

Patrick GERMAIN-THOMAS, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*

Toulouse/Paris, Éd. L'Attribut/Arcadi, coll. La Culture en questions, 2012, 193 p.

Monique Jucquois-Delpierre

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8518>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.8518](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8518)

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 416-418

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Monique Jucquois-Delpierre, « Patrick GERMAIN-THOMAS, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir* », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8518> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8518>

---

Tous droits réservés

l'ouvrage (pp. 251-261), on découvre une adolescence obscure, hantée par des réalités inimaginables, comme celle de la dépression. Pour terminer, la quatrième et dernière partie (pp. 267-345) de ce livre hétérogène est consacrée à des thématiques bien plus plaisantes et, pour être plus précis, aux films « cultes » des adolescentes (e.g. *La Boum*, Claude Pinoteau, 1980). Dans ces films, et avec ces films, l'adolescente découvre les premières pulsions amoureuses qui conduisent naturellement aux questions sexuelles ; mais l'amour n'est pas le maître absolu de ces futures femmes qui s'identifient aux modèles présents sur les écrans pour, ensuite, les transformer en phénomène générationnel. Le clivage avec les adultes de référence augmente et, après une période passée à les combattre, l'adolescente se voue, consciemment ou non, vers ce même monde d'adultes vus, jusque-là, comme des maladroits.

Cependant, le cinéma offre des solutions initiatiques de toutes sortes, représentées en partie par les films de danse dans lesquels l'homme déjà mûr, ou au comportement mur et masculin, s'occupe d'initier la jeune femme aux délices de la danse et de l'amour (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino, 1987). Mais, l'amour n'est pas le seul ingrédient de ses films élevés au rang d'icône ; la vengeance, la lutte et même la mort en constituent autant d'autres qui mettent l'adolescente face à un monde autre où les dangers sont monnaie courante, où l'affranchissement de la figure maternelle signifie *liberté* mais également *responsabilité* et *maturation*. Ces films prennent aussi en compte les anciens registres de l'amour courtois, de l'éternel combat entre le bien et le mal et s'actualisent pour montrer que l'amour homme/femme n'est plus le seul. Dans tous les cas, la lutte entre le bien et le mal est une bataille à mener pour enfin accéder au monde adulte, désormais toujours plus tardif.

Procédons maintenant à une analyse des points importants de l'ouvrage. Bien que son titre puisse l'associer au monde des livres pour adolescents qui remplissent une partie des rayons des libraires, les auteurs utilisent ce jeu de mots pour égarer tout lecteur peu avisé et pour stimuler la curiosité de ceux qui s'intéressent à l'univers des adolescents, au cinéma et pourquoi pas au deux. *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight* est un ouvrage qui traite de l'adolescence, mais qui n'est pas nécessairement conçu pour les adolescents. Néanmoins, sa lecture demeure fluide, agréable, adaptée aux publics les plus divers et facilitée par une riche iconographie puisant souvent dans les photogrammes des œuvres cinématographiques traitées et analysées. L'ouvrage est commun, rédigé en grande partie par des universitaires qui ont choisi de traiter une thématique

complexe et ramifiée comme celle de l'adolescence au féminin par le truchement du septième art qui, par sa facilité d'accès, permet de transmettre des messages universels à un très large nombre d'individus aux vécus hétérogènes marqués d'altérité.

Si certaines théories peuvent en partie échapper au lecteur ordinaire, l'ouvrage demeure clair et peut se révéler une excellente introduction aux thématiques tels le cinéma (d'auteur ou commercial), la psychanalyse et la sociologie. L'adolescent n'y trouvera pas nécessairement son compte, mais l'adulte pourra se replonger dans un monde qui n'est plus le sien et qui possède désormais de nouveaux codes, utiles à connaître pour comprendre les futures adultes qui modèleront à leur image, comme d'autres l'ont fait précédemment, la société que nous leur aurons laissée.

**Giuseppe Cavaleri**

*Études romanes, Université Paris Ouest Nanterre  
La Défense, F-92001  
gius.cavaleri@gmail.com*

**Patrick GERMAIN-THOMAS, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir.***

Toulouse/Paris, Éd. L'Attribut/Arcadi, coll. La Culture en questions, 2012, 193 p.

