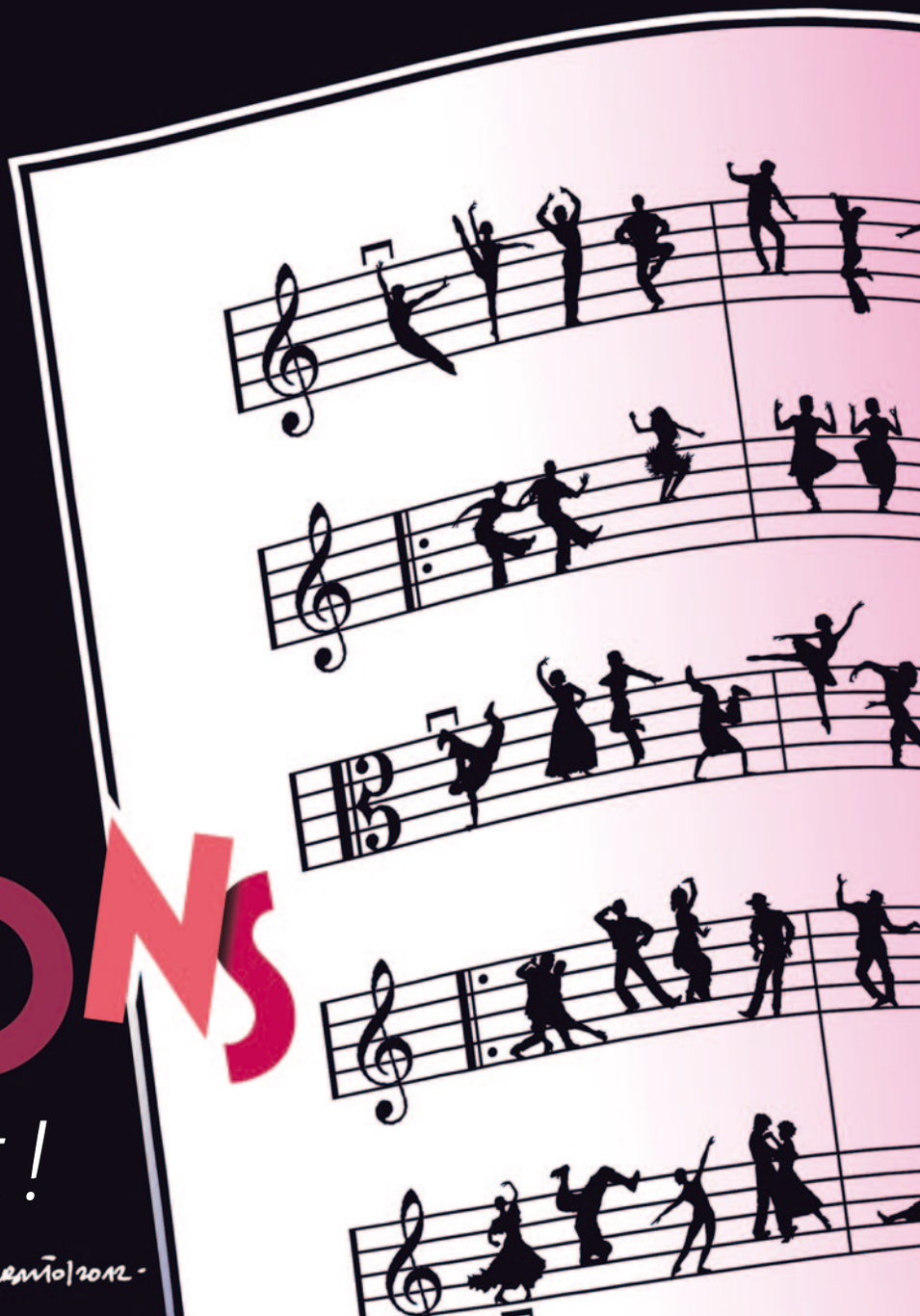
culture en jeu

LES CRÉATEURS
L'ARGENT
LE PUBLIC

n°36 – décembre 2012 www.cultureenjeu.ch



Et bien

DANSONS

maintenant !

LE BAR DES MAUDITS
A. Duplay

A LA BOUFFE!
C'EST QUOI CETTE HORREUR ?
?

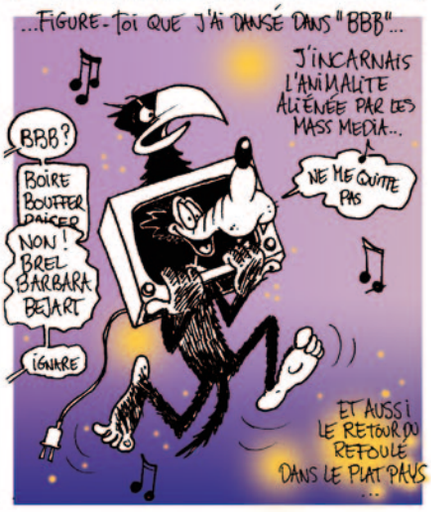
BEN, UN CYGNE
LA CHAIR DU CYGNE EST INFECTE
JE PRÉFÈRE LE CANARD LAQUÉ
JE TE TROUVE BIEN DÉLICAT POUR UN CHAROGNARD...
BEURK

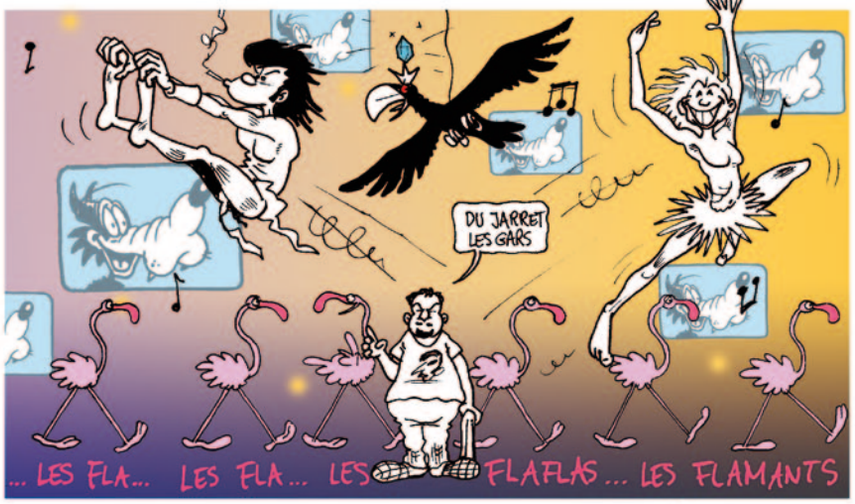
ET TU L'AS TROUVÉ OÙ ?
AU BÉJART BALLET LAUSANNE. ILS REPÈTENT "LA MORT DU CYGNE"..
VOLER UN BALLET! JOLI PRÉDATEUR...
CLASSE

TU ES TRÈS CRÉDIBLE EN DEFENSEUR DES ARTS
J'AIME CASSE-NOISETTE DE CHEVREUIL ...
BÉOTIEN
MOI J'AI VU LE BEAU BLAIREAU DE RAVENNE

DANSE DANSE DANSE
FINIS TON SAKÉ HARUKI*
ダンス
*Murakami

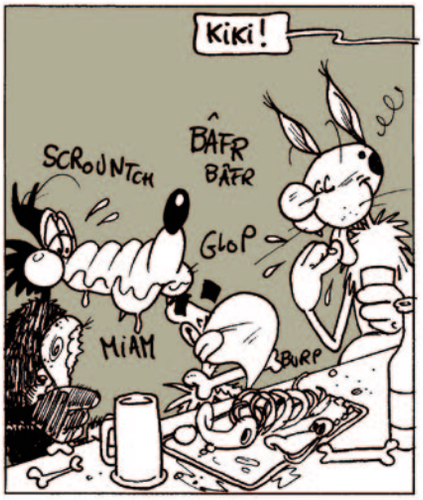
ET TOI, HORMIS DANSE-AVEC-LES-LOUPS, TU CONNAIS QUOI AU BALLET ?
BEAUCOUP PLUS QUE TU NE LE PENSES MON PETIT AMI...


...FIGURE-TOI QUE J'AI DANSÉ DANS "BBB"...
J'INCARNAIS L'ANIMALITÉ ALIÉNÉE PAR LES MASS MEDIA...
BBB ?
BOIRE BOUFFER DAICER
NON ! BREL BARBARA BÉJART
IGNARE
NE ME QUITTE PAS
ET AUSSI LE RETOUR DU REFOULÉ DANS LE PLAT PAYS ...


DU JARRET LES GARS
... LES FLA... LES FLA... LES FLAFLAS ... LES FLAMANTS

LET'S DANCE !
DESCENDS DE LA TABLE DAVID !*
*Bowie

J'ÉTAIS JEUNE ET BEAU...
BOUFFONS !
BUVONS !
BÉJARTONS


KIKI !
SCROUNTCH
BÂFR BÂFR
GLOP
MIAM
BURP

GASP
NATALIE PORTMAN!
VOUS N'AVEZ PAS VU KIKI, MON CYGNE, CADEAU D'ARONOFSKY ?
GUILI GUILI
JOLI CROUPION
C'EST À QUI CES BEAUX YEUX ? VOTRE PEAU EST DOUCE COMME DE LA PLUME... ON DANSE ?

BAS LES PATTES ! IVROGNE !
POUR DANSER, LE PINARD, C'EST MIEUX QUE LES SUBVENTIONS...
DU BALAI, BOUDIN ! TU SAIS MÊME PAS DANSER !
C'EST LA DANSE DES CANARDS
COIN COIN

SANTÉ !
CONSERVATION DES ESPÈCES !
À LA REVOYURE...

Et bien DANSONS maintenant !

Par Gérald Morin, *rédacteur en chef*

Édito

Ce n'est qu'en septembre 2011 que Genève a mis en place une formation de danse contemporaine, soit près d'un siècle après qu'Igor Stravinsky ait écrit le *Sacre du Printemps* (1913) pour les Ballets Russes. Combien de temps aura-t-il fallu à nos autorités culturelles pour dépasser ces tabous « religieux » qui ont souvent considéré la danse comme trop porteuse de sensualité et d'érotisme pour pouvoir être admise comme une profession sérieuse *(lire en pp. 5–7)* ? Jusqu'ici nos danseurs contemporains étaient plus ou moins des ovnis dans le monde de l'art, déjà fragilisés par leur expression qui, parce que développée dans le temps, ne laisse que peu de traces au contraire de la littérature, de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture. Mais également précarisés par une profession dont la durée dépasse rarement l'âge de 35 ans, comme les tennismen, pour des questions de forme physique.

Être danseur professionnel en Suisse, c'est travailler sous contrats à durée déterminée pour une ou plusieurs compagnies en même temps, dans de nombreuses villes et souvent plusieurs pays. C'est passer par d'inévitables périodes de chômage tout en continuant à financer des entraînements quotidiens pour rester concurrentiel sur le marché du travail. C'est aussi rechercher en permanence des activités au niveau international et en assumer la charge financière, sachant que le salaire dépassera rarement les 3'000 CHF par mois.

Et que deviendra le danseur lorsque son corps ne lui permettra plus d'accomplir les performances de son art, après 10 années de formation et seulement quelque 15 ans de pratique ? En Suisse romande, l'Association pour la Reconversion des Danseurs Professionnels *(RDP, lire en pp. 12–14)* s'est donnée pour objectif d'aider les danseurs à trouver de nouveaux projets professionnels.

Quelle tristesse et quel malheur si un jour les papillons et les abeilles disparaissaient…

CultureEnJeu a assisté à une réunion de la RDP, organisée par Selina von Schack et Sarah Guillermin, à laquelle participaient neuf danseurs et danseuses venus parler de leur vécu, de leurs attentes, de la fatigue du corps qui arrive avec l'âge, des difficultés à surmonter quand vient le moment de se recycler. Un Français, un Belge, un Espagnol, un Italien, un Colombien et quatre Suisses romands, de 22 à 48 ans. Les plus jeunes sont venus s'informer sur les pistes possibles d'un changement d'orientation tout en essayant de ne pas trop penser à l'inévitable échéance. D'autres plus âgés ont déjà choisi l'enseignement ou la chorégraphie. L'un d'entre eux est devenu thérapeute pour soigner les personnes âgées à travers son art et le corps. Une autre encore, suite à des problèmes physiques, s'est armée d'un CFC de cuisinier, mais aimerait retrouver la danse par le biais de l'enseignement… Que d'expériences vécues en solitaire dans ces parcours d'artistes !

