



---

## Enfin nous pouvons parler...

Catherine Atlani

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1821>

DOI : 10.4000/danse.1821

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Catherine Atlani, « Enfin nous pouvons parler... », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 18 juin 2018, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1821> ; DOI : 10.4000/danse.1821

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Enfin nous pouvions parler...

Catherine Atlani

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Initialement paru dans l'ouvrage de Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments* (Paris, micadanses/Université Paris 8, 2014, p. 44-49), ce témoignage est réédité avec l'aimable autorisation de son auteur dans le cadre du cinquantenaire de Mai 68.

## « Les corps confisqués »

Je me présente : je suis Catherine May Atlani, j'ai soixante-six ans et je vais raconter une autre histoire.

- 1 Je suis juive, née juste après-guerre, en 1946. J'ai donc vécu toute la reconstruction avec ma famille. Ma tante, Lise May, qui était danseuse chez Irène Popard, m'a formée. Ce n'était pas la révolution du geste, mais l'école proposait, grâce à des tournées dans toute la France, un autre geste que le geste classique. Travailler la technique Irène Popard m'a permis d'avoir une ouverture d'esprit.

Il me semble qu'il faut resituer la danse dans cet après-guerre pour comprendre Mai 68.

- 2 Cette guerre a tué plus qu'aucune autre, des corps ont été anéantis. Après la guerre, il a fallu se taire. Lorsque les déportés sont rentrés, ils n'ont pas eu le droit de raconter leur histoire et cela a pris beaucoup de temps avant qu'ils soient entendus<sup>1</sup>. On m'avait demandé de trouver une autre religion car il fallait encore taire le fait d'être juive.
- 3 J'ai voulu faire de la danse précisément pour résister à cela : la danse est le mouvement du corps, la vie du corps. Mais les choses n'ont pas été si simples. J'ai une formation de musicienne – pianiste –, et de danseuse. Quand je suis arrivée dans le monde de la danse, j'avais envie de créer des spectacles de ballet, de danser et d'élaborer un langage du corps. Dans la danse que l'on nous montrait, il fallait que les danseurs soient de beaux objets, qu'ils se taisent et qu'ils plaisent à cette bourgeoisie silencieuse mais

impétriante et autoritaire. Danser, c'était devenir un beau corps pour plaire à des gens. Nous étions donc des objets et il fallait que l'on avance sans parler.

- 4 J'ai décidé de devenir professionnelle vers l'âge de seize ans et me suis rendue dans des cours de danse classique. Je me suis retrouvée avec des hommes qui me donnaient des coups de bâton sur les fesses et qui me disaient de les serrer. C'était un peu difficile !
- 5 De plus, il fallait se payer ses cours, mais il n'y avait pas de travail dans les théâtres et les compagnies. Seuls les danseurs de grande taille – je n'avais pas cette chance –, pouvaient aller travailler aux Folies Bergères.  
Les autres faisaient comme moi : ils donnaient des kilomètres d'heures de cours pour pouvoir se payer leur propre formation.
- 6 J'ai parlé d'Irène Popard, mais il y a d'autres personnes qui ont compté. Je pense notamment à Barbara Pearce<sup>2</sup>, une Américaine installée à Paris qui a eu une grande importance pour moi. Elle faisait des variations pour la télévision<sup>3</sup>, mais elle était aussi une bonne pédagogue. Elle m'a appris beaucoup de choses. Nous étions nombreux à assister à son cours quotidien. C'est quelqu'un que l'on a un peu oublié... Par rapport à la danse allemande qui était plus féroce, plus dure, Barbara Pearce avait un langage assez joyeux, souriant, plein d'humour. Je pense que c'est bien de se souvenir d'elle, comme de mentionner pour la danse classique les Golovine<sup>4</sup>. J'ai suivi l'enseignement de Solange Golovine, une personne extraordinaire, dont le cours de classique, au Studio des Champs-Élysées (derrière le théâtre), était très suivi. Elle mélangeait les danseurs contemporains aux danseurs classiques. Les contemporains le savaient, ils venaient aux cours mais pas dans l'esprit de devenir des danseurs classiques. Il y avait un silence dans ses cours ! Cette femme était véritablement moderne. Ce n'est pas une question de courant ; il y a des êtres ouverts et des êtres fermés. En France, l'école russe classique prédominait si bien que la langue russe accompagnait notre travail et j'en ai encore les sonorités dans ma tête.
- 7 Après mon incursion dans les cours de danse classique, je pars aux États-Unis où j'ai la chance d'y avoir de la famille. Nous sommes en 1962, j'ai 16 ans. Je travaille le jazz et cela me redonne du souffle. J'y trouve des gens de toutes les couleurs, des grands, des petits qui dansent ensemble dans des studios pleins à craquer. Je reviens en France à dix-huit ou dix-neuf ans, bien regonflée et débute ma recherche chorégraphique.
- 8 Mon travail a alors porté sur le corps et la voix. J'allie la parole, le son et le mouvement, car je pense que le mouvement du corps va bien au-delà du corps regardé, du « beau » corps. La danse est pour moi toute une circulation de la vie. Dans nos travaux et nos recherches, on peut rejoindre ceux d'ostéopathes, de médecins qui travaillent autrement parce que la danse a aussi une fonction ancestrale de guérison. Ma quête a donc toujours été de travailler dans cet ensemble là.

