les stands mêmes. Le jeune groupe LL poursuit une recherche concernant la proximité du public, son intégration dans le spectacle en faisant participer des associations locales, en situant le lieu spectaculaire dans un Bar d'un village italien ou sur un parking. Un événement comporte une partie, où une danseuse cuisine un plat traditionnel sur scène: à la fin, LL invite le public à manger avec la compagnie...

L'idéal d'une ouverture de la danse contemporaine, face à sa "tendance à l'élitisme", se manifeste dans les choix gestuels: LL introduit dans sa recherche esthétique la notion de "métissage" ⁶⁷. En réaction aux

⁶⁴ BALAVOINE Roger, *La belle surprise de BG*, Paris-Normandie, 20/12/1990

⁶⁵ Notes manuscrites, Biennale du Val-de-Marne, 1989

⁶⁶ Réalisé par LL, Production par les Iles de Danse, 1988)
L'idée de se servir de la "structure LL" pour entrer en contact avec les gens de différentes manière, était aussi inscrit dans le choix du nom du personnage "qui pourrait poursuivre des activités diverses: LL danse entre autres, mais pas exclusivement..."

⁶⁷ LL "A cette époque-là, on a essayé de travailler aussi sur l'idée d'une autre histoire de la danse, qui est la danse des cabarets, du music-hall, des danses de salon. C'est marrant, mais à l'époque, quand on a commencé à dire: 'bon, on va travailler avec un professeur de la danse de salon !', ils ont dit: 'hmm, bon, d'accord ?' (ton, ironique)

BK (Rire) "La 'basse danse' " ?

LL "La basse danse...Je ne me souviens plus, qui avait dit que c'était un 'art mineur', ce qu'on faisait. Que le divertissement, c'était mineur par rapport à ce qui se passait dans la danse et que Lolita, on était un peu "les joyeux". On a eu à lutter contre l'idée du divertissement, une idée qui est passé complètement dans la danse, après, qui n'a pas... . Mais à l'époque, on a été énormément critiqué par rapport à cela."

courants "académiques" et "abstraites" de la danse contemporaine,⁶⁸ le groupe introduit des gestes quotidiens dans leur danse. Divers types de danse et des éléments issus d'autres domaines spectaculaires et même sportifs sont mélangés à des mouvements plus codifiés (de la danse moderne). Nous comprenons, pourquoi les membres se forment en danses de salon⁶⁹, chant, claquettes et acrobatie. L'idée de s'éloigner d'une danse "aseptique" et "stérile" pour retrouver un "touché sensuel", voir "érotique" est déjà développée dans *Qui a tué Lolita ?* et ensuite prolongé par les créations suivantes. Le rythme brésilien, le flamenco, la chanson populaire, des formes de danse de la Vendée: les rencontres des nationalités, des cultures et des époques sont exploitées comme matière spectaculaire.

"Une langue qui nous parle même si le sens ou le non-sens nous échappe."⁷⁰

BG développe aussi une recherche sur le mélange de différents types de gestes et de mouvements: "un folklore extra-terrestre. [...] Tout cela donne une furieuse envie de danser [...]"⁷¹ Un commentaire qui ne pourrait pas mieux indiquer la manière par laquelle cette danse invite et emmène le spectateur. Une nouvelle forme de folklore, danse partagée et populaire ?

"Pas d'argument cette fois-ci, mais le style BG apparaît dès les premiers croisements dans l'espace. Les danseurs de la Compagnie, animée par Dominique Boivin ont en eux le sens du théâtre, de la communication. Les rencontres qu'ils montrent dans cette série de pièces drôles et graves, sont parties de la vie. [...] Danse pure, pour BG, équivaut à engagement, à communication avec le public. Les danseurs jouent la comédie, il n'y aura pas de suite dans les idées, elle rebondira de l'inattendu à un autre inattendu. [...]"⁷²

L'envie de partage s'étend même jusqu'au rapport avec le spectateur: un membre de LL parle de l'idée que "le public pouvait servir d'œil extérieur", en fonction duquel le collectif pourrait travailler les finitions d'une pièce.⁷³ Pour les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, le groupe invite ses co-producteurs italiens aux répétitions à Polverigi pour connaître leurs opinions concernant l'évolution du processus de création. Après la première, la pièce est entièrement révis(it)ée, modifiée, et sa durée est réduite de 1h45 à 1h pour le festival de Polverigi et les tournées ultérieures. Ainsi, le travail de composition et de mise en scène

⁶⁸ GAUVILLE, Hervé, *Chateaufallon*, Libération, 23/07/1984
"[...] C'est aussi l'envie d'en finir avec la danse expressionniste, réaliste, psychologique, mortifière ou mortifiée."

⁶⁹ Il est intéressant de noter qu'un des membres de LL organise aujourd'hui le "Bal dingue" à Paris, bal avec diverses danses de salon, tango, interventions d'artistes divers...

⁷⁰ BG: *le langage de l'image*, Le Matin de Lyon, 18/01/84

⁷¹ BOSSATI Patrick, *Beau Geste - Strada Fox* (Rouen) "Les saisons de la danse", 02/1985

⁷² BALAVOINE, Roger, Festival d'été de Seine Maritime, 06/1983, Paris-Normandie

⁷³ Cet idéal se est perdu au cours des années...

n'est pas clos au moment de la première rencontre avec le public, mais toujours mouvant, un processus soutenu.

Dans un premier temps, LL cherchait à faire intervenir des spectateurs directement dans le déroulement du spectacle, sous une forme théâtralisée dans une scène prévue et fixée du spectacle *Qui a tué Lolita ?*. L'intégration de ces spectateurs, avertis à l'avance, lors d'une intervention ponctuelle n'est-elle pas plus un clin d'oeil surprenant que le signe d'une recherche réelle, ayant pour but de renouer le lien public-scène. En quoi, ces tentatives d'ouverture, de renouvellement, de renversement des habitudes et les petites moqueries rencontrent des obstacles ? Par la suite, nous retracerons l'évolution du travail artistique en fonction des enjeux et des attentes du milieu et du marché de la danse.

B] Productions recherchées

Après avoir comparé les recherches artistiques des deux groupes, l'évolution de leurs expérimentations jusqu'au résultat, les spectacles, nous poursuivrons leurs cheminements concernant la diffusion des "produits". Les oeuvres collectives rentrent-elles difficilement dans les schémas, prévus par le marché théâtral, à cause de leur processus de création particulier ?

La période collective des deux groupes se situe directement à la charnière de l'institutionnalisation de la danse contemporaine en France. La représentation d'un collectif, face aux nouvelles instances, devient une des clés ambiguës de son existence. L'avantage de la structure collective est la force politique, qui se dégage d'un "groupe de dix personnes, le(s) pied(s) dans la porte du Ministère" et de leur capacité de "forcer les portes":

"...ils sentaient qu'il fallait nous écouter, parce que sinon, on était capables de tout. Et c'est vrai, qu'on était capables: nous avons une force ! C'est quelque chose qui a de l'intérêt concernant les collectifs: ils (s)ont une force politique énorme..."

"Chaque fois, c'était une succession de forcer les portes, jusqu'à ce qu'on arrivait à se faire comprendre. Et surtout, je crois que c'est plutôt l'envie qu'on avait, de faire, qui les a convaincu." ¹

Les difficultés résident, d'une part, dans la lutte permanente en raison des résistances face à une manière non-directive de mener le groupe et, d'autre part, dans la situation économique précaire qui en découle. Les collectifs, choisiront-ils la course aux subventions ou le bras de fer de la région ?

En quoi, ce contexte détermine-t-il fortement l'évolution du travail artistique, et comment peut-il même devenir une des causes de la dissolution du collectif ?

1. Les stratégies d'intégration

Nous avons évoqué l'objectif des deux groupes d'ouvrir leur danse à un public large, entre autres par l'investissement des lieux de spectacle inhabituels comme les marchés villageois. L'idée était d'atteindre, de "toucher" et de "déstabiliser" des gens, en dehors du circuit habituel de la danse contemporaine. Déjà le Four Solaire travaillait avec l'intention de "vouloir impressionner les gens, de les marquer, de susciter des émotions ("faire pleurer et rire") et de produire des images fortes" ². Ce goût pour "le spectaculaire", l'idée de vraiment "faire du spectacle vivant", dans le sens fort du terme, avec générosité, avec une "envie d'apporter quelque chose", sont probablement un héritage des collectifs. Plusieurs évoquent que le groupe LL cherchait à séduire le public par des images riches et attirantes et une gestuelle facilement accessible. Le groupe même proclame une approche à la danse "par l'image, suscitant une rapidité du regard, du geste par un mélange des langages (en s'orientant vers le cinéma, la BD, le monde des sketches)". "L'anecdote et la narration", "la légèreté", "l'humour" sont des termes reliés couramment avec le travail du groupe.

LL "Et du coup, on n'était jamais pris au sérieux: au niveau des institutions, on n'a jamais atteint un niveau de subventions élevé. On est resté vraiment en "aide à la création" pendant dix ans, alors qu'on avait des co-productions et des tournées."[...] Un groupe comme le Four Solaire,

¹ LL, Table ronde, 06/1996

² Entretien Anne-Marie Reynaud, 02/1998

c'est un peu pareil, tous les groupes à l'époque. Il y a eu un changement, en 1987/88/89. On était très peu subventionné, parce que le Ministère demandait tout le temps: "mettez-nous le nom d'un chorégraphe." et nous, on ne voulait pas soumettre le nom d'un chorégraphe, parce qu'on était un collectif. Il très difficile d'exister." ³

De même, Dominique Boivin n'a jamais été assez reconnu en terme de subventions et de possibilités de production. ⁴ Nous chercherons à comprendre, en quoi les deux collectifs rencontrent des résistances de la part du milieu de la danse contemporaine même, et comment ils vont surmonter ces obstacles.

³ Entretien LL, 12/1997

Quelques chiffres précises tirés du *bulletin du TCD*, n°9, Paris, en juillet 1989 démontrent déjà un rapport inverse entre le montant accordé au groupe de cinq (BG) et de dix membres (LL), qui bascule en faveur de LL vers la fin des années 1980. Il est impossible de déduire la situation financière des deux groupes à partir de cette table, puis qu'elle dépend des recettes et d'autres subventions régionales, obtenues dans le contexte des tournées ou des moyens de financements (comme du mécénat privé). Cependant, il est intéressant de noter une grande fluctuation pour le groupe BG, avec une coupure de la moitié en 1987, année où baisse aussi le montant accordé à LL. (statistique complétée (*) par la liste des compagnies subventionnées du Mémoire PRADOURAT, Vincent, *La danse contemporaine, Esthétique et Politique*, (1986), p. 58 (dont la source n'est pas précisée).

Aides aux projet pour les deux "collectifs" (en FF,-)

	LL	BG
1982	50.000	100.000 (*)
1983	50.000	130.000 (*)
1984	150.000	230.000 (190.000? *)
1985	145.000	220.000
1986	181.000	223.000
1987	170.000	110.000
1988	180.000	110.000
1989	180.000	150.000

Les chiffres qui apparaissent dans "Détail Aide à la création", (scripte de la conférence de presse Danse, 26/04/1984, p. 36) se recouvre avec ceux cité pour 1984 pour LL, mais BG est noté avec 200.000 FF. Les deux groupes figurent comme les deux seuls "collectif" parmi les 86 compagnies non-implantées avec directeur(s). La statistique relevée à la réunion du 16/06/1982 concernant *Les nouveaux développements de la politique de la musique et de la chorégraphie*, énumère les compagnies qui bénéficient d'une Aide à la création avec leur directeur artistique, dont LL mentionné comme "collectif" et BG, représenté par le nom de "Gilbert Priasso". (Il est étonnant de voir le nom de l'administrateur y figurant.)

⁴ Entretien LL, 12/1997. LL ajoute que maintenant, Dominique Boivin a "passé un cap". Nous avons trouvé des indices pour ce changement d'attitude du Ministère: la conférence de presse du 28/02/1989 nomme la Compagnie Beau Geste à Val de Reuil parmi les quatre premiers projets arrêtés pour la nouvelle mesure "résidences" (2 à 3 mois avec infrastructure technique et 400.000 à 500.000FF). La *conférence de presse du Ministère de la culture* du 08/10/1991 relève deux projets de "politique d'équipement de lieux de création/diffusion", dont un est le "Studio pour Dominique Boivin à Val de Reuil".

a) Des marchés au marché

Les deux groupes, en partant de zéro, trouvent des chemins particuliers pour s'intégrer au marché théâtral français.

BG "Au début, on n'avait rien. Je pense qu'on avait le chômage comme salaire, comme moyen d'existence. On en avait droit [au chômage]." ⁵

LL1 "On avait chacun amené un peu d'argent. Chacun amenait: c'était un peu comme une coopérative: finalement, on amenait aussi des choses financières. On avait continué à travailler chez Quentin. [...] Mais autrement, on était intermittent du spectacle...et puis on travaillait. Il y en avait qui travaillait ailleurs aussi." ⁶

LL2 "A un moment, il y avait une, on a eu une banqueroute, une espèce de banqueroute. On a chacun, collectivement, remis de l'argent, payé pour éponger nos dettes et pour repartir sur des bases saines. [...] Il ne faut pas oublier que pendant cinq ans, on a payé pour danser quand-même. C'est à dire on ne gagnait pas d'argent.

BK C'était au début ?

LL2 Oui, on a commencé à vivre du travail à la fin de *Qui a tué Lolita ?*, on a commencé à tourner, donc, on a commencé à avoir des salaires. Mais en même temps, ces salaires étaient réinjectés par un certain pourcentage. ⁷

Les moyens, par lesquels l'intégration dans le marché est recherchée par chaque groupe, dépendent de la période dans leurs parcours. Au début, les deux groupes créent des spectacles avec peu de moyens financiers, un décor bricolé, le plus simple que possible, un éclairage primitif, des costumes recherchés chez Emmaus, aux puces, ou "cousus avec trois bouts de tissus de chez Dreyfuss". ⁸

LL invente une technique d'éclairage avec des bouts de carton pour produire l'effet d'un projecteur "découpe".

BG garde, même plus tard, une véritable "obsession de faire des spectacles à dix balles". Souvent, des effets spectaculaires surprenants sont créés à partir d'éléments qui ne sont en rien destinés à cela. Les artistes feuilletent dans l'annuaire pour récupérer des accessoires ou des éléments de décor, comme un

⁵ Entretien 02/1998

⁶ LL "Il faut dire que financièrement, c'était l'époque moins joyeuse, on avait moins d'argent, ce truc s'est comprimé. Evidemment, on avait de l'argent à côté, il y avait un autofinancement très très grand dans Lolita, on se salariait tous, on était tous salariés. On faisait beaucoup de spectacles, et dans des périodes, on était tous au chômage." (Entretien LL, 12/1997)

⁷ Entretien LL, 01/1998

⁸ BG "On fonctionnait avec des accessoires. Dans notre laboratoire, on avait des accessoires en plastique, des pots de fleurs, chapeaux, la moindre chose qu'on avait, on la mettait au service de la Compagnie, nos propres affaires pour les impros." (Entretien 04/1998)

avion accidenté entier, des lustres, des spots. A partir du moment où le collectif répond à des commandes, le choix devient plus sophistiqué ("on ne pouvait plus débarquer avec nos pot de fleurs en plastique..."⁹). L'époque est perçue comme "pas vraiment collective" ou même "anti-collective"¹⁰ concernant le mode de fonctionnement habituel des compagnies. Suite à l'institutionnalisation de plus en plus grande, les groupes doivent mieux s'organiser et définir préalablement et précisément leurs projets artistiques et les "produits à vendre".

Les réactions du "grand public" aux pièces de LL étaient, d'après les membres, majoritairement favorables (surtout à l'étranger). Cependant, cette bonne réception n'a guère été considérée comme signe de valeur artistique par le circuit de la danse contemporaine.¹¹ Ce sont plus la reconnaissance par le milieu artistique et celle de la réussite économique, qui apparaissent comme les critères de qualité artistique, officiellement consentis. Dans les témoignages des participants des deux groupes, la notion de "spectacle qui marche" apparaît de manière récurrente comme une réaction à ces conditions extérieures. LL poursuivra rapidement l'idée de création/fabrication d'un produit "à accès facile", compréhensible et bien enveloppé. Le groupe, suite au nomadisme constant, travaille plus par l'impact immédiat de l'image et par un rapport de séduction visuelle (décrit en terme de "glamour", d'"élégance", "l'esthétique du bien-beau", et de "charme", la "séduction totale" par la forme spectaculaire, les costumes). Un réseau de contacts (sur le globe entier) permettra des tournées étendues et fréquentes. Le point commun entre ces deux tactiques et fonctionnements opposés est alors l'idée d'ouvrir la danse contemporaine à un public plus large.

BG développe, petit à petit, un processus qui conduit à un résultat, ressenti par différents membres comme "clean" et "bien fait" pour remplir les conditions, exigées par les conventions artistiques établies. Ce consensus tacite ou ouvertement déclaré, ainsi que l'attente du public sont les pressions, auxquelles répondent les programmeurs et qui servent de repères aux journalistes.

"...Une chorégraphie originale, bien que parfois difficilement accessible aux personnes peu qualifiées dans le domaine de la danse. Leurs créations n'en restent pas moins intéressantes pourtant."¹²

Pour certaines pièces, même celles, caractérisées par les participants comme "moins expérimentales", les deux groupes semblent souffrir d'un heurt par rapport aux attentes de la critique, habitués à un certain type d'écriture.¹³

⁹ Entretien BG, 04/1998

¹⁰ "L'idée de 'groupe' n'était pas très à la mode, au contraire, le collectif est banni en contre-vague aux années 1970." (Entretien BG, 03/1998)

¹¹ LL "En plus, on a fait des spectacles de plus en plus ouverts...On s'est mis à faire une comédie musicale, après qu'on avait été dans la danse contemporaine, abstraite, 'prise de tête'. On nous a reproché d'être trop...On nous a reproché, c'est marqué dans certains articles, d'être trop spectaculaire. Il y avait trop de monde à nous aimer, on n'était pas du tout aimé du milieu de la danse, par contre on était aimé du public. Vachement. Quand on a fait *Qui a tué Lolita ?*, les gens étaient très émus, ils pleuraient." (Entretien LL, 01/1998)

¹² *Blême Aurore*, St. Etienne La Tribune de St. Etienne, 04/82

"*Strada Fox* manque de structure, de fil conducteur. On y apprécie les solos, les ensembles. On saisit de-ci de-là quelques moments intéressants, mais ce ballet ne forme pas un tout, explicite et explicable. BG ne devrait pas hésiter à se référer au vieil adage de la rédaction française telle qu'on l'apprend à l'école publique: entrée en matière, développement, conclusion." ¹⁴

Ce conseil met en évidence que BG propose une nouvelle structure spectaculaire, difficilement saisissable à partir des grilles de lecture traditionnelles et conventionnelles. Le groupe BG ne s'oriente pas à une technique ou à une méthode de composition scolaire, mais il cherche son propre mode de développement. Cependant, la prise de risque ne peut pas dépasser un certain degré ¹⁵, sondé, dans le cas de LL, lors des tournées auprès du public même. Il est intéressant de mettre en évidence les conséquences de la limitation de l'aléatoire, du non-fixé, de l'improvisation à l'intérieur de l'oeuvre.

Dans les deux collectifs, l'exploration d'une idée artistique sans calcul préalable et "jusqu'à l'excès" est substituée par une écriture minutieuse et élaborée. Cependant, la rapidité dans la composition chorégraphique ne leur permet pas de réduire le temps de préparation du spectacle, la conception globale et la mise en forme toujours élaborées collectivement. Nous avons pu découvrir cette même caractéristique, le rythme plus lent de production, à l'exemple du Théâtre du Soleil. Le conflit entre le nomadisme ou l'installation dans un lieu de travail permanent et autogéré se retrouve comme un autre grand axe de la problématique des collectifs. Dans le cas évoqué, l'installation dans un endroit fixe, la Cartoucherie, est à la fois "force et faiblesse". L'avantage consiste en l'unité du lieu (des locaux de répétitions, de spectacles et des ateliers pour décor et costumes). L'inconvénient est un certain blocage des "possibilités novatrices", probablement lié aux préoccupations quotidiennes et à l'isolation du milieu théâtral (par le travail 24h/24h dans le lieu). Plusieurs membres de BG évoquent une même problématique, due à l'emplacement en province, loin du circuit parisien et isolé du "milieu". Cependant, l'opportunité de pouvoir vraiment choisir les temps de répétitions, de création n'était entière qu'au début, au Moulin, l'"ascension" de la compagnie au premier étage du moulin indiquant l'amélioration des conditions de travail. Ensuite, les résidences ne sont pas réservées au seul groupe, mais partagées avec d'autres organismes. Ce questionnement concernant l'emplacement et les conditions de travail renvoie au point crucial de la stratégie d'intégration du groupe BG: la sensibilisation d'un public local à long terme et ensuite s'y appuyer pour élargir leur zone d'influence.