Le CFC de danseur contemporain et le bachelor – actuellement à l'étude pour 2013 *(lire en p. 10)* – donneront finalement à ces diplômés la reconnaissance de la valeur de leur activité. Dans un second temps, ils auront davantage de possibilités de recyclage dans l'enseignement et un niveau de vie moins sujet à la précarité actuelle.

Quelle tristesse et quel malheur si un jour les papillons et les abeilles disparaissaient de notre univers ! Laissons que les danseurs « pollinisent » nos vies et rendent plus léger notre quotidien en nous révélant nos propres ailes. Et bien dansons maintenant ! ***GM***

Sommaire

Par Antoine Duplan **p. 2**

DOSSIER
Et bien dansons maintenant. **pp. 4–16**

Musique & danse : la réconciliation tardive **p. 5**

L'œil écoute **p. 8**

Laissez danser les nouveaux papiers **p. 10**

Pour une formation qui réfléchit à la danse de demain **p. 11**

Après la danse **p. 12**

Le quotidien débordant des compagnies de danse **p. 12**

La Suisse parle au monde **p. 17**

La licence globale **p. 19**

Madame Anouk, ou quand l'art fleurit en prison **p. 20**

Prochain numéro :

La photographie & les photographes

sortie en mars 2013

MUSIQUE ET DANSE : LA RÉCONCILIATION TARDIVE

Par Vincent Arlettaz

LA DANSE ET LE SACRÉ. Depuis les origines de l'humanité sans doute, la musique et la danse sont des arts intimement liés. Comment pourrait-on y voir un hasard ? Toutes deux ont en commun un véritable continent : le rythme. Dans un certain nombre de civilisations, aujourd'hui encore, musique et danse ne sont tout simplement pas séparées ; il en est ainsi par exemple pour une bonne partie de l'Afrique. Parmi les autres arts, il n'est que la poésie qui, jusqu'à un certain point, puisse être reliée à ce couple primordial : selon les époques ou les écoles, les vers pourront en effet revêtir un aspect rythmique plus ou moins marqué.

Mais le reste de la littérature, bien qu'intégrant une dimension temporelle indéniable (par exemple dans le théâtre), est bien plus libre de ce point de vue ; et son rapport à la musique n'est pas aussi direct. Quant aux autres arts, ils se situent encore beaucoup plus loin : la peinture, la sculpture ou l'architecture ne se développent tout simplement pas dans le temps. Au total, la paire la plus évidente, la plus étroitement solidaire, est bien celle qui réunit la danse et la musique.

Concernant ce couple justement, un fait remarquable me semble avoir été étrangement négligé : historiquement, les arts naissent manifestement du sacré. La danse ne fait pas exception à la règle : dans la plupart des civilisations, il existe des formes rituelles de danse qui participent, autant que le chant, le vêtement, la sculpture ou la décoration architecturale, à l'expression du sacré. On prendra pour exemple les cérémonies de l'Afrique Noire, certains rituels hindous, les célébrations des Indiens de l'Amérique du Nord et du Sud, de l'Asie du Sud-Est, voire les évolutions des fameux derviches tourneurs pour l'Islam. Qu'en est-il en Occident ? Chez les anciens Grecs, la danse appartient par exemple de plein droit à la tragédie, dont l'origine sacrée ne fait pas de doute : le chœur y danse, en des chorégraphies lentes, hiératiques, solennelles. Mais dès l'avènement du Christianisme, la danse sera exclue du culte. Pour quelle raison ? Sans doute parce que, fondamentalement, elle est le domaine même, parmi tous les arts, de l'érotisme, de la sensualité ; la théorie de l'Évolution voit même dans la danse un des mécanismes du processus de sélection du partenaire sexuellement le mieux adapté – en somme un préliminaire à la procréation.

Le Christianisme, luttant dès ses débuts contre les excès de la civilisation antique, cherchera à exclure les manifestations du luxe et de la débauche. La sublimation (mais aussi la diabolisation) de la sexualité qu'il impose aura eu pour conséquence d'exclure la danse du domaine du sacré. On peut supposer d'ailleurs que cette véritable révolution aura pu être préparée en amont par les philosophies pythagoriciennes et platoniciennes, qui rapprochent la musique des sciences mathématiques, et prônent la supériorité du monde des idées abstraites par rapport à un univers sensible qui n'est, pour elles, qu'illusoire. Rejetée dans le domaine des idées pures, coupée du monde de la matière, la musique se voit alors, pour la première fois de son histoire sans doute, éloignée de sa compagne la danse, et cela de manière durable ; cette dernière, déchue de son caractère sacré, n'est plus considérée que comme un véhicule de la corruption. La réconciliation prendra des siècles, si ce n'est des millénaires.

> ***La danse sera reléguée dans un domaine marginal aussi longtemps que la société restera dominée par l'Église.***

La musique sacrée, atemporelle et désincarnée

Le seul avantage de cette situation paradoxale aura été de créer deux pôles distincts d'inspiration pour la musique occidentale : d'une part l'art religieux, qui va se développer dans la lumière de l'officialité et de l'élite. D'autre part la danse qui, bien que discréditée, ne pouvait tout de même pas être éradiquée. Elle continuera son chemin surtout dans le domaine populaire, ce dont elle tirera une fraîcheur, une vigueur qu'il convient de ne pas sous-estimer.

Le premier pôle d'inspiration, la musique religieuse, sera d'abord représenté par le chant grégorien ; ce dernier, pendant la plus grande partie du Moyen Âge, constituera l'essentiel de la musique savante occidentale. La polyphonie (la musique à plusieurs voix) s'y ajoutera peu à peu ; née sous la forme d'un art expérimental, dans une poignée de monastères carolingiens, elle s'imposera au Bas Moyen Âge comme la forme par excellence de la musique savante. Mais que ce soit sous la première ou sous la deuxième espèce, la musique sacrée s'efforcera de canaliser l'énergie rythmique, animale : l'une et l'autre visent à un idéal atemporel et désincarné. La chose est particulièrement visible dans le cas du grégorien, qui n'est pas du tout rythmé : la temporalité s'y limite à une succession de notes dont la durée n'est pas précisément déterminée. Lorsque, à l'époque gothique, la polyphonie commencera à lui ravir la place principale, ce point de vue sera adapté, sans être renié : en effet, si la polyphonie doit, pour des raisons techniques, renoncer à l'indétermination du rythme, si elle doit introduire le principe de durées mesurées de manière précise, mathématique, elle favorisera néanmoins des lignes mélodiques souples, imprévisibles, flottant dans l'air comme l'encens d'une prière qui s'élève lentement. Extase mystique, hypnose ? Le rythme n'est pas ici synonyme de mouvement du corps, il n'est qu'une sorte de vague continuelle au sein de nos méditations.

Le chant profane lui-même, dès son apparition, restera largement fidèle à ces principes. Les premiers grands auteurs profanes du Moyen Âge, les troubadours, apparaissent en effet à l'époque même où se développe le culte de la Vierge Marie ; l'amour courtois, cet amour idéal et impossible, développe des thèmes qui sont souvent étrangement proches de ceux de l'art religieux, confondant largement amour humain et amour mystique ; c'est le cas, encore plus clairement, pour les *Minnesänger,* qui furent les successeurs des troubadours et des trouvères, dans le contexte germanique. Rythmiquement, l'art des troubadours reste ambigu : contemporaines des premières tentatives faites pour mesurer précisément la polyphonie, leurs chansons n'ont pu être déchiffrées que pour la mélodie. Leur rythme reste indécis ; et les reconstitutions qui sont proposées par les musiciens d'aujourd'hui reposent sur une interprétation arbitraire, les règles de la notation rythmique des chansonniers n'ayant pu être retrouvées – si elles ont seulement existé.

La danse, pôle charnel

La danse représente l'autre pôle d'inspiration de la musique occidentale – son aspect physique, charnel. Elle sera reléguée dans un domaine marginal aussi longtemps que la société (en particulier l'élite intellectuelle) restera dominée par l'Église. À la vérité, nous avons d'assez nombreux témoignages sur son existence au Moyen Âge ; elle n'est toutefois pas considérée comme digne d'être notée. Même pour les cours princières les plus brillantes, où nous savons qu'elle était devenue très en honneur au Bas Moyen Âge, elle n'a laissé pour ainsi dire aucun vestige : les airs s'apprenaient par cœur, les accompagnements s'improvisaient. Il faudra attendre la Renaissance pour que cette musique soit elle aussi notée, imprimée, et réalisée à plusieurs voix par des compositeurs savants ; c'est alors l'époque du premier avènement de la bourgeoisie, qu'accompagne un premier mouvement de laïcisation. Les principaux éditeurs de « danseries » ont pour nom Claude Gervaise, Pierre Attaingnant (Paris) ou Tylman Susato (Anvers). Mais la réconciliation est encore loin : la Réforme ne rapproche pas la danse du Temple, très loin de là. L'opéra par contre, dès son apparition vers 1600, va commencer à l'intégrer dans l'art au plus haut niveau ; l'*Orfeo* de Monteverdi (1607), qu'on considère très généralement comme le premier chef-d'œuvre de l'histoire de l'opéra, fait par exemple à la danse une place de choix. Dans les décennies et les siècles suivants, le ballet va continuer à se développer, parfois comme genre indépendant, notamment avec Lully à la cour de Louis XIV – lui-même passionné de danse et, paraît-il, excellent danseur.

Rejetée dans le domaine des idées pures, la musique se voit alors éloignée de sa compagne la danse.

Des trajectoires inverses

Malgré ces indéniables progrès, la danse ne sera jamais réhabilitée dans le cadre du culte chrétien ; les messes, aujourd'hui encore, ne comportent pas de liturgie dansée, contrairement aux rites des Pygmées ou des Thaïlandais. Qu'à cela ne tienne : art sacré et danse suivent en fin de compte une trajectoire inverse : avec le temps, l'Occident se convertissant de plus en plus au matérialisme,

Photos pp. 4 et 6 : Ballet Béjart, *Ballet de l'Ombre double*

l'art sacré tend clairement à perdre de son importance. Il s'en crée aujourd'hui encore bien sûr ; mais il ne représente, dès le XIXe siècle, plus qu'une part minoritaire de la création musicale savante, contrairement aux siècles précédents : alors que les messes et les motets représentent encore l'essentiel de la production des compositeurs de la Renaissance, et que les cantates, messes et passions sont encore une part fondamentale de la créativité d'un Jean-Sébastien Bach dans la première moitié du XVIIIe siècle, par la suite, ce sont les opéras et les symphonies qui vont dominer dans l'ensemble des catalogues des plus grands compositeurs – et cela dès Mozart, à peine un demi-siècle après Bach. À l'inverse, la danse gagne progressivement, lentement, en visibilité. Dès le XVIIe siècle, elle inspire une part importante de la musique instrumentale, qui s'avère souvent être une musique de danse stylisée. Il en est ainsi notamment pour la suite – une des formes de musique instrumentale les plus répandues à l'époque de Bach : ses mouvements, la gigue, la sarabande, la bourrée, la courante, etc., ne sont que des mouvements de danse stylisés – une sorte de danse qui n'est plus dansée, mais qui conserve de ses origines une vigueur rythmique qui va irriguer l'ensemble du discours musical. Dès le milieu du XVIIIe siècle, le menuet deviendra même, de manière obligatoire, le troisième mouvement (sur quatre) de toutes les symphonies et de tous les quatuors à cordes.

En bref, on peut dire que, dès le XVIe siècle, la musique savante occidentale reconquiert progressivement le côté rythmique, et même charnel, qu'elle avait perdu pendant le Moyen Âge. La danse deviendra même, dès le XIXe siècle, une partie importante du catalogue de compositeurs tels qu'Adophe Adam, Léo Delibes ou Piotr Ilitch Tchaïkovski ; ceux-ci restent minoritaires cependant : les créateurs les plus prestigieux, Beethoven, Schumann, Brahms, Berlioz, Verdi, n'ont que peu ou pas écrit pour les danseurs. Wagner lui-même, prototype du musicien progressiste au XIXe siècle, ne manifeste aucune espèce d'intérêt pour le ballet, qui n'aura pas de place dans *Tristan et Iseult* ou dans la *Tétralogie ;* son rejet de la danse est même une des principales causes d'un des scandales les plus retentissants de l'histoire de la musique au XIXe siècle : en 1861, pour la production parisienne de son opéra *Tannhäuser* (dont la version originale avait été créée à Dresde dans les années 1840), Wagner est contraint d'écrire un ballet. Il faut en effet que l'on puisse voir et applaudir les danseuses de l'opéra, qui sont non seulement des vedettes, mais pour la plupart aussi les maîtresses des riches industriels qui, dans le Paris du Second Empire, forment le gros des bataillons de spectateurs d'opéra ; Wagner imaginera comme compromis d'insérer le ballet imposé en début de spectacle, à savoir juste après l'ouverture ; alors qu'il était attendu vers la fin de l'opéra, au moment où les abonnés, en ayant fini avec les formalités gastronomiques, avaient coutume de faire leur apparition dans leurs loges. Cette maladresse de Wagner contribua puissamment à la cabale qui provoqua la chute de *Tannhaüser* après seulement trois représentations ; au milieu des sifflets, on n'entendait même plus, paraît-il, la musique !