## « Mai 68 a donné de l'air »

- 9 Mai 68 a été pour moi un moment de détente, de soulagement. J'avais rencontré Anne-Marie Reynaud peu de temps avant. Nous avons donné beaucoup de cours de danse contemporaine au Conservatoire de la rue de Madrid<sup>5</sup> qui s'est ouvert à tous styles de danse dans ce moment éphémère<sup>6</sup>. J'y ai rencontré également Wilfride Piollet. Nous avons fait partie de ces danseurs contemporains qui ont donné des cours à des danseurs classiques. Il y a eu des rencontres formidables, des amitiés magnifiques, des débats. J'ai

eu la sensation qu'enfin nous pouvions parler... Cela n'a pas duré très longtemps mais il y a eu cet élan de partage de la parole. C'est dans cet esprit que quelques années plus tard, Lise Brunel<sup>7</sup> et moi avons impulsé la création d'Action Danse<sup>8</sup> au Théâtre des Deux Portes à Paris, où l'on a ouvert la scène à tout le monde. Un peu sur le même principe que le Conservatoire, les artistes venaient, jouaient ou dansaient, puis ils repartaient.

- 10 Mai 68 a donné de l'air. Après, les choses se sont un peu refermées, mais ce partage a existé et a pu donner naissance à d'autres choses. En 1970, je crée les Ballets de la Cité. Il fallait tout créer parce qu'il n'y avait pas grand-chose. Mais les États-Unis m'ont donné l'énergie de l'ouvert, l'énergie du mouvement. La danse y était une propriété collective, alors qu'en France c'était une propriété bourgeoise. À tous les âges, le corps était en mouvement. Dès qu'il y avait une fête d'enfants, on dansait. La culture américaine est intéressante par sa mixité. Chez nous, les danses populaires se retrouvaient dans les bals – aujourd'hui de nouveau à la mode. C'était la joie de danser ensemble, mais nullement l'« Art de la danse » ; celui-ci étant comme confisqué, réservé à une élite. Il était donc très difficile de vouloir danser en France.

## Les Ballets de la Cité

- 11 En créant les Ballets de la Cité, j'ai été confrontée à une deuxième confiscation : celle de la parole et plus précisément celle de la parole d'une femme. J'ai donc rejoint des groupes de pensée féministe tels que le Groupe Sorcières : la revue Sorcières était dirigée par Xavière Gauthier et était éditée chez Stock, dans laquelle beaucoup de femmes écrivaient. Lorsqu'on était une femme, que l'on ne voulait pas se taire et que l'on voulait danser : comment faire ? La bourgeoisie avait capturé les corps et lorsque nous construisions des choses, que ce soit les Dupuy, Anne-Marie Reynaud ou moi-même, on nous les capturait très souvent. Des « coucous », comme le formule Dominique Dupuy, il y en a eu beaucoup. Dès que l'on inventait quelque chose qui marchait, on nous demandait de nous pousser et quelqu'un d'autre se mettait dans nos chaussures. Cela m'est arrivé de nombreuses fois.
- 12 Les Ballets de la Cité ont accueilli des gens comme Odile Azagury, Anne-Marie Reynaud, Jean-Claude Ramseyer, Quentin Rouillier, Claude Brumachon, Gisèle Gréau, Dominique Boivin... Ce qui m'intéressait, c'était de proposer des spectacles, mais aussi d'entamer une recherche différente sur le corps. Puis Carolyn Carlson est arrivée. Elle a pris tous les danseurs de la compagnie et je me suis retrouvée seule. Ensuite, quelqu'un du Fonds d'intervention culturelle<sup>9</sup> m'a dit : « si tu trouves de l'argent en province... ». Cela m'a donné l'occasion de travailler avec des responsables du ministère de la Culture pour imaginer la création de centres chorégraphiques en province. Il s'agissait donc de centres dits « de recherche » confiés, non pas à des grands noms du néoclassique, mais à d'autres personnes. C'est ainsi qu'en 1975, je me suis retrouvée en Normandie.
- 13 Un jour, je suis allée prendre un café dans un bistrot à Rouen, tous les hommes se sont arrêtés de parler et m'ont regardée. Les femmes, à cette époque en province, n'allaient pas prendre des cafés toutes seules ! Les Parisiennes avaient de la chance ! Le problème du féminisme s'est donc reposé car je me suis retrouvée à la tête d'une compagnie implantée régionalement, dans des milieux très masculins où j'étais la seule femme. Dans les premiers temps de mon arrivée en Normandie, il y avait un responsable culturel qui s'occupait des monuments, mais aussi des danseurs et des gens de théâtre. C'était très bien. En cours de route, ils ont fondé les DRAC<sup>10</sup> et il est arrivé plein de