Dans les deux groupes, la démarche artistique est alors fortement influencée par le fait de passer d'un fonctionnement par projet interne (la création à partir d'une propre initiative), à la production sur commande. Le collectif est confronté à un cadre temporel restreint, déterminé par l'extérieur. Comment finaliser le travail de manière forcée, pressée par la date butoir, à partir de quels critères ? Qui prend les

13 "Ces Princes ne nous ont pas séduit. Nous attendions de l'élégance, un langage harmonieux. Nous avons vu quelque chose de pauvre, [...] tantôt commun, tantôt comique. La chorégraphie a plus souvent cédé sa place au sketch. [...] La chorégraphie ne se compose que de quelques mouvements de gymnastique agrémentés de petits gestes, mimiques et autres sautilllements donnant une impression d'inachèvement et de maladresse." E. du Closel sur *Princes de Paris*, Les Petites Affiches n°74, 20/06/1986

14 DELETRAZ François, Maison de la Danse, Lyon, Le Quotidien de Paris, n°1, 01/1984

15 Comme le notent dans un même contexte Marcelle MICHEL et Isabelle GINOT dans *La Danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 194

décisions dans l'urgence ? Le collectif semble ici rencontrer une impasse concernant l'idée d'une écriture chorégraphique propre au groupe par une évolution commune à travers des expérimentations.

Le conflit entre la pression de production et la quête d'une satisfaction interne pèse beaucoup sur la collaboration et se manifeste clairement au sein du collectif. Le rapport à la commande se joue, au sein de BG, surtout à travers Dominique Boivin, un frein-moteur, et l'administrateur qui "fréquentent" ou "affrontent" le milieu parisien. Le reste du groupe semble coupé des réalités économiques et professionnelles.

BG "Certainement, Dominique a sa responsabilité là-dedans, parce que c'était lui, qui avait le plus de connaissances du milieu de la danse, et que ça crée une pression par rapport aux rendus des spectacles, alors que nous, on était ailleurs: on avait besoin d'expérimenter, de se parler." ¹⁶

Par conséquent, il y a un rapport de dépendance de la personne qui fait le lien avec l'extérieur, "médiateur" et "censeur" à la fois. ¹⁷ Ce fait joue aussi fortement sur les décisions artistiques, qui semblent rechercher une certaine sécurité par un spectacle calligraphié.

Un spectacle "à succès"

La presse s'exprime, pour la plupart, de manière favorable sur la chorégraphie *Strada Fox*, créée en 1984. Elle la décrit comme l'aboutissement de la démarche collective:

"Pari tenté, pari tenu ! Là, où nous aurions pu craindre un patchwork indigeste, résultat d'une création dite 'collective', en réalité une page chorégraphique constituée d'une succession de signatures, nous avons assisté à une oeuvre d'une rare cohérence chorégraphique. *Strada Fox* est sur ce seul plan déjà une réussite..." ¹⁸

¹⁶ Entretien BG, 03/1998

¹⁷ Ariane Mnouchkine a connu une même difficulté au Théâtre du Soleil: accusée de "monopoliser les informations, des privilèges pour elle", la troupe engage quelqu'un, spécialement pour l'"information". (*Différent: Le Théâtre du Soleil*, Travail Théâtral, op. cit. p. 19)

¹⁸ "Pourquoi pas parler à ce propos de style Beau-Geste, un style qu'on pourrait définir avec ces quelques repères: une certaine décontraction au niveau des jambes, opposée à une certaine raideur, voir rigueur au niveau des bras; une interaction étudiée entre la scénographie, les effets spéciaux et la chorégraphie (le fantôme de Nikolaï hante toujours dans les coulisses !; une qualité de mouvement jouant sur la cassure, la désarticulation et l'immobilité fugitive, une interprétation grotesque et chaplinesque."[...] "Une véritable pièce d'orfèvre. [...]", NAHMIAS, Alain, Pour la Danse, fév. 1985, p. 40

D'après Françoise Robez, *Strada Fox* est une "recherche collective pleine de rigueur":

"Loin d'émietter ou de parcelliser la chorégraphie, le parti pris de la compagnie tenu d'un bout à l'autre du spectacle lui apporte richesse et originalité. Comme si ces cinq danseurs avaient le pouvoir de ne faire plus qu'un, puis se démultiplier à l'infini comme les gestes qu'ils exécutent inlassablement. Et libre à chacun de voir *Strada Fox* comme un prisme, où espace et mouvement joueraient le rôle du cristal et de la lumière." ¹⁹

Le groupe a alors développé un réel travail de collectif composé d'individualités fortes, étant libres d'accentuer l'un ou l'autre aspect. A ce moment de son existence, BG est alors intégré au marché théâtral français avec tous ses enjeux critiques, mais le groupe n'élabore plus de manière entièrement collective tous les éléments du spectacle.

Même si le résultat du travail par commande entraîne un succès officiel et une reconnaissance par le milieu, certains membres n'étaient pas satisfaits par une telle production. La "commercialisation" est ressentie comme trahison par rapport à l'idée originelle de recherche expérimentale intensive: "on a changé de bord." ²⁰

BG1 "On est rentré sur une commande avec la Maison de la Danse, *Strada Fox*. Là, on a perdu notre truc, parce qu'il fallait qu'on fasse un 'bon spectacle'." ²¹

BG2 "Comme on était dans ce souci de 'production qui marche', on a fait appel à XX pour la musique. On s'est pas compris. On a fait appel à YY pour les costumes, c'était une catastrophe. Elle nous a pas du tout compris. Voilà, on s'est planté. Au niveau des éclairages, BG voulait qu'on fasse un travail éclairé par le cinéma. Donc, il y avait toute une dimension expérimentale. Tout ça, ça a été ramené par le directeur technique, qu'on avait à l'époque, à des petits films qui ont été jolis, mais qui étaient décoratifs. Nous n'avons pas su garder ensemble, sur ce spectacle-là, notre force de propositions de collectif, notre force expérimentale. Et c'était le début de la fin. Après, il n'y avait plus que la notion de spectacle, qui nous réunissait au lieu de celle de langage commun." ²²

Le décalage entre la qualité et l'intérêt du spectacle, ressentis et avoués par les acteurs mêmes, et la valeur estimée et attribuée par l'extérieur se manifeste aussi, dans le sens inverse, dans le cas du spectacle de LL, *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar*. Un mauvais papier et l'opinion défavorable d'un programmeur important ont causé une mauvaise réception de cette pièce en France, dès sa création, tandis que plusieurs membres la défendent comme une des plus intéressantes du collectif.

LL avait atteint, dès son spectacle *Qui a tué Lolita ?* ²³ un emplacement dans le champ qui diffère de celui de BG, mais qui reste assez proche pour que les deux troupes puissent se rencontrer, plus tard, dans

¹⁹ Rhone-Alpes, 14/01/1984

²⁰ Entretien BG, 03/1998

²¹ Entretien BG, 03/1998

²² Entretien BG, 02/1998

²³ Un membre de LL remarque à ce propos que cette pièce était élaborée par le groupe déjà avec le projet de viser un succès, de faire "un spectacle qui marche".

leur production commune, *Zoopsie Comedi*. Par quels voyages cet autre collectif peut-il se créer sa niche sur le terrain français ?

b) Une Diffusion diffuse

Une deuxième stratégie d'intégration est celle de dévier le marché français d'abord, d'éviter une confrontation, pour ensuite mieux s'y glisser. Dès le départ lancé dans l'aventure de voyage et de tournée sur un autre continent, le groupe LL se dirige principalement vers l'étranger et vers les festivals pour diffuser leurs productions, rapidement reconnues.²⁴ LL semble être spécialiste pour profiter de la faveur de l'heure. Le groupe sait s'entourer de gens importants pour la diffusion²⁵, et nouer un réseau de programmeurs qui placent le groupe partout.

LL "A cette époque, en France, on était un des groupes qui diffusaient le plus. On faisait un spectacle et on diffusait tout de suite ce spectacle. On attendait pas un an, avant--- Du coup, il y avait quand-même une dynamique différente: il n'y avait pas un épuisement de la compagnie. Il y avait vraiment une vie du spectacle.

Ça a été un élément capital pour Lolita. Evidemment, parce que à un moment, les choses marchaient; on était ensemble. Il y avait le plaisir de danser. Je ne crois pas qu'on aurait pu tenir en faisant un spectacle par an ou cinq spectacles par an. Tous les spectacles ont énormément tourné.

Il y avait une vraie vie de groupe, on faisait des voyages géniaux. [...] On prenait des vacances, on voyageait. On en profitait: quand on partait au Brésil, on travaillait un mois et puis. On restait un mois en vacances, pour voir des choses, pour aller voir des spectacles; puis on rentrait. On était vraiment dans une économie différente du temps et de l'argent..."²⁶

L'importance cruciale des tournées pour la vie du groupe, nous la retrouvons aussi chez BG, mais "en creux":

les membres évoquent leur déception et leur frustration, dues au fait que le travail n'était pas assez vu et reconnu par un large public. Plusieurs articles de presse évoquent un manque de fréquentation et un nombre très restreint de spectateurs. La difficulté d'attirer beaucoup de spectateurs est-elle causée par un déficit du point de vue des relations publiques ? Certains témoignages parlent d'un manque de promotion pour certains spectacles (*Princes de Paris*, *Cabinet de Curiosités*) et des trop rares dates à l'étranger. Y a-t-il un problème d'acquiescer de la renommée, sans porter le nom d'un chorégraphe en grand sur l'affiche ?

24 "[...] Chateaufvallon n'est pas populaire. [...] A 50 francs la place, les jeunes ne risquaient pas de s'y précipiter. [...] Première des jeunes compagnies invitées, le groupe LL a présenté une création très attendue: les *Indolents Délires de Dolorès Dollar*. [...]" (MICHEL, Marcelle *Les mystères de Chateaufvallon*, Le Monde, 18/07/1984 *Festivals*)

25 Probablement, dans ce contexte, le groupe LL s'est orienté à l'exemple du Théâtre du Soleil: en conflit permanent avec le système de production, cette troupe était, dès ses débuts, soutenue par quelques agents importants, qui sympathisaient avec cette forme de collaboration (comme la Maison de la Culture à Grenoble, Jean Vilar, Paolo Grassi).

26 Entretien LL, 12/1997

BG "Et comme ces deux spectacles [*Vénus et les Toutous, Désir, désir*] n'ont pas du tout été portés médiatiquement dans le milieu, ils n'ont pas tourné. Je ne peux même pas dire qu'ils n'ont pas plu, parce que ça n'a pas été porté, n'a pas été compris. Il n'y avait personne pour mettre ça en perspective, pour les faire tourner. Alors, là, je reviens à attaquer l'administrateur, mais ce n'était pas seulement sa faute, je ne sais pas."

Ces différents arguments qui concernent la diffusion des produits esthétiques semblent être valables pour toute sorte de compagnie, non seulement pour le collectif. Cependant, ils y importent beaucoup plus par la nécessité de cohésion forte interne et active de la part des membres. Le groupe autogéré a-t-il besoin d'une activité de création et de diffusion soutenue et intense pour survivre ? Un dernier aspect important est alors le lien entre travail artistique, sa promotion et la gestion en général.

"Pôle sans lequel le collectif n'aurait pas tenu" ou bombe inhérente ?

D'après des témoignages, l'administration de BG est pendant longtemps complètement coupée du travail esthétique. D'après deux membres, la gestion de la compagnie n'était pas "transparente" et accessible à tous. Les comptes ne sont pas communiqués à l'ensemble du collectif:

BG "Ce qui était surtout très gênant, ce que c'était pas du tout perméable. Enfin, c'était perméable par rapport à trois personnes, mais pas par rapport à deux. On n'avait aucune complicité avec cet administrateur. Et comme nous n'avons pas réussi à structurer un objectif de travail assez cohérent, nous ne pouvions pas non plus avoir des relations professionnelles satisfaisantes. C'est surtout à ce niveau-là, que les choses petit à petit se sont déséquilibrées."²⁷

Un membre de BG souligne que la gestion de la compagnie jouait un rôle primordial pour l'organisation du groupe, par le fait de créer rapidement sa structure administrative, ses "lois, ses règles, son cadre fort", pour "faire la recherche des fonds".²⁸ Sa "monopolisation" n'était pas seulement due à une prise de pouvoir d'une personne, mais aussi liée au fait que le reste du groupe n'était pas préoccupé par des questions administratives dès le départ.²⁹ L'inaccessibilité des informations et l'absence de comptes

27 Entretien BG, 02/1998

Un autre membre parle en terme de "sac de noeud", d'une "situation qui s'aggravait chaque mois et dont une rectification n'était plus possible", "des soupçons par le fait qu'il n'y a eu que des réunions amicales qui se terminaient en bagarres monstrueuses, mais pas de C.A. officiel". Il s'accuse lui-même d'avoir été d'une stupidité incomparable, face au "sujet épineux", la gestion." (Entretien 03/1998)

28 "...quelque chose qu'on était incapable de faire, totalement incapable"[...] "On n'y pensait tout simplement pas", "tout n'était pas aussi réglé aujourd'hui". (Entretien BG, 03/1998)

La ligne que poursuit l'administrateur est d'un côté contestée par certains membres, d'un autre côté, elle est décrite comme "le ciment de la compagnie: si on n'avait pas eu ça, on allait exploser très vite. "Dans le collectif il y a ce besoin d'un cadre très fort intérieur, avec des décisions et projets forts pour permettre la folie, la dispersion, la richesse, à laquelle il [l'administrateur] croyait fortement, mais laquelle il ne pouvait pas fédérer." (Entretien BG, 04/1998)

29 BG "Il nous a mis, petit à petit, dans une situation de dépendance. D'où notre relation au projet qu'on ne pouvait pas constituer...En fait, il nous a complètement infantilisé par rapport à l'argent, que l'on avait. Puis qu'on n'avait jamais de relations réelles à ce que c'était.

Il y a eu un manque de discussion de fond sur le rôle d'une compagnie sur la position qu'on peut avoir comme collectif par rapport à une économie du spectacle. En fait, on a toujours fonctionné sur le principe

rendus clairs créent un malaise interne qui s'accumule. Au départ, l'administrateur n'est pas familier au domaine de la danse et ne connaît pas le circuit. Les contacts au milieu spécifique se tissent difficilement et restent plus centrés sur la France.

Le groupe LL présente une autre évolution au niveau de la gestion, prise en charge de manière autonome, à tour de rôle. Tous apprennent à vendre le "produit" et à gérer les relations publiques. Petit à petit, certains membres se sont plus intéressés aux questions "commerciales".³⁰ Au moment de l'engagement d'une administratrice extérieure, Lydia Anh (en 1989), le fait "être géré" est ressenti par certains participants comme "état insupportable".³¹ La gestion de la compagnie, en permanence dans des conditions économiques précaires, et les relations publiques sont les enjeux de pouvoir primordiaux et deviennent 'bouillon de culture' pour des conflits internes.

c) **Le tournant du tourneur**

Le dernier chapitre des stratégies d'intégration et de réussite est la réunion des deux forces collectives dans la production *Zoopsie Comedi* (1986), la preuve et la revendication spectaculaire du fonctionnement collectif en grand format. Les membres des deux collectifs envisagent la production d'une revue, d'une "comédie musicale contemporaine", pour trouver une occasion de montrer leurs travaux en région parisienne:

BG "Nous nous sommes faite une réunion, [...] dans laquelle on a parlé de tous ces problèmes. Est apparue, de la part de Lolita, une proposition: on organise une soirée ensemble, dans laquelle on présenterait nos spectacles à Paris, parce qu'on n'arrivait pas à se produire, à Paris. Personne ne voulait de nous. Nous, on nous a considérés comme des médiocres et Lolita comme une gang de Zozos."³²

De l' "opéra des quatre sous" vers le "divertissement cheap"

La production de ce spectacle commun apparaît dans plusieurs témoignages brièvement: "le chapitre à sauter" (Il n'est pas développé...) ou "marqué par les querelles personnelles". La collaboration des deux groupes, implique-t-elle d'autres difficultés que ceux d'un collectif, ou les mêmes, mais potentialisées ?

que les choses allaient arriver d'elles-mêmes, économiquement." (Entretien BG, 02/1998)

Un autre membre souligne qu'il ne fallait pas culpabiliser l'un ou l'autre partie, puis que les danseurs n'avaient dès le départ aucunement pris en main des questions administratives et étaient ainsi incompetents et incapables d'aider en cas de difficultés. Les deux positions ont été aussi inconfortables. (Entretien BG, 03/1998)

³⁰ Un membre nous confie, par exemple, que son rêve a toujours été de devenir producteur.

³¹ Un même refus peut se déceler sur certains intervenants extérieurs sur le plan artistique à partir de leur intégration pour "améliorer le rendu du produit".

³² Entretien BG, 02/1998

La rencontre des deux groupes produisait beaucoup de polémique par la confrontation de deux conceptions du collectif divergentes.³³ A partir de l'utopie d'atteindre l'autarcie complète (pour ne plus dépendre du Ministère de la Culture), la revue est choisie comme forme spectaculaire populaire qui pourrait apporter assez de succès (et de recettes). Cependant, cette idée s'avère rapidement comme une illusion. Le spectacle est vendu "à bas prix" à un producteur, Olivier Meyer. Cet acte est très critiqué au sein des deux compagnies, un signe officiel pour l'abandon de l'auto-gestion et de l'indépendance, si chères au collectif.

Un membre de LL, intéressé à l'idée d'une revue par son enjeu social, propose une comédie musicale de "caractère brechtien", à partir d'un récit qui joue dans une favela. Plusieurs participants recherchent une critique sociale à travers une forme spectaculaire populaire et généralement dotée de "valeur inférieure" par le milieu artistique. Cependant, l'aspect subversif du contenu et de la forme est rapidement transformés:

LL "A ce moment-là, [à l'issue des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*] on était très dans la ligne de la 'jeune danse française' (surtout de l'impertinence d'une Régine Chopinot). Il y avait une question d'image. On travaillait sur l'image, l'impact fort des images: rentrer dans le tabou des images. On n'est pas allé plus loin dedans; ensuite, ça a dévié vers le côté mode, le côté conventionnel. Je crois que là, j'ai épuisé mes forces. Et pour moi, leur revue, ce n'était pas un projet fort et ne valait pas cette énergie-là. Pour un projet, qui ne défend pas cette liberté...Donc, je suis parti. Ça ne valait pas le coup, si c'est pour aller dans le sens, dans lequel allait la société. Moi, j'étais contre ce sens-là, cela ne valait pas la peine, c'était dans le sens de l'argent."³⁴

La narration se transforme en celle d'un couple de province qui se marie et traverse une féerie des pauvres pendant son voyage de noce. ("C'était très Kitsch.").

Une mode de la mode naît à ce moment et s'inscrit dans le travail des deux collectifs par le fait qu'ils font appel à des stylistes comme Christian Lacroix et Sylvie Skinazi. L'intérêt pour la mise en scène, l'aspect extérieur, visuel et spectaculaire semble se renforcer et s'intensifier, jusqu'à aboutir à un Show. Le manque d'aspect politique est aussi critiqué par un autre membre: toute l'énergie est engagée pour "aller dans le sens du poil, en reflétant la petite bourgeoisie parisienne ou lyonnaise". Le départ définitif d'un membre est perçu, selon des témoignages extérieurs, comme le "signe d'une perte de la ligne initiale, contestataire, en déviant vers le Show-Biz". Le groupe n'envisageait plus, selon lui, "de bousculer les

33 D'après un participant, il s'agissait parfois simplement des questions de discipline, comme d'être à l'heure pour les répétitions.

34 Entretien LL, 02/1998

gens, de poursuivre l'interrogation, de gratter aux conventions bien confortables." ³⁵ Un autre membre hésite à participer à la revue, décide de quitter la scène et se penche sur la conception sonore, domaine dans lequel il poursuivra son travail artistique, même ultérieurement à la période LL. Sa frustration est due à la retenue obligée par la collaboration. Cet artiste se crée ainsi une niche, une spécialisation, qui promet plus de liberté dans ses choix personnels. Il continue son travail dans un cadre plus restreint, à deux, et non plus avec tous les autres danseurs.

Cependant, les opinions divergent: un autre participant s'épanouit complètement et évoque spontanément ce spectacle comme la production, dans laquelle il s'est "le plus éclaté". ³⁶ Tous soulignent l'investissement énorme du temps (deux ans), des forces et d'énergie, ainsi qu'au niveau financier. Selon les participants, ce processus de création demande plus d'énergie pour accorder deux collectifs (leurs fonctionnements et leurs habitudes), que pour résoudre les questions artistiques. Le résultat est un spectacle complet, médiatisé et diffusé dans des grandes tournées. ³⁷

Sans examiner le fruit de cette collaboration concernant ses caractéristiques esthétiques, (il pourrait servir de sujet pour une étude entière), nous pourrions alors constater que la recherche du succès commercial, des moyens de production et des lieux de diffusion a influencé à la fois le travail artistique des deux groupes et la composition du groupe LL.

Dans une dernière partie, nous aborderons brièvement certains aspects qui ont conduit les collectifs à une autre forme de collaboration.