Dans la plupart des civilisations, il existe des formes rituelles de danse qui participent, autant que le chant, […] à l'expression du sacré.

La réhabilitation

En d'autres termes, malgré sa réintégration graduelle, jusque vers 1900 la danse n'est pas encore considérée comme un véhicule plausible pour les formes de pensée musicale les plus progressistes ; elle n'est, en somme, qu'un accessoire dont on peut largement se passer, qui s'avère même, dans des cas assez nombreux, être une force de réaction, contrariant les libres progrès de l'art musical. Ce n'est qu'au début du XXe siècle que l'on verra enfin la situation se retourner. Cette révolution est en partie l'œuvre d'un personnage tout à fait hors du commun, l'impresario russe Serge de Diaghilev. La compagnie de ce dernier, les Ballets Russes, va alors créer un véritable phénomène de société autour de la danse ; les chorégraphies se modernisent, visent même souvent au scandale ; Diaghilev intervient personnellement pour que les compositeurs qu'il engage soient plus audacieux, tentent des combinaisons sonores inédites, susceptibles de choquer le public[1] ; c'est notamment Diaghilev qui va repérer le tout jeune Igor Stravinsky, et en faire quasiment du jour au lendemain une icône de la musique du XXe siècle ; après *L'Oiseau de Feu* (1910) et *Petrouchka* (1911), Stravinsky écrit pour les Ballets Russes le *Sacre du Printemps* (1913), œuvre qui restera un symbole insurpassé de la modernité musicale ; chose intéressante, cette partition, qu'on a pu comparer à une « bombe atomique » ou à un « tremblement de terre » dans l'histoire de la musique occidentale, parvient à peu près aux mêmes résultats que l'atonalisme des compositeurs viennois (Schonberg, 1908) – un atonalisme qui, lui, prolonge la tradition classique la plus abstraite, sans rien emprunter à la danse.

Avec ce *Sacre du Printemps,* on est tenté de dire que la réconciliation finale entre danse et musique est enfin accomplie. Il semble désormais ne plus y avoir de tabou : écrire pour des danseurs n'est plus la marque d'un art de deuxième ordre – parfois beau, mais forcément inférieur à la musique symphonique ou à l'opéra. Il aura fallu à cette réconciliation près de deux millénaires ; sans doute n'est-il pas innocent que le *Sacre* mette en scène un rite de la Russie païenne préhistorique. En 1913, la danse n'est toujours pas un art sacré – et ne le sera sans doute jamais dans le monde occidental, issu lointainement du Moyen Âge chrétien ; les mentalités ont été trop profondément marquées par cette marginalisation de l'érotisme, cette mise à l'écart du corps. La danse incarnera toujours le domaine du profane, voire de la corruption ; malgré cela, elle pourra occuper de fait une place de premier rang ; le sacré lui-même n'en a plus le monopole. ***VA***

Écrire pour des danseurs n'est plus la marque d'un art de deuxième ordre. Il aura fallu à cette réconciliation près de deux millénaires.

1. Vincent Arlettaz, *Igor Markevitch, le destin d'Icare, (1912-1983),* Revue Musicale de Suisse Romande, n°65/2, juin 2012, p. 18-19.

L'ŒIL ÉCOUTE

C'est peu dire que danse et musique entretiennent des rapports étroits. Aux siècles passés, nombre de pièces musicales portaient des noms de danses : courante, sarabande, polonaise, mazurka, valse. Inversement, la chorégraphie s'écrivait sur la musique. Sous cet angle, la collaboration de Marius Petipa et de Piotr Illitch Tchaikovsky *(Le Lac des Cygnes, La Belle au bois dormant)* est parfaitement exemplaire, les deux créateurs entretenant un dialogue régulier. Changement de paradigme, au mitan du XXe siècle : Merce Cunningham bouscule la donne en revendiquant l'indépendance des deux expressions. Ses interprètes ne dansent plus sur la musique, mais parallèlement à elle.

Par Jean Pierre Pastori, *Journaliste, écrivain et historien de la danse suisse, actuel Président de la Fondation Béjart Ballet Lausanne*

AVEC BÉJART, la danse donne des clés pour la compréhension de la musique. Le premier des deux programmes que le Béjart Ballet Lausanne donnera en décembre au théâtre de Beaulieu en témoigne, qui réunit quatre chorégraphies articulées sur des partitions de Webern, Bartok et Boulez. Sans doute pourrait-on dire de *Webern Opus V* et de *Sonate à trois* que les musiques qui les sous-tendent – respectivement *Cinq pièces pour quatuor à cordes* de Webern (1909) et *Sonate pour deux pianos et percussions* de Bartók (1937) – ne nécessitent plus de médiation. La première a plus d'un siècle, la seconde bientôt quatre-vingts ans. Et pourtant, certaines oreilles se hérissent encore à l'audition de ces œuvres pourtant définitivement entrées dans le « répertoire ».

En revanche, nul doute que la transcription visuelle des compositions de Boulez – *Le Marteau sans maître,* 1973 ; *Dialogue de l'ombre double,* 1998 – permette de mieux réceptionner cette musique que d'aucuns trouvent dérangeante. Boulez n'est d'ailleurs pas le seul compositeur contemporain que Béjart ait donné à entendre. Le chorégraphe a noué un fructueux partenariat avec Pierre Henry : une douzaine de ballets en commun, à commencer par *Messe pour le temps présent* (1967). Des interventions ponctuelles sur des œuvres de Xenakis et de Stockhausen ont débouché, elles, sur la création *Nomos Alpha* (1969) et de *Stimmung* (1972).

L'interprétation gestuelle de la partition ne rencontre pas nécessairement l'approbation du compositeur. Ainsi, peu de versions chorégraphiques du *Sacre du printemps* furent validées par Stravinski. Béjart était évidemment conscient du danger de faire d'une pièce abstraite comme *Nomos Alpha* une œuvre expressionniste. Mais du moins a-t-il fait découvrir au grand public une composition pour violoncelle seul dont Xenakis disait lui-même qu'elle était « dure ».

Son *Webern Opus V* (1966) s'impose comme une éblouissante relecture néoclassique du pas de deux. Ici, des genoux serrés et pliés ; là, des bras empruntés à la danse indienne… Pour *Dialogue de l'ombre double* que Boulez a écrit pour clarinette, clarinette enregistrée et piano résonnant, Béjart associe sur scène musiciens et danseurs, l'œuvre gagnant du coup une dimension juvénile et facétieuse.

Il n'est pas téméraire d'affirmer que l'œil est plus réceptif à la nouveauté que l'oreille. Les spectacles d'avant-garde, qu'il s'agisse de « non-danse » ou de performance, sont infiniment mieux acceptés que les concerts de musique contemporaine. Des images déroutantes intriguent. Des sons inouïs agressent. On se bouche les oreilles. Il est rare, en revanche, que l'on ferme les yeux. « L'œil écoute, disait Paul Claudel. Le succès public obtenu par cette soirée Musique du XXe siècle à l'Opéra de Paris – avec l'Ensemble

L'œil est plus réceptif à la nouveauté que l'oreille. Des images déroutantes intriguent. Des sons inouïs agressent.

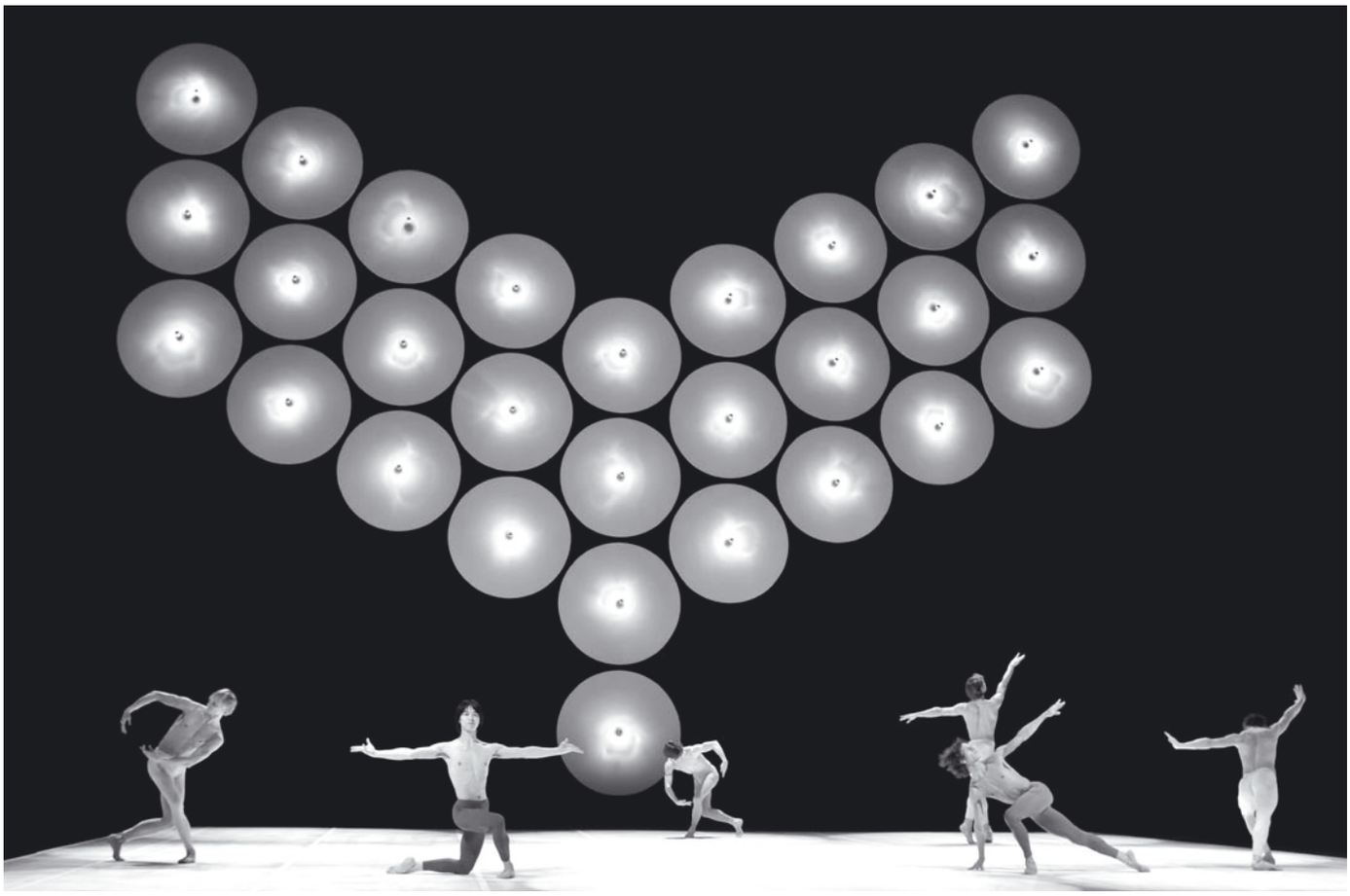


Photo : Ballet Béjart, *Marteau sans Maître*

intercontemporain dans la fosse – apporte une réponse sans équivoque : les chorégraphies de Maurice Béjart facilitent l'accès à cette musique innovante.

Le spectre immensément large des intérêts de Béjart se retrouve dans son œuvre. *Wien, Wien, nur du allein* (1982) associe Berg, Schönberg et Webern ; *Dibouk* (1988), *Schönberg* et de la musique traditionnelle juive ; *Ring um den Ring* (1990) est tout entier dévolu à Wagner ; *Mister C.* (1992) s'appuie sur des compositions de Charlie Chaplin et *Le Presbytère…* (1997) sur des chansons de Queen. Autant de grands succès publics qui ont fait apprécier des pièces musicales à un auditoire dont une large part ne se serait jamais déplacée pour les écouter au concert.

Mais Béjart a assumé ce rôle de passeur pour bien d'autres formes musicales. Il a fait découvrir à ses afficionados les traditions japonaise, indienne, iranienne et turque. Il leur a révélé les longues mélopées d'Oum Kalthoum et les scansions des pygmées. Sans sa médiation, combien de spectateurs auraient écouté ces musiques venues des confins du monde ?

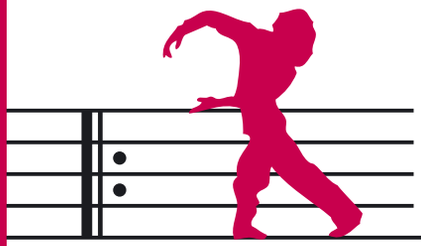
Naturellement, ce qui est valable pour Béjart l'est pour nombre de chorégraphes, à commencer par William Forsythe qui a fait siennes les déflagrations sonores de son compositeur attitré Thom Willems ; et à continuer par les représentants de la nouvelle génération qui travaillent avec des bandes sonores aussi complexes que percutantes, souvent réalisées pour la circonstance, et parfois interprétées en direct, que ce soit par un musicien ou un Dj. Eux aussi familiarisent leurs spectateurs avec des formes musicales inédites.

Quelle explication apporter à cette médiatisation du son par l'image ? Le spectacle de danse, dans son acception habituelle, a une dimension charnelle. La danse s'incarne au travers de ses interprètes. Ils offrent en partage autant leur corps que leur esprit. La musique d'aujourd'hui, elle, peut avoir un caractère plus cérébral. Elle est souvent désincarnée. Du moins est-ce ainsi que le public la perçoit le plus clair du temps. Il est donc possible de donner une « visibilité » humaine à la musique. George Balanchine, le chorégraphe le plus musicien de tous les temps, ne faisait rien d'autre lorsqu'il mettait sur pointes les dissonances de *Mouvements* (1963) d'un Stravinski sériel (mouvements pour piano et orchestre).

Quand bien même certains – y compris Lifar dans son *Manifeste du chorégraphe* de 1931 – ont voulu dissocier musique et danse, ces deux arts ont partie liée. La musique ne saura pas faire aimer la danse. Car le plus souvent elle lui préexiste et se suffit à elle-même. Mais la danse peut faire apprécier certaines musiques d'une approche ardue. C'est le plus bel hommage qu'elle puisse leur rendre. ***JPP***

Aux siècles passés, nombre de pièces musicales portaient des noms de danses. Inversement, la chorégraphie s'écrivait sur la musique.

■ *Théâtre de Beaulieu, les 22 et 23 décembre 2012, programme Béjart (Webern, Bartók, Boulez) ; du 27 au 30 décembre 2012, hommage à Béjart avec des chorégraphies de Gil Roman, Julio Arozarena et Tony Fabre.*



LAISSEZ DANSER LES NOUVEAUX PAPIERS

Peu après Zurich et juste avant Bâle pour la danse classique, Genève a mis en place en septembre 2011 une formation en danse contemporaine. Et contrairement aux habitudes, les choses vont vite. En préfiguration à partir de 2010, le projet s'est concrétisé l'année suivante et depuis la rentrée 2012, Marianne Filloux-Vigreux, danseuse et docteur en Histoire (Paris I), est la doyenne de cette nouvelle filière. Elle a bien voulu nous recevoir pour éclairer les lecteurs de CultureEnJeu sur l'organisation et les enjeux de cette nouvelle « section Arts Vivants ».

Par Joël Aguet

Voulu par l'État de Genève, ce cursus « officiel » à l'apprentissage du métier de danseur et de danseuse est une formation initiale à temps plein : « l'apprenti danseur » n'est pas inséré dans une compagnie de danse, mais suit le programme du Centre de formation professionnelle Arts Appliqués (CFP AA) qui décerne des certificats reconnus sur le plan fédéral. Ce centre proposait déjà une demi-douzaine de formations artistiques (bijouterie, céramique, multimédia, graphisme, dessin d'architecture d'intérieur, création de vêtements), auxquelles la danse, orientation contemporaine, est donc venue s'ajouter. À l'issue des trois années que dure la formation, à raison d'une quarantaine d'heures de cours par semaine, puis de l'examen terminal, les apprentis danseurs obtiendront à la fois un CFC (certificat fédéral de capacité) et une maturité professionnelle artistique, ceci pour autant que suffisent leurs moyennes cumulées en contrôle continu et leurs notes à l'examen terminal (aussi bien pratique que théorique).

Le programme comprend une dizaine d'heures d'enseignements de culture générale, avec l'exercice de plusieurs langues, préparant les élèves au niveau requis pour obtenir une « matu professionnelle ». Les autres cours, physiques, pratiques, musicaux, concernent la danse avec quelques heures d'histoire et de culture chorégraphique, ainsi que l'approche d'arts apparentés, et j'en passe. À côté des cours hebdomadaires donnés par les enseignants du CFPAA, des artistes sont invités à donner des stages (Guilherme Botelho et Foofwa d'Imobilité l'an passé).

Obtenir la certification fédérale est une préoccupation majeure de la doyenne : « Une ordonnance cadre le contenu de l'enseignement et les compétences à acquérir. Une commission de l'OFPC (Office fédéral pour l'Orientation et la Formation Professionnelle et Continue), en collaboration avec Danse Suisse, viendra juger du travail spécifique sur la danse accompli par notre équipe pédagogique. »

À la fin de la prochaine année scolaire, en été 2014, lorsque les quatorze élèves de la première volée auront achevé le cursus genevois, réussi et obtenu CFC et « matu pro », chacun pourra être engagé par une compagnie ou tenter de se perfectionner dans une autre école… Pourquoi pas à la Manufacture de Lausanne ? Il avait été annoncé en 2010 que cette Haute école spécialisée (HES) – à laquelle les cantons romands ont remis la charge de former les comédiens – ouvrirait aussi dès l'automne 2013 une formation de trois ans menant à un bachelor en danse. Même si elle reste prudente sur l'avenir, Mme Filloux-Vigreux signale que cette filière sera la première formation supérieure pour la danse en Suisse. Or, dans le cadre des exigences à l'examen pour rejoindre la HES et obtenir un bachelor, les élèves qui sortiront de la section danse du CFP AA avec leur deux diplômes fédéraux seraient particulièrement bien préparés. *In fine,* ces nouvelles certifications ouvrent aussi à une plus large reconnaissance, au-delà de la seule personne de l'artiste, de l'ensemble de la profession.

Une reconfiguration de l'ensemble du secteur semble donc en marche sans pour autant dévaloriser les formations existantes. Le Marchepied à Lausanne et l'École de Danse de Genève, fondée par Balanchine en 1969, dirigée durant 30 ans par Beatriz Consuelo et qui a formé plusieurs générations de danseurs à la carrière internationale, d'abord apparus dans les réalisations du Ballet Junior, continuent leurs actions qui sont complémentaires et peuvent être pour les élèves de la section danse du CFP AA un lieu où se perfectionner.

Pour Marianne Filloux-Vigreux, il est toujours important de diversifier les pratiques dans son art : plus les élèves peuvent continuer à se former, mieux ils seront armés pour la suite. Après, chacun fera son chemin. ***JA***

L'enseignement comprend une dizaine d'heures de culture générale, au niveau requis pour obtenir une matu professionnelle. Tout le reste du programme concerne la danse.

UNE FORMATION QUI RÉFLÉCHIT À LA DANSE DE DEMAIN

En Europe comme ailleurs dans le monde, les écoles de danse contemporaine sont le plus souvent nées d'initiatives isolées et privées, par opposition à une volonté étatique. Fondées sur la vision d'une personnalité artistique et/ou pédagogique proéminente, ces écoles ont contribué largement au paysage chorégraphique de leur pays ou au-delà, car une formation influente est celle qui réfléchit la danse de demain. En comparaison, la Suisse fait figure de parent pauvre. Art confidentiel encore trop mal (re)connu ici, pas étonnant dès lors que la danse contemporaine n'ait pas, aujourd'hui encore, toutes ses « formations fédérales ». En 2009 est né le Certificat fédéral de capacité (CFC) de danseur classique, en 2011 celui de danseur contemporain, et le niveau tertiaire (bachelor et Master) reste à l'heure actuelle entièrement à construire.

Par Isabelle Vuong, *ancienne danseuse et chorégraphe professionnelle, Sarah Guillermin, comme cheffe de projet, a opéré la mise en œuvre de la formation CFC/MPA danseur interprète orientation contemporaine à Genève. Elle est actuellement secrétaire générale de la RDP*

LE PROCESSUS EN COURS a ceci de particulier, eût égard à l'étranger, d'être issu, bon gré mal gré, de la concertation de l'ensemble des acteurs concernés – de la scène aux politiques en passant par les associations et les écoles – et de s'inscrire d'emblée dans le système de formation suisse. Dès 2005, les cantons de Zurich et de Vaud se mettent en effet d'accord pour développer un CFC de danseur interprète « bicéphale » à orientation classique ou contemporaine. La carrière classique débutant très tôt, le niveau tertiaire est moins adapté. Pour la filière contemporaine, la formation initiale du CFC qui développe les bases du métier s'adjoindra toutefois d'un bachelor, permettant à l'interprète de consolider les bases techniques tout en développant une personnalité artistique.

Quatre ans plus tard, la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ouvre le CFC à orientation classique, et dans la foulée un bachelor de danseur contemporain, avant d'avoir obtenu le feu vert de l'Office fédéral de la formation professionnelle et de la technologie (OFFT), s'adjugeant ainsi l'ensemble du champ de la danse subventionnée, tout en coupant l'herbe sous les pieds des Romands. Quelques mois plus tard, la décision négative de l'OFFT à l'encontre du bachelor planera un certain temps plus largement sur l'existence de filières tertiaires en danse, tandis que celui-ci laissera une volée d'étudiants sur le carreau après une année d'études. Face à une impasse, la Manufacture à Lausanne et la ZHdK imaginent une solution stratégique : il s'agira non pas de deux, mais d'un seul bachelor commun, s'appuyant sur deux partenaires étrangers comme garantie d'expérience pédagogique et de rayonnement, PARTS (Bruxelles) pour Lausanne et Codarts (Rotterdam) pour Zurich. Les orientations artistiques différenciées représentées par ces partenariats recoupent grosso modo une réalité tendancielle des deux régions linguistiques, à savoir le « danseur-créateur » en Romandie, le danseur interprète en Suisse allemande. Les modalités de collaboration ne sont pas encore fixées, mais prévoient un tronc commun suisse et des modules propres à chacune des écoles, ainsi qu'une collaboration avec la chaire d'études de la danse de l'Université de Berne.

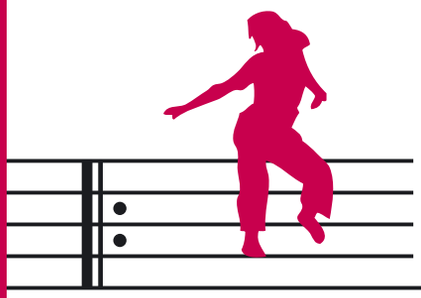
Du côté du CFC contemporain, passé entre temps en mains romandes, des atermoiements politiques entre Genève et Vaud pour l'accueil de la première filière de CFC auront pris autant de temps que son implémentation en dix petits mois, décidée finalement à Genève. Comme le bachelor, le CFC s'ouvre dans la précipitation. Jamais deux sans trois ? L'ouverture du futur bachelor commun est prévue en 2014, un calendrier d'ores et déjà serré dans la mesure où le dossier doit être déposé cet automne auprès de l'OFFT.

Ainsi, des considérations locales d'ordre géographique, temporel ou économique ont modelé l'élaboration de l'offre de formation, mettant parfois au second plan ou laissant peu de temps aux enjeux centraux de contenu et de positionnement artistique. Car, comme le dit le chorégraphe français Boris Charmatz, « une école moderne, c'est une école qui formule un projet esthétique. Un projet explicite, particulier, spécifique. »[1] Quelle danse souhaite-t-on demain en Suisse, en termes artistiques et techniques ? Quelle cohérence sera trouvée entre les deux niveaux de formation ? Qu'entend-t-on par « danseur-créateur » ou danseur interprète ? Quelle solution garantira deux identités artistiques exigeantes et distinctes au sein d'un bachelor commun ?

En 2009 est né le certificat fédéral de capacité de danseur classique, en 2012, celui de danseur contemporain, et le niveau tertiaire reste à construire.