petits responsables pour chaque secteur. Cela a été le début d'un étouffement. Je ne comprends pas pourquoi les danseurs ne peuvent pas être eux-mêmes des responsables. Nous nous sommes constitués en groupe, comme l'ont fait avant nous les gens de théâtre ; il faudrait arriver à ce que nos responsables émergent de nos propres groupes de chorégraphes. Or, il faut toujours que l'on nous colle quelqu'un pour s'occuper de nous comme si nous avions encore des couches-culottes ! Il faut leur expliquer que c'est terminé les couches-culottes !

- 14 Je suis restée neuf ans en Normandie. J'y ai monté les Rencontres de danse contemporaine<sup>11</sup>. Lorsque cela a commencé à marcher, un « coucou » (un porteur de parapluie) est arrivé, nous a mis dehors et a récupéré toutes les subventions pour monter un gros festival dont il est resté le directeur pendant très longtemps. Nous nous sommes à nouveau retrouvés sans rien. Je crois qu'on ne peut pas réaliser aujourd'hui combien c'était difficile. Dès que quelque chose était bien, quelqu'un venait et nous le prenait. J'ai continué parce que je voulais avant tout poursuivre mes recherches sur le corps et la voix, redonner la place au corps, au son et à la parole. Les danseurs ont la chance de pouvoir penser et bouger en même temps. Les danseurs des Ballets de la Cité ont été les premiers danseurs à avoir parlé sur scène en lisant des textes<sup>12</sup>.
- 15 À notre époque, il n'y avait rien et il fallait toujours faire « contre » quelque chose. C'est-à-dire que l'on pouvait faire des spectacles, mais c'était contre tant d'heures d'atelier pour les enfants, tant d'heures d'atelier pour les femmes. Nous nous levions à neuf heures du matin, nous faisons trois spectacles pour les enfants tous les jours et à la fin de la semaine, nous avons le droit de monter notre plateau (généralement, nous arrivions en camion avec plein de matériel) dans un hangar – car il n'y avait pas de théâtres – et de jouer. Nous avons eu nos premiers cachets grâce à Travail et Culture<sup>13</sup> et la CCAS<sup>14</sup>. Nous faisons d'énormes tournées d'été dans les camps de vacances de la CCAS grâce auxquelles nous pouvions nous payer à mi-temps le restant de l'année. Mais lors de ces tournées, on travaillait tellement : jouant le soir, roulant la nuit, dormant un peu avant de remonter des plateaux éphémères dans des lieux inappropriés puisqu'il n'y avait pas de théâtres. On faisait de la régie, on montait des câbles... on faisait tout ! Aujourd'hui, il y a des lieux.
- 16 Toutes les compagnies ont fait ce type d'ateliers. Cela a fait naître toute une génération de jeunes gens qui ont dansé. Et il me semble que c'est bien, même si globalement, c'est dur d'être danseur en France : jeunes nous n'avions pas de statut, pas de contrats de travail, pas de cotisations non plus, si bien qu'à soixante-cinq ans, quand j'ai voulu prendre ma retraite – malgré une assurance complémentaire – je ne touchais que six cents euros par mois. Les organismes sociaux ont fait des recherches mais ils n'ont rien trouvé... J'ai donc continué et j'ai, aujourd'hui encore, intérêt à travailler !
- 17 La danse n'est pas une énergie confiscatoire. Elle permet à des êtres de s'exprimer. Il est possible d'avoir un partage du corps sans être dans une société marchande. La France d'après-guerre a éteint sa parole dans ces corps confisqués ; Mai 68 a permis à toute ma génération de respirer, même si après cela a continué, puisque l'on nous a confisqué nos projets... Mais les choses se sont développées. Il existe des centres chorégraphiques, des danseurs qui travaillent. La parole est libre, ce qui n'est déjà pas mal !