³⁵ Dans un autre contexte, un membre de BG remarque: BG "J'étais toujours très mal comprise par *BG1* et *BG2*. Parce que je crois que, dans le fond, j'ai développé un univers...Après on touche à des choses, en effet, qu'on n'a pas débattu. C'est que moi, je suis rentrée dans la danse par hasard, parce que j'aimais danser, mais très vite, je me suis rendue compte que le milieu de la danse était complètement décalé par rapport à la création artistique, c'était très ringard. Ça n'avait pas de logique par rapport à la pureté de ce que j'avais pu approcher avec les groupes de rock et leur total engagement métaphysique, poétique.

Là, je trouvais que la danse était vraiment très en retard, très académique, bon. Et je ne pouvais pas me satisfaire uniquement du langage de Nikolaï, de me réduire à ça. J'avais des envies réellement très absolues. En termes de critique de la bourgeoisie, de...

Et là-dessus, je ne pouvais pas me retrouver avec des gens qui n'avaient pas le même vécu que moi, qui étaient plus...qui n'étaient pas habités par les mêmes raisons." (Entretien BG, 02/1998)

³⁶ Notes des commentaires LL, 12/1997

³⁷ Une anecdote révèle l'intégrité des collectifs: le producteur avait décroché un contrat pour une tournée au Japon avec Zoopsie Comedi, mais sous condition d'une restriction du nombre des participants. Le contrat n'a pas été accepté: les deux équipes partaient uniquement au grand complet.

2. Du langage collectif au collectif d'artistes

"Cinq chorégraphes pour une seule compagnie, mais chacun sait aussi voler de ses propres ailes." ³⁸

BG trouve une organisation du travail de groupe, qui permet une écriture chorégraphique véritablement collective jusqu'en détail et non seulement scène par scène.

BG "...une très grande liberté au niveau de la codification du geste, la capacité de passer d'un registre à l'autre, très léger. Un 'esprit Beau Geste' était certainement issu de ce travail qu'on avait fait." ³⁹

Les membres du groupe reconnaissent la facilité, avec laquelle le collectif procède dans cette écriture par l'apprentissage réciproque ("une rencontre dans le mouvement"), et le succès du résultat ("on l'avait vraiment trouvé...on aurait très bien pu faire, à la suite de *Strada Fox*, un *Super-Strada Fox* !"). Cependant, le collectif cherche à explorer d'autres aspects du mouvements (plus le ludique, le figuratif). Ils n'ont pas envie de s'obstiner, de se restreindre sur une question, mais ils cherchent à accumuler les diversités.

Les deux collectifs développent un discours auto-critique: une certaine faiblesse est, d'après eux, l'absence d'un tri critique, d'un regard qui met en perspective non seulement la production gestuelle, mais aussi la direction à choisir et à approfondir.

Certaines journalistes notent, à propos de BG, un manque de concision et de développement soutenu d'une idée artistique:

"Dominique Boivin et ses danseurs qui ont souvent donné des oeuvres fort estimables, sont ici pris au piège de ce qui nuit si souvent à une certaine danse contemporaine, à savoir la difficulté de développer une idée ou un langage sur un ballet d'une heure." ⁴⁰

"On a l'impression d'assister à un spectacle à saute-mouton, où les bonnes trouvailles sont effleurées sans avoir le temps d'en savourer le contenu. L'imagination et l'humour se sont donné rendez-vous, mais pas la cohésion. On peut trouver regrettable qu'il n'y ait pas eu un véritable fil conducteur à tous ces talents épars et mal exploités." ⁴¹

³⁸ ROBEZ, Françoise, Rhone-Alpes, 14/01/1984

³⁹ Le quotidien de Paris n°1, jan. 1984 note concernant *Strada Fox*: "Depuis sa création, il y a trois ans, BG, cette petite troupe [...] a fait d'énormes progrès. C'est maintenant un groupe soudé."

⁴⁰ MANNONI Gérard, Le Quotidien de Paris, 09/06/1986

⁴¹ BG: *la forme...sans fond*, Ouest France, 13/04/1987

"Malgré toute l'ingéniosité déployée et originale -et Dieu sait que BG se dépense !- on ne peut pas s'empêcher de penser tout de même que certains plan-séquences s'éternisent sans véritable nécessité ! Quelques petits coups de ciseaux ne seraient pas inutiles tout comme l'élection démocratique dans l'équipe d'un chef-monteur."⁴²

Y a-t-il une difficulté de gérer le temps, le rythme général de la pièce, due à la structure collective ?

Un autre critique met en question le "dosage", malgré "la rigueur de la construction" et "l'exigeante abstraction de l'ensemble", qui font de la pièce *Princes de Paris*...

"...une oeuvre réellement séduisante, riche et profonde aussi. [...] On pourrait bien sûr trouver à redire dans le détail que, par exemple, ils se sont laissés déborder à certains moments par la richesse du propos, que l'amalgame des divers moments donne parfois l'impression d'un fouillis de sketches, mais tout cela n'est que le défaut apparent d'une qualité essentielle qui est l'inventivité."⁴³

Les membres de BG situe le "gros défaut du collectif", qui constitue en même temps "sa richesse", dans le fait que "tu t'entends seulement, quand tu n'as plus le temps du conflit. Tu tombes d'accord au point ultime, au 'finish'".

Cette même problématique est évoquée par les Lolita. La prise de décision "complètement empirique" au cours du processus de création, n'est-elle pas l'expression d'une communion artistique dans la "création collective" ? L'inconscient collectif se met-il en marche et dépasse-t-il le contrôle individuel et intellectuel ? Le calcul est annulé par l'activité instauratrice de l'oeuvre qui se fait collectivement: un puzzle, dont la finesse, le raffinement des composants et leur cohésion interne dépendent du dispositif choisi.

"De toute façon le manque de rigueur est largement compensé par le sens du gag et l'enchaînement souvent endiablé des sketches, même si quelques-un sont plus faibles que d'autres."⁴⁴

"[...] Suivre leurs évolutions revient un peu à se laisser emporter dans un voyage où les surprises se succèdent. Bonnes ou mauvaises, peu importe ! Pourvu que ça roule. Quant à la destination, ils seraient bien en peine de la fournir. [...]"⁴⁵

⁴² NAHMIA, Alain *Strada Fox par BG, relais de chorégraphes*, Pour la Danse, fév. 1985

PAULINO-NETO Brigitte, *Un beau geste s'il vous plaît*, Libération, 24/01/1985, p. 34

Dès que l'allure se relâche, quelque faiblesses apparaissent: absence de volume dans des mouvements presque exclusivement travaillés pour le face au public; déséquilibre entre soli et mouvements d'ensemble. Reste alors une juxtaposition hétéroclite de sketches photogéniques."

⁴³ *La Danse à Aix, Avec et autour Nikolaïs*, Pour la Danse, 09/1985

⁴⁴ AUBRY, Chantal *Lolita en série noire*, Libération, 25/01/1984, p. 30

⁴⁵ GAUVILLE, Hervé, *Chateauvallon*, Libération, 23/07/1984 (critique des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*)

Une autre critique remarque à propos des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*:

"[...] Pour l'instant, le spectacle semble peu structuré. Même si son thème l'errance, implique la négation du temps, il a besoin d'un rythme, d'une ouverture où puisse se glisser le public. La troupe est composée de danseurs plasticiens, musiciens, professionnellement forts et inventifs. L'environnement scénique, les costumes, sont délirants à souhait, mais à la longue la formule de collectif risque d'être un handicap pour la progression du groupe, chez qui la nécessité d'une pensée coordonnée, mise en forme par un chorégraphe, se fait sentir. [...]" ⁴⁶

Cet ensemble de citations met en évidence que l'oeuvre collective est dominée par la diversité de ses composants, soit valorisée comme richesse par la réunion d'éléments hétérogènes, soit critiquée comme manque de cohésion et développement.

a) **Dispersion ou Concentration**

Au sein de chaque groupe, les opinions concernant les points critiques mentionnés divergent et dépendant du moment dans l'évolution personnelle. Dans le travail collectif, le travail de création est directement lié à la façon de vivre (collectivement ou individuellement) et à l'engagement politique, en différence à la conception de Nikolaïs, où le studio servait de cadre, protégé et isolé de la vie quotidienne. Pour ces raisons, nous laissons alors la parole surtout aux acteurs mêmes pour mener une dernière réflexion concernant les raisons diverses de la séparation ou de la restructuration du collectif.

Leur discours traduit, dans certains cas, une frustration relative, liée au fait d'avoir "l'impression de ne pas aller jusqu'au bout d'une idée, de ne pas affirmer un choix, de toujours être obligé de pouvoir aussi céder aux envies des autres." Il est intéressant de constater la récurrence du conflit entre la nécessité de cadrer le bouillonnement d'idées par la prise de décision collective, et le désir de conserver les choix personnels et de les développer individuellement ⁴⁷.

LL Il y a un moment, au bout d'un certain temps, au bout de neuf ans de création collective, moi, j'avais l'impression de ne jamais arriver à mon point de vue personnel, puis qu'il était constamment pris par un autre et inversement. On a beaucoup navigué comme ça, mais en même temps, ce qui était intéressant dans ce groupe, ce qu'il y n'avait plus de lois. On créait des spectacles complètement fous. En même temps, ça n'a été fait, par manque justement de concepts, de direction commune, de force. On n'arrivait pas, parce qu'on était constamment en train de se nier sa propre vie, parce qu'il fallait respecter l'autre." (Entretien, 02/1998) ⁴⁸

⁴⁶ MICHEL, Marcelle *Les mystères de Chateaufallon*, Le Monde, 18/07/1984 (*Festivals*).

Nous rappelons que le groupe restructure sa pièce, suite à la première présentation en France et affirme ainsi sa capacité de prendre en main et d'assurer ce rôle de compositeur. En Italie, la pièce, dans sa nouvelle version, est encore controversée, mais dans la plupart des cas bien accueillie.

⁴⁷ ..., dont l'intensité dépend certainement des ambitions plus ou moins accentuées...

⁴⁸ LL2 "Ça explique aussi le fait qu'on se soit séparé. Je trouve ça une évolution normale. C'est à dire tant qu'on se retrouvaient sur des idées qui nous semblaient communes, dans lesquelles les gens se retrouvaient, évidemment, ça pouvait continuer. Et puis, si ça ne l'était pas, ben, les gens partaient. Je veux dire que, c'est vrai que le problème c'était que son idée quand on a décidé "Tiens, j'ai envie de faire ça, je veux creuser dans ce sens là." si elle ne rentrait pas effectivement dans l'avancement comment de

Cette négociation n'est-elle nécessaire à tout acte social et artistique qui demande une collaboration ? La création en danse exige forcément le dialogue et l'échange entre les artistes. Il est paradoxal d'imaginer une pièce chorégraphique comme une production individuelle d'un seul "créateur", en dehors de tout contexte, de toute interaction avec l'environnement. La satisfaction personnelle par l'illusion de faire émerger de soi-même ou d'autrui la matière créative peut être cumulée par une ou par plusieurs personnes. L'ampleur du partage dépend de la manière de procéder, soit directive, soit par fluctuation des fonctions au sein du groupe. Par l'auto-analyse et par la vigilance concernant le fonctionnement du groupe, le jeu de forces et les interventions peuvent s'ajuster et s'agencer plus ou moins bien entre les acteurs. La remise en question permanente des habitudes et des conventions par le groupe, qui fragilise l'artiste et qu'il stimule en même temps, relativise le confort du collectif, en comparaison à un travail individuel. La nécessité de s'adapter corporellement est multipliée dans le collectif. Jérôme Franc remarque que cette "perméabilité nécessaire des participants" est une des caractéristiques du collectif. Il n'est pas possible d'y "jouer son histoire dans son coin."⁴⁹ Probablement, le fait de se retirer, à un moment donné, du groupe ou de la scène est moins lié à une frustration par rapport au fonctionnement collectif qu'à l'âge plus avancé. La personne plus âgée est moins disponible, moins prête à renoncer aux propres habitudes corporelles et mentales. A l'issue de la période collective, aucun des participants travaille exclusivement comme interprète chez un autre chorégraphe. Chez plusieurs, le désir de collaborer avec les mêmes personnes a diminué petit à petit, en partie par "l'impression de trop bien connaître l'autre"⁵⁰. Le corps de la compagnie peut-il devenir sclérosé par un renfermement sur lui-même ? D'autres personnes ont-elles été intégrées au noyau groupal, ou sont-elles seulement "passées" ?

l'histoire, c'était..., ça ne pouvait pas exister. C'était quand même douloureux par moment. C'est vrai que LL3 était le premier à ressentir le besoin de dire "non, non, mais j'en ai marre, je veux vraiment, il faut que je me retrouve que j'avance tout seul."

BK Parce qu'au bout d'un moment l'idée de "liberté" était plus une contrainte ?

LL2 "A un moment donné, chacun évolue différemment. Je pense que ça tient surtout à sa maturité d'artiste, à sa vie aussi. [...] Des fois, on s'est retrouvé dans des spectacles à danser des choses qu'on n'avait pas envie de danser ou d'être à côté d'une pièce, à un moment de la chorégraphie, avec lequel on n'était pas d'accord. Alors, intellectuellement on l'acceptait et on disait: "O.K., c'est le jeu, parce que quelque part, il y a un jeu dans tout ça. Et j'accepte que cette personne fasse ça, alors que moi, je ne suis pas d'accord avec ce qu'elle est en train de faire et que je m'associe à ça, parce que je fais le spectacle avec elle quand-même. " (Entretien LL, 12/1997)

49 Entretien avec Jérôme Franc, 03/1998

50 Note de discussion LL, 06/1998

Les satellites des collectifs

Les groupes développent un fonctionnement spécifique qui rend difficile l'intégration de nouvelles personnes à long terme et en permanence.⁵¹

LL "On n'était pas aussi tellement d'accord sur le fait que d'autres gens - nouveaux - rentrent dans ce groupe. [...] C'est vrai qu'il y a eu une impossibilité qu'il y a d'autres gens, qui rentrent dans Lolita. C'est vrai qu'on se connaissait. C'est vrai que pour Lolita, la "famille" était très juste: le côté familial, où les gens connaissaient les familles des autres. Il y avait une chose très très familiale."⁵²

Pour BG, la rencontre artistique avec les intervenants extérieurs peut aussi poser des problèmes. Le projet est tellement circonscrit et précisément définit dans les discussions antérieures que les idées des autres artistes ne rentrent plus facilement dans ce que le groupe avait imaginé. En fin de compte, l'équipe même

51 LL1 "Il y a des gens qui partaient. Du coup, il y avait d'autres gens qui disaient: "Est-ce qu'on ne peut pas faire rentrer cette personne-là?"

On n'était pas aussi tellement d'accord sur le fait que d'autres gens - nouveaux - rentrent dans ce groupe. Il y avait XX qui était avec LL, ils vivaient ensemble. Il avait envie de travailler avec nous, à un moment donné. Il est bien rentré dans ce groupe, mais il y avait quelque chose qui ne se passait pas avec ça aussi." (Entretien, 12/1998)

BK "Ce qui m'a étonné, c'est qu'il n'y a jamais eu d'autres gens qui sont rentrés dans le groupe..."

LL2 "Ah si, c'est un tort de penser ça: pour chaque création, il y avait des gens qui rentraient et qui ressortaient. Je ne sais pas, il y avait un écrivain, il y avait des danseurs comme Eric Larondo, Philippe Jamet, plein de danseurs qui sont venus. Il y a des gens qui nous ont remplacés pour Zoopsie, et pour les événements.

Mais c'est vrai que c'était toujours dix ! LL est parti: on est resté à neuf. C'était un mouvement très fort. Les gens rentraient pour faire un truc. C'était trop de reprendre toute la démarche, une espèce de clan, quand-même, de tribu. [...] Surtout, notre façon de fonctionner, notre façon de concevoir des spectacles, c'est surtout ça. Quand on demandait aux gens, les gens n'avaient pas l'habitude. "Tu fais ça, vas-y fais le...", "Tu veux changer? Mais, oui, changes." C'est trop fou. Tu n'as pas de repères: ils n'avaient pas de repères avec nous. En même temps, c'était dangereux, notre groupe, c'est à dire les gens ne savaient pas, comment ça allait se construire, ils ne voyaient merder, nous engueuler, des déchirés...on s'engueulait vraiment, on s'aimait aussi. Les gens, comment veux-tu qu'ils rentrent dans un truc comme ça. C'est comme partir avec des gitans pendant deux mois. Il faut être fort pour aller faire ça."

52 Entretien LL, 12/1997

LL2 "A la fin, quelqu'un comme XX, qui venait plutôt de BG a été intégré, mais mal accepté. Et finalement, il est parti avec une des filles, avec LL. Ils ont créé leur propre compagnie. Nous aimions bien XX, mais nous étions devenu trop proches entre nous et ça excluait les autres de toute façon. Quand quelque chose arrivait à quelqu'un du groupe, si quelqu'un essayait de sortir du groupe...il fallait accepter tout le groupe, on se mariait avec le groupe, à ce moment, on était un peu comme ça. XX a été éjecté, parce qu'il était dans une position normale, mais il ne voulait pas la changer, et à un moment donné il y avait l'identité dans le groupe qui se tenait bien, et il fallait changer pour être intégré. Et nous, on voulait bien intégrer d'autres personnes, mais c'était difficile, je crois, c'était difficile. Dix personnes, c'est déjà beaucoup..." (Entretien LL, 02/1998)

prend parfois en charge cet élément, au lieu de le confier à un artiste extérieur. Sur certaines productions, les deux collectifs invitent d'autres danseurs comme interprètes/collaborateurs (comme LL Eric Larrondo, Philippe Jamet, Angelica Chaves et plusieurs autres. Monnet Robier accompagne BG dans plusieurs projets et y participe aussi en tant qu'interprète.). Ils demandent aussi des conseils à des chorégraphes (comme à Michèle Rust, assistante pour la mise en scène de *Zoopsie Comedi*). Un membre de BG reprend occasionnellement un rôle dans *Qui a tué Lolita ?*. Des compositeurs, des plasticiens et des créateurs de lumière comme Karl Biscuit, Jacques Hoepffner, Laurent Joubert collaborent avec BG lors de plusieurs productions. Eric Wurtz dresse un pont entre les deux collectifs, en créant les lumières de *Princes de Paris* et de *Cabinet de Curiosité*. D'après lui, moins impliqué dans la vie groupale, il a occupé au sein de LL une place de "satellite", d'"électron libre".⁵³

LL "De ce groupe de dix, plutôt les gens partaient que d'autres rentraient. [...] Les gens sont irremplaçables, en fait, dans cette petite famille, cette petite communauté, parce qu'il y avait une dynamique entre nous, peut-être...les habitudes de travail qui faisaient que on se comprenait."⁵⁴

La longue collaboration était possible dans les deux cas, parce que les artistes ont toujours pu poursuivre des activités de création parallèlement au collectif, de manière renforcée vers la fin.

D'un côté, il y a ces tendances de dispersion, d'un autre côté, certains membres cherchent à orienter le travail du groupe vers des envies personnelles. Un membre de LL mentionne sa "tentative de Putsch", son idée de réaliser le cadre de LL un projet personnel et exclusif, en réponse à une commande du Ballet de l'Opéra de Nantes en 1989.⁵⁵ Le groupe accepte cette envie, en lui accordant "son bébé", une production qui aboutira dans la pièce *Les K*. La musique est composée par trois compositeurs différents⁵⁶, dont chacun prend en charge un des trois actes. La création musicale est alors individuelle. Le collectif LL s'est transformé en une réunion d'artistes qui élaborent des "mini-créations". La résidence de LL à Yerres, qui n'admet pas d'aide pour *Les K*, se termine en juin 1989.⁵⁷

53 Ainsi, il n'a pas "vraiment vu venir la fin de LL." (Entretien LL, 05/1998)

54 Entretien LL, 12/1997

55 Le ministère soutien ce projet comme un des sept premières aide "Fond de Production" (nouvelle mesure avec un budget total de 1,7 MF), en 1989.

56 Thierry Azam, Karl Biscuit et Alain Michon

57 à cause d'une restriction du budget du CEC et d'autres co-producteurs en question qui se retirent.

Y a-t-il un collectif à mi-temps ?

BG atteint cette même étape avec le projet *Cabinet de Curiosité*, sauf que les trois pièces, dont il est constitué, ne sont pas reliées en un seul spectacle. D'après un membre, le groupe, à cette époque, n'était qu'un "rassemblement de gens qui faisaient des pièces" et qui ne conservaient du collectif que sa structure, plus sa collaboration artistique. BG réagit à ces tendances de décomposition et de dispersion par une concentration du groupe à trois permanents. Dans le cas de BG, l'éloignement géographique de deux membres conduit à une difficulté de conserver un rythme de travail régulier et soutenu. Ainsi, l'idée du collectif risque de se transformer en mythe et n'est plus pratiqué quotidiennement par l'ensemble des personnes. Ceux qui vivent sur place (dans le lieu de résidence) contestent le fait d'être les seuls à assurer le déroulement administratif, la vie matérielle de la compagnie, sa "maintenance". Le partage des tâches ne fonctionne plus comme auparavant. La présence physique de tous les participants est indispensable pour le groupe. Les choix de vie personnels sont un facteur décisif pour le départ de deux membres du collectif et sa transformation en une autre structure.