Quelle sera leur lisibilité et leur attrait sur le plan international, en regard de leur partenaire étranger ? Voici quelques uns parmi les challenges qui attendent les filières de danse qui verront le jour d'ici à 2014. Gageons qu'elles sauront les relever, sachant qu'une formation est un socle essentiel qui rayonne dans l'ensemble du domaine concerné ; et le gage qu'un jour la danse contemporaine en particulier jouisse en Suisse d'une pleine reconnaissance artistique et sociale. ***IV***

1. *Je suis une école*, Les Prairies Ordinaires, Paris, 2009.



APRÈS LA DANSE

Dans l'imaginaire collectif, la danse est souvent représentée par la ballerine toute en grâce et en légèreté. Rares sont pourtant les personnes qui connaissent la réalité du métier de danseur car, oui, la danse est un métier. Son statut n'est par ailleurs officiel en Suisse que depuis 2009, date à laquelle la Confédération a reconnu la profession de danseur.

Par Selina von Schack, *actuellement directrice adjointe de la Collection suisse de la danse et chargée de projets pour l'Association pour la Reconversion des Danseurs Professionnels. Elle est également membre du comité de l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine – AVDC*

CONTRAIREMENT à la plupart des métiers, celui de la danse requiert un engagement précoce de la part du jeune danseur. Il doit débuter la danse très tôt et avoir une pratique assidue et régulière. Les compétences acquises avec les années lui permettront d'entrer ensuite dans une école professionnelle, exigeant une expérience et une technique préalables à son cursus. Après une longue formation, le danseur se lancera dans une carrière où prônent l'excellence ainsi que la force morale : il n'aura de cesse d'entraîner son corps et sa créativité afin de répondre aux exigences chorégraphiques.

Malgré les efforts nécessaires pour accéder au statut de danseur professionnel, et même si la situation s'améliore, ce métier reste encore précaire. Bien que les compagnies soient maintenant tenues de payer les cotisations sociales des danseurs et que certaines offrent un salaire mensuel brut de 5'000 CHF, la plupart des contrats sont à durée déterminée (de quelques semaines à une saison). L'association suisse des professionnels de la danse, Danse Suisse, préconise par ailleurs un salaire mensuel minimum de 4'000 CHF, ce qui démontre que la question salariale reste un point sensible. Ce métier exige de surcroît une grande disponibilité et mobilité de la part du danseur qui, soit est en tournée, soit doit auditionner pour décrocher des contrats, sans se préoccuper des frontières. Bien que cela puisse paraître stimulant au premier abord, le danseur doit concilier ces déplacements avec une recherche constante de nouveaux contrats ainsi qu'avec une vie personnelle. Il doit de plus assumer seul le coût de ses recherches.

À un âge où la plupart des professionnels sont dans la phase de développement de leur carrière, le danseur doit quant à lui réfléchir à quelle direction prendra sa nouvelle vie.

Être danseur a pour particularité supplémentaire que l'exercice de ce métier est relativement court. Le danseur se consacre pendant environ dix ans à la formation d'une profession qu'il ne pratique ensuite qu'une quinzaine d'années. Bien qu'il existe des exceptions, notamment dans la danse contemporaine, où les danseurs sont actifs plus longtemps, rares sont ceux qui pratiquent jusqu'à l'âge institutionnalisé de la retraite. En d'autres termes, la danse requiert une formation aussi longue que la durée de la carrière est brève.

Rares sont pourtant les personnes qui connaissent la réalité du métier de danseur car, oui, la danse est un métier.

Les causes de la reconversion sont multiples, mais aussi souvent liées entre elles. Pour commencer, la danse est l'une des disciplines artistiques les plus physiques qui soit. Le travail quotidien du corps a un coût. L'usure se fait ressentir après un certain nombre d'années et le corps se fragilise. Dans certains cas, une blessure peut survenir rendant la pratique du métier de danseur dorénavant impossible. La difficulté à trouver des contrats, la précarité, un besoin de stabilité ou encore la volonté de fonder une famille contribuent également au besoin du danseur de se reconvertir.

La reconversion du danseur marque ainsi le passage du métier d'interprète à un autre et se fait généralement autour de 35 ans. À un âge où la plupart des professionnels sont dans la phase de développement de leur carrière, le danseur doit quant à lui réfléchir à quelle direction prendra sa nouvelle vie et comment se donner les moyens pour y arriver. La reconversion est un moment délicat car le danseur éprouve souvent de grandes difficultés à définir ses compétences hors du champ chorégraphique et craint à tort « de ne savoir rien faire d'autre que danser ».

Pour qu'elle se fasse dans de bonnes conditions, la transition de carrière doit être réfléchie de manière anticipée. La définition

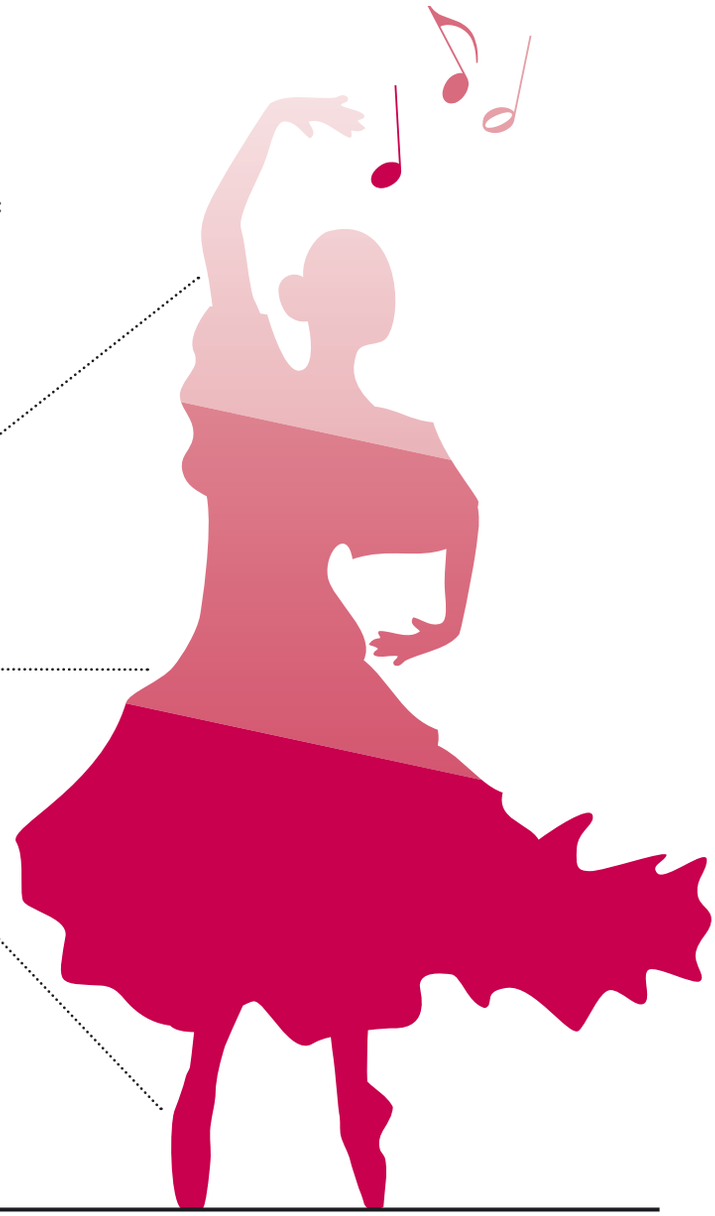
LA CARRIÈRE D'UN DANSEUR

Elle peut être découpée schématiquement en 3 périodes :

1. La formation dure **10 ans**

2. La carrière scénique dure **15 ans**

3. La carrière après la scène, lorsque le danseur s'est reconverti, dure **30 ans**



La précocité de la fin de carrière du danseur implique que sa reconversion doit être considérée comme faisant partie inhérente de son métier.

de la nouvelle orientation professionnelle et la mise en place d'une stratégie pour la réaliser prennent du temps et exigent des ressources qui doivent elles aussi être trouvées. Par son implication dans son métier, le manque de temps à disposition durant sa carrière et les changements géographiques récurrents, il est souvent difficile pour le danseur de trouver la disponibilité nécessaire pour amorcer une réflexion en amont sur sa vie après la scène. La question financière est également délicate dans la reconversion, le danseur n'ayant pas eu les moyens de faire des économies. Ce moment charnière est doublement inconfortable pour le danseur qui perd d'une part son travail et sa source de revenus, mais aussi son identité de danseur qu'il a construite pendant de nombreuses années.

En Suisse romande, l'Association pour la reconversion des danseurs professionnels (RDP)[1] a été créée en 1993 dans l'objectif d'aider les danseurs à réussir leur reconversion professionnelle grâce à la mise en œuvre d'un nouveau projet professionnel lucratif et épanouissant. En plus de les sensibiliser aux spécificités de leur métier, la RDP les accompagne tout au long de leur carrière en leur offrant différentes prestations telles que des entretiens de conseil, du coaching ou encore des ateliers. Les bourses d'études que délivre la RDP, notamment grâce à la Fondation Fernando et Rose Inverni-Desarzens, sont à ce jour la prestation la plus importante de l'association. Délivrées après examen d'un dossier, ces bourses couvrent tout ou partie des frais de scolarité ainsi que, dans certains cas, les frais de subsistance du danseur. La RDP a ainsi pu constater que l'ambition des danseurs se développe en concordance avec les moyens qu'ils ont à leur disposition. C'est ainsi que nombreux sont ceux qui entreprennent dorénavant des études universitaires à plein temps.

La précocité de la fin de carrière du danseur implique que sa reconversion doit être considérée comme faisant partie inhérente de son métier. La RDP est active au sein d'un réseau spécialisé dans la question de la reconversion : l'Organisation Internationale pour la Reconversion des Danseurs Professionnels (IOTPD)[2]. En plus du soutien prodigué, l'expérience accumulée par ces organismes permet de mettre en valeur les qualités et compétences transférables acquises par le danseur au long de sa carrière scénique : discipline, rigueur, gestion du temps, persévérance,

STATISTIQUES 2009-2011

La RDP a offert ses services à près de
200 *professionnels de la danse*

Elle a financé
14 *bourses*

pour un montant total de
267'000 *CHF*

Les études suivies par les boursiers de la RDP sont extrêmement diversifiées. Voici quelques exemples de formations suivies dans les 3 dernières années :

master en actuariat

MBA en International Organizations

bachelor en International Communication Management

master en pédagogie de la danse

diplôme en gestion culturelle

diplôme de formation continue en techniques de la communication écrite

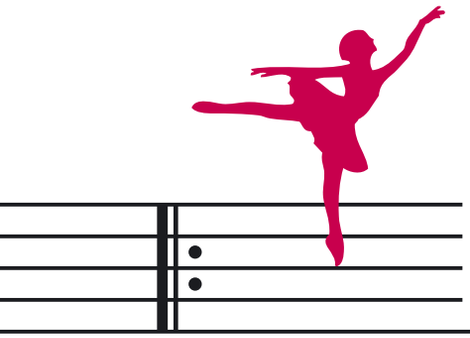
Jeunes danseuses diplômées au sortir de leur formation

La danse requiert du danseur une disponibilité physique et mentale indéfectible pour l'exerce de son art.

endurance physique et mentale, précision, résistance au stress, travail d'équipe, etc. Ces qualités sont hautement valorisées par les employeurs et sont autant d'atouts que le danseur peut mettre en avant lors de la définition de son projet de reconversion, mais aussi lors de sa recherche d'emploi.

Pendant longtemps, la question de la brièveté de la carrière du danseur n'a pas été abordée. En effet, l'existence d'une vie en dehors et donc après la danse était taboue. Comme la danse exige un engagement fort, le risque de démotivation était mis en avant pour ne pas traiter cette problématique ouvertement. Les organisations d'aide à la reconversion ont beaucoup travaillé à la légitimation de cette question, telles que le prouvent leurs collaborations avec des écoles de formation professionnelle, des compagnies de danse et des pouvoirs publics. Ces rapprochements peuvent sembler aller de soi, mais ils impliquent que la question de la fin de carrière soit traitée au moment où les danseurs sont encore actifs, sur scène ou en formation, et non plus seulement au moment où la carrière prend fin. Pour que les danseurs puissent mieux appréhender la globalité de leur carrière, celle de la danse et celle d'après, il faut encore que le métier de danseur soit considéré avec ses spécificités, dont celle de sa brièveté. Les différentes organisations de soutien à la transition des danseurs œuvrent encore à ce que les danseurs puissent mieux s'intégrer sur le marché du travail après leur carrière scénique. Leur cause progresse, mais il reste encore beaucoup de chemin à faire pour que le métier de danseur soit reconnu à sa juste valeur. ***SVS***

1. Site web de la RDP : www.dance-transition.ch Ancienne danseuse et chorégraphe professionnelle, titulaire d'un bachelor Dance Theatre du Laban Centre de Londres, Sarah Guillermin est, depuis 2012, secrétaire générale de la RDP. Elle a été notamment administratrice de compagnie et coordinatrice artistique pour le Prix de Lausanne. Elle a opéré la mise en œuvre de la formation CFC/MPA danseur interprète orientation contemporaine à Genève en tant que cheffe de projet, en a été la doyenne, et y travaille toujours comme chargée de projet.
2. Site web de l'IOTPD : www.iotpd.org – International Organization for the Transition of Professional Dancers.