---

## NOTES

1. Dans cette optique, le recueil de textes (journaux et récits) *La Douleur* de Marguerite Duras en est un exemple intéressant.
2. Barbara Pearce (1929-1999), danseuse, chorégraphe et pédagogue importante en danse jazz. Elle a été particulièrement active à la télévision et au théâtre en France, avant de devenir inspectrice de la danse et formatrice au Diplôme d'État.
3. Elle a également, selon l'IMDb, signé les chorégraphies de quelques films dont *L'Inconnue de Hong Kong* (1963) de Jacques Poitrenaud, avec Dalida et Serge Gainsbourg.
4. Famille de danseurs franco-russes, la fratrie compte : Serge (1924-1998), Solange (décédée en 1994), Georges (dit Georges Goviloff, né en 1932) et Jean (dit Jean Slivine, né en 1939).
5. 14, rue de Madrid, dans le 8<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse y était établi depuis 1911. Il emménage sur son site actuel, à la Villette, en 1990. C'est le Conservatoire national de région, devenu en 2007 Conservatoire à rayonnement régional, qui occupe les lieux depuis 1997.
6. Voir le texte de Dominique Dupuy, « Notre 68 », in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie et SINTÈS Guillaume, *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris, micadanses/Université Paris 8, 2014, p. 36-45.
7. Critique et historienne de la danse (1922-2011).
8. Étaient également à l'initiative de ce projet : Graziella Martinez, Christiane de Rougemont et Susan Buirge. Créée en 1974, Action Danse était destinée à rendre visibles les jeunes compagnies par le biais de la programmation d'un grand nombre de compagnies lors d'un événement qui se déroulait un mois durant.
9. Le Fonds d'intervention culturelle (FIC) est mis en place par Jacques Duhamel (ministre des Affaires culturelles de 1971 à 1973) en mai 1971 pour permettre le soutien à des expériences innovantes (programmes et projets culturels et éducatifs) par la collaboration entre différents ministères (notamment ceux de l'Éducation nationale et de la Culture), et entre l'État et les collectivités locales.
10. Directions régionales des Affaires culturelles. Mis en place à titre expérimental par André Malraux dans cinq régions (Île-de-France, Rhône-Alpes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Alsace et Corse) en 1969, le dispositif est généralisé en 1977.
11. Les Rencontres chorégraphiques de danse contemporaine en Normandie sont créées en 1978. Y participeront notamment : Dominique Bagouet, les collectifs Moëbius et Le Four Solaire, la compagnie MA Danse Rituel Théâtre...
12. *Poèmes* (1972), notamment, convoquait les textes d'Antonin Artaud, Jean Mogin, Pierre Dalle Nogare, Andrée Chédid et George Shehade.
13. Fondée en 1944, cette association, héritière du Mouvement de la Jeune France, « avait l'ambition de renouer avec la grande tradition de la qualité française en matière artistique, de regrouper des jeunes artistes pour des productions, de leur donner du travail ». Elle sera dissoute fin 1987. Pour plus d'informations, consulter les Archives départementales de Seine-Saint-Denis (répertoire numérique détaillé réalisé par Agnès Etienne-Magnien, disponible en ligne).
14. Caisse Centrale d'Activités Sociales du Personnel des Industries Électrique et Gazière.

---

## AUTEUR

### CATHERINE ATLANI

Née en 1946, Catherine Atlani se forme très tôt à la danse et à la musique (piano) en France et aux États-Unis. En 1970, elle fonde les Ballets de la Cité, l'une des premières compagnies de danse contemporaine en France, remarquée par une approche du texte (*Poème*, 1972). La compagnie s'installe en Normandie en 1975 à la faveur des premiers signes de la décentralisation chorégraphique. En 1985, elle fonde le Café de la Danse à Paris tout en continuant à créer des pièces articulant corps et voix. Catherine Atlani est l'auteur de deux ouvrages sur ce sujet : *Corps spirale, corps sonore* (Cahiers du Corps Sonore n° 1, 1991) et *Les Nœuds énergétiques ou Naître à soi-même* (Cahiers du Corps Sonore n° 2, 1992).