Dans *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Patrick Germain-Thomas reprend les données essentielles de son doctorat soutenu en 2010 dont le titre neutre et sobre – *Politique et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)* – ne prêtait à aucune polémique. Il s'efforçait d'étudier objectivement la danse contemporaine, ses acteurs, ses créations, sa diffusion et son enseignement à travers les aléas des subventions publiques, des capacités de programmation des théâtres et festivals, des formes d'emploi et de l'évolution de la société pour laquelle la danse se donne en spectacle et où la danse contemporaine comme ses critiques prennent racine.

La première partie « La découverte d'un nouveau monde » (pp. 15-74) expose dans quelles circonstances la danse contemporaine a bénéficié en France d'un soutien public ainsi que de l'élaboration d'une politique dans ce domaine après avoir esquissé une histoire de la danse (contemporaine), notamment à travers certains de ses artistes. L'auteur met en évidence la création des centres chorégraphiques (pp. 57-64, 127-134) qui superpose au monument qu'est l'Opéra de Paris, une structure régionale ouverte à une plus grande liberté d'expression, à une « danse dissidente » (p. 31).

La seconde partie, « *Le télescopage de la politique et du marché* » (pp. 75-143), étudie concrètement la mise en place de spectacles de danse contemporaine grâce aux actions conjuguées des artistes, des diffuseurs et des autorités de tutelle. Patrick Germain-Thomas étudie spécifiquement trois cas de financement de projets chorégraphiques (pp. 105-109). Simultanément, la danse elle-même – art « impermanent » –, l'intermittence – type d'emploi le plus fréquemment exercé par les acteurs de la danse –, et la « création à tout prix » avec des « primes à l'innovation » conduisent ensemble à déséquilibrer le marché. De nombreuses œuvres proposées ne trouvent pas de scènes où les faire valoir ou ne sont programmées qu'une seule fois. C'est le principe capitaliste de la « destruction créatrice » (p. 124) dans un « système à trois temps » (subvention, coproduction, achat) qui reste très centralisé (pp. 127-134), surtout par l'intermédiaire du Centre national de danse de Pantin (CND).

En troisième partie, titrée « La lutte continue » (pp. 145-185), l'auteur se préoccupe de la réception des spectacles chorégraphiques, de leur reconnaissance par le public dans toute sa spécificité, du développement nécessaire de la pratique artistique dans la société, de la compétence très relative des critiques et de la situation de la danse hors de France.

Par la matérialité des faits exposés, par les arguments positifs invoqués et par la description des enjeux mis en place, l'ouvrage convainc, mais il pose de prime abord une question dont tous les termes sont à définir : qu'est-ce que la danse contemporaine, en quoi est-elle une révolution ? Et cette révolution est-elle réussie ? Le volume se veut un *Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*. L'aspect français de la problématique doctorale disparaît donc du titre du livre de même que la période envisagée et c'est là l'une des ambiguïtés de l'œuvre. Où et quand cette révolution a-t-elle eu lieu ?

Les premières phrases guident le lecteur en France à la fin des années 60, à l'époque des mouvements sociaux et des changements culturels de mai 68. Cependant, le 22 novembre 2007, le *Spiegel* titre « Un révolutionnaire du ballet, le chorégraphe Maurice Béjart est mort ». Son *1789* de chorégraphe, c'est sa mise en scène devenue légendaire du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky. C'était en 1959 à Bruxelles. Les spectacles de Maurice Béjart font vibrer un public enthousiaste et immense. Les représentations quittent la scène de l'opéra pour celle du Cirque Royal et, ensuite, pour celle de Forest National. Maurice Béjart fait de la danse quelque chose d'absolument passionnant à regarder. Patrick Germain-Thomas mentionne cette popularité étonnante de Maurice Béjart (pp. 37-39) et sa création au Festival