LE QUOTIDIEN DÉBORDANT DES COMPAGNIES DE DANSE

Compagnies indépendantes, compagnies liées à un lieu de résidence ou compagnies dites institutionnelles, en Suisse romande, la danse se structure autour de ses créateurs qui se battent tous les jours pour la faire exister.

Par Corinne Jaquiéry, *Journaliste culturelle indépendante, chargée de cours en communication, ainsi que rédactrice en cheffe du magazine Caritas.mag*

AVANT MÊME d'évoquer le quotidien d'une compagnie de danse, quelle définition donner au mot compagnie ? En Suisse romande, les propositions sont aussi multiples que variées entre compagnies indépendantes sans lieu de création, compagnies affiliées à un théâtre et compagnies dites institutionnelles. Pour autant, la vie s'articule pour toutes les entités en deux phases cruciales : période de création et fonctionnement journalier. Avec une constante, le manque de temps et de moyens pour assumer à la fois les tâches administratives et les actes créatifs. Malgré tout, les compagnies de danse suisses romandes représentent un foisonnement artistique relativement bien soutenu par des subventions publiques qu'envient les chorégraphes de pays comme l'Italie ou la France soumis à des restrictions budgétaires importantes.

En ce qui concerne les compagnies dites institutionnelles, deux corps de ballet se profilent soutenus par leurs villes respectives, le Ballet Béjart Lausanne (BBL) et le Ballet du Grand Théâtre de Genève. Le premier dépend d'une fondation et est subventionné en grande partie par la ville de Lausanne et par d'autres fonds publics ou privés, mais ne dispose pas d'un plateau qui lui est dévolu. Le deuxième est financé par le Grand Théâtre, lui même financé par des aides publiques, principalement la Ville de Genève et autres soutiens privés et publiques. Le Grand Théâtre est sa maison. Les deux compagnies salarient des danseuses et danseurs à l'année. Une vingtaine pour le Ballet du Grand Théâtre et une trentaine pour le BBL. Placé sous la direction artistique de Philippe Cohen, le Ballet du Grand Théâtre dispose d'un répertoire constitué d'œuvres de chorégraphes invités (Jirí Kylián, William Forsythe, Lucinda Childs ou même Gilles Jobin) qu'il présente en tournée en Suisse et à l'étranger.

Travailler ensemble pour la danse

Pour Gil Roman, directeur artistique du Ballet Béjart Lausanne (BBL), une compagnie représente avant tout des personnes travaillant ensemble au service de quelque chose qui les dépassent. Les danseurs du BBL exécutent principalement des pièces du répertoire de Maurice Béjart sans oublier les créations de Gil Roman et quelques œuvres de chorégraphes invités. « Nous avons souvent plusieurs ballets en répétition en même temps. Cela dépend des programmes que nous allons présenter soit à Lausanne, soit en tournée. Pour les nouveaux danseurs, il y a toujours un grand travail d'appropriation du répertoire de Maurice Béjart. » Travaillant six jours sur sept, la compagnie donne à voir une centaine de représentations par saison dans le monde entier avec une vingtaine de programmes différents. « C'est à moi de gérer la fatigue des danseuses et danseurs. Ainsi, à notre retour de Bogota cet automne, j'ai donné deux jours supplémentaires de congé tant les interprètes étaient épuisés d'avoir dansé en altitude », explique Gil Roman. « J'aime travailler avec eux à l'année. C'est ce que j'ai toujours vécu depuis mon arrivée chez Maurice Béjart en 1979. Et si parfois, je suis triste qu'une personne s'en aille, cela permet aussi d'ouvrir les portes à quelqu'un d'autre ou de révéler des personnalités. » Heureux de voir les danseuses et danseurs du BBL heureux, l'homme avoue cependant devoir constamment étirer son temps entre ses activités de directeur et de créateur.

> ***Les compagnies de danse suisses romandes représentent un foisonnement artistique relativement bien soutenu par des subventions publiques.***

Danse libre et contraintes

Écrire des dossiers et faire des budgets pour les futures pièces. Chercher des théâtres d'accueil et des coproducteurs. Chercher des collaborateurs (danseurs, scénographes, costumiers, musiciens) pour les créations. Effectuer des demandes de financement et de soutien pour les spectacles et les tournées. Collaborer aux questions administratives, organiser les tournées, préparer des documents pour la douane concernant le matériel (décors, costumes, etc.). Discuter stratégie de diffusion. Répondre aux journalistes. Répondre aux mails. Faire des décomptes d'après spectacles. Chercher une salle de répétition. Laver les costumes, etc. etc. etc… Sans oublier l'entraînement journalier – la classe dans le milieu classique ou néo-classique ou le cours en danse contemporaine – et les moments de création et de répétitions. La journée type d'une ou d'un chorégraphe indépendant est aussi chargée que celle d'un directeur de multinationale !

À ce propos, Nicole Seiler privilégie la notion de fidélité artistique. Dans ce sens, elle vient de créer sa dernière pièce en Italie où elle était en résidence à Bassano del Grappa. Repérée par un programmateur grâce au réseau Aerowaves, une plateforme regroupant des professionnels de la danse issus de 34 pays européens, Nicole Seiler y retourne régulièrement depuis, malgré les maigres ressources qu'on lui attribue. « Il est important de travailler à l'étranger où ma pièce pourra éventuellement tourner plus tard. Cela représente plus de fatigue et de problèmes à résoudre puisque je dois faire voyager les danseurs et leur trouver un hébergement, mais cela permet de tisser des liens forts avec un pays même si ce n'est pas un lieu de représentation immédiat. »

« La journée type d'une ou d'un chorégraphe indépendant est aussi chargée que celle d'un directeur de multinationale ! »

Philippe Saire, chorégraphe vaudois

Actuellement, ces cheffes et chef d'entreprise en danse « libre » comme on le dit en Suisse alémanique *Freieszene*, sont relativement nombreux en Suisse romande, plus d'une vingtaine actuellement, mais tous sont différents. Il y a des électrons libres comme les compagnies Nicole Seiler et Fabienne Berger qui s'attachent ponctuellement à un lieu de résidence, un studio ou à une salle pour la création d'un spectacle. La chorégraphe et danseuse Nicole Seiler désigne sa compagnie comme une activité à projets portant son nom car elle en est le moteur bien qu'elle soit épaulée par une administratrice à 10 % et un tourneur (Tutu productions) à 40%, alors que pour Fabienne Berger, une compagnie est un projet artistique en recherche permanente, une structure de fonctionnement continue dotée en ce qui la concerne, d'une administratrice à 80 %.

Nicole Seiler bénéficie d'un contrat de soutien conjoint de Pro Helvetia, de la Ville de Lausanne et du canton de Vaud, mais Fabienne Berger n'en a plus et perçoit seulement des aides à la création. « Ce qui est difficile, c'est de trouver des lieux de production et de coproduction », relève cette dernière qui poursuit. « Tourner n'est pas aisé non plus en raison des tendances du moment, c'est-à-dire des réseaux de programmateurs conditionnés soit à la recherche de nouvelles pousses soit de spectacles consensuels qui remplissent leurs salles. »

L'union fait la force

D'autres compagnies indépendantes comme celle de Gilles Jobin disposent uniquement d'un studio et d'un bureau. À bientôt 50 ans et après 18 pièces à son répertoire, le chorégraphe genevois aimerait développer son projet artistique en forme de centre de danse. « Je suis à un moment de mon parcours où on peut tout envisager, mais créer un centre de danse serait une reconnaissance d'un travail réalisé sur le long terme en lien avec l'espace social et économique. » Gilles Jobin s'est récemment associé à cinq de ses collègues, tous soutenus comme lui par une convention conjointe (Pro Helvetia, Canton et Ville de Genève) pour former le RG3C (Regroupement des Compagnies Genevoises). En cumulant 27 créations, 711 représentations et 250000 spectateurs ou en indiquant l'emploi de 18 collaborateurs permanents et de 145 collaborateurs intermittents, les six compagnies voulaient signifier que leur existence était aussi importante que celle des compagnies dites institutionnelles. « Nous voulions démontrer que nos entreprises culturelles à but-non lucratif constituent un pôle d'excellence qui mérite d'être reconnu autant pour son rayonnement artistique qu'économique. »

D'autres compagnies indépendantes pourtant affiliées à un théâtre comme les compagnies Linga ou Philippe Saire sont elles en quête de fonctionnement facilité. « Réunir des fonds pour créer reste compliqué, alors que les tourneurs sont de plus en plus rares à prendre le risque de la création », note Philippe Saire. Pour le chorégraphe lausannois, il est néanmoins indispensable de faire fructifier son travail et de le confronter à d'autres publics. Quant à Marco Cantalupou, co-fondateur avec Katarzyna Gdaniec de la compagnie Linga, il a voulu amener la danse contemporaine là où a priori, elle n'existait pas : en Albanie ou en Palestine. « Quelques soient les difficultés, financières ou organisationnelles, c'est la démarche sociale qui comptait avant tout. »

La notion de compagnie recouvrant l'idée d'une troupe à demeure reste rare en danse indépendante. « On fait son public comme on fait sa troupe » disait à ses élèves, Charles Dullin, célèbre metteur en scène et professeur de théâtre du début du XXe siècle en France. Il imaginait qu'une bonne dynamique d'un groupe se propageait auprès des spectateurs. Pas évident à induire quand les conditions idéales de réalisation d'un spectacle sont réunies, le postulat est encore plus ardu à réaliser lorsqu'il s'agit de recréer la troupe à chaque nouvelle création. Les compagnies de danse indépendantes sont régulièrement confrontées à cette situation. Certaines y trouvent matière à enrichissement artistique comme Philippe Saire qui apprécie une solution mixte : des danseurs qui reviennent et de nouvelles personnes pour déstabiliser les habitudes. D'autres compagnies expriment une certaine lassitude. Ainsi Marco Cantalupou souhaiterait pouvoir travailler avec des danseurs à l'année. « C'est très important pour développer un style et une manière de danser, mais cela éviterait surtout de devoir planifier les tournées en fonction de l'agenda des danseurs, tout leur réapprendre ou chercher d'autres interprètes à chaque tournée. »

Ainsi, la vie quotidienne d'une compagnie de danse s'avère aussi dense que complexe. Un défi reste à réaliser : trouver d'autres modèles de fonctionnement, comme des associations pour trouver un lieu, le partage des tâches administratives ou l'organisation de tournées en commun. ***CJ***

■ Document *Le quotidien d'une chorégraphe – trois journées types de la chorégraphe Nicole Seiler,* complément du dossier pédagogique Danse en Scène publié en 2011 par École-musée Vaud. www.ecole-musee.vd.ch.

La Suisse parle au monde

C'est à l'unanimité des votants que Jean-Luc Moner-Banet, reconnu notamment pour sa lutte contre les paris illégaux, a été appelé, le 12 septembre dernier, à la présidence de la WLA, l'association mondiale des loteries. Cette élection permet à la Suisse de bénéficier, pour la première fois, d'une représentation de la plus haute importance au sein de l'organe faîtier, qui réunit quelque 150 loteries provenant de plus de 80 pays et dont la majorité des revenus, qui dépassent 200 milliards de francs, est mise au service du bien commun. À l'heure où les opérateurs privés sur Internet contestent les modèles d'exploitation exclusive à but d'utilité publique, la Suisse pourra ainsi faire entendre son point de vue, avec force. Petit tour d'horizon avec le nouveau président.

Propos recueillis par Dario Gerardi

« L'expansion des matchs truqués constitue en effet une menace importante, aussi bien pour le sport en général que pour les sociétés de loterie. »
Jean-Luc Moner-Banet,
président de l'Association mondiale des loteries

Vous avez été élu pour un mandat de deux ans. Quels objectifs poursuivrez-vous ?