BG "Et, à un moment donné, on aurait pu imaginer Beau Geste comme un outil de travail que nous avons construit pendant dix ans. Et puis, on aurait pu avoir un mi-temps, puis qu'on n'était pas disponible à 100%. Mais ça, ce n'était pas envisageable à cet époque-ci, puis que pour tous les acteurs de Beau Geste, Beau Geste devait être un engagement total." ⁵⁸

En plus de la présence de Dominique Boivin dans BG, qui possède déjà préalablement un parti pris artistique et un langage beaucoup plus affirmés que les autres, ne crée pas un niveau cohérent entre les collègues, mais conduit à une direction latente, un leadership inhérent qui finit par revenir à jour.

"Curieusement, alors que dans *Strada Fox* et *Désir, désir*, la chorégraphie et l'interprétation étaient d'une homogénéité remarquable, dans *Princes de Paris*, un personnage domine, celui de Dominique Boivin. C'est lui qui désormais mène la barque, fait naître les atmosphères par petites touches, enchaîne les saynètes à la manière d'un dessin animé. [...] C'est encore lui qui, par son regard pathétique et son style chorégraphique fait de gestes vifs et cassés, d'attitudes et de mimiques un tantinet exagérées, donne à cette oeuvre un côté grosse farce assez attachant. Les autres danseurs suivent comme un seul homme." ⁵⁹

⁵⁸ BG "Moi, j'ai fait la proposition d'utiliser la compagnie BG comme label et structure de travail. C'était ce qui me semblait le plus logique comme évolution à partir du moment, où en tant que collectif, on n'arrivait plus à défendre un projet artistique commun, que les différences des projets esthétiques étaient trop différents entre les individus, même si on arrivait à se retrouver sur des spectacles. On avait du mal à cerner une cohérence dans le produit même de notre travail. [...] L'idée était d'avoir une perspective beaucoup plus professionnel qu'artistique. Alors que dans un premier temps, on avait toujours favorisé l'artistique. Ça a été complètement mis en doute par l'administrateur, qui a dit que ce n'était pas tenable et que ni le Ministère, ni personne n'allait suivre. A partir de ce moment-là, moi, j'ai dit que je refuse de continuer. (Entretien BG, 02/1998)

⁵⁹ GOURREAU, Jean-Marie "Les saisons de la Danse", 07/1986
"Boivin" - *Princes de Paris 3e oeuvre du collectif BG*

Le chercheur Pierre Chabert évoque la notion de leadership en introduisant l'idée de cumul d'avantages: "Cependant, la présence d'un leader au sein d'une création collective n'est pas exempte d'injustices et d'ambiguïtés. L'injustice tient au fait qu'une seule personne, trop souvent tire la gloire et le bénéfice moral d'un travail collectif." ⁶⁰

Un membre de BG emploie le terme de "bénéfice", en parlant de son travail investi au sein de la compagnie. ⁶¹ Puis que le collectif pose le postulat de base de "partage absolu et équitable des biens (en toutes formes)", le fait qu'une partie du groupe continue à en profiter est ressenti comme injuste.

b) Une histoire sans fin

Depuis 1991, Dominique Boivin est directeur artistique de la compagnie BG.

DB "Je vis les choses de manière plus collective depuis. J'ai l'impression de toujours travailler un peu sous ce même système collectif, tout en bougeant un peu les données. Au point, où il faut, voilà c'est ma pensée aujourd'hui, un "leader", non pas dans le sens du nom ou de la reconnaissance d'un nom, mais plutôt quelqu'un qui, en fait, prend, même d'une manière fictive, la décision. Néanmoins, c'est après justement quinze ans, voir plus longtemps, de collectif, que je me suis rendu compte que c'était nécessaire. Je crois que chaque collectif a sa propre expérience." [...] "Aujourd'hui, en fait, je vis peut-être plus, et les autres aussi, plus facilement le collectif."

⁶⁰ CHABERT, Pierre, *La création collective dans le théâtre contemporain*, in: *Recherches poïétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de PASSERON, René), Tome 3 *La création collective*, Clancier-Guénéaud, 1981, p. 97

⁶¹ Au moment où le groupe ne pouvait plus fonctionner comme avant, les participants ne sont pas d'accord avec le fait de garder la même structure et le vieux nom:

BG "Donc, moi je voulais que Beau Geste soit dissout, puis que je trouvais que c'était quand-même normal, à partir du moment, où on a quand-même travaillé dix ans pour une compagnie, on a mis beaucoup de coeur, et bon la majeure partie du temps sans être déclaré, bon, et bien, on ne peut pas changer de statut comme ça, quoi.

Ça me semblait normal de dissoudre ce qui avait été mis en place avec ces cinq personnes. Et puis, si Dominique Boivin voulait reprendre quelque chose, vraiment de structure, si tu veux, les structures associatives, bon, on avait quand-même du matériel, on avait quand-même des choses, donc, comme ce matériel appartient au domaine publique, donc il faut que ça soit redonné à une association, donc ça peut être très bien Dominique comme on pouvait très bien se partager les choses. Ça a été refusé.

C'est à dire, nos compères, là je... [geste de raser quelque chose], mais c'est vrai que c'est complètement illogique, ils ont décidé de garder cette structure, de Beau Geste, donc de garder les bénéfices de notre travail.

Donc à ce moment-là, on est rentré dans une ambiguïté totale, parce que...bon, qu'est-ce qui m'appartient, qu'est-ce qui m'appartient pas ? Pourquoi je suis interprète de Beau Geste, alors que j'étais fondatrice, etc. Bon, donc assez douloureux."

BG "J'ai vu avec soulagement la période collective finir. Elle m'avait apporté assez, au niveau d'échange d'idées. Et parce que je n'arrivais pas construire vraiment quelque chose, à aboutir un objet, parce qu'il fallait passer par ce goulot qui était persuader l'autre. Persuader une personne est plus facile que persuader cinq personnes."⁶²

Un post- ou un néo-collectif ?

Le membre insiste sur la grande différence entre leurs deux premières productions, *Blême Aurore*, 1982, et *Parcours*, 1983, et la première à l'issue de la période collective, *Baïonnette*, 1990. Toutes ces pièces sont élaborées sous la direction artistique de Dominique Boivin, mais cette personne est assistante du chorégraphe pour *Baïonnette*.⁶³ Elle trouve maintenant son compte dans une "réelle complicité" avec Dominique Boivin. Son témoignage caractérise bien les différentes attitudes et les rôles qui se développent face à une direction avant et après l'expérience collective. Il est intéressant de soulever le fait que la préparation préalable pour *Baïonnette* n'est pas partagée avec l'ensemble des participants, mais seulement par le noyau étroit de la compagnie. Ici se manifeste clairement la différence avec le groupe "collectif" proprement dit. En tant qu'assistante du directeur artistique, elle n'est plus absorbée et prise "dans l'histoire", mais elle "voit tout du haut". En accrochant "une énorme affiche au mur pour élaborer la mise en scène", la construction du spectacle, débute par une longue préparation sur papier et par des discussions ("les idées se croisent"), "avant de les partager avec les autres gens". Un autre membre, cofondateur de BG, qui participe à cette création en tant qu' "interprète", insiste sur le fait que le processus

⁶² Entretien BG, 04/1998

Il est intéressant de noter que, selon Lewin, la "méthode" de persuader les membres un par un est complètement inadaptée au fonctionnement groupal qui possède sa propre dynamique. La discussion de groupe conduirait plus facilement à la remise en question d'une habitude ou d'un point de vue individuel.

⁶³ BG "Dans *Blême Aurore* je ne me souviens pas qu'il nous a expliqué sa démarche, ce qu'il voulait. [...] Je faisais sans comprendre ce que je faisais. C'était un petit peu stupide de ma part, j'aurais pu poser des questions, mais en même temps, je me disais que c'est peut-être le jeu de ne pas comprendre. Sur *Parcours*, j'avais compris que c'était son parcours à travers la danse, évidemment, parce qu'on en avait parlé, mais on avait pas du tout de regard sur l'évolution de cette histoire. Pourquoi il avait choisi le baroque plutôt qu'autre chose, c'était son parti pris personnel, parce que c'était son histoire personnelle. Puis, quant à la mise en scène du spectacle, c'était lui, qui l'avait ordonnée. Tandis que pour *Baïonnette*, à la base, on a mis une énorme feuille sur le mur et chacun, on écrivait nos propositions. Donc, je saisisais tout du haut. C'est quand-même beaucoup plus agréable de comprendre le sens général des choses. Parce que je n'étais plus dans mon histoire de danseuse: 'où je vais me mettre, me poser', mais vraiment dans la construction du spectacle. Pour moi, c'était superbe, parce que les idées se croisent plus. Je crois qu'il y eu rarement autant de temps de préparation: c'est le premier spectacle qu'on a préparé à ce point-là, sur le papier, avant de partager avec des gens. Même avec le collectif, on discutait dix minutes, on essayait trois heures, on recommençait deux heures. Il n'y a jamais eu, sauf pour *Zoopsie*, autant de préparation et de discussion sur l'esprit, l'esthétique du spectacle." (Entretien, BG 03/1998)

est maintenant foncièrement différent. Il est très clairement dirigé par Dominique Boivin, encore beaucoup plus intensément qu'avant la période collective, pour *Blème Aurore*.⁶⁴

BG trouve alors une autre forme de collaboration d'un noyau, composé d'un directeur artistique-chorégraphe-danseur, une assistante-chorégraphe-danseuse et un danseur-chorégraphe, selon la production. L'équipe administrative est décrite comme extrêmement performante avec un fonctionnement "limpide". Le groupe semble prendre soin et se soucier de l'administration, probablement suite aux expériences collectives. La circulation des informations au sein de la compagnie est extrêmement élevée. Le fait d'intégrer plusieurs artistes dans des spectacles et des événements prouve l'ouverture de l'équipe envers l'extérieur et l'entretien d'un réseau relationnel. Les deux membres du collectif BG, qui ont quitté la compagnie, participent aussi au Cabaret *La belle Etoile* (1996). Dans ce cadre, les artistes ont pu se retrouver pour présenter leurs travaux individuels au cours du même spectacle.

"Encore maintenant, je ferais n'importe quoi pour n'importe qui d'entre eux."⁶⁵

Plusieurs membres de LL continuent aussi à collaborer régulièrement. Même après la dissolution, certains membres gardent un contact étroit: encore aujourd'hui, ils se fréquentent, voient leurs créations, se critiquent et s'encouragent. Les autres, qui n'entretiennent pas de rapports concrets, parlent néanmoins d'un lien émotionnel fort. Pourquoi le groupe LL, malgré l'attachement interne fort, a-t-il choisi d'abandonner le travail collectif ? Il est évident que le désir de créer ou de stimuler un processus créatif varie sensiblement dans le temps. Ce fait rend difficile la production artistique sur commande ou dans un rythme imposé. Le collectif pourrait amortir cela par son relais interne et permettre un survie artistique plus protégée des pressions externes. Cependant, d'après un membre de LL, leur fonctionnement ne correspondait plus au rythme imposé par le marché du théâtre qui s'était structuré différemment.

LL "Après, on s'est trouvé confronté à une vie différente de l'économie de la culture, et qui a fait qu'on ne s'est pas retrouvé là-dedans. On était trop lent: on prenait six mois pour faire un spectacle. *Zoopsie Comedi*, on a mis un an pour faire ce spectacle. [...] On en a eu conscience. Comme ça, de manière instinctive, il fallait de toute façon que les choses évoluent. On ne peut pas répondre à des commandes, faire des créations en un ou deux mois, entrer dans de telles Co-productions et attendre 2, 3 ans pour faire les tournées. Ça ne fonctionnait plus."⁶⁶

Par conséquent, les membres réagissent à la précarité économique par un besoin d'être protégé par un tissu relationnel et social fort et d'atteindre un degré de reconnaissance professionnelle et personnelle plus élevé. Avec l'âge ou par l'envie de fonder leur propre famille, l'attachement affectif complexe entre tous les membres avait diminué et n'assurait plus la cohésion globale du groupe LL. Certains étaient à la recherche d'une stabilité, d'une vie plus sédentaire. Le collectif ne pouvait pas assumer ce rôle de filet, entre autres à cause d'une plus grande professionnalisation de certains. Un membre de LL parle d'une professionnalisation de "fil en aiguille": il était entré dans le métier, non pas par un choix préalable, mais

64 "C'était 'du Boivin', [...] avec une distribution d'interprètes, choisis par Dominique." (Entretien BG, 03/1998)

65 Entretien LL, 02/1998

66 Entretien LL, 12/1997

grâce à LL, en expérimentant. Un autre participant remarque qu'il n'aurait jamais pu aborder son domaine actuel, si le groupe ne lui avait offert l'opportunité et la protection. La spécialisation et la compétence plus élevées, la personne accepte-t-elle moins facilement l'expérimentation et la recherche communes ? Plusieurs participants travaillent en dehors du groupe et ne sont plus disponibles en permanence.

A la recherche de solutions possibles, le groupe soutient et mène à bout la revendication du collectif: la seule "fin logique" était de dissoudre le collectif, pour que personne ne puisse continuer, en reprenant le même nom pour un travail personnel et individuel, qui ne correspond en rien à l'idée initiale. LL annonce sa "dissociation" par une notice officielle.⁶⁷ La plupart des membres LL et de BG créent, en partie déjà durant leur période collective, leurs propres associations pour poursuivre un travail indépendant. Cependant, le collectif est toujours décrit comme "passage important" et "période enrichissante", nécessaire à l'affirmation artistique. Constitué différemment que BG, le groupe LL trouve résout le problème du partage des biens (restants) par une grande fête, qui clôturait ainsi l'histoire du groupe et de sa mise en scène permanente.⁶⁸ Le personnage "Lolita" a été transformé par ses fondateurs en un mythe. Il reste vivant, une idée-fantôme, qui continue à nourrir ses membres d'utopies, d'idéaux, de souvenirs et de projets.⁶⁹

⁶⁷ Un papier, *Dernière LL*, est diffusé qui annonce:

"Dissociation - Les artistes qui, depuis 1981 se sont réunis autour de la chorégraphie contemporaine, au sein du groupe LL, décident aujourd'hui de créer des nouvelles structures indépendantes de recherche et de création. LL remercie tous ceux qui ont participé à son histoire, et chacun de ses artistes vous donne rendez-vous dans un futur proche." (Sur une deuxième page figurent les noms et adresses des artistes et de leurs associations ou de leurs activités. Reçu par les Iles de Danse, 02/10/1989) A noter que le membre qui avait quitté le groupe quatre ans auparavant figure parmi les noms des danseurs.

⁶⁸ Il s'agit d'un dernier volet de la tradition festive, d'une mise en scène de la mise à mort. La tournée symbolique, qui boucle le trajet des voyages communs, permet de conserver un mythe du collectif et de conserver indemne l'idée collective comme idéal à atteindre. "On a dépensé tout l'argent qu'on avait, on a fait une grande fête. Chacun, on a fait des numéros, on a invité tout le monde: une très très belle fête, c'était la fin de Lolita." (Entretien LL, 01/1998) Les autres matériaux qui appartenaient à l'association étaient partagés entre tous les participants, même avec ceux qui avaient quitté le groupe plus tôt.

⁶⁹ Un autre participant évoque aussi des propositions pour des futures collaborations entre des membres de LL.

LL1 "Nous, on a tenu neuf ans.

Une belle histoire. Et en plus, sans compromission... avec plein de petites compromissions. On a beaucoup souffert et pris beaucoup de plaisir. Oui, on était très content. On a fait des voyages sublimes, et des drames aussi incroyables, des aventures."⁷⁰

LL2 "Une fois de plus, je pense que c'est un fonctionnement qui est adapté à un certain type de personnes et que l'importance est d'inventer le fonctionnement dans lequel on est et non pas de le subir. [...] Lolita c'est l'invention d'un système, d'un fonctionnement qui a permis à des gens d'avancer dans leur recherche, d'avancer dans ce qu'ils sont, mais on peut en inventer des milliards. Il n'y a rien d'idéal." [...]

"Il y a quelque chose, qui reste vraiment. Une espèce d'esprit: le fait que les gens s'aiment beaucoup dans ce qu'ils sont artistiquement. Ils peuvent se retrouver dans quelque chose."

BK *Donc, le collectif c'est plus comme une structure pour s'appuyer, même après ?*

LL2 "Absolument."⁷¹

Le collectif sert de lieu pour mener ensemble une réflexion sur le métier d'artiste et sur le projet de l'art dans la société, pour ensuite partager ces idées avec le public. Lors des entretiens, plusieurs membres des deux collectifs évoquent spontanément leur travail actuel et les conséquences qu'a pu avoir leur période collective sur leur comportement avec les collègues et danseurs aujourd'hui. Leurs structures de collaboration actuelles prolongent-elles la remise en question collective du modèle de compagnie ? Il serait extrêmement intéressant d'approfondir cet aspect.

⁷⁰ Entretien LL, 02/1998

⁷¹ Entretien LL, 12/1997

Un membre de LL mentionne que la reprise de *Qui a tué LL ?*, en 1996, était une retrouvaille: tout le monde était fragilisé, mais empli de la même passion qu'auparavant. Dans ce "bordel merveilleux de LL", il y a eu l'idée de se retrouver dix ans plus tard pour redanser cette pièce de nouveau pour tester, comment le spectacle vivant vieillit.

Conclusion

La présente étude retrace le cheminement de deux collectifs de danse dans les années 1980 en France pour dégager, par une comparaison, les enjeux principaux de cette forme particulière de collaboration artistique. A l'origine de la fondation du collectif se trouvent diverses motivations, étroitement liées au contexte et à la situation personnelle de chacun. Nous avons développé les différentes bases communes, comme leur formation chez Alwin Nikolais, les modèles qui ont précédé ou existé parallèlement, ainsi que le contexte.

Dans le cas de BG, le groupe, déjà formé à l'issue du nouveau-né CNDC, continue la recherche entamée et fait le pas vers la professionnalisation ensemble. Comme stratégie pour assurer et affirmer sa cohésion interne, la compagnie choisit de s'installer dans une résidence fixe et de poursuivre un travail artistique soutenu et intense.

LL se crée au travers de liens d'amitié et déjà dans une démarche pluridisciplinaire. L'aspect festif de cette réunion d'artistes est une de ses caractéristiques principales. Cette dynamique d'un groupe de personnes qui ressentent la nécessité, le besoin de s'organiser autrement et indépendamment des modèles de compagnie existants aboutit à une structure propre, spécifique et en fonction de ce désir. Le projet est d'abord le collectif comme mode de fonctionnement, puis viennent les activités communes (voyage, création artistique). L'image d'une "tribu de fêtards" est extériorisée et cultivée par un mode de vie particulier à Paris. Ils cherchent à puiser dans le vécu du groupe pour trouver la matière du spectacle. Les relations interpersonnelles, un réseau de tensions, entrent ainsi directement dans la chorégraphie et y sont mises en scène, à travers différentes formules. La revue Zoopsie Comedi réunit LL et BG pour servir de preuve majeure que "le collectif est possible".

La compagnie BG recherche son propre "style", une "patte", une forme spectaculaire "particulière et neuve". Le laboratoire sur une longue période en offre le terrain d'expérimentation nécessaire. Leur première "création collective", Vénus et les Toutous, est entièrement improvisée à partir d'un dispositif scénique élaboré ensemble. Après le passage à un autre type de spectacle, entièrement écrit, l'improvisation intervient seulement comme étape du processus de création.

LL procède toujours de cette façon: l'improvisation et l'écriture se succèdent et s'intercalent constamment durant la phase d'élaboration de la gestuelle. D'après un membre, leur "lacune" se situait plutôt au niveau de la recherche sur la matière gestuelle même, sur le mouvement dansé. Le groupe se concentre plus sur l'élaboration d'un "personnage qui, ensuite seulement, peut se mettre à danser".

Le collectif devient, dans les deux cas, creuset d'idées et de propositions artistiques diverses, qui se rencontrent et s'articulent au travers de discussions, de débats, d'expérimentations jusqu'à aboutir à une écriture chorégraphique. L'effervescence de ce melting-pot demande une affirmation extrême de chaque pensée, sa verbalisation ou son exposition en mouvements, mais, en même temps, elle semble causer une difficulté de tri et d'approfondissement. Une caractéristique de l'oeuvre collective est sa mobilité. Elle est constamment remise en question par ses créateurs. Certaines pièces ont connu autant de mises en scène que de lieux de représentation. La compagnie LL s'est donnée la liberté de changer ses spectacles en permanence, en intégrant d'autres morceaux et d'autres personnes et en changeant l'ordre des différentes séquences. Les participants ont aussi pu choisir de ne pas participer ou de changer de rôle et de fonction d'une création à la suivante.

Le circulation des postes au sein de la compagnie est une particularité et une opportunité du collectif, surtout dans le cas de LL. Tandis que, chez eux, l'administration est aussi prise en charge par les artistes mêmes, BG la confie à une seule personne. Pour les premières créations, sans ou avec peu de soutien financier extérieur, tous les différents éléments du spectacles sont élaborés ensemble, sans intervention d'artistes invités. Pour ces pièces, les droits d'auteur ont été partagés par tous les participants de manière égale. LL développe deux formes de déclaration de l'oeuvre à la SACD: chaque participant signe comme auteur ou Lolita signe en tant que collectif, comme Beau Geste aussi pour ses "créations collectives".

Tandis que le processus peut être collectif de la conception du spectacle jusqu'à l'écriture chorégraphique macroscopique (par séquence de mouvement), les témoignages révèlent que la création et la composition gestuelles, (dans le microscopique), se fait rarement ensemble: chaque membre élabore individuellement des mouvements et les compose ensuite. Cependant, les improvisations du spectacle Vénus et les Toutous, ainsi que ceux des autres créations, sont des moments collectifs jusqu'à dans l'émergence gestuelle même. La pratique d'improvisations du groupe complet n'est seulement poursuivie lors des événementiels, aussi chez LL. Les différentes corporités deviennent ainsi familières et interfèrent par la longue collaboration, par les compositions à deux et à trois, élaborées collectivement et par l'interprétation commune sur scène. Il serait intéressant de faire une étude entière sur la spécificité du travail collectif par une analyse de mouvement et une lecture chorégraphique pour chaque participant en comparant différentes périodes de la compagnie. Y a-t-il des caractéristiques corporelles et des mouvements récurrents qui se transfèrent ou qui se diffusent d'un danseur aux autres ?

Différentes ruses sont développées pour détacher les choix esthétiques du parti pris subjectif d'une seule personne. Des possibilités sont l'utilisation de procédures aléatoires, le transfert de la recherche artistique dans le ludique ou le festif. Le choix commun d'un thème, précisément circonscrit peut conduire à l'idée de "servir la pièce", au lieu de s'en servir pour mettre en scène les envies personnelles.

LL trouve ainsi un moyen pour faire surgir un 'univers artistique' du groupe, tout en travaillant sur les fantasmes individuels et sur la psychologie (du sujet et du groupe). Par la création préalable d'un cadre extérieur, l'hétérogénéité des influences, des cultures et le mélange de techniques traditionnelles et contemporaines peut entrer en connivence ou en conflit. Il s'agit de révéler dans le mouvement, ce qui a été pensé et projeté en amont théoriquement.

BG procède moins par la définition préalable d'un thème, tout en instaurant un cadre précis à travers le décor, les costumes et des accessoires. Le travail est ici plus centré sur le mouvement et l'écriture chorégraphique mêmes. La question d'après la cohérence et la lisibilité, évoquée aussi bien par les membres que par des critiques extérieures, indiquent les limites du travail collectif vis-à-vis les conventions et les attentes du public.

Indépendamment de la réception, le fonctionnement collectif rencontre certaines obstacles internes par la conception traditionnelle du travail artistique comme expression d'un individu-créateur, qui semble dominer même chez les participants des deux groupes. Un paradoxe du collectif est que l'artiste peut être réconforté par le soutien et la critique positive et stimulante de ses collègues, en même temps qu'il doit constamment relativiser ses envies radicales en fonction du reste du groupe. Retenue, autocontrôle et autocritique sont indispensables. Les décisions par vote démocratique sont accompagnées de disputes, de tentatives de persuasion, de séduction et d'autres enjeux affectifs qui transforment le processus de "choisir" en rapport de forces. Même à l'intérieur du fonctionnement collectif, il y aura donc des moments, des parties d'un spectacle et des décisions, qui ne sont pas entièrement approuvés et intégrés par chaque participant.

Certains sont plus égaux que d'autres

La démocratisation du collectif LL, après des périodes de guerre et des moments d' "armistice", semble progresser parallèlement à une détermination plus précise des tâches. Le souci de représentation n'est pas développé de la même manière chez tous les membres. Certains prennent plus facilement et plus volontiers en charge les relations publiques. La monopolisation des contacts vers l'extérieur par deux/trois personnes s'étend aussi sur la gestion. Le groupe cherche à détourner le danger de se trouver indirectement organisé et hiérarchisé par une reconnaissance extérieure déséquilibrée, par des mesures "de sécurité" (comme l'idée d'envoyer chaque fois une personne différente pour représenter le groupe). La survie saine du collectif dépend de la question, si la structure, les "lois" sont élaborées et assumées par l'ensemble des participants ou seulement par l'administrateur, comme dans BG. L'idée d' "être géré" par un noyau de personnes ne correspond pas au postulat de base d'un collectif comme LL. Les tentatives de putsch et les autres prises de pouvoir sont ouvertement "dénoncées" et rapidement déjouées par une "vigilance partagée".

La cohésion du collectif dépend aussi du but commun, qui peut aussi viser à l'élaboration d'un rapport spécifique envers le monde extérieur. Les deux collectifs ont lutté, durant toute leur existence, contre une vision extérieure relativement péjorative de leur structure. Les réactions des institutions, toujours en résistance face à la forme collective, déterminent l'évolution des démarches artistiques des groupes. A partir du moment où les membres ne sont plus d'accord sur le mode d'intégration au marché du théâtre, les idéaux artistiques semblent diverger aussi: soit vers un produit esthétique, abouti, lisible et facilement vendable, soit vers une proposition plus expérimentale, en partie ou totalement improvisée, pas forcément cohérente par sa part d'aléatoire, risquée. La pression extérieure, l'attente envers les productions diminuent sensiblement la prise de risque à l'intérieur d'un projet, la place laissée au hasard, à l'aléatoire, à l'improvisation. Tous les membres du groupe n'ont pas la même confiance envers leurs capacités instantanées de gérer une situation. Les conceptions du spectacle résultent aussi de ces tendances personnelles divergentes.

Une prise de distance, avec humour vis-à-vis de ses propres productions et des codes convenus du milieu, n'est possible, que lorsqu'il n'y a pas de dépendance directe sur le plan financier. Une astuce du collectif a été la recherche de financements alternatifs lors de soirées événementielles et publicitaires comme, par exemple, les "Diamants" de LL. Les deux collectifs sont ainsi marqués par une grande activité événementielle.

Au niveau de la diffusion des spectacles, chaque groupe développe sa stratégie et son réseau propre. Le nomadisme constant, dans le cas de LL, ne permet pas d'unité de lieu et de temps, en dehors des résidences de création. Cela amène le groupe à se produire surtout à l'étranger, ressenti comme plus favorable ou intéressé à la forme collective. BG choisit majoritairement l'hexagone, en particulier la Normandie, dans la perspective de sensibiliser un public local sur une longue période. La restructuration de BG avec une direction artistique est due à plusieurs raisons, entre autres la dilution du groupe par l'éloignement géographique de deux membres.

En fin de compte, LL n'a pas pu suivre l'accélération et la pression croissante du marché du théâtre et répondre aux demandes des institutions culturelles. La dissolution du collectif était en partie due à sa structure non-adaptée, son fonctionnement n'ayant pas suivi le développement de la "jeune danse française".

Neuf ans (LL) et dix ans (BG) de collectif, avec les mêmes membres-fondateurs: cette longue survie est signe et fait preuve d'une collaboration satisfaisante et fructueuse. Les témoignages nous ont fait participer rétrospectivement aux aventures humaines et artistiques des deux groupes. Tous les interviewés

soulignent le grand apport personnel et professionnel de cette période, sans pourtant l'idéaliser. Leur distance critique et le travail d'analyse ultérieur sont remarquables, mais n'étonnent guère après avoir découvert le fonctionnement interne du collectif, qui l'exigeait déjà indirectement. Le collectif apparaît comme terrain d'essai pour de nouvelles approches à la structure de collaboration. Notre étude cherchait à présenter les réponses que proposent les deux groupes, LL et BG. Sur les bases de la présente recherche, nous aimerions bien découvrir et étudier des autres cas de collaboration collective. D'autres groupes artistiques qui travaillent collectivement sont le Quatuor Knust, Le Grand Jeu et l'Ensemble W. Ce dernier se distanciant explicitement de l'appellation "collectif". La compagnie Charleroi Danse et La Ronde présente un autre système par l'invitation de différents chorégraphes par un groupe d'interprètes fixes.

Plusieurs regroupements actuels de chorégraphes et de danseurs sont le signe d'une sensibilité grandissante et d'une remise en question de leur fonctionnement. Les années 1990 voient apparaître de nouveaux collectifs: La Règle d'Or (groupe penché sur l'improvisation comme démarche principale), le Pied Gauche (jeune compagnie parisienne, qui situe son travail entre danse et théâtre), la compagnie Mandrake, annoncé comme "un collectif de danseurs acteurs", et plusieurs autres groupes. Le retour de la forme collective, ouvertement déclarée avec les groupes de Hip Hop (comme Collectif Mouv', Aquacetrou, MVNT, Art-mov in Saïlence) n'a pas fait l'objet de cette recherche. Cependant, il serait intéressant à étudier, en quoi ce type de danse invite particulièrement au collectif, dû à son statut, son lieu de naissance, sa place marginale dans le milieu culturel. Une certaine "filiation" ou tradition de l'idée collective se manifeste dans un trajet comme celui de Philippe Jamet: à travers la co-signature d'un duo avec Santiago Sempere (en 1987) jusqu'à la création du Groupe Clara Scotch, un collectif composé d'un chorégraphe, un musicien, un plasticien et un éclairagiste (Philippe Jamet, Thierry Azam, Didier Jacquemin et Laurent Fachard). Le Grand Jeu, créé en 1991 par Louis Ziegler (formé au CNDC avec Nikolaïs qui dirige Le Marché aux Grains, l'atelier de Bouxviller), devient un autre creuset du travail collectif, sous sa direction artistique. La nécessité de former le collectif, en partie compensée par la syndicalisation, semble surgir de conditions financières et politiques particulières.

Un point crucial des deux parcours est leur évolution économique. Des entretiens supplémentaires avec les administrateurs, le producteur, les présidents des associations pourraient apporter d'autres informations et stimuler d'autres questions concernant l'articulation entre le travail artistique et l'environnement. Le groupe d'artistes semble instaurer un rapport particulier avec son entourage, avec son public. Les oeuvres mêmes sont les voies et les véhicules d'un tel objectif de rencontre. La perspective d'approfondir la présente recherche découle du fait que, jusqu'à présent, nous n'avons eu qu'un accès ponctuel aux documents audio-visuels des oeuvres. L'analyse précise des résultats des différents processus de "création collective" n'était pas encore possible à travers une analyse de mouvement détaillée. Cependant, nous sommes particulièrement intéressée par cet aspect et nous aimerions l'aborder dans une recherche ultérieure.

Bibliographie

- ABIRACHED Robert (dir.), *La décentralisation théâtrale* (tomes 3. 1968, *le tournant*), Paris, Actes Sud (Papiers), cahier n°8, 1994
- ABIRACHED Robert (dir.), *La décentralisation théâtrale* (tomes 4. *Le Temps des incertitudes 1969-1981*), Paris, Actes Sud (Papiers), cahier n°9, 1995
- ABIRACHED Robert, *Le théâtre et le Prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992
- AMADO Gilles, GUITTET André, *Dynamique des communications dans les groupes*, Paris, Armand Colin, 1975
- ANZIEU Didier, *Le corps de l'oeuvre (Essais psychanalytiques sur le travail créateur)*, Paris, Gallimard (nrf), 1981
- ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Dunod, (Paris, Bordas), 1984 (1979)
- BALAZARD Simone, *Le Guide du théâtre (français contemporain)*, Paris, Syros (Alternative), 1989
- BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, UMI Research Press, 1983
- BANES Sally, *Greenwich Village 1963, Avant Garde and the Effervescent Body*, 1993
- BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers*, Boston, Houston and Mifflin, 1978
- BANES Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Hanover&London, Wesleyan University Press, 1994
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, *L'énergie danse*, Lectoure, Bouffionneries - Contrastes / Holstebro (Danemark), ISTA, 1995 (1er Éd.: *The Secret Art of the Performer*, Cardiff (UK), Centre for Performance Research, 1990)
- BAUSCH Pina, *Parlez-moi d'amour*, Un colloque, Paris, L'arche, 1995 (*Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Gênes, Ed. Costa & Nolan, 1993)
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps*, Paris, La recherche en danse/ Chiron S.A., 1986 (1976)
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Le Seuil (Points Essais), 1995 (1972)
- BLANCHET Alain, TRONGNON Alain, *La psychologie des groupes*, Paris, Editions Nathan, 1994
- BOURCIER Paul, *Histoire de la Danse en occident* (Tome II, *Du romantique au contemporain*), Paris, Seuil, 1994 (1978)
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982
- BRANDSTETTER Gabriele, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avangarde* (Lectures de la danse, images du corps et figures de l'espace de l'avangarde), Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1995
- BRUNI Ciro, *Danse et pensée, Une autre scène pour la danse*, (ouvrage édité sous la dir. de C. Bruni), Sammeron, GERMS, 1993
- BUIRGE Susan, *Allers-Retours*, in Cahiers du renard *L'art d'heriter* n°14, juillet 1993 (dir. Jacques Laemlé)
- CHAPPUIS Raymond, *La psychologie des relations humaines*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1992 (1986)
- COPUS Edith, *Performances, Dynamic of a Dance Groupe*, Lepus Books, 1979
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. Art Nomade, 1995
- FERAL Josette, *Dresser un monument à l'éphémère, rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions théâtrales, 1995

- FISCHER Gustave-Nicolas, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, 1996 (Bordas, 1987)
- GOFFMAN Erwin, *La Mise en scène de la vie quotidienne, (1. La présentation de soi)*, Paris, Editions de Minuits, 1973
- GOFFMAN Erwin, *Les Rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuits, 1974
- GUERRIER Claudine, *Presses écrites et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997
- HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 (*The Hidden Dimension*, 1966)
- HALPRIN Anna, *Moving toward life (Five Decades of Transformational Dance)*, Hanover (NH), Wesleyan University Press, 1995 (Published by University Press of New England)
- KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, Paris, Fayart, 1980
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997
- LUFT Joseph, *Einführung in die Gruppendynamik* (Introduction à la dynamique de groupes, Edouard Privat & compagnie, Toulouse), Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (orig. "Group Process; An Introduction to Group Dynamics", Palo Alto, California, The National Press, 1963)
- MAISONNEUVE Jean, *La dynamique des groupes*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1997 (1968)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (tel), 1964
- MORRISON BROWN James, *The Vision of Modern Dance*, Princeton Books, 1979 (chapitres sur Nikolais, Dunn et Pilobolus)
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989
- PASSERON René, *Recherches poétiques*, (ouvrage collectif sous la dir. de R. Passeron), Tome 3 *La création collective*, Clancier-Guénaud, 1981
- PIDOUX Jean-Yves, *La danse, art du XXe siècle?* (actes du colloque organisé l'Université de Lausanne les 18 et 19/01/1990 réunis par J.-I. Pidoux), Lausanne, Payot Lausanne, 1990
- POPPER Frank, *Art, Action et Participation, (L'artiste et la créativité aujourd'hui)*, Paris, Klincksieck, 1985
- RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, Peter Lang, New York, 1991
- SCHECHNER Richard, *The End of Humanisme*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982
- SHERIF M. SHERIF C.W., *Groups in Harmony and Tensions*, New York, Harper and Row, 1969
- SIEGEL Marcia, *The Tail of the Dragon, New Dance, 1976-1982*, Duke University Press, Durham, Londres, 1991
- WINKIN Yves, *La nouvelle communication* (Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Sigman, Watzlawick, textes recueillis et présentés par Y. Winkin), Paris, Seuil, 1981

Revue:

- Autrement, *Fous de Danse*, dir. par. Élisabeth Lambert, Paris, (Série "Mutations", N°51), 1983
- BONGO BONGO, Théâtre Contemporain de la Danse, 04/1992, (*Susan Buirge parle de Nikolaïs*, conférence du 16/12/1991 au TCD), Paris
- Cahiers du renard, *Interprètes/Inventeurs*, n°11/12, sous la dir. de Patrick Bossati, ANFIAC, Paris, 11/1992
- Cahiers du Renard, *L'Art d'Hériter*, n°14, juillet 1993, Paris, ANFIAC, (BUIRGE Susan, *Allers-Retours*)
- Cahiers du renard, *Territoires de la danse*, N°7, sous la dir. de Michel Simonot, ANFIAC, Paris, 07/1991
- Contact Quaterly, Vol. VII, n°3/4, Spring/Summer 1982, (PAXTON Steve, *Performance and the Reconstruction of Judson*), Northampton (USA)
- Contact Quaterly, Vol. VIII, n°2, Winter 1983, (SIEGEL Marcia S., *The Death of Some Alternatives*), Northampton (USA)
- Dance Research Journal, 26/2, Fall 1994, (GOLDBERG Marianne Recension sur RAMSAY Margaret H., *The Grand Union (1970-1976) An improvisational Performance Group*)
- Les Saisons de la Danse, 99 biographies pour comprendre la jeune danse française, n° Hors Série, été 1997
- Nouvelles de Danse, n°17, oct. 1993, (BRUNEL, Lise *Alwin Nikolaïs, The Art of motion*), Bruxelles, Contredanse
- Nouvelles de Danse, n°22, hiver 1995, (LAWTON, Marc *Alwin Nikolaïs, Le Creuset*), Bruxelles, Contredanse
- Nouvelles de Danse, n°32/33, automne-hiver 1997, *On the Edge/Créateurs de l'Imprévu*, Bruxelles, Contredanse
- Opus International, n°123/124, Avril/Mai 1991, (JOUFFROY Alain, *Le surréalisme, une internationale, De la nécessité absolue du collectif*), Paris
- Sciences Humaines, *La communication, état de savoir*, Hors Série, n°16, mars/avril 1997 (Communication dans les groupes, p. 34-52)
- Théâtre/Public, *Danse*, n°58/59, juillet-octobre 1984, Théâtre de Gennevilliers
- Travail Théâtral, *Différent: Le Théâtre du Soleil*, Paris, La Cité n°spéc. févr. 1976

Autres Sources:

- BOURCIER Paul, *Présentation de Nik au Théâtre de la Ville*, Journal du Théâtre de la Ville, n°68, Paris, juin 1987
- HUYNH-MONTASSIER Emmanuelle, *Passages secrets*, in: *Le Corps de la Danse*, Compagnie Le Marietta Secret, 1992
- Journal du Théâtre de la Ville, n°84, 1988/89, *Alwin Nikolaïs Dance Theatre, Happy Birthday, Mr. Nikolaïs. Alwin Nikolaïs, il fête vingt ans de présence chorégraphique à Paris - Alwin Nikolaïs: "le mouvement est le message."* propos recueillis par Rolf de Gubernatis, Paris, 1989
- La Cinématèque de la Danse à la Cinématèque française (en collabo. avec Iles de Danses) présente un hommage à Alwin Nikolaïs, (23/11/1993 au palais de Chaillot) - assemblage d'articles de différents auteurs (Susan Buirge, Dominique Rebaud, Christine Graz, Philippe Priasso)*
- Mémoire de D.E.A.: BERANGER Eliane *Influents, Méconnus, Bourgeois non-éclos, un panorama de la danse contemporaine française 1970-1995* (Université Paris 8, 1997)

Mémoire de D.E.A.: PRADOURAT, Vincent, *La Danse contemporaine, Esthétique et Politique* (Université de Sciences Sociales, Grenoble II, 1986)

Mémoire de D.E.A.: THÉOBALD Régine *L'altérité et l'alienation - La complexité de la relation entre danseur et chorégraphe*, Université Paris 8, 1997

Mémoire de D.E.S.S.: ALVES de CASTRO, Cassia Navas, *Réflexions sur la politique culturel de la Danse en France, 1981-1993*, (Université de Bourgogne, faculté de Droit, Sciences Politiques, 1995)

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse avec Jack Lang, Ministre de la Culture sur l'orientation de la politique de la musique et danse*, 03/02/1982

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse sur la Danse de Jack Lang: Nouveaux pas pour la danse*, 19/09/1985, (Service d'Information et de Communication)

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse sur la Danse*, 26/04/1984 (Service d'Information et de Communication)

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse sur la Danse*, 08/10/1991

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse: Coup d'Envoi pour la danse*, 27-28/09/1985, (Service d'Information et de Communication)

Ministère de la Culture, *Conférence de Presse: Les Nouveaux développements de la politique de la musique et de la chorégraphie*, 16/06/1982

Ministère de la Culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire, *Conférence de Presse de Jack Lang: La danse, un mouvement irréversible*, 28/02/1989 (Sous-direction de la communication et des relations extérieurs)

Entretiens:

Enregistrement de la table ronde sur le thème de la "La création collective dans la danse" du 15/06/1996 au Dix-Huit Théâtre, à l'occasion de la reprise de la pièce chorégraphique *Qui a tué Lolita ?* par le collectif "Lolita": deux bandes sonores et une cassette vidéo (durée: 2h20)

Enregistrements des entretiens avec:

Susan Buirge, Anne-Marie Reynaud, Jérôme Franc

Et avec:

Dominique Rebaud (LL), Philippe Chevalier (LL), Alain Michon (LL), Santiago Sempere (LL), Eric Wurtz (LL)

Christine Erbé (BG), Christine Graz (BG), Isabelle Job (BG), Philippe Priasso (BG)

Notes de discussions et des commentaires de Catherine Langlade (LL) et Dominique Boivin (BG)

Notes d'un entretien téléphonique avec Marcia Barcellos, le 01/05/1998

Notes des discussions supplémentaires avec Jérôme Franc, Susan Buirge et Christine Graz, Cécile Proust, Claude Sorin, Jacques Hoepffner

Vidéographie/Spectacles:

La reprise de *Qui a tué Lolita ?* au Dix-Huit Théâtre, Paris en Juin 1996, les dernières productions des différents membres des deux groupes et les pièces de répertoire de BG (*La danse, une histoire à ma façon, Carmen, Les petites histoires, Cabaret et Mécaniques*).