d'Avignon en 1966 de la révolutionnaire *Messe pour le temps présent*, sans cesser de mettre en avant l'influence majeure des courants étrangers (Merce Cunningham, Mary Wigman, Pina Bausch, Kurt Joos) et des états généraux de la danse en 1968. Laisant échapper « Maurice Béjart, lui-même » dans la troisième partie de son livre consacrée à « La lutte continue », Patrick Germain-Thomas montre la difficulté de parler de la danse et son profond attachement à la tête de file du fragile art chorégraphique : « Je redoute de parler de danse car j'ai l'impression que chaque fois on la détruit » affirmait Maurice Béjart en 1990 à Lausanne, où il a trouvé son ultime refuge (pp. 152-153).

L'ouvrage pose une autre question : « Dans la plupart des disciplines artistiques, il existe des textes – texte théâtral, scénario cinématographique, partition musicale – sur lesquels peuvent s'appuyer les décisions des financeurs, alors qu'un projet de création chorégraphique ne peut être consigné sur aucun support (sauf sur une éventuelle note d'intention de l'artiste) » (p. 115). Serait-ce un paradoxe ? « Le mot « chorégraphie » n'est-il pas, par traduction du grec, une « écriture » de la « danse en chœur » ? Il existe des supports écrits, la méthode de transcription Laban par exemple, mais les moyens actuels les plus sûrs sont les supports audiovisuels qui sont considérés comme pièces légales pour les droits d'auteurs. En outre, il existe pour la plupart des projets chorégraphiques, un *libretto*, des notes de l'auteur, des dessins comparables au *storyboard* du cinéma, une correspondance avec les auteurs, les artistes associés au projet (scénographe, costume designer, compositeur, chef d'orchestre, etc.). Ces notes, ces dessins ne permettent pas de reproduire une pièce chorégraphique. Seul le support vidéo, avec les indications d'un danseur, d'un maître de ballet permet de la reproduire. « Dans les "théâtres de la ville" (Stadttheater), en Allemagne, en Autriche ou en Suisse, la répétition générale est toujours filmée ». Cette remarque d'un chorégraphe rapproche la danse d'autres activités culturelles susceptibles d'être financées. Mais la danse contemporaine ne « veut-elle pas l'involontaire et répéter l'irrépétable » (in : Anne Boissière et Catherine Kintzler, éd., *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 145-162) ?

Ce qui conduit aux questions suivantes. Peut-on séparer la danse que Patrick Germain-Thomas appelle « contemporaine » de multiples autres types de danse : la danse orientale, Mudra et le sacré, la danse populaire dans les Balkans ou le Flamenco ? Peut-on parler de l'œuvre accomplie en France dans le domaine de la danse en ne faisant qu'esquisser ce qui se passe dans d'autres pays ? L'étude s'ouvre à l'international en fin de la troisième partie

(pp. 178-185). Elle traite des *Stadttheater* en Allemagne où la danse contemporaine a pu s'épanouir à côté ou même à l'intérieur d'œuvres traditionnelles (Olaf Schmidt, *Le lac des cygnes* ; Jochen Ulrich, *Casse-noisettes et le roi des souris*). Certaines formes différentes de coopérations (entre l'Église, l'État, l'Entreprise et l'Université privées par exemple), en Europe ou ailleurs, auraient également valu la peine qu'on s'y attarde.

« Que la fête commence » oui ! Mais surtout « Que la lutte continue » ! Pour preuve, cet article paru récemment qui met en lumière la condition difficile des danseurs et le déséquilibre entre des édifices culturels monstrueusement coûteux (Hambourg en Allemagne ou Linz en Autriche) et la condition précaire des « danseurs-esclaves » : Du Ballet à l'esclavage (Christine Grüll, « Vom Ballett zur Sklavenarbeit », *Kirchenzeitung*, 12 mars 2013)...

**Monique Jucquois-Delpierre**

Université Heinrich Heine, Düsseldorf, D-40225

juquois@uni-duesseldorf.de

**Jacques GERSTENKORN, Martin GOUTTE, dirs, *Cinéma en campagne. De la chronique électorale à la fiction politique.***

Lyon, Fage Éd., coll. Actifs, 2012, 160 p.

Dirigé conjointement par Jacques Gerkenstom, professeur en cinéma à l'université Lyon 2, et Martin Goutte, intervenant en cinéma à la même université, constitue l'occasion de souligner de nouveau les affinités bien connues qui existent entre les champs du cinéma et ceux de la politique qui, en tant que comédie du pouvoir, s'appuie tant sur des acteurs que sur des répliques percutantes et mémorables ou sur un sens certain de la dramaturgie. Dans l'introduction de l'ouvrage (pp. 4-11), Jacques Gerkenstom et Martin Goutte (p. 4) s'interrogent : « Le cinéma serait-il le modèle métaphorique inavoué du jeu politique moderne ? Point n'est besoin d'aller chercher très loin pour conforter cette hypothèse : tel second rôle hollywoodien devient Président des États-Unis, tel premier rôle est élu gouverneur de Californie ». Par cette référence à peine voilée aux trajectoires très cinématographiques et pourtant exactement inverses de Ronald Reagan et Arnold Schwarzenegger (le premier a débuté au cinéma avant de rejoindre la télévision puis d'entamer une profession politique qui l'a mené à la présidence américaine ; le second a connu une carrière cinématographique inégale remplie de succès et de demi-échecs et s'est ensuite lancé dans la course au mandat électoral jusqu'à devenir le *Governator* ultra-médiatisé de l'État le plus riche des États-Unis).

Dans leur introduction, les deux auteurs mettent bien en évidence les profondes affinités électives qui rapprochent, chaque jour un peu plus, la politique du cinéma, à moins que cela ne soit l'inverse : « Stars, vedettes ou seconds rôles, la vie politique a ses acteurs. Ô combien soucieuse de son image, elle n'ignore pas la mise en scène et cultive les petites phrases comme autant de répliques cultes. Quant aux campagnes électorales, elles obéissent à une dramaturgie immuable qui s'achève, comme tout bon western, par un duel au sommet » (p. 4). La structuration du champ politique en fonction de son personnel spécifique et du rôle qu'il joue sur le plan symbolique constitue évidemment un point commun avec le théâtre et sa machinerie complexe.

La comédie du pouvoir emprunte au théâtre un certain nombre de ses attributs dont, notamment son vocabulaire spécifique : « scène », « coulisses », « acteurs », « stratégies de mise en scène », « processus de dramatisation ». Cet héritage théâtral de la vie politique française s'appuie simultanément sur la dimension politique du théâtre et sur la théâtralité de la politique (que l'on retrouve principalement dans les *meetings* et les discours de campagne, mais aussi dans les querelles fratricides qui divisent certains partis). Néanmoins, il convient de nuancer l'influence du modèle théâtral et, surtout, celle du paradigme cinématographique sur l'exercice de la politique. Effectivement, il convient de rappeler le « court-circuit qui, à l'ère de la société du spectacle, s'est opéré entre le grand et le(s) petit(s) écran(s). Le modèle de la "théâtrocratie" (Georges Balandier) voisine non pas avec celui d'une éventuelle "cinécratie", mais avec celui de la "télécratie" (Bernard Stiegler) et plus globalement de la "vidéocratie" et de la "médiacratie" » (p. 5). Depuis maintenant une trentaine d'années, la télévision est devenue le théâtre privilégié de l'expression politique et le principal outil de sa mise en visibilité. On assiste à une croissance exponentielle du nombre de débats et d'émissions politiques à la télévision et à une augmentation considérable de leur zone d'influence sous l'action conjuguée de l'internet et des réseaux (médias) sociaux. Ainsi est-on passé « de la téléprésidence au sarkoberlusconisme » (p. 5) et, pendant que les hommes politiques débattent sur le petit écran, leurs conseillers en communication (ceux qu'on désigne sous le nom de « *spin doctors* ») s'agitent dans les coulisses à grand renfort de stratégies publicitaires – dont le célèbre *storytelling*, qui a connu une importante notoriété en 2007 à l'occasion de la publication du livre de Christian Salmon (*Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éd. La Découverte, 2007).