Jean-Luc Moner-Banet : Mes objectifs s'inscrivent dans une perspective de collaboration active entre les différentes associations continentales. Ils visent essentiellement à poursuivre le développement des meilleures pratiques, des lignes directrices et des normes dans les domaines du jeu responsable, de la sécurité et de l'intégrité des jeux. Les questions liées au sport et à son intégrité, au développement d'un cadre de référence pour l'entier du secteur des loteries et des paris sportifs, au renforcement des liens à travers les frontières, à la promotion et à l'exploitation de jeux toujours plus attrayants et socialement responsables sont également au cœur du programme que j'entends mener à bien durant mon mandat.

Que peut faire la WLA pour lutter contre le phénomène grandissant des matchs truqués ?

JLMB : L'expansion des matchs truqués constitue en effet une menace importante, aussi bien pour le sport en général que pour les sociétés de loterie. Ce phénomène existe sur tous les continents et tend à se propager davantage. Il met en péril le sportif lui-même ainsi que l'activité liée aux paris sportifs. Dans ce contexte, la WLA se doit d'agir en faveur de la globalisation du système de surveillance existant en Europe, le European Lotteries Monitoring System (ELMS), qui a été mis en place en juillet 2010 et qui permet de détecter et signaler les prises de paris suspectes aux fédérations sportives, UEFA, FIFA et CIO en tête. L'intégration de ce système au sein d'une plateforme internationale, en collaboration avec les gouvernements, les loteries nationales et les fédérations sportives, constituera un pas décisif dans la lutte pour l'intégrité du sport et des paris.

L'activité des opérateurs illégaux sur Internet porte également atteinte aux loteries d'utilité publique. Comment y remédier ?

« L'expérience de la Loterie Romande démontre que les principes de responsabilité sociale et les activités économiques performantes ne sont pas incompatibles »

JLMB : La pression toujours plus importante qu'exercent sur les loteries officielles les opérateurs illégaux sur Internet nécessite des mesures de lutte contre leur activité, notamment sur le plan juridique. Afin de garantir en faveur du bien commun les bénéfices des loteries et des paris sportifs, il convient de restreindre au maximum l'offre illégale sur Internet. Les moyens d'action existent, comme le montre l'exemple de plusieurs pays européens, qui ont pris des mesures efficaces permettant de limiter notablement l'activité des sites illégaux et leurs effets néfastes. Reste à la Confédération et aux cantons suisses à emboîter le pas, notamment dans le cadre de la révision de la loi fédérale sur les loteries et les paris, et à se doter ainsi de nouvelles bases légales permettant de bloquer l'accès aux sites illégaux ou d'interdire leurs transactions financières.

En Suisse, le principe selon lequel les bénéfices des loteries et paris doivent retourner à la communauté est désormais ancré dans la Constitution. Ce modèle est-il un exemple à suivre pour d'autres pays ?

JLMB : La très large acceptation par les citoyens, le 11 mars 2012, du nouvel article constitutionnel sur les jeux d'argent, par 87% des voix, constitue une étape à la fois très importante et réjouissante pour les deux sociétés suisses de loterie, Swisslos et la Loterie Romande. Elle confirme l'attachement de la population, et donc des joueurs, aux principes selon lesquels les bénéfices des jeux d'argent doivent profiter à l'utilité publique. Avec ce vote historique, le système suisse, qui impose une distribution intégrale des bénéfices aux œuvres caritatives, culturelles et sportives, intègre désormais, et ce sur un plan constitutionnel, des mesures de prévention et de lutte contre la criminalité, le blanchiment d'argent et le jeu excessif. Devant l'amplification de ces dangers, due notamment à l'activité des opérateurs illégaux sur Internet, qui laissent la porte ouverte aux excès et dont les profits ne servent qu'à enrichir des investisseurs étrangers, la Suisse peut effectivement servir d'exemple à de nombreux pays.

Le modèle d'affaires de la Loterie Romande serait donc exportable ?

JLMB : L'expérience de la Loterie Romande démontre clairement que les principes de responsabilité sociale et les activités économiques performantes ne sont pas incompatibles. Figurant parmi les pionnières dans le domaine de la prévention du jeu excessif, la Loterie Romande a mis en place une politique de jeu responsable dès la fin des années 1990. Cette démarche volontaire n'a rien enlevé à la viabilité de l'entreprise, bien au contraire. En encadrant ses activités commerciales par des pratiques socialement responsables, la Loterie Romande a pu renforcer sa légitimité, tout en développant la confiance du public. Une telle approche contribue à fidéliser les joueurs et favorise l'innovation. C'est précisément ce dont ont besoin les loteries d'utilité publique. Pour pérenniser leur activité et garantir ainsi le retour de leurs bénéfices à la communauté, elles se doivent de mettre en œuvre une politique qui soit non seulement responsable mais également attractive, dans le but de protéger les populations vulnérables tout en permettant à l'immense majorité des joueurs de se distraire en participant à des jeux modernes et imaginatifs. ***DG***

ABONNEZ-VOUS À CULTUREENJEU

LA REVUE PORTE-VOIX DES ARTISTES !

VISITEZ NOTRE SITE WWW.CULTUREENJEU.CH

Quelles relations entre les créateurs suisses, l'argent et le public ?

Tous les trois mois, la revue CultureEnJeu explore des thématiques de fond relatives au statut d'artiste et à sa réalité financière, telles que « L'Utopie », « La responsabilité de l'artiste », « La gratuité », « Le prix du livre » ou encore « La formation ».

Prix de l'abonnement :
20 CHF par an, 4 numéros
(Europe : 25 CHF • autres pays : 29 CHF)
Soutien : 50 CHF ou plus

S'abonner en ligne :
www.cultureenjeu.ch

S'abonner par courrier :
Association CultureEnJeu
Case Postale 5984
1002 Lausanne

La licence globale, une fausse bonne idée

Devant les défis de l'utilisation des œuvres artistiques sur Internet, l'idée d'instaurer une licence globale fait régulièrement surface. Mais en quoi consisterait une telle licence ? Quelles en seraient les conséquences ? La Société Suisse des Auteurs (SSA) y voit plus d'inconvénients que d'avantages.

Par Jürg Ruchti, *directeur de la Société Suisse des Auteurs*

UNE LICENCE globale (ou flatrate) permettrait la circulation des œuvres dans l'espace numérique contre le paiement d'un montant forfaitaire qui serait – par exemple – ajouté au prix d'un accès à Internet. D'une simplicité séduisante, ce modèle résoudrait donc une équation difficile : préserver la sphère privée du consommateur et garantir la liberté d'expression tout en rémunérant les créateurs. Perçues notamment par les sociétés de gestion de droits d'auteur, ces recettes seraient ensuite réparties aux auteurs, interprètes et producteurs. Ceux-ci profiteraient donc enfin de l'échange numérique intense de leurs œuvres qui ne leur rapporte rien ou presque aujourd'hui. Sans vouloir exclure la licence globale de toute discussion sectorielle, de nombreux acteurs culturels, dont la SSA, ont identifié les inconvénients majeurs de ce modèle.

La licence globale enlèverait aux auteurs leur droit exclusif d'autoriser l'utilisation de leurs œuvres et d'en fixer les conditions.

Pourquoi priverait-on les auteurs de leur liberté économique ?

La licence globale enlèverait aux auteurs leur droit exclusif d'autoriser l'utilisation de leurs œuvres et d'en fixer les conditions. Ils se verraient expropriés d'un droit fondamental pour l'exercice de leur profession. De plus, les perspectives d'amortissement des investissements seraient affaiblies et la conséquence logique serait la diminution de la production d'œuvres artistiques en Suisse. Qui irait voir en salle un film immédiatement disponible légalement sur Internet ? Et pourquoi priverait-on seulement les auteurs, interprètes et autres ayants droit de leur liberté économique ? Pourquoi la valeur de leurs œuvres artistiques serait-elle déterminée par des mécanismes totalement différents des autres biens, dans un pays fondé sur l'économie de marché ?

Adaptation du droit suisse

Une licence globale nécessiterait des adaptations du droit suisse qui enfreindraient divers traités internationaux. La Suisse s'exposerait à des sanctions et à l'exclusion, ce qui ne manquerait pas de porter préjudice à de nombreux autres secteurs. Selon le droit suisse en vigueur, le téléchargement *(download)* à des fins privées est autorisé. La licence globale n'est donc pas nécessaire pour empêcher la criminalisation du consommateur individuel. En revanche, c'est la mise à disposition des œuvres *(upload)* qui n'est pas licite. Sinon, la Suisse deviendrait un territoire de choix pour offrir des contenus piratés.

Le casse-tête de la répartition

Les sociétés d'auteur doivent « répartir le produit de leur gestion proportionnellement au rendement de chaque œuvre et de chaque prestation ». Mais comment pourrait-on obtenir les données d'utilisation nécessaires à la répartition des sommes sans violer la sphère privée des utilisateurs ? Si la répartition était basée uniquement sur le comportement des personnes qui en autorisent l'observation, elle serait fortement sujette à des manipulations. Sans parler des logiciels qui pourraient fausser les données en simulant automatiquement des accès.

Coup de grâce aux modèles licites émergents

Une licence globale porterait le coup de grâce aux plates-formes numériques licites en les privant de de leur potentiel économique. L'industrie de la création ne tenterait plus de lancer d'autres offres payantes et notre économie perdrait de nombreuses opportunités de croissance et de développement.

Forfait injuste

Le forfait serait dû par tous ceux qui accèdent à Internet et profiterait à ceux qui consomment des œuvres artistiques en masse, au détriment de ceux qui n'utilisent guère Internet à cette fin. Pour de nombreuses personnes à faible revenu, ce modèle poserait problème. La licence globale rendrait finalement l'accès au savoir et à l'information plus difficile pour les personnes défavorisées.

Modèle inappliqué à ce jour

Force est de constater, qu'à ce jour, aucun pays n'a introduit ce modèle dans sa législation. Les interprétations sur ce qui serait réellement permis par une telle licence globale divergent tout autant que le prix à payer en échange : les théories vont d'une douzaine d'euros par mois pour la seule musique à une cinquantaine pour toutes les catégories d'œuvres. L'opposition publique à la licence globale croîtrait certainement dans les mêmes proportions que l'augmentation de son prix. ***JR***

La licence globale rendrait l'accès à l'information plus difficile pour les personnes défavorisées.

Madame Anouk, ou quand l'art fleurit en prison

« La prison est faite pour en sortir. Le prisonnier s'en sortira par la culture, la culture au sens large, c'est-à-dire en s'élevant, en faisant pousser quelque chose en lui. » Pierre Truche, procureur général lyonnais, parle d'expérience. Sortir n'est pas tout, le vrai défi est de s'en sortir, de reprendre pied, d'éviter la récidive. La culture au « sens large », c'est ce qui constitue l'identité, donne un sens à la vie au sein de la société. L'activité artistique peut aider à se reconstruire. C'est l'expérience que fait depuis onze ans Anouk Gressot, céramiste, avec des détenues de la prison genevoise de Champ-Dollon.

Par Marco Polli

« S'évader, c'est sortir, mais c'est aussi pour certains s'évader de cet univers limité pour entrer en soi. La prison est faite pour en sortir. Le prisonnier s'en sortira par la culture, la culture au sens large, c'est-à-dire en s'élevant, en faisant pousser quelque chose en lui. »
Pierre Truche, Procureur général près de la Cour de Cassation à Lyon

Lorsque je lui demande de parler de son travail à Champ-Dollon, à l'occasion d'une exposition des œuvres de détenues, Anouk Gressot est d'abord réticente. Onze ans, huit heures jour après jour de partage avec une vingtaine de détenues, la pression psychologique de personnes fragilisées aux langues et cultures diverses, savoir se préserver en restant à l'écoute, négocier avec le règlement pour maintenir un espace artistique, un lieu convivial si incongru dans l'univers carcéral, et encore entretenir l'atelier, les achats de matériel… Et si on parlait d'autre chose ? Et pourtant elle accepte de me recevoir avec une gentillesse franche et directe. Je découvre une personne qui a de la ressource, cimentée par une réflexion profonde sur son art, le rôle de l'artiste et encore la vie et son sens. Certes, la prison est un lieu étrange pour une artiste et pourtant, rétrospectivement lorsqu'on se familiarise avec la démarche d'Anouk, on y discerne une continuité, un prolongement original.

Un parcours créatif

Une maturité latine au Collège Rousseau en poche, un voyage autour du monde, un stage dans une manufacture de poterie en France, qui se prolonge par une formation de céramiste-potière à l'École des arts décoratifs de Genève. Titrée, Anouk Gressot entre dans la vie professionnelle comme indépendante, crée un atelier de céramique artistique avec d'autres artistes, l'Atelier Tram 12, qu'elle animera durant vingt ans. En parallèle de réalisations artistiques personnelles et collectives, elle donne des cours pour enfants, adolescents et adultes, enseigne la céramique au Collège, collabore avec le Musée d'art et d'histoire de Genève, y crée des stages d'éveil créatif et conçoit du matériel pédagogique à l'attention des visiteurs. Et encore, elle anime des ateliers de céramique ouverts à des enfants de toutes nationalités.

Une conception artistique ancrée dans la terre

Être ancrée est un besoin vital qui définit son parcours, ses valeurs. « La terre et ses transformations sont à la source de mes questionnements et de mes investigations. Le matériau m'intéresse comme support d'expression. Mais la terre, c'est aussi la planète avec ses civilisations et son histoire. Le partage des découvertes et la transmission des émotions que procure le travail artistique caractérisent et rythment mon parcours. Il faut rester en prise avec la vie et la ville et la terre, la terre avec les hommes. » Elle y revient de façon lancinante. « L'art n'est pas une question d'ego, mais répond à un besoin primitif, fondamental, vital. » Certes, il y a des créateurs individuels, des génies sans doute, mais la « signature » ne l'intéresse pas, ni les modes. « Je crée toujours collectivement. » Ce qui la conduit à enseigner ? « Il n'y a pas de rupture entre la création et l'enseignement : je n'enseigne pas, j'installe les conditions pour la création par les personnes. » L'essentiel est de rester mobile, ouverte sur l'avenir, la découverte. « Le créateur bricole, il n'est pas guidé par une théorie. » C'est donc tout naturellement qu'elle se tourne vers des personnes « vierges artistiquement ».

L'occasion fait le larron, si on ose dire

C'est un 15 mars 2001 que l'aventure a débuté. La personne qui s'occupait des ateliers à Champ-Dollon cherchait quelqu'un pour la remplacer. Ça tombait au bon moment. C'était la première fois qu'on lui proposait un travail rémunéré. Sans fausse pudeur, elle énonce : « Avec deux ados de 11 et 14 ans à charge, j'avais besoin d'un revenu régulier. » Elle hésite pourtant durant deux mois. Elle fait alors un stage d'un jour, découvre la cour des miracles. C'est le flash. En un clin d'œil, elle voit tout ce qu'il y aurait à faire.

C'est parce qu'elle considère les détenues comme des personnes, des artistes, et non comme des abstractions administratives, qu'Anouk a gagné leur confiance.

Beaucoup. Elle créera un « atelier terre ». Le nouveau directeur par intérim de l'époque, Constantin Franziskakis, actuellement directeur, lui donne carte blanche. Suivent les procédures de sécurité : certificat de bonne vie et mœurs, extrait de casier judiciaire, enquête sur la personne. On n'entre pas dans l'univers carcéral comme dans un moulin. Pas question non plus de faire faire des travaux par des entreprises extérieures. Tous les travaux de transformation se feront avec les détenues. Quatre mois de chantier et le travail proprement dit peut commencer.

Cependant, rien ne va de soi. « Le travail artistique en prison, c'est d'abord la rencontre de deux univers singuliers, le jeu d'influences, ainsi que les changements pouvant en découler de part et d'autre. »[1] Il déstabilise. « Personne n'échappe à cette épreuve des limites, que ce soit le personnel de l'établissement ou l'artiste. » Car ce n'est pas sans une certaine méfiance que le personnel carcéral voit débarquer cette artiste. On ne peut pas tricher. Pour gagner la confiance, il faut payer de sa personne, être vraie. Et ça se passe.

Les ateliers créatifs des Femmes forment une unité de la prison organisée en divers secteurs : cuisine, buanderie, atelier de couture, de perfectionnement des langues (lecture et écriture), un secteur de dessin et bijoux et l'atelier-terre, qui est l'atelier central à même d'absorber le plus grand nombre de détenues. Trois personnes les animent : deux surveillantes et la céramiste. Les détenues y viennent de leur propre initiative cinq heures et demie par jour. Non pour se distraire, mais pour y trouver de quoi ne pas céder à la panique ou à la dépression et pour gagner un pécule journalier. La population est pluri-ethnique : Africaines, Sud-Américaines, Moyen-orientales, Slaves, Balkaniques et ressortissantes d'Europe occidentale… Chaque population a un rapport particulier à la terre et chaque participante est amenée à le faire valoir à un moment ou un à autre.

Je considère que les femmes qui viennent à l'atelier ont quelque chose dont on peut faire de l'or. Il s'agit de retrouver le sanctuaire où brille encore une flamme.

Quand l'auteure d'un délit devient l'auteure d'une œuvre

Un jour, une détenue haïtienne l'a baptisée Madame Anouk. Elle le reçoit comme un label, avec fierté, comme d'autres arborent une rosette. Il en sera ainsi, désormais. C'est parce qu'elle considère les détenues comme des personnes, des artistes, et non comme des abstractions administratives, qu'elle a gagné leur confiance. « Le fait de travailler collectivement sur un thème permet de dépasser les barrières de langue et de culture. Sortir de ses problèmes personnels, tisser des liens et, comme disent les détenues, « oublier où l'on est ». « Tout le monde s'embarque pour une croisière et le voyage peut durer plusieurs semaines, voire plusieurs mois ; au terme de l'aventure : la rencontre entre le public et les réalisations de nos ateliers. À notre surprise et pour la grande joie des détenues, ces rencontres ont eu un large écho dans la presse et dans les médias en général. On constate alors que l'auteure d'un délit devient l'auteure d'une œuvre reconnue et validée par le regard du public. Elle parvient ainsi à s'extraire des préjugés – les siens et ceux de la société en général – et peut dès lors reprendre une place symbolique au sein du groupe social. »

Deux pièces parmi des milliers

Parmi les milliers d'objets produits dans les Ateliers créatifs des Femmes de Champ-Dollon, retenons-en deux :

La série des masques des visages des participantes en différentes couleurs et les pièces étranges de Danka.
[voir page suivante]

Le visage révélé
Il faut un certain courage pour accepter de se faire recouvrir le visage de vaseline, deux pailles dans le nez pour respirer, de recevoir le plâtre liquide à même la face et de rester immobile durant une demi-heure. L'opération a créé beaucoup d'émotion et de solidarité entre les femmes. Elle a été vécue comme un moment initiatique.

■ ***Les objets étranges de Danka***
Ces pièces étranges à forte connotation sexuelle de Danka, griffées, entaillées ligotées, obturées reflétant la vie torturée de leur auteure.
Rom de Serbie, celle-ci n'a pas parlé durant deux semaines en arrivant aux ateliers, restant le visage collé contre les vitres, le regard tourné vers l'extérieur. Après avoir réalisé ses céramiques, elle s'est ouverte, a demandé à prendre la responsabilité de la cuisine utilisée pour les pauses.

Les détenues y viennent de leur propre initiative, non pour se distraire, mais pour y trouver de quoi ne pas céder à la panique ou à la dépression…

On glosera à l'infini sur l'irrémédiable solitude du créateur ; pour ma part, je suis convaincu avec Dubillard que « grandir se fait dans l'œil de quelqu'un qui vous regarde. » La reconnaissance d'autrui est constitutive de l'identité. Ici, la reconnaissance publique viendra grâce aux liens qu'Anouk Gressot avait établis avec les musées et le monde artistique avant de travailler à la prison. Il en résultera des collaborations avec des musées, théâtres, expos, concours, etc. qui permettront que les travaux réalisés *intra muros* soient présentés au public, connaissent un rayonnement hors des murs de la prison. Ce qui n'est pas négligeable, la reconnaissance publique assure aussi une certaine protection.

À la base, il y a une réflexion sur l'art et la personne

Anouk Gressot a pu devenir Madame Anouk parce qu'elle conjugue trois qualités : une conception de l'art et de l'artiste qui intègre l'autre dans l'acte de création, une conscience aiguë des limites, du respect de l'intimité de la personne, et une incontestable endurance. Et elle le dit si bien. « Entre ma fonction d'artiste et celle d'accoucheuse de vie, je reconnais que la limite est ténue dans la pratique des activités artistiques avec les détenues. Mais je suis vigilante car je n'ai ni les compétences ni la volonté de pratiquer une thérapie. Je considère juste que les femmes qui viennent à l'atelier ont quelque chose en elles dont, peut-être, on peut faire de l'or. Il s'agit de retrouver le sanctuaire où brille encore une flamme. Je suis comme un "compagnon de voyage" qui épaule tout en sachant installer de la distance. Jamais trop près, jamais trop loin. Accompagner. Se mouvoir et s'émouvoir. Animer et réanimer. »

1. Concluant une formation de « travailleur social » à la Haute école de travail social de Genève, Anouk Gressot rédige un mémoire intitulé *L'activité artistique en prison, sept ans d'animation des Ateliers créatifs des femmes détenues à la prison de Champ-Dollon, à Genève* (décembre 2007) Nous y puisons l'essentiel des réflexions reprises dans cet article.

Photo p. 21, *Le visge révélé*
Photo p. 22, *Les objets étranges de Danka*

culture en jeu LES CRÉATEURS L'ARGENT LE PUBLIC

Éditeur responsable
Association CultureEnJeu
Association pour la sauvegarde des ressources financières des artistes de toute la Suisse

Adresse
CultureEnJeu
Rue Charles-Monnard 6
1003 Lausanne

Téléphone : +41 (0)21 312 04 04
E-mail : info@cultureenjeu.ch
Site Internet : www.cultureenjeu.ch

ILLUSTRATIONS & CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
couverture : © Bruno Racalbuto • **p. 2 :** © Antoine Duplan • **pp. 4 & 6 :** « le Dialogue de l'Ombre double » © Francette Levieux **p. 9 :** « Marteau sans maître » © Benoite Fanton • **p. 14 :** © Gregory Batardon • **p. 16 :** © Mario Del Curto • **p. 17 :** © Loterie Romande • **pp. 21 & 22 :** © Marco Polli • **autres illustrations :** © Bruno Racalbuto & Contreforme

Rédacteur en chef
Gérald Morin
gerald.morin@cultureenjeu.ch

Secrétaire de rédaction
Françoise Morin
francoise.morin@cultureenjeu.ch

Administration & abonnements
Nina Vogt
nina.vogt@cultureenjeu.ch

Identité visuelle & graphisme
Contreforme sàrl
Usines 22
CH-2000 Neuchâtel
www.contreforme.ch

Comité de rédaction
Joël Aguet
Vincent Arlettaz
Christian Campiche
Anne Cuneo
Matthieu Béguelin
Frédéric Gonseth
Gérald Morin
Anne Papilloud
Marco Polli
Bettina Tschumi

Auteurs invités
Voir sur www.cultureenjeu.ch, section *Auteurs*

Parution quatre fois par an
ISSN 1660-7678
Reproduction des textes autorisée uniquement avec l'accord de l'éditeur et avec la citation de la source.
Rédaction et abonnements
CultureEnJeu
Case postale 5984
CH-1002 Lausanne

Impression
Imprimerie Gasser SA
Jambe-Ducommun 6a
CH-2400 Le Locle

« Adapter un texte littéraire pour en faire un court métrage m'a vraiment sensibilisée à l'importance du droit d'auteur »
Adrienne Bovet
Voyez l'avenir avec confiance.
Nous nous chargeons de défendre vos droits et rémunérer vos œuvres. En Suisse et à l'étranger.
www.swisscopyright.ch
ssa société suisse des auteurs
Gestion de droits d'auteur pour la scène et l'audiovisuel
Lausanne | T. 021 313 44 55
info@ssa.ch | www.ssa.ch
suissimage
Coopérative suisse pour les droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles
Berne | T. 031 313 36 36
Lausanne | T. 021 323 59 44
mail@suissimage.ch | www.suissimage.ch
CLTRE 220 x 297 + 3
synthèse – Karen Schmutz & Hadrien Gliozzo

Etienne & Etienne
Une histoire unique au monde
loro.ch
Depuis 75 ans, la Loterie Romande distribue
100% de ses bénéfices à des projets d'utilité publique
en Suisse romande, dans les domaines de la culture,
du sport, de l'action sociale et de l'environnement.
75 ans
Loterie Romande
1937 - 2012