Enregistrement de la reprise de *Qui a tué Lolita ?* au Dix-Huit Théâtre, Paris en Juin 1996

Enregistrement des *Indolents Délires de Dolorès Dollar*, Bologne, Italie, 1984

Différentes bandes (répétitions, représentations des pièces de LL), conservées par Catherine Langlade, Philippe Chevalier

Différentes bandes (répétitions, représentations des pièces de BG), fond documentaire de la compagnie BG

A la Cinématèque de la Danse, Paris:

Présentation des *Indolents Délires de Dolorès Dollar* de Lolita, 1985 et de *Qui a tué Lolita ?* de Lolita, par FR3 Lorraine, (dans le cadre des rencontres chorégraphiques à l'abbaye des Prémontres), 1983

Momo, court metrage de Lolita, Iles de Danse, Les carnets de la danse, 1988

Zoopsie Comedi, des groupes Beau Geste et Lolita, Meyer Productions, en deux versions: Oct./Nov. 1987, répétitions au Bataclan, Paris, et des extraits de représentations

Strada Fox de Beau Geste (extraits, montage de 20', MDD Lyon et Centre Culturel Marc Sagnier, Mont St. Aignan), *Beau Geste à Moscou* (printemps 1997)

Annexes

A] Autour du "collectif"

1. La "création collective" dans d'autres domaines

a) Le Théâtre du Soleil

Le Théâtre du Soleil¹, la troupe exemplaire de la "création collective" en France, en quoi a-t-elle pu servir de modèle au groupe LL ?

Le Guide du théâtre (français contemporain) nous renseigne sur les grandes lignes de cette troupe. Issue de l'ATEP, Association théâtrale des étudiants de Paris, à partir de 1959, est fondée en 1964 par 50 personnes, qui se regroupent sous la direction d'Ariane Mnouchkine selon le modèle d'une coopérative d'ouvriers. En 1965, leur premier spectacle, *Le petit bourgeois*, (d'après Gorki) marque le public par sa pauvreté des moyens (MJC Montreuil, Théâtre Mouffetard, Récamier)

En 1967, *La cuisine* est jouée au Cirque Médrano.

L'année 1969 est un tournant dans l'existence du groupe par une première "création collective", *Les Clowns*, (Salines d'Arc et Senans), qui développe, à partir d'une première phase d'improvisation, le rôle d'un narrateur. Le récit sert de fil rouge et permet de gérer le temps et le rythme de la pièce.

La création de *1789* est, d'une certaine manière, une suite tardive aux événements du mai 1968, tentative d'un théâtre populaire, le lieu inhabituel des "Cartoucherie" comme cadre. Le texte est établi collectivement.

L'âge d'Or, en 1975, est créé à partir de multiples rencontres avec des travailleurs de différents domaines (mineurs, d'usine Kodak, Thomson, éléments CET, immigrés, retraités, professeurs). Le lieu est unifié par un sol, fait de terre et transformé au cours de la pièce. L'engagement politique se manifeste dans la production de *Méphisto* (d'après Klaus Mann) en 1979, réaction indirecte à la rupture de l'union de la gauche, en 1978. A partir de 1986, un écrivain est appelé au Soleil, Hélène Cixous.

Nous avons réperé des éléments très proches dans les témoignages d'Ariane Mnouchkine et dans le discours des Lolita, concernant leur groupe, l'élan de départ qui fonde le collectif:

¹ [BALAZARD Simone, Le Guide du théâtre (français contemporain), Paris, Syros (Alternative), 1989, pp. 124]

Nous allons retrouvé cette tendance à faire appel à des gens extérieurs (au bout de quelques années) dans le parcours des deux groupes collectifs, plus pour les costumes et la musique, preuve d'un besoin d'éléments novateurs qui ouvrent le circuit fermé ?

"Il paraît évident qu'une troupe comme le Théâtre du Soleil a commencé par un rêve. Et elle continue, parce que c'est toujours un rêve. Cela ne veut pas dire que c'est le même rêve pour tout le monde. Cela ne veut pas dire que c'est idyllique tout le temps. Parfois, c'est extrêmement cruel..."²

En parlant de "rêve" et non d' "utopie", Mnouchkine n'attribue pas la fiction de la troupe à une idée de départ précise et lucide. Elle place l'initiative de fonder le groupe à un niveau inconscient, pulsionnel et émotionnel.

"Ça commence par de l'amour, de l'espoir. Ça commence par de l'enthousiasme, par du culot. Parce qu'il faut être quand même culotté. Et puis, peut-être aussi que ça commence par l'inconscience, puis que nous ne savions rien."³

L'attachement sentimental profond à la troupe est mise en évidence comme élément essentiel pour une longue survie. D'après Labrouche, d'un point de vue artistique, le collectif s'impose à Ariane Mnouchkine comme "nécessité".⁴

"Je ne sais pas du tout, combien de temps va durer le Théâtre du Soleil, mais je sais que, pour moi, faire du théâtre en dehors d'un ensemble qui partage une recherche en commun, c'est absolument inconcevable. [...] Le moins qu'on puisse dire, c'est que le monde autour de nous ne favorise pas la troupe. Je me demande, combien de temps, cet état de choses va durer, si c'est une époque, une période seulement ou, au contraire, c'est une ère. On érige aujourd'hui l'individualisme en valeur. Cela peut tirer à conséquence."

Elle exprime la fragilité relative de cette forme de collaboration, en répétant le questionnement d'après sa durée. L'idée et l'envie d'une recherche commune demeurent le ciment du collectif. Son double aspect, (souligné par les termes opposés), exigeant et jouissif, est dû à ses enjeux qui atteignent fortement la personne. Il est intéressant que Mnouchkine possède un regard analytique concernant les caractéristiques de la troupe, comme nous l'avons aussi trouvé chez plusieurs participants de nos collectifs. La capacité autocritique est extrêmement bien développée.

Mnouchkine explique l'opposition à la structure collective d'une compagnie de théâtre par le fait que sa troupe met en cause les conventions du mode courant de pensée individualiste. Le parti pris politique inhérent au collectif et son potentiel révolutionnaire sont ainsi mis en évidence.

² FERAL Josette *Dresser un monument à l'éphémère, rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions théâtrales, 1995, p. 62

³ FERAL Josette *Dresser un monument à l'éphémère*, op. cit., p. 66

⁴ ABIRACHED Robert (dir.), *La décentralisation théâtrale (tomes 4. Le Temps des incertitudes 1969-1981)*, Paris, Actes Sud (Papiers), cahier n°9, 1995, p. 118

Une "mini-société": "nous sommes égaux, mais pas similaires."⁵

A court terme, les difficultés économiques dominent le travail de la troupe. Le Théâtre du Soleil n'échappe pas à l'emprise du système: l'attente du public exerce une pression, moins présente pendant des tournées régionales. Les qualités et les défauts du spectacle sont le mieux confirmés en jouant sur une place d'un petit village, où personne ne connaît la troupe. Elle luttait toujours contre l'image du groupe comme 'communauté contemplative'.

A long terme, la satisfaction par l' "engagement total du comédien, par la participation à l'entreprise avec les inégalités de création et dans les dispositions de chacun" peuvent mieux surgir. (Pour LL aussi, l'engagement personnel prime sur la question de compétence, tout en responsabilisant fortement chacun pour toute proposition artistique faite.)

Le cas du Théâtre du Soleil nous offre des caractéristiques du processus de création en collectif, des particularités que nous retrouvons chez nos deux groupes. Les témoignages parlent d'une "démarche en épi". La façon de travailler se réforme pour chaque spectacle par la découverte de "la manière de faire en le faisant" (avec une sorte de feed-back). La recherche par improvisation, qui avançait en groupe plus lentement que chez l'individu seul, détermine un rythme particulier, (une création au lieu de deux par an) et ne permet pas de "production régulière et normalisée". Nos deux collectifs présentent ces caractéristiques importantes, comme la tendance à l' "auto-définition du groupe par ses spectacles". Le travail en groupe traverse des crises, mais aboutira dans l' "accord extrêmement profond" des spectacles, même ressenti par le public, face à ce "théâtre différent, réalisé par nous ensemble".

La "création collective" du Théâtre du Soleil parcourt différentes phases: *Les Clowns*, est la quintessence des créations de chacun, un "face à face avec les problèmes individuels de créativité". Depuis *Les Clowns* jusqu'à 1793, la troupe développe de plus en plus sa démarche de "création collective".⁶ Il s'agit de "la prise en charge des responsabilités de création". Des "meneurs" se dessinent aux côtés d'Ariane Mnouchkine, dont la part de mise en scène est grande. Elle "n'impose pas vraiment", mais elle sert plutôt de guide aux comédiens, qui ont une part égale à la construction de l'ensemble. Le groupe procède par "rédaction après coup", suite aux improvisations dont les "bonnes" peuvent être redistribuées. L'élaboration dans le détail ne se fait pas dans "le sens du joli, fini". Il s'agit d' "enlever les parasites, de préciser le sens, d'apporter la touche finale." C'est Mnouchkine, qui recherche cette synthèse et l'articulation des improvisations (parfois pratiquement achevées, ou en ébauches qu'elle aide à développer).

"Tout le monde crée, mais l'un après l'autre, au lieu de parler tous en même temps". Tout le monde est auteur: "un comédien qui improvise est un auteur, dans le sens le plus large du terme. Il sert de matière première de la création, avec sa sensibilité et son corps."

"[Le groupe est] débutant dans cette démarche, comme s'il devait comprendre le fonctionnement et apprendre la manipulation et l'utilisation d'un outil qui n'a pas servi depuis 100 ans."

Cette dernière citation met en évidence la possibilité de développement et de raffinement de la structure collective. Le projet commun est à prendre en charge et à réaliser par le groupe.

⁵ Toutes les citations entre guillemets des paragraphes suivants sont issues de *Différent: Le Théâtre du Soleil*, Travail Théâtral, Paris, La Cité n°spéc. févr. 1976, p. 17-42

⁶ *Différent: Le Théâtre du Soleil*, Travail Théâtral, op. cit., p. 101

Nous avons trouvé une même conception de compagnie chez LL. Les autres points soulevés rappellent des caractéristiques, dégagées dans l'analyse des deux collectifs. Une grande différence est la présence d'une figure qui jouit de plus de renommée, Ariane Mnouchkine. Cet aspect rapproche le Théâtre du Soleil plus du cas de BG. Les deux groupes ne sont pas directement reliés. Une certaine influence n'est pourtant pas exclue, suite à la grande renommée de cette troupe dans le milieu du spectacle.

b) **La "coopérative des Malassis"**

Cette autre initiative exemplaire, la "coopérative des Malassis", revendique aussi ouvertement la "création collective", mais elle ne concerne pas directement LL et BG. Fondée à Bagnolet (France) en 1970 par Gérard Tisserand (et constituée par Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latal, Michel Parré et Christian Zeimert et lui-même), elle questionne le rôle de l'artiste concernant son engagement politique, et elle tente de développer la pratique en groupe. A partir de l'Atelier populaire de l'Ecole des Beaux-Arts, en 1968, les artistes réalisent des mots d'ordres sur des affiches communes, des travaux collectifs, qui repensent la pratique artistique comme pratique sociale, qui atteint la vie quotidienne. Le groupe procède par la mise en commun des moyens de production, des connaissances, et il définit les contenus (idéologiques) et les thèmes collectivement lors des réunions. Les participants témoignent, en parlant de la première phase instauratrice, qu'ils ont été eux-mêmes "surpris du thème et des formes retenues"... "cette pratique collective permet la multiplication de l'imagination ou des connaissances de chacun."⁷ A partir de 1971, leur pratique est strictement collective, dans une "tentative de fusion de styles": sans distinction de la personnalité, le collectif recherche un langage commun dans une mise en question de la notion de chef-d'oeuvre: "l'oeuvre ainsi réalisée ne doit pas ressembler à aucune de celles d'entre [eux], elle doit être plus qu'une simple addition ou juxtaposition."⁸ Cet objectif est atteint, selon Blumenkranz, par *Le Grand Méchoui* (1972) avec son "extraordinaire unité de langage", malgré des différences stylistiques et formelles subsistantes. Le collectif investit des lieux inattendus pour toucher un public populaire. Le mouvement reste collectif jusqu'en 1974/5.

2. **Compagnies chorégraphiques subventionnées en 1982**

Extraits du document de la Réunion du 16/06/1982, Ministère de la Culture, concernant les nouveaux développements de la politique de la musique et de la chorégraphie.

a) **Compagnies implantées: (17.322.000 FF)**

(Les Ballets classiques ne sont pas cités ici.)

Théâtre Chorégraphique de Rennes, CNDC d'Angers, Théâtre du Silence, Compagnie Quentin Rouillier, Groupe Emile Dubois, CCR Montpellier, Théâtre de l'Arche, Châteaufort français de la Danse

⁷ BLUMENKRANZ Noëmi, *La création collective dans les groupe d'art moderne, in Recherches poïétiques*, op. cit., p. 131

⁸ Les Malassis, cités par BLUMENKRANZ Noëmi, *La création collective dans les groupe d'art moderne, in op. cit.*, p. 131

b) Compagnies indépendantes (1.685.000 FF)

Four Solaire (* avec projet d'implantation), Ballets de la Cité (*), Compagnie Susan Buirge (*), Ballet Théâtre Joseph Russillo, Théâtre d'Images, Delta Phi, Ensemble Chorégraphique Vitry, Etorki, Oldara, Compagnie de l'Esquisse

c) Aide à la Création (8.318.302 FF)

La liste comporte 55 compagnies, dont 13, qui portent le nom de leur directeur artistique (dont plusieurs sont encore de nos jours reconnus). LL est la seule compagnie, qui déclare comme "directeur" le "collectif".

La liste des compagnies, qui reçoivent une Aide à la création en 1984, comporte 86 compagnies, dont les deux seuls "collectifs" sont LL et BG. En 1989, 70 dossiers de compagnies sont retenus (parmi 225 candidatures), dont 54 pour ce type de subventions, 16 comme compagnies indépendantes. En 1991, des 220 dossiers aboutissent 77, dont 60 pour l'aide au projet, 17 en compagnie indépendante. Le nombre de compagnies "concurrentes" (dans la même catégorie) ne grandit pas exponentiellement durant la période d'existence des deux collectifs. Cependant, il est probable que le marché se densifie par des stratégies promotionnelles de plus en plus élaborées et des réseaux de programmeurs clos, qui font circuler exclusivement certaines compagnies.

B] Documents sur Lolita et Beau Geste

1. Extraits de la Table Ronde sur la "création collective" en danse

Transcription des interventions des "Lolitas" à la table ronde du 15/06/1996 sur la "*création collective*" en danse

a) Introduction et Présentation des participants

Jérôme Franc (JF) C'était quand-même un tour de force d'accepter de venir au Dix-Huit Théâtre, quinze ans après y passer, en début 1982, fin 1981, avec *Bla Bla* et d'avoir proposé de remonter *Qui a tué Lolita* ?. Je crois que c'était un spectacle qui a marqué quand-même trois, quatre ans de la vie chorégraphique française, qui a tourné 150 fois, je crois, et voilà. Donc, ça a été une aventure, ça continue jusqu'à demain, à 16 heures, dernière représentation, et on verra la suite à donner à cette aventure (rire) assez lourde pour eux et pour le Dix-Huit.

Je crois que Rosita, vous connaissez tous Rosita Boisseau (RB), qui est journaliste, qui a accepté d'animer la table ronde autour de la création collective en danse. Il n'y a pas beaucoup de monde.

RB C'est bien dommage d'ailleurs...

JF ..., mais les principaux sont là.

RB Moi, je trouve que c'est déjà bien que vous soyez là, je vous remercie, parce qu'il fait beau dehors et que c'est le mois de juin et tout le monde est aux terrasses de café. Donc merci de nous accompagner et d'être là.

Et donc, je voulais dire que, même si vous le savez déjà, c'était sur une idée de Jérôme Franc et des Lolita que nous sommes réunis ici aujourd'hui.

En fait, l'idée de table ronde est partie d'un double constat:

primo: les collectifs de danse des années 1970 et 1980 n'occupent pas la place qu'ils auraient du dans l'histoire et les histoires de la danse. Donc, ils sont la plupart du temps évincés, alors qu'ils ont contribué effectivement à la bâtir... donc l'envie d'en parler.

Et secundo: après une nette tendance à l'individualisme dans les années 1980, on note le retour au groupement, au collectif, au réseau depuis trois ou quatre ans, dans tous les domaines d'ailleurs, puisque vous voyez la profusion en ce moment, par exemple, de "Sale", des systèmes, d'échanges locaux, qui naissent dans les campagnes et à Paris, qui sont des systèmes de troc entre les gens - et donc dans la danse aussi. Et je crois que c'est vraiment un signe de l'époque: "on se regroupe", donc un signe aussi peut-être de crise, enfin, qui va avec la crise.

Et le troisième argument qui s'est glissé aussi dans l'envie de cette table ronde, c'était qu'Anne-Marie Reynaud (AMR) qui est ici et que vous connaissez pour les Iles-de-danse, entre autres, a lancé un livre, il y a à peu près un an...

AMR ...enfin, l'idée d'un livre.

RB L'idée d'un livre, mais qui fait son chemin, donc c'est presque un livre. Un ouvrage qui s'intitule joliment "La danse en partage" et qui, effectivement, s'intéresse aux collectifs, à leur pouvoir et à leur place dans la danse contemporaine aujourd'hui, et aussi aux groupements de chorégraphes dans leur rapport à la politique.

Donc, c'est fort de toutes ces réflexions que nous allons ensemble tenter tirer un portrait de la création collective en danse contemporaine.

Un portrait, qui, comme vous allez pouvoir le constater, est très contrasté, parce que qu'il s'agit de mode d'apparition, de fonctionnement interne, de création, aucun collectif, aucune création collective ne se ressemble. Mais quelque soit l'entreprise, d'ailleurs, qui ne va jamais sans difficulté, comme vous allez aussi pouvoir le constater, la création collective reste toujours une belle aventure humaine et artistique. D'abord, parce qu'elle est évidemment bardée d'autres intentions: égalité, démocratie, partage, contre exclusion, solitude et repli. Alors, ce sont des choses qui me touchent particulièrement aussi en ce moment.

Avant de vous présenter rapidement les intervenants, même si vous les connaissez aussi pratiquement tous, je vous indique tout simplement les points forts de la rencontre que vous avez déjà sur une petite feuille, le fil rouge, une espèce de multiplicité de clartés dans une entreprise qui est toujours assez bouillonnante:

- Circonstances et contexte, en essayant d'aborder un petit peu tous les paramètres: artistique, amical, social, économique et politique
- Rapports avec les institutions culturelles
- Mode de fonctionnement interne
- Règles du jeu artistique. Là, on va essayer vraiment de se mettre dans le studio et de faire la différence.
- La survie du collectif avec menaces internes et externes
- Y a-t-il une vie après le collectif ? Donc, les beaux restes du collectif

Avec nous donc aujourd'hui:

Christine Gérard, de la Compagnie Arcor, fondée en 1974 avec Alexandre Witzman-Anaya, aujourd'hui menue en compagnonnage avec Daniel Dobbels, metteur en scène et journaliste.

Louis Ziegler, qui nous vient de Bouxwiller, 3000 habitants en Alsace. On est ravis qu'il viennent nous apporter des nouvelles de là-bas. Il a mis en place Le Grand Jeu en 1991, et il se propose de jeter les marques d'un travail collectif de façon laboratoire avec des artistes associés de différents pays.

Elsa Wooliaston, chorégraphe, qui a mené sa route avec le collectif FreeDanceSong au début des années 1970. Puis travaillait évidemment avec Yano pendant 15 ans dans le Groupe Mâ . Ensuite et parallèlement, toujours continuait à évoluer ses solos. EW qui est programmée aux rencontres de Bagnolet ce soir, merci à elle d'être là. Demain soir...

Anne-Marie Reynaud, donc chorégraphe du Four Solaire, créé en 1975, vivant jusqu'en 1985, qui est ensuite solo à Nevèrre, elle est actuellement chargée de la programmation des Iles-de-danse depuis 1995.

Dominique Boivin (DB), pour la Compagnie Beau Geste, créée en 1981 et localisée à Rouen, quand elle n'est pas sous le soleil de Valence ou ailleurs.

Jeannette Dumeix qui est sans Marc Vincent, de la Compagnie Artefact, lancée il y a une dizaine d'année à Montpellier.

Régis Truchis, porte-parole avec Fabrice Aragonez, du groupe Aquacetrou qui compte treize danseurs/chorégraphes, et qui est né il y a à peu près trois mois, qui a été programmé au grand Hall de la Villette.

Sophie Vidamant et Jean-Antoine Bigot, deux chorégraphes/danseurs de la Compagnie Pied Gauche, créée en 1994, chose assez récente qui comprend 5 danseurs/chorégraphes.

Santiago Sempere (SAS) et Dominique Rebaud (DR), chorégraphes/danseurs du groupe Lolita, lancé en 1980, terminé en 1989, qui comportait dix artistes

Présentée par Santiago Sempere: Mathilde Moniz, faisait partie d'un groupe d'acteurs, le "collectif-type" "Comediants très connu en Espagne (expérience de vie et de collectif: vie commune (pendant treize ans) et collectivité artistique). 25e anniversaire.

b) Interventions de Dominique Boivin

R(osita)B(oiseau) Je vais d'abord laisser la parole à Dominique Boivin qui va nous mettre d'emblée dans le vif du sujet, et surtout pour lui, évidemment dans la beauté des choses.

D(ominique)B(oivin) Je parlerai un petit peu de l'idée que j'avais et que j'ai toujours, mais ça a changé quand-même, au début des années 1980, lorsque j'ai travaillé au CNDC avec Alwin Nikolaïs, et c'est à ce moment là, avant j'en avais l'expérience sans me rendre compte, mais avec Nikolaïs, c'est devenu..., ça c'est nommé un peu, cette idée du collectif. Et moi, j'ai une idée assez romantique du collectif, ça n'a pas beaucoup bougé, sauf que ça a pris quand-même d'autres formes. C'est un peu à l'image du bâtisseur-cathédrale, ça veut dire que ce ne sont pas les architectes qui sont importants mais c'est la cathédrale. Et en fait, je me suis dit qu'on va expérimenter ça, un petit peu à l'intérieur de la Compagnie Beau Geste et ensuite avec Lolita dans *Zoopsie Comedi*. Et on s'est aperçu tous que quand le sujet était important, en fait les personnalités trouvaient leurs places et pouvaient parfaitement s'épanouir. Et au fond, on s'aperçoit que ce n'est pas le nom d'une personne qui vient en avant, mais c'est plutôt le spectacle. C'est pourquoi je fais un rapprochement un peu romantique avec cette idée de bâtisseur.

Alors, maintenant, ça a bougé, pourquoi, c'est pas que je ne crois plus au collectif, disons que ...j'ai pris la direction de la Compagnie en 1991, de la Compagnie Beau Geste, et en fait, j'ai l'impression toujours de travailler un peu sous ce même système collectif, tout en bougeant un peu les données, au point où il faut, je crois, un..., voilà c'est ma pensée aujourd'hui, un "leader", pas dans le sens du nom ou de la reconnaissance d'un nom, mais plutôt quelqu'un qui, en fait, prend, même d'une manière fictive, je dirais quelque fois, la décision.

Néanmoins, c'est après justement 15 ans, voir plus longtemps, de collectif que je me suis rendu compte que c'était nécessaire.

Et voilà, donc ça veut dire quoi ?---

Je crois que chaque collectif a sa propre expérience. Moi, j'y crois beaucoup, j'y crois toujours, je crois qu'il y a plein de choses, je vois par rapport au sujet là, aujourd'hui, qui viennent interférer, aussi bien l'extérieur, les journalistes, les institutions, il y a aussi, je crois, ses propres frustrations.

Le collectif, c'est quelque chose de magnifique, parce qu'en fait, il y a l'émergence d'un imaginaire incroyable, et...en même temps, c'est quelque fois tout à fait incontrôlable. Cela n'aboutit pas toujours à un spectacle logique, cohérent et bien foutu. Quelque fois c'est un, je dirais, un bordel, mais avec tout ce que ça a de gracieux, de magnifique quoi, un peu à l'image du palais idéal du facteur Cheval, ça ne ressemble à rien et en même temps à tout.

Il y a une sorte de confrérie même dans le collectif que j'ai remarquée, il y a des bagarres monstrueuses, parce qu'en fait chaque personne qui compose le collectif, a forcément sa vérité. Et, à un moment donné, ben, ce qui fait qu'un collectif se démontait au point de devenir "X chorégraphes", parce que l'essentiel se perd.

RB Ce que vous souligniez l'autre jour, c'était paradoxalement et que depuis 1991, vous êtes directeur artistique de la Cie, c'est un choix de devenir leader, même si tout avait été fait un peu comme ça, mais paradoxalement c'est peut-être depuis 1991 que vous vivez les choses de manière encore plus collective.

DB Oui, c'est vrai...Avant, personne, au fond..., c'est-à-dire, tout le monde prenait des décisions sur telle ou telle direction à prendre, ce qui faisait qu'en fait, on n'avancait pas beaucoup, sauf quand, par obligation, soit ça venait de l'extérieur, c'est-à-dire, c'était une commande, où tout d'un coup, on savait qu'on avait une échéance pour finir une pièce, qu'on savait qu'on pouvait avancer sur le spectacle, et là, les choses devenaient véritablement excitantes.

Depuis 1991, j'ai pris la direction, d'abord, parce que, personnellement, je ne croyais plus trop à l'avenir de la Compagnie. Et je m'aperçois aujourd'hui qu'en fait, je vis peut-être plus, et les autres aussi, plus facilement le collectif dans la mesure, où je les écoute et ils savent qu'ils sont écoutés. Je prends des décisions, ça veut dire que...je...j'essaie de...au fond, voilà, ce que je réfléchissais tout à l'heure dans le train, je me disais qu'au fond, qu'est qui a changé, ce que je crois que maintenant, je ne prends que ce que je comprends.

Avant, il y avait une sorte de...je ne sais pas, de brassage d'idées. Quelques fois, je faisais des choses sur scène que je ne comprenais pas du tout. Tout simplement, parce que l'Autre - pourquoi il ne pouvait pas avoir pas la parole ?

Donc, en fait, d'une certaine manière j'exécutais soit dans telle ou telle partie du spectacle, quelque chose que je ne comprenais pas.

Et maintenant, c'est quelque chose que j'évite. J'essaie de comprendre tout ce que je fais. Ça veut dire que, même si les choses viennent de l'extérieur, ça veut dire à moi, ceux qui partagent le même travail, je les écoute, et au fond, si ça alimente "le" spectacle, ça veut dire encore d'un ordre général, si ça alimente le spectacle dans le sens, que je comprends et que je trouve positif, alors c'est digéré et accepté, alors qu'avant il y avait quelque fois des aberrations.

Je me souviens d'avoir dansé même des spectacles entiers que je n'ai pas compris du tout. Parce qu'au fond, tout simplement, voilà, en parlant à laje ne comprenais rien à la tête ou à la gueule qu'elle avait, à peu près cette forme je participais. Ce qui fait que c'était assez dangereux, parce que les gens disaient qu'est-ce que vous avez voulu dire ? (rire) Et évidemment, c'est arrivé que c'était une chose que je ne comprenais pas du tout que je faisais, mais n'empêche que j'y participais...j'exagère évidemment, mais c'était un peu ça quelque part quand-même. Ce qui fait que ça a permis peut-être aussi, parallèlement à cela, de me dire je peux parfaitement danser des choses que je ne comprends pas en les défendant, ça veut dire par la personnalité, enfin je ne sais pas, ou la façon de bouger ou la façon de danser. C'était un peu paradoxale, dans le sens y compris qu'on aime ce qu'on fait.

c) Circonstances et Contexte de la création du collectif (LL)

RB On va donc essayer d'aborder maintenant la première partie: les circonstances et contextes dans lesquels se crée un collectif.

On va démarrer avec les Lolita, Dominique Rebaud (DR) et Santiago Sempere (SAS), pour le groupe qui a été créé au début des années 1980.

DR Je voulais juste aussi remercier Jérôme, parce que c'est vrai que pour nous, quand Jérôme nous a demandé de reconstituer ce groupe, on s'est retrouvé devant évidemment une question un peu difficile: nous retrouver pourquoi artistiquement etc... Et très vite, on s'est rendu compte qu'aussi l'intérêt qu'avait ce regroupement ici, et on en a parlé avec Jérôme, c'était peut-être de pointer cette histoire de la danse qui s'est quand-même créée énormément autour des collectifs et que c'est un petit peu ce que l'on a écrit dans le texte, étrangement on ne l'a pas relevée. Jusqu'à même aller au sens contraire, des gens qui fonctionnaient en collectif et qui ne reconnaissaient qu'un seul chorégraphe à la tête de ces groupes.

Jusqu'à même Anne-Marie Reynaud qui dit que, pour elle, la danse contemporaine est collective tout le temps.

Donc, il nous semblait important, aujourd'hui, de donner ce sens un peu de l'histoire de la danse, parce que c'est vrai que on l'a tous traversé, elle est courte, elle a dix, quinze ans; et on se dit c'est peut-être bien de faire un pont entre ce moment de la danse qui était très très important, où les choses se sont faites, se sont construites, les gens se sont transmis beaucoup de choses à travers ces collectifs, et ce qui peut se passer aujourd'hui.

Aussi peut-être de dire à des groupes, à des gens qui fonctionnent aujourd'hui, de leur dire que c'est un fonctionnement qui existe, qui est possible, qui a existé, que l'histoire peut leur donner une caution.

Après par rapport à ta question, l'histoire de Lolita, c'est un petit peu comme les Beau Geste, on a travaillé avec Nikolaïs en 1979/80 au CNDC d'Angers, et c'est vrai que dans ses classes, dans la construction de son école, Nikolaïs nous demandait un travail collectif, complètement, parce que pour lui aussi, la danse ne pouvait pas être ou n'est pas le fait d'une seule personne qui peut diriger d'autres personnes.

Donc, dans l'école, pendant un an, bon (après il y a des gens qui sont restés dans sa Compagnie) au moins à l'école, on a appris, puis qu'on lui avait demandé, il avait comme mission de former des chorégraphes, des danseurs et des professeurs, chose entre laquelle il a un peu..., il nous a inculqué cette notion du partage des responsabilités par rapport à une chorégraphie. Et entre autres, il nous demandait très vite d'être à la fois chorégraphe de petites pièces: chaque vendredi, on devait faire une pièce et à la fois d'être interprète de ces pièces d'autres personnes. Et c'est vrai que, avec du recul, je pense que c'est une très bonne manière, en tout cas quand on se pose la question si on peut apprendre à chorégrapier etc..

Dans le collectif existe cette notion, qui existait très longtemps après, dans Lolita, d'apprendre le collectif. Comment on transmet la danse, comment on devient chorégraphe, comment on devient danseur, comment on peut enseigner et comment on administre, on régie un groupe de personnes. Vraiment, pour nous, le point de Nikolaïs a été important.

Après, on s'est retrouvé chez Quentin Rouillier danseurs, et c'est vrai que à cette époque-là, Quentin nous demandait beaucoup de travailler en improvisation, ça a été un autre élément disant promoteur artistique de notre groupe, et on s'est retrouvé à effectivement travailler en groupe collectif, dans cette Compagnie, et une seule personne signait. On en parlait souvent avec Quentin, on n'avait pas de problèmes par rapport ça avec lui, mais on a commencé une réflexion vis-à-vis de ça à cette époque dans la danse.

C'est vrai que finalement l'idée de la chorégraphie, les mouvements étaient faits par tout le monde, l'oeil extérieur est-il en final le chorégraphe ?

Évidemment, on était plongé dans toute cette problématique, et on a décidé, parce qu'il y avait une très grande amitié entre nous, ça c'est un élément qu'il ne faut pas oublier, une très grande complicité aussi dans le fait de travailler ensemble, on allait très vite, en une journée, on pouvait faire une petite chorégraphie. C'est vrai que chez Nikolaïs on a été habitué à ça. On a décidé au bout d'un an chez Quentin de fonder notre propre Compagnie.

Tout naturellement, je ne sais même pas si on en a parlé comme ça clairement, mais naturellement le fonctionnement collectif s'est retrouvé au milieu de notre groupe, en fait.

SAS Je suis d'accord avec elle. Je n'y étais pas à l'école du CNDC avec Nikolaïs, mais j'étais arrivé d'une manière un peu sauvage dans cette histoire-là. Mon premier contact avec le groupe c'était à Aix-en-Provence, j'avais pris un stage avec Quentin Rouillier. Dans le même Aix-en-Provence, j'ai vu le groupe d'eux, du CNDC d'Angers, c'est important de le dire, j'ai vu dans Aix-en-Provence, sur une petite place, un groupe de danseurs qui se sont révoltés. Tout d'un coup, ils ont pris un micro, je crois qu'il y avait Boivin aussi et d'autres, ils ont commencé à dire: "nous ne sommes pas d'accord avec la façon qu'a Nikolaïs de conduire le CNDC. Alors ça a été vraiment un gros scandale dans le festival. Moi, j'étais en

même temps encore dans le stage et il s'est trouvé que j'avais envie de les rencontrer, et Quentin m'a engagé à la fin de ce stage. Je ne savais pas où j'allais les trouver. En septembre, j'ai vu ces mêmes gens, on était dans le même groupe, donc, chez Quentin Rouillier. Je parle de ça, c'est important pour moi qu'on s'en souvienne, parce que c'est une révolte, parce que ça part d'une révolte. Je crois, de part de mon parcours d'immigré espagnol, cet espèce de tradition anarchiste espagnole spontanée comme ça, je crois que j'adhère entièrement à cet esprit-là. C'est pas par hasard: les gens des collectifs, je crois qu'il y a souvent dans des motivations un peu spéciales, je crois.

Il est difficile de les discerner vraiment, mais il y a des choses comme ça: soit des étrangers, soit des gens qui viennent de conflits. Je crois que le mot conflit, je crois qu'au départ il y a rupture, il y a conflit, ou "aller contre", je crois que c'est ça. Parce que ce qui c'est passé de nouveau chez Quentin, je me souviens aussi, je crois que Quentin était content avec nous, je crois que l'enseignement Nikolaïs je pense que c'est plus un maître aussi qu'un chorégraphe, et il savait ça, il communiquait ça. Je pense aussi que c'était sa vision aussi, sa philosophie aussi que la vie et la création était un tout: le monde est une chose organique. Il pensait moins à la personne, la personne, elle est une partie de l'énergie qui était en l'air comme ça. Je crois que c'est pour ça aussi qu'il considérait d'une autre manière la création chorégraphique - la création chorégraphique, elle n'était pas fondée sur l'égo, mais l'égo fait partie de l'univers. Alors ça c'est important.

Donc chez Quentin, absolument, il y avait eu une révolte, on s'est quand-même révolté contre lui, ça c'est clair. - Il avait même dit à quelqu'un de partir pour un mois et qu'il ne voulait plus le voir.

Ensuite, nous, on a eu envie de vraiment créer notre histoire. Alors, on est parti, fous, dans un voyage au Brésil, comme ça. On est revenu, et spontanément, parce qu'ils y avaient déjà, eux, assimilé cette façon de fonctionner que Nikolaïs leur avait appris, moi, je me suis coulé là dedans. ça fait que, je peux dire c'est que moi, ça m'a permis de trouver un fonctionnement exactement qui allait exactement avec ce que je cherchais, ce que je recherchais. Peut-être j'aurai, depuis longtemps, voulu devenir chorégraphe.

Du fait qu'il y avait le groupe comme ça, je les sentais bien, ils m'ont donné des outils pour créer, quoi...

Ils m'ont dit: "Voilà, il faut oser, lance toi." Il y avait toujours une critique, une critique positive.

On ne blessait pas quelqu'un en le faisant une critique, notion très très importante. J'ai appris ça de Lolita.

Comme il avait déjà eu ce processus de création, petit à petit, ce voyage et ce spectacle nous a réunis. Je crois vraiment que c'est le voyage qui a fait le collectif. Quand nous sommes revenu, c'était un spectacle qui a été fait pare le collectif, vraiment, ce n'est pas comme spectacle. Je crois que je peux dire que c'est ça.

Donc voilà, après, on a décidé de faire de ce fonctionnement spontané, mais quand-même appris par ce biais de Nik, on a décidé d'en faire un moyen de chorégraphie et de gestion aussi, du groupe et des spectacles. On analysait comment on avait fait, comment on changeait chaque fois la mise en scène, depuis on commençait à s'organiser, chacun fait la mise en scène.

RB *On va aller doucement.*

SAS C'est juste dire ça, l'accent sur l'aspect politique, qu'à un moment donné, c'était important que c'était contre quelque chose, contre une manière très individualiste de faire les choses, contre une prise de pouvoir.

DR Je voulais juste revenir sur l'histoire de la révolte par rapport à Nikolaïs pour la re-situer. Nikolaïs avait voulu faire de cette école, on en a parlé à St. Etienne avec Anne-Marie et Dominique, voulu faire de cette école un laboratoire de recherche, c'était son idée; il avait accepté de venir à cette école pour ça.

Et petit à petit, le jeu, le pouvoir des institutions etc., la ville aussi a demandé dans cette école des obligations de résultats, on devait fournir quelque chose, il fallait qu'après on voit des gens chorégraphe etc. Et ce n'était pas contre Nikolaïs et son enseignement qu'on s'était révolté, donc simplement pour dire

que cette école était en train de prendre un mauvais chemin. Et Nikolaïs, d'ailleurs, petit à petit s'est éloigné, parce qu'il ne reconnaissait pas dans cette école ce qu'il a dit.

Louis Ziegler Juste une petite chose: je dois soulever une petite anecdote, j'avais assisté à l'audition qu'avait fait Nikolaïs à Paris pour la dernière année du CNDC. Je me souviens que ça m'avait profondément touché, parce qu'en fait, il ne choisissait pas les élèves. Il y avait là, je ne sais plus, une cinquantaine de danseurs, entre autres il y avait Découflé qui passait l'audition. Et en fait, il y avait des très bons danseurs, et il y avait d'autres...je dirais des "machins" qui étaient là, des personnages. Et en fait, bizarrement ce qu'a utilisé Nikolaïs, ce qu'il a pris pour cette audition, la dernière année du CNDC, c'étaient des personnalités, même qui ne savaient pas du tout danser. Donc en fait, c'était déjà pour nous quelque chose de passionnant, parce qu'il se disait: si cette personne danseur-future a de la personnalité - apprendre à danser c'est relativement facile, c'est ce qu'il pense, ce qui se sous-entendait, tandis qu'un danseur qui danse très bien, c'est pas évident qu'il ait une personnalité. Alors, je trouvais ça plutôt, pour moi, assez révolutionnaire à cette époque, et j'ai pas beaucoup... enfin, aujourd'hui je pense la même chose.

Christine Gérard Je voudrais juste rajouter une chose, même si je sais bien que c'est pas mon rôle: autour de cette table, on est à 80 pour-cent des gens qui viennent de Nikolaïs, donc il y a quelque chose qui est induit dès le départ dans la façon de travailler, dans la transmission de la danse. C'est invraisemblable, parce que...

SAS Et ça c'est ça, que l'histoire ne dit pas...

Et c'est pourquoi il y a cette réunion aussi, parce que je trouve qu'il y a une injustice dans la façon de faire; c'est-à-dire on a un peu changé l'histoire, nous ne racontons pas ce qui a été vraiment Nikolaïs, et par où c'est passé.

d) Rapport des collectifs avec institutions culturelles (début années 80, fin 70 et maintenant, LL)

RB Je voulais demander à Santiago peut-être d'abord, parce que je me souviens qu'il a dit cette phrase au départ: quand Lolita est apparue, on nous a dit: mais ça ne va jamais tenir, ça ne marchera jamais. Pourquoi et comment et quelles sont les difficultés ?

SAS Ça sera rapide. Quand on est revenu de ce voyage et on s'est dit qu'on allait continuer, on s'est dit: bon, mais avec quoi ?

Et aussitôt, on est allé au ministère, et on a un peu forcé la porte et puis, on a dit ce qu'on allait faire, et il nous regardait comme ça et il ne comprenait pas. Il fallait vraiment insister, insister lourdement - et à la fin, c'était oui, bon. Chaque fois, c'était une succession de forcer les portes jusqu'à ce qu'on arrivait à se faire comprendre. Et surtout, je crois que c'est plutôt l'envie qu'on avait de le faire qui les a convaincu. Je crois on a vraiment que... on sentait qu'il fallait nous écouter, parce que sinon, on était capable de tout. Et c'est vrai qu'on était capable; nous avions une force, aussi, ça c'est quelque chose qui est de l'intérêt dans les collectifs, qui est une force politique énorme, et je trouve que c'est très important de le dire maintenant, parce que c'est rare d'avoir beaucoup de force maintenant. Et je crois que c'est très important de savoir que par exemple dix personnes ensemble, sur une même idée d'accord à quelque chose, ne sont pas des fous, mais forcément, ça a une force. On ne peut pas capter dix personnes comme ça. On peut aller très très loin, beaucoup plus loin que on ne le croit. Et ça, on en était conscient. Donc, déjà pour ce que l'on voulait faire, c'est-à-dire danser, on avait pris conscience de cette force-là.

Et il n'y avait rien de prêt pour ça; c'est-à-dire on ne rentrait dans aucune case, c'était très difficile. Par exemple, il fallait choisir un nom pour le mettre sur une feuille pour obtenir la première subvention. Et

c'était un problème, parce que ça pouvait..., on s'est rendu compte que le fait que diriger... des lignes de l'extérieur mettait en danger nos idéaux. Si cette personne-là, parce qu'elle avait le pouvoir recevait des subventions à son nom, plus ou moins, c'était compliqué, c'était le groupe qui le recevait, il n'y avait pas le nom d'une personne responsable, cette personne pouvait aussitôt croire qu'elle était investit dans le pouvoir et l'exercer. C'est très délicat.

Je crois que c'est ça, ça faisait peur, mais en même temps pas, parce que c'est bien, parce qu'on en parlait très vite. Et à chaque fois, il y avait la menace constante, je me souviens, pour ma part personnelle, parce que ça m'a toujours... j'ai toujours trouver intéressant, ce qui m'intéresse toujours dans le politique, c'était l'utopie. C'était ça. C'était le laboratoire de l'utopie. Voilà, ça m'intéressait.

Alors, je faisais très attention à ce que cette notion de collectif et d'échange et de partage et de pouvoir partager des décisions et des évolutions peut-être, soit toujours maintenue. Et ça, c'était, voilà, c'était la chose qui m'importait le plus. Donc, c'était un petit peu pour cela, qu'on avait mis comme nom, d'un spectacle qu'on avait fait qui était *Qui a tué Lolita ?*. C'était aussi pour que chacun ait cette phrase là en tête et en est conscient, que ça travaille. Que cette question travaille *Qui a tué Lolita ?*, pour qu'elle soit toujours présente dans ce qu'on fait..., dans ce qu'on faisait. Et bon, souvent, les gens me disait: "Mais, ça ne tiendra pas."

Alors, c'est-à-dire, si on va voir un producteur ou quelqu'un: "C'était un coup de hasard qu'on avait fait quelque chose ensemble, mais de toute façon, ça ne tiendra pas. De toute façon, c'est pas cohérent. De tout façon, qu'est-ce que c'est ? Ce n'est pas la même chose, quelqu'un a dit bordel - c'était un peu ça. A chaque fois, on sentait qu'on voulait nous faire coller, qu'on voulait une structure, le résultat, l'objet issu du collectif, on voulait le faire..., que ça soit aussi reconnaissable, c'est-à-dire qu'il avait la même identité que celui d'une personne-personne. Or, c'est complètement contradictoire.

Alors, --- non, on défendait qu'il y avait beaucoup de force qui se dégageait, que chacun était investi dans ce qu'il faisait, au moment où il était sur la scène aussi, et que chacun savait ce qu'il défendait pourquoi et il y avait toutes ces choses là qui faisait que pourquoi un collectif, c'était important et pourquoi travaille-t-on dans cette idée là. Mais toujours, on se heurtait à cette menace, qu'on nous renvoyait sans arrêt.

Aussi, la manière de se présenter, comment on se présentait par exemple. On arrive dans un théâtre par exemple. Je crois que, je me rappelle encore, on effraye Jérôme.

On arrive, et c'est le bordel. Les gens se ne sont pas habitués à ce genre de fonctionnement. Ce qui fait que très souvent jusqu'à sur la scène, les gens avaient peur. Quand ils nous voyaient répéter, ils ne voyaient rien du spectacle. Même si ils l'avaient vu la veille, même si ils l'avaient vu il y a un mois. Et ils se sont complètement affolés, c'était, ça paru presque comme un miracle pour eux, quand on était sur la scène même et quand on le faisait. Et c'était tout le temps ça. Alors, après ils l'aimaient bien.

Et c'était aussi, c'était aussi la force et le pouvoir de pouvoir faire ce qu'on voulait. On choisissait la forme dans laquelle s'exprimer, on pouvait demander d'aller sur scène, on pouvait rester dans les choses autour. C'était aussi une économie entre nous qui était maintenue, qu'on choisissait avec l'argent qu'on avait ce qu'on allait faire. Et de l'emploi du temps et de tout. On était très libre, ce n'était pas: quatre heures de répétitions, ensuite, on va sur la scène et puis Tac Tac, et puis toute à l'heure je m'en vais, et c'est fini. Ça n'existait pas. Donc voilà, c'est toutes ces choses là qui étaient importantes, et qu'on trouvait que les gens étaient un peu bêtes de ne pas reconnaître cela, parce que c'était si important.

Et puis aussi, la possibilité de pouvoir aller contre un certain courant de création contemporaine, qui s'était établi et pour moi un peu sclérosé; cette scène raide de la chorégraphie qui était plus ou moins tacitement accepté de tout le milieu. Et nous, on voulait, par exemple, qu'on fasse partie de la danse contemporaine, les inspirations venant des danses de salon, de techniques de danses de salon, de jazz, de music-hall, de différentes choses comme ça pour ne pas rester uniquement dans un seul moule.

Donc, c'était à ce moment-là qu'apparaissait la danse-contact, le butô et tout ça. Il y avait déjà tout ça, ça commençait à ce moment-là. Bon, il y avait ça, il y avait Yano et toutes ces choses-là qui faisaient que c'était très riche, mais Yano, il n'était pas reconnu à ce moment-là. Voilà. Il fallait casser, il fallait ça.

Pour nous, c'était une grande ouverture. *Qui a tué Lolita* par exemple, si quelqu'un qui le voit ce soir ou qui l'a déjà vu, peut-être que ce n'est pas lisible, mais moi, ce qui m'intéressait dans "Qui a tué Lolita", c'était le mélange des langages, on s'était dit: "on va mélanger les langages et on va voir ce que ça donne...".

Et le prix après, c'était la question de la cohérence. Comment le rendre plus ou moins cohérent pour que ça fonctionne. "Le cabaret", bon ça, c'est autre chose. C'était oser rompre un moule. Et tout ça était important de le dire et de le faire, ...

Et bon, l'institution ne reconnaissait pas ça, elle ne reconnaissait qu'une certaine ligne. Et là, je peux dire que, par exemple, Cunningham est facilement reconnaissable, bien que son idée, sa pensée n'était pas celle-là, mais son langage, son vocabulaire, cet espèce de grammaire faite déjà, ce qui rentrait complètement dans le moule. A la limite, ça aurait été plus facile de prendre un collectif avec cette technique Cunningham à la base, c'est-à-dire ne pas créer quelque chose. Et en plus, si... (fin cassette 1).

DR Ce qu'on peut rajouter par rapport à ces mouvements, c'est vrai que la nécessité de se retrouver entre chorégraphes est quand-même née du fait que les compagnies, les gens travaillent maintenant effectivement dans des structures de compagnie je dirais un peu strictes avec le chorégraphe et les danseurs. A l'intérieur de ce fonctionnement n'existe pas un dialogue, ni politique ni social ni de fond sur notre travail, notre métier, les choses de tous les jours. Et c'est vrai que, au début cette réunion de chorégraphes, c'était le grand mot, c'était: "il faut qu'on parle de ce qu'on fait, qu'on réfléchisse ce qu'on demande aussi aux institutions, il faut qu'on réfléchisse à peut-être être acteurs de la politique de la danse, etc..

La disparition, disons, la diminution des collectifs de danse, dans la danse, a fait que les gens se sont retrouvés complètement isolés au début des années 1990.

e) Mode de fonctionnement interne, distribution des rôles, travail dans le studio et dans les bureaux (LL)

DR Le fonctionnement de Lolita s'est créé évidemment petit à petit, jusqu'à être vers la fin effectivement bien huilé, parce qu'on est resté quand-même dix ans ensemble, un peu moins de dix ans ensemble. Je dois dire qu'on essayait tous de faire tout, ça, c'était quelque chose d'important, je crois c'est surtout aussi cette notion d'apprendre, parce que être dans ce métier là, ce n'est pas seulement danser.

Au départ, on est passé tous par le poste de régie. On a fait les lumières les uns des autres, on a appris. Et ça, c'était encore le fonctionnement de Nikolaï. Au niveau administratif, c'est pareil: on essayait tout le temps tout, de tenter de comprendre, comment fonctionnait un budget, de parler et de défendre la Compagnie etc..

C'est vrai que, petit à petit, certains se sont plus glissés dans des postes précis, mais je dois dire qu'au début, ça a été un fonctionnement très formateur pour tout le monde, très très formateur, et puis un partage vraiment, on a essayé de partager les tâches de manière très égale, ce qui était évidemment très important, je pense.

Ensuite, à partir de là, avec cette utopie d'égalité, évidemment, c'est toujours la même idée, on est allé beaucoup plus loin. On est allé, bon, effectivement à partager l'argent, complètement et véritablement l'argent, par rapport à la technique, aux gens qui faisaient l'administration, aux gens qui étaient sur le

plateau. On a essayé aussi de progresser sur l'idée des droits d'auteur. Ça va peut-être un peu plus...Je crois que c'est important d'en parler. Pour nous, faire une compagnie de danse contemporaine, faire du spectacle, c'étaient tous les éléments qui étaient importants et égaux les uns vis-à-vis des autres. Donc, on a proposé à la SACD de partager les droits d'auteur avec les techniciens: créateurs de lumière, son, costumes etc., ce qui a fait à l'époque une espèce de scandale, je dirais, mais qui a été accepté. Bon, ça c'est une chose aussi que je voulais, que j'essaye de pointer aussi par rapport à cette réunion aujourd'hui, c'est de montrer à quel point, quand-même, ce genre de fonctionnement ou ces lieux de fonctionnement sont des lieux de progrès par rapport à notre métier, notre profession. Je crois ça, il faut qu'on arrive à dégager ça, parce que c'est l'histoire qu'on a créée.

e) Rôles pendant le processus de création (LL)

DR C'était vraiment de la création collective, et à chaque fois, le fonctionnement différait artistiquement, mais vraiment ce sont des créations collectives.

Sophie Vidamant Mais il n'y avait pas des moments, où vous vous mettiez plus au service de l'un entre vous ?

DR A l'intérieur oui, c'est à l'intérieur de la création qu'on a fait signer les rôles sur des périodes. Sur une période de création de trois mois, on interchangeait en fait, nos rôles dans le travail; de la même manière comme vous, sur une journée ou sur une semaine.

C'est quelque chose qu'on a, par rapport à Lolita, qu'on a, au fur et à mesure des créations, parce qu'on a travaillé très très, enfin bon assez longtemps tous ensemble, c'est vrai que à chaque création, on cherchait un nouveau système de création. C'est-à-dire, comment on pouvait aborder pour justement trouver pour chacun une nourriture et une dynamique qui donne ces interférences et cet échanges au niveau de la nourriture artistique. Donc, on ne commençait pas forcément par la danse, par du son, des lectures de textes, par des choses complètement..., qu'on a faisait circuler. On cherchait donc d'autres systèmes que le système classique.

Et puis, aussi, l'autre chose, c'est qu'on a su en fait, au fur et à mesure, par rapport à notre ego, savoir travailler pour un but, c'était nouer un spectacle. Donc, savoir aussi travailler pour une idée, et non pas, ça y est, je veux débloquent ça, cette idée là, savoir travailler pour un spectacle. Et ça, c'est quelque chose qu'on a, par l'expérience du temps, par rapport à l'ego de chacun, les rapports de forces etc.. C'est quelque chose, en tout cas, moi, qui m'a semblé essentiel dans le travail, effectivement, on a un certain nombre d'années, donc il y a une évolution.

SAS Je voudrais dire très rapidement quelque chose:

par rapport à ce qu'on disait toute à l'heure, l'identification de quelque chose qu'on montre pour ne pas dire les produits, je n'aime pas ça, les objets à montrer, ce qui est donné à voir, c'est important ce qu'elle dit, non seulement c'est difficile de s'identifier en tant que groupe et l'organisation du groupe par rapport aux institutions, mais le public aussi a du mal à pouvoir lire, à identifier un langage. Quand il y a un langage, ça veut dire que le public connaît déjà quelque chose, il peut déjà rentrer dedans. Quand elle (Jeanette Dumeix) parle de l'espace entre eux-deux,...je connaissais un petit peu le travail d'Artefact, j'ai été invité une fois chez eux pour un remplacement, et c'est vrai que c'est comme ça que ça ce passe. C'est-à-dire que cela crée forcément une lecture, des éléments à voir, ça crée des formes et de temps, qui sont difficiles à identifier et à entrer dedans. C'est-à-dire, le public voit d'abord quelque chose d'étrange, après l'étrange, quand il s'habitue, quand il voit deux, trois fois la chose, commence peut-être pouvoir entrer dedans, parfois, parfois pas. C'est-à-dire, je crois que c'est parce que il a dans la tête le fait qu'il est

habitué, qu'il ne va pas voir quelque chose complètement ouvert, mais que le public a déjà, lui-même, appris à voir un certain type de choses, c'est-à-dire, son visuel est très télé, très publicitaire, très comme ça. Les habitués de ça, c'est très difficile. Mais ce problème, c'est le problème pour la danse contemporaine en général, mais je trouve que là, quand on parle de création collective, ce qui ressort dans un collectif, c'est pas identifiable à un fil construit d'une personne. Je voulais toucher ça, pas chaque fois, ça dépend des pièces, parce qu'il y a des pièces dans lesquelles on rentre tout à fait, au premier degré complètement dedans. Mais c'est vrai que, comme le disait aussi Elsa, c'est une multitude très très importante, et il faut maintenir le droit d'être différent, de créer différemment et à ce quand on voit quelque chose, qu'on reconnaisse, que c'est pas, ça ressemble pas à Cunningham, pas parce que ça ne ressemble pas à ceci ou cela. C'est une sensibilité qui cache une force incroyable.

SAS Mais il y a une dimension de laquelle... On ne peut pas parler, parce que ce sont des mots..., mais il y a un langage. Quelqu'un a dit que c'était ce qu'il y a propre ce qu'est la danse, qui a dit ça que...non, je crois qu'on parlait de Anne-Marie... que de toute façon, la danse, c'était le collectif. Et je crois ..

Deux personnes Oui, fondamentalement !

SAS Et je crois qu'il y a une espèce de langage qui passe par ça, un langage tacite comme ça, qui fait qu'on se comprend. Parce que il y a peut-être qu'on a envie des bons ingrédients au bon moment, moi, je crois qu'on peut le penser comme une espèce de cellule, on peut le penser aussi comme une mère: il y a dedans une structure. [...] A un moment donné, ça se développe, ce qui fait que tout le monde reconnaît ça, même si on ne sait pas le dire. Parce que nous avons aussi la difficulté de dire qu'on vient d'une culture différente, d'un milieu social différent. Comment ça se fait qu'on se comprend: c'est un phénomène que je trouve très beau et très important concernant le collectif.

SAS Il y a une chose, Mathilde est partie, elle a dit une chose par rapport au fonctionnement collectif et par rapport à l'émergence d'un directeur de recherche ou quelque chose, elle a dit: un collectif meurt à partir du moment, où les gens délèguent un pouvoir à quelqu'un naturellement et que la personne va le prendre, parce que elle sait le faire. Jusque là, ça va: le collectif tient, c'est encore un collectif, quand c'est comme ça. Mais elle dit, le collectif meurt à partir du moment, où il y a des membres du collectif qui commencent à être obligés. C'est-à-dire, celui qui a le pouvoir, celui qui a une fonction le prend comme un pouvoir et qui oblige l'autre à faire quelque chose qu'il n'a pas envie de faire. Après, Mathilde a évoqué un autre problème, c'était son cas, le cas de Comédiance, c'est d'avoir trop d'argent, les gens commencent à avoir une notoriété.

Quant à moi, ce que je peux dire, par rapport à la fin du collectif, puis que je suis parti avant que...Lolita a continué très bien après. A un moment donné j'ai vu que j'avais vraiment envie d'aller faire autre chose et dans le groupe, ça ne rentrait pas. Ce que je voulais faire, il n'y avait pas, [...], ça ne collait pas. J'ai dit O.K. Je ne voulais pas contraindre les autres. Je ne voulais pas imposer aux autres ou de faire des stratégies pour imposer. J'ai dit: je m'en vais et je recommence, de rien, je n'avais plus rien, mais il faut le faire, il faut repartir à zéro. Je n'ai rien, je n'ai plus rien, je prends le risque.

DR L'important aussi, juste une dernière chose, parce qu'on parlait de l'histoire du leader par rapport à Lolita, et c'était une expérience quand-même une des plus longues, je crois, en faite, je ne sais pas si je me trompe, mais pour nous, je ne pense pas, en finale, l'oeil extérieur, le leader, enfin, l'élément le plus important, c'était le public, c'est-à-dire que c'est vrai que avant la première, le spectacle était fait etc., mais la décision finale n'était pas prise. Et la première était un moment très très important qui continuait à être la création, on avait le retour du public et le lendemain ou enfin après, on changeait.

AMR C'est vrai, ça...

DR C'est vrai que l'histoire de la diffusion revient là dedans, la pièce, elle se faisait après, avec le public dans la diffusion. Et un peu, l'histoire de la fin de Lolita, ça a été ça, c'est-à-dire que on a peut-être plus crû à ce rapport-là proche du spectacle et du public, et nous, au milieu, on n'était rien. C'était égale. Je veux dire, ce qui était important, c'était notre spectacle tel qu'il était, en faite, c'est deux masses abstraites, finalement où les humains à l'intérieur sont multiples. En gros, c'était ça. Et c'est vrai que je pense que cette structure-là a fait que Lolita a tenu autant de temps.

AMR Je me rappelle d'une pièce, qu'en 60 représentations, on n'a jamais du donner deux fois la même. Ça a du se stabiliser les trois dernières, parce qu'on a du se dire: ça suffit comme ça. C'est vrai que ce retour du public...

DR C'est marrant, on nous disait: vous faites un travail de divertissement populaire etc., très vite, nos intentions glissaient là-dessus, alors que, c'est vrai que, quelque part, nous, on essayait vraiment de se rapprocher du regard du spectateur.

SAS C'est juste de dire ça, c'est très important de continuer cet esprit-là, faire un pas, même quand on a dit: ça a changé maintenant, la manière de faire des collectif et tout ça, je crois qu'autant si les chorégraphes ont adoptés une façon de chorégrapier différente dans laquelle les danseurs participent beaucoup plus qu'avant, pas toutes les compagnies, mais certaines, ça tient beaucoup par rapport aux pensées de cet ordre-là politique, les regroupements de chorégraphes, les regroupements d'administrateurs, beaucoup de choses comme ça. Vue la situation politique, j'ai envie de dire, je parle pour moi, d'accord, crois qu'il faut vraiment ne pas perdre de vue que c'est vraiment un moment, où les gens doivent se regrouper entre eux, comment il y a des corpuscules politiques qui ne se gênent pas pour faire des choses qui sont extrêmement dangereuses. J'avais surtout envie de provoquer cette rencontre pour ça. Au de-là de l'intérêt de la création collectif, je veux dire que d'un point de vue politique ce que permet le fait que des gens qui ont des idées un peu communes se regroupent et parlent et se rencontrent entre nous et non seulement entre nous, mais avec d'autres personnes, parce que je trouve que l'époque est difficile, les années qui viennent vont être vachement dures. Il faut vraiment se regrouper, parler, créer des choses comme ça. C'est très important, ce qui vient ne va pas être drôle.

RB On clôt un petit peu l'histoire de la survie du collectif et des menaces d'une aventure qui veut faire un vrai partage du pouvoir. Je voulais signaler l'exemple de Dominique Boivin puis qu'il n'est plus là, et comme il m'a raconté plus ou moins toute à l'heure, c'est qu'en 1991, il a pris la direction du collectif, parce qu'il y a eu un affaiblissement du groupe, et je pense que d'autre part, parallèlement, je pense que son nom a été sorti plus souvent soit du côté des médias, soit du côté des institutions. Et le paradoxe, en ce que lui concerne, c'est que lui, il a retrouvé plus le bonheur du collectif depuis qu'il est directeur artistique. Je voulais signaler toutes ces ambivalences, ces ambiguïtés, ce fonctionnement bouillonnant qui est celui du collectif.

2. Texte de présentation pour *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar* du groupe Lolita⁹

LL1 "C'est le labyrinthe. C'est un voyage sur les individualités de chacun, sur le monde un peu renfermé de chacun. Il y a un peu de surprises. C'est le hasard des rencontres. On se rencontre et on danse ensemble, puis ça disparaît. Là, on vient de présenter une création à Chateaufallon qui s'appelle *Les Indolents Délires de Dolorès Dollar* et qui est une création de chacun de nous: les costumes, la musique, la chorégraphie, voilà.

C'est une histoire de voyage. On essaye d'amener les gens à voyager dans des mondes et des univers différents."

LL2 "Il y a une base fixe qui est le voyage de chacun complètement personnel dans son labyrinthe à lui, et les rencontres sont aléatoires. Elles deviennent possibles au moment où on se retrouve face à quelqu'un et on a un échange de gestes avec lui qui dure peu de temps, et qui se sépare ensuite et on se retrouve dans le labyrinthe. Il n'y a pas deux qui se passe de la même manière."

LL1 "Là, c'est la première partie, et il y a encore deux parties à créer et au fur et à mesure, on va intégrer beaucoup plus de monde."

LL2 "On va voyager et ce qui va se passer dans les voyages va s'intercaler. Les titres des pièces n'ont pas de sens, de même que le spectacle n'est pas construit comme suite de pièces. On a essayé d'éviter le problème des transitions d'une pièce à l'autre. Ce n'est pas une construction de pièces différentes, mais vraiment un voyage qui démarre au début et qui va à la fin et qui va continuer au fur et à mesure qu'on va le faire."

⁹ Vidéo avec des extraits de la pièce en répétitions, mais en costumes et sur scène.