

**CND  
CE QUE LE SIDA A FAIT  
À LA DANSE - CE QUE  
LA DANSE A FAIT DU  
SIDA # 2 : EXPÉRIENCE  
DE L'ÉPIDÉMIE AU SEIN  
DE LA COMMUNAUTÉ DE  
LA DANSE : PRATIQUES,  
STATUTS, SOLIDARITÉS**

Gérard Mayen

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2013 – synthèse jan. 2023

## **RÉSUMÉ DU PROJET**

« Ce que le sida a fait à la danse - Ce que la danse a fait du sida # 2 : Expérience de l'épidémie au sein de la communauté de la danse : pratiques, statuts, solidarités », par **Gérard Mayen** (état de la recherche en cours)  
[constitution d'autres types de ressources]

Le présent exposé ne saurait constituer une ressource nouvelle, au sens entendu dans le cadre de l'aide à la recherche et au patrimoine en danse (ARPD).

Il se présente comme un état de la recherche, pour l'heure lacunaire et instable, dans le cadre du projet général au long cours intitulé « Ce que le sida a fait à la danse – Ce que la danse a fait du sida ».

En 2013, dans le cadre du même dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse était rendu un premier volet, intitulé « Treize pièces de danse lues au prisme du sida ». Il y avait là un objet très clairement constitué, qu'il en aille de son domaine disciplinaire de rattachement (celui de l'esthétique), sa méthodologie (issue de ma pratique de critique en danse et des acquis de l'analyse d'œuvres chorégraphiques développés au sein du département Danse de l'université Paris 8), enfin de son corpus (treize pièces que j'avais vues au cours des trois décennies écoulées et qui pouvaient s'aborder au prisme du contexte de l'épidémie de sida).

### **Pour un récit problématisé de l'expérience de l'épidémie**

Le second volet, auquel se réfère le présent exposé, est radicalement distinct. Sous un angle historiographique cette fois, il s'agit de tenter de produire un récit problématisé de l'expérience de l'épidémie de sida telle qu'elle aura été vécue au sein de la communauté de la danse. Son sous-titre décline les notions, chaque fois mentionnées au pluriel, de pratiques, de statuts, de solidarités. Son projet est ainsi de :

1) repérer et expliciter des modalités effectives de la confrontation à l'épidémie, dans une dimension individuelle et/ou collective au sein de la communauté de la danse ;

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

2) repérer et expliciter des modalités de résistance, d'adaptation, d'invention, dans les pratiques, les déterminations statutaires, les solidarités professionnelles, alors suscitées par cette confrontation ;

3) les articuler et les intégrer à une approche de la danse perçue en tant que pratique et expérience, à une réflexion sur les corps qu'elle produit, selon quelles nécessités et hiérarchies, dans un régime imaginaire qui ne saurait se présenter comme fixe et arrêté ;

4) établir des liens entre ces pratiques et expérience d'une part, et un ordre de représentations auquel œuvre l'art chorégraphique d'autre part, cela fût-ce seulement au stade de l'hypothèse.

Derrière pareilles intentions, on voit se profiler une multitude de champs disciplinaires à traverser ; un corpus extrêmement composite et peu limité, qu'aucune réflexe d'aller à l'évidence ne permet de cerner d'emblée ; une méthodologie tâtonnante, toujours à réinventer.

#### **I. Une phase transitoire**

Un travail néanmoins considérable aura été permis par l'obtention d'une bourse d'aide à la recherche et au patrimoine en danse (ARPD). C'est l'état de ce travail que le présent exposé va s'efforcer d'ordonner et synthétiser.

Il ne peut se présenter à ce jour que dans une phase transitoire, intermédiaire et fragile.

Pour l'heure, j'ai souvent l'impression d'être placé devant un puzzle dont tant de pièces sont manquantes qu'il est même difficile d'imaginer à quoi pourrait ressembler le tableau qu'il s'agit de parvenir à constituer.

1) Nous avons la sensation de rester confrontés à une collection de bribes de récits parcellaires, notamment de témoignages individuels, entre lesquels les liens à établir paraissent fort aléatoires. Cela, du moins, dans notre contexte d'approche, presque exclusivement hexagonal. Certaines hypothèses, perçues comme parfaitement plausibles, demeurent difficiles à étayer.

Un exemple : la concomitance est constatée entre d'une part l'engouement pour les méthodes somatiques dans les rangs de la danse, et d'autre part le contexte de l'épidémie de sida qui s'y est répandue. Il est alors tentant d'établir le lien entre des ceux phénomènes, et percevoir le recours aux méthodes somatiques comme une réponse de certains danseurs

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

en quête de pratiques de corps alternatives, attentives à un imaginaire singulier des corporalités plutôt qu'à une exigence de haute technicité, forme de résistance à la violence de l'agression par le virus de l'immunodéficience humaine (VIH), d'invention de nouvelles représentations moins glorieuses et formatées, ou encore d'aménagement des ressources corporelles face à l'état de morbidité. Des récits individuels confortent cette intuition. Mais nous ne possédons pas les outils permettant de la vérifier et l'établir comme une donnée à admettre généralement.

#### 2) Fractionnement et discrétion dans la formulation de l'expérience

Nous avons toutefois l'intuition que cette fragilité de l'état actuel de notre recherche, n'exprime pas que des lacunes et défauts dont les causes seraient à rechercher exclusivement dans notre démarche même.

Ne sommes-nous pas confrontés à un état assez peu émergent de discours et attitudes restés finalement plutôt discrets, hormis les déclarations générales et l'insertion dans la mobilisation médiatique autour de l'épidémie ?

Nous retenons l'hypothèse que discrétion et fractionnement figurent parmi les traits caractéristiques de l'expérience de l'épidémie, individuelle et/ou collective, au sein de la communauté de la danse dans l'Hexagone.

Il faudrait déjà se résoudre à l'impossibilité de fondre le récit de l'épidémie dans une représentation homogène et unifiée, voire reconnaître que cette tentation qui nous anime et qui resterait en partie déçue, relève peut-être d'un légendaire de l'épidémie, dont l'ombre portée par sa construction médiatique ne serait pas exempte.

Et faudrait-il retenir l'hypothèse que le sida n'a pas eu toute une série d'effets sur la danse ? En somme, qu'il faille aussi se poser la question de ce que le sida ne lui a pas fait ?

#### 3) Suites de la recherche

En tout état de cause, la présente recherche se poursuit.

Elle a bénéficié d'une aide complémentaire, sous forme de bourse d'écriture, de la part du Centre chorégraphique national de Montpellier d'une part, d'une bourse pour un séjour d'études octroyée d'autre part par le service culturel de l'ambassade de France aux États-Unis, que je tiens à remercier tous deux.

Cette recherche continue de se penser avec pour horizon un projet éditorial pour lequel un éditeur est pressenti.

### II – Sources et contenus

À ce stade, dans l'impossibilité d'élaborer pleinement une problématique apte à structurer l'ensemble de notre recherche, nous exposerons tout d'abord les sources que nous avons explorées, des ressources que nous avons constituées, des contenus que nous avons abordés, avant d'esquisser les questions émergentes qui guident à présent notre démarche.

Soit :

- 1) Sida Solidarité Spectacle : le fonds d'archives et la collection des bulletins publiés par cette association est conservé par la médiathèque du Centre national de la danse ;
- 2) les carnets de Patrick Bossatti sont eux aussi conservés par la médiathèque du Centre national de la danse ;
- 3) les entretiens que nous avons réalisés avec divers témoins et acteurs de la communauté de la danse dans la crise du sida ;
- 4) les notes consécutives à un séjour d'étude que nous avons effectué récemment à New York ;
- 5) une revue de presse Rudolf Noureev.

Il y a là un point particulier : les revues de presse consécutives au décès de Rudolf Noureev sont conservées par la médiathèque du CND. Leur approche fait l'objet d'un projet de recherche annexe que nous avons soumis à la Fondation Noureev, pour l'heure sans suite. Leur intérêt réside dans la rupture constituée par la publication, le 15 janvier 1993, d'un entretien d'une page entière, dans le Figaro, avec le médecin ayant accompagné Rudolf Noureev dans sa maladie. Tout y est détaillé de celle-ci, alors que pendant des années le secret avait scrupuleusement été entretenu jusqu'à son décès, une dizaine de jours plus tôt. On est ici devant un cas saisissant de construction d'un sida médiatique post-mortem, dont les conditions de possibilité seraient passionnantes à explorer.

#### 1) Le fonds Sida Solidarité Spectacles :

#### **Entre silence coupable et secret appréciables ? Quelque retournement des discours de l'épidémie**

Sida Solidarité Spectacle est une association créée en janvier 1991 par Alain Neddham et Patrick Bossatti, dans la foulée d'une réunion publique provoquée en 1990 par le festival Montpellier Danse, alors sous l'intitulé, un rien provocateur : « Les professionnels de la danse sont-ils concernés par l'épidémie de sida ? ».

## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

L'article 2 de ses statuts lui donne pour objectif « la sensibilisation des professionnels du spectacle sur les problèmes d'emploi et d'insertion sociale des personnes atteintes par le VIH ; toute action visant à améliorer la solidarité à l'égard des personnes malades ou séropositives, et à favoriser l'information et la prévention dans le milieu professionnel ».

Patrick Bossatti, décédé le 22 août 1993 (sans lien direct avec le sida), était critique de danse, dessinateur. Alain Neddham, plus proche du théâtre – mais non sans lien avec la danse – exerçait alors notamment une activité de dramaturge. Leur réflexion d'acteurs associatifs sur le terrain social, sanitaire, de la lutte contre le sida, est également empreint d'une compréhension du contexte et des enjeux artistiques.

On notera que Sida Solidarité Spectacle n'est pas exclusif au monde de la danse, même si ses deux principaux animateurs y sont très activement insérés. Son approche des questions, qui touchent aux conditions sociales, statutaires, du vécu de la maladie, est le plus souvent transversal au théâtre et à la danse, et dans une mesure moindre aux autres domaines disciplinaires. Sida Solidarité Spectacle ne cultive guère une quelconque spécificité qui s'attacherait à la danse, en termes notamment de réflexion sur les imaginaires et les techniques de corps. Cela constitue une limite, quoique sans gravité excessive, au regard de notre recherche.

Dans les faits, Sida Solidarité Spectacle s'éteindra sept ans après sa création, à l'aube de 1998. En 1995, un rapport mentionne que l'association a connu 700 adhérents depuis sa création, dont un tiers de compagnies et institutions. De sa création à son extinction, l'association aura publié treize numéros d'un bulletin, dont la collection constitue une source précieuse quant à l'élaboration d'un discours public – parmi d'autres possibles – sur l'épidémie. Le tirage de ce bulletin culminera à 13 000 exemplaires, distribués en majorité dans les réseaux du spectacle vivant. La collection intégrale en est conservée par la médiathèque du CND.

Les autres archives conservées sont celles internes de l'association, mais seulement dans le dernier tiers de son existence, quand Michel Sala en assure la vice-présidence, et la représentation active de fait d'une présidence assumée en titre par Régine Chopinot (Michel Sala étant alors le directeur général du Ballet Atlantique dont Régine Chopinot est la directrice artistique, à La Rochelle).

## **LE CND**

*AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

La mise en parallèle du bulletin public et des archives internes de l'association peut se faire riche d'enseignements. Même cryptée sur le mode des rapports moraux et d'activité, les archives du fonctionnement associatif laissent transparaître un débat aux accents parfois tourmentés sur ce que sont les enjeux d'une action militante anti-sida, pour une association aux moyens modestes, mais touchant un milieu particulièrement concerné, et insérée dans un vaste mouvement social généralisé, à fort coefficient d'amplification médiatique.

### **Les questions de Sida Solidarité Spectacle : entre silence coupable et secret appréciable ?**

Les « questions » de Sida Solidarité Spectacle sont en fait celles que nous inspire la lecture des discours produits ou à tout le moins diffusés par Sida Solidarité Spectacle ; soit nos questions à partir de ce que nous saisissons de l'expérience que cette association fait de l'épidémie.

Il est à noter que le discours produit est en très grande part celui de Patrick Bossatti et Alain Neddam eux-mêmes, qui signent tous les éditoriaux, développés, du bulletin publié par l'association, mais aussi rédigent une part appréciable des autres articles (Alain Neddam poursuivant en solitaire au-delà du décès de son partenaire, jusqu'au n° 6 du bulletin, en 1994, qui s'attache alors les services professionnels de Fabienne Arvers).

Une lecture rapide, d'ensemble, de la publication, laisse transparaître l'enroulement d'une thématique double, touchant à la question du silence à briser à propos de l'épidémie – silence dont l'insistance apparente ne cesse de questionner – mais aussi d'un droit au secret à respecter, possiblement contradictoire. C'est que derrière cette première tension semble sous-jacent un embarras devant un trop plein paradoxal de discours sur l'épidémie, celui des constructions médiatiques, desquelles participe aussi le militantisme anti-sida, dont Sida Solidarité Spectacle est partie prenante. Cette torsion se produirait-elle autour d'un point aveugle, un trou dans le raisonnement, une réelle difficulté à situer et investir le rôle possible de l'art dans ce contexte ? Ce rôle ne se résoudrait en totalité ni dans une démarche documentaire dénonciatrice, ni dans une exploitation du potentiel d'impact sur l'opinion publique qu'ont les artistes. Bien que la question ne soit jamais approfondie en ces termes, il nous semble que, sur le terrain de la visibilité et de l'élaboration de représentations, cette question en rejoint une autre, toute fondamentale : qu'est-ce que l'art montre ou pas, et

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

surtout comment, cela touchant avec une acuité particulière à la place spécifique de la danse, dans son traitement des corps comme medium et sujet-objet central de son propos ?

Les notes de lecture qui suivent procèdent d'un montage, parfois aux limites d'une évocation en substance, en tout cas une traversée par constellations thématiques, des contenus du discours véhiculé (élaboré ?) par Sida Solidarité Spectacle, perçu au travers du bulletin que l'association édite (très principalement) et des archives de la vie associative (accessoirement).

. Spécificité du monde du spectacle : une insistance est réitérée sur les conditions d'exercice des métiers du spectacle, dépeints comme par nature précaires, avec un entourage professionnel très mouvant, souvent une absence de garantie d'activité, un risque de se retrouver éjecté des réseaux sociaux et moraux cadrant cette activité. En réponse à ce constat, l'association insiste sur le fait – [citation] – qu'« il importe d'être vigilant pour que tous parmi nous, collègues, partenaires des anciens spectacles ou membres d'une même troupe, puissions, chacun à sa façon, inventer la solidarité au quotidien ». Cette préoccupation est au cœur de l'appel à mobilisation adressé à la profession.

. La prégnance statistique de l'épidémie dans les milieux du spectacle. Quelle consistance donner à l'assertion récurrente selon laquelle les rangs de la danse ont été affectés avec une violence toute particulière par l'épidémie ? Il serait précieux de parvenir à clarifier la relation entre les effets de notoriété d'une part (par exemple l'enchaînement des disparitions de Jorge Donn, Dominique Bagouet et Rudolf Noureev en un mois et demi fin 1992 - début 1993) et l'effectivité de la confrontation à la maladie dans le cadre plus régulier des activités des compagnies, touchant des artistes qui ne sont pas au premier plan de la notoriété.

Sur ce point, on ne dépasse pas le stade de considérations lapidaires, peu authentifiées : « Un décès sur deux dans les professions du spectacle est dû au sida » (édito n° 1, « d'après une étude chiffrée » - mais laissée sans précision). « Le sida affecte proportionnellement huit à dix fois plus de professionnels du spectacle que la moyenne des secteurs d'activité » (donnée fournie dans article consacré au GRISS, organisme fédérateur des régimes sociaux du spectacle, sans doute bien informé, mais là encore livrée sans référencement ; bulletin n° 6).



## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

### . Une pragmatique de la solidarité :

Des mains en support, entrelacées, et la mention : « inventer des comportements de solidarité » constituent le logo de Sida Solidarité Spectacle. L'édito n° 2 appelle à « modifier la perception événementielle d'une épidémie qu'il faut désormais intégrer dans le cours de notre vie quotidienne, autour de nous et sur nos lieux de travail ». Dès 1990, bien avant l'arrivée des trithérapies, c'est une espérance de vie augmentée qui est dépeinte au fur et à mesure d'une plus grande performance des traitements ; une vie avec le virus, vie professionnelle notamment, qui est constatée.

Le 1<sup>er</sup> décembre 1994, Sida Solidarité Spectacle rend publique une charte intitulée « Face au sida, les professions du spectacle s'engagent ». Cette charte expose en quoi les professionnels du spectacle peuvent jouer de notoriété pour avoir un rôle décisif contre les discriminations, et en quoi il serait anormal que la préoccupation face au sida soit absente de la vie professionnelle, alors que l'art – [citation] – « est expression de tous les aspects de la vie ». Un engagement à la vigilance face à la situation des plus précaires est formulé en gras, et plus précisément celui « d'assurer, chaque fois que c'est possible, le maintien ou l'accès à l'emploi des personnes fragilisées par le virus ».

À cette date, 150 signatures viennent à l'appui de cette charte, dont 28 en provenance du monde de la danse. L'existence de cette charte fait « de cette association de lutte contre le sida l'une des rares mettant en évidence l'engagement et la solidarité des employeurs dans un secteur professionnel donné » s'enorgueillit-elle, en estimant que « cet exemple pourrait être généralisé à d'autres professions ».

L'association diffuse des exemples concrets d'adaptation solidaire dans l'exercice de la vie professionnelle. Par exemple, en juin 1995 : « G, danseur, nous écrit parce qu'il sent depuis qu'il prend de l'AZT, qu'il ne peut plus exercer son métier : plus autant de force musculaire, diminué dans ses capacités physiques de danseur. Comment mettre en place une reconversion pas trop éloignée de son métier de danseur ? Nous avons trois heures de rendez-vous avec lui, avant un renvoi vers des chorégraphes avec qui il a travaillé, adhérents de l'association, deux étant signataires de la charte. Ceux-ci détiennent peut-être la solution à son problème professionnel. G signale qu'il a travaillé, voici plusieurs années, sur une pièce dont la reprise est envisagée. Le chorégraphe n'aurait-il pas besoin d'un assistant ? Cela se fera effectivement. »

## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

. Le silence subi - le silence « coupable » :

Notamment au travers de leurs éditoriaux, Patrick Bossatti et Alain Neddham expriment une forme de colère, au moins de consternation, très insistante dans la durée, quant au fait que dans un milieu réputé d'esprit plus ouvert que d'autres, il reste fréquent que les malades du sida conservent le silence sur leur état, voire meurent seuls. Titre édito du n° 3 : « Briser la loi du silence ». Il y aurait un mur de silence au point que le n° 3 du bulletin voit sa sortie retardée, faute de contenus pour alimenter un dossier sur l'épidémie de sida dans les milieux du théâtre. « Jamais nous ne pensions nous trouver devant autant de mauvaise volonté, de silence, de peur et de fuite. »

Il y aurait là un silence « coupable », à dénoncer, à dépasser.

Nota bene : Dans un autre cadre, nous avons eu à explorer récemment les archives du Théâtre contemporain de la danse, une instance particulièrement fédératrice dans le paysage de la danse. Nous avons été frappés par la quasi impossibilité d'y déceler la préoccupation du sida autrement que de manière très allusive, même quand la revue *Bongo Bongo* s'intéresse de près au statut et aux pratiques constitutifs de l'expérience de l'interprète en danse.

Le bulletin n° 12 publie une enquête à l'Opéra. Elle décline le motif de « La parole anesthésiée » : « ce qui paraît étrange est l'absence de discours préventif spécifique en direction des mineurs employés à l'Opéra. En effet, plusieurs danseurs du corps de ballet ont moins de 18 ans. Or le médecin du travail de l'Opéra n'intervient pas auprès de Mme Claude Bessy et de l'école de danse ». De l'intérieur, est mise en avant une notion assez vague de « prise en charge inconsciente du malade et de l'asymptomatique ». Un effet à la fois « grande famille » et de confiance installée par une garantie de l'anonymat (la DRH). « Il n'y a pas de rejet, mais en même temps ça reste tabou » (l'assistante sociale). « L'exemple de la dignité du silence (de Rudolf Noureev) », vécu intensément dans ces murs, est mis en exergue. On vit les uns sur les autres et « ici, rien n'est vrai, tout est faux et tout veut paraître vrai » (la directrice du service culturel).

Dans cette insistance à dénoncer le silence entourant le vécu effectif et individuel de l'épidémie, nous repérons un puissant objet de questionnement quant à l'articulation, ou plutôt la torsion existant entre le régime des représentations qui peuvent se formuler

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

explicitement sur un plan fictionnel dans les expressions artistiques, et la réalité des paroles qui ne peuvent se formuler dans l'exercice même des métiers porteurs de ces fictions.

Sida Solidarité Spectacle aborde cette question du silence sur un plan éthique, mais rejoignant la pragmatique des pratiques, des statuts, des solidarités constitutive de l'expérience de l'épidémie. Nous ne savons pas dans quelle mesure il faut relier cette préoccupation au militantisme activiste, beaucoup plus politique et dénonciateur, d'un groupe tel qu'Act Up, agitant vigoureusement le célèbre slogan « Silence=Mort ». Sida Solidarité Spectacle semble œuvrer bien plus dans le sens d'une gestion « améliorative » du quotidien de l'épidémie, et cite volontiers pour partenaires des associations telles que Aides ou Arc-en-Ciel (l'une des voies de la disparition de Sida Solidarité Spectacle devrait se solder par la création d'un département d'action culturelle au sein de Aides – un point encore à éclaircir). En janvier 1992, Alain Neddham et Patrick Bossatti justifient leur projet associatif, du fait disent-ils, que « des attitudes de solidarité formidables ont pu se produire, mais elles constituent, encore maintenant, des actes isolés. Aussi parce que la peur, l'indifférence, le refus de s'impliquer, creusent insidieusement un vide entre la personne malade et tous ceux avec qui elle a pu partager des relations de travail et de vie souvent intenses et chaleureuses. Le sida, plus que tout autre maladie, crée d'étonnantes situations, où le sujet se condamne lui-même au secret et à un isolement parfois propice à l'anxiété et au découragement ».

Paradoxalement, ce régime de secret subi voit ses effets s'aggraver au fur et à mesure que l'espérance de vie s'allonge au-delà de l'entrée en état de sida déclaré, puisque ces périodes nouvellement ouvertes sont d'autant plus marquées par des aléas dans l'état de santé du sujet, qui se traduisent en conditions pénalisantes pour l'exercice régulier d'une activité professionnelle.

. Un secret appréciable face à de la parole en excès :

En 1993, une vague médiatique « artistes et sida » enchaîne sur les grandes disparitions (notamment récemment dans la danse), l'impact du film *Les Nuits fauves*, les ouvrages d'Hervé Guibert et autres témoignages.

Face à quoi des réticences se font jour immédiatement dans le discours de Sida Solidarité Spectacle : n'y a-t-il pas des séropositifs et des sidéens dans d'autres couches de la

## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

population ? N'assiste-t-on pas à une réactualisation de la figure romantique de l'artiste emporté dans son jeune âge ? « Toute cette surcharge fantasmagique rend l'aveu et la vie professionnelle avec le sida encore plus problématique ». Est mis en avant le danger qu'il y a à « dresser des tableaux d'honneur de sidéens remarquables », et à en faire « des héros malgré eux ».

Édito n° 4 : ce numéro se veut témoignage, restituant un vécu de l'intérieur, par opposition aux constructions émotionnelles médiatiques de la période : « Votre numéro ». Où se ferait jour « l'impossibilité d'un discours global et unificateur sur la maladie ».

Courrier d'Alain Ménil à la suite de la publication de « L'art en danger » (*Le Nouvel Observateur*) : « On se doute bien qu'entre mourir du sida lorsqu'on est protégé par la notoriété et mourir de la même mort lorsqu'on n'est même plus couvert par les moindres droits, il y a tout un monde ». Plus loin : « Certes ils étaient jeunes, beaux, créatifs, et même parfois sexy : serions-nous vieux, moches et stériles que cela rendrait moins atterrante la situation ? Faudra-t-il attendre que l'épidémie touche aux êtres les moins fantasmables pour qu'on en parle avec un minimum de dignité intellectuelle ? » C'est une problématique de visibilité et construction des représentations des corps qui est ici abordée.

Édito n° 6 : « Il semble que le tabou lié à l'épidémie ne soit plus qu'un souvenir ». « Et c'est peut-être parce qu'il semble si simple d'en parler qu'il importe, aujourd'hui plus que jamais de rappeler l'importance du secret ». Apparaît ici un phénomène de réévaluation d'un secret « appréciable ». Le texte poursuit en opposant le confort d'expression de qui n'a pas à en parler à la première personne du singulier, et la violence que cette expression recèle pour une personne atteinte.

Il ne s'agit plus seulement de dire ou ne pas dire, mais de soumettre à examen critique les intentions, les modalités et les stratégies du dire.

Ce bulletin n° 6 publie en première page le texte « L'intelligence de la vie », d'Alain Buffard. Le chorégraphe s'en prend à la polarité mortifère, fataliste, du discours sur le sida : « Le sida nous trouve tous singulièrement démunis : mais ce n'est pas seulement en termes d'immunité que cela s'entend ; mais aussi en ceux qui nous confèrent une assise morale, intellectuellement et éthiquement constituée. Bien sûr, quand nous mourrons, nous serons nombreux à regretter que cela se fasse ainsi, si vite, ou que cela se passe ainsi et nous prive

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

de la joie de demeurer en vie ; mais dirons-nous vraiment que nos efforts pour nous maintenir dans un état de vie décent et suffisant jusqu'à la mort auront été vains et inutiles ? » Après plusieurs années de retrait, cet artiste s'apprête alors à revenir sur scène et y forger une performativité politique du sida, dépassant l'autobiographie.

Édito n° 8 : Face à la spectacularisation grandissante de la lutte contre le sida, il faut rappeler la valeur des actes sans tapage, sans annonce, invisibles, [invite à] imaginer toutes les manières de soutenir, en qualité d'ami, de collègue ou d'employeur celui qui, touché par le virus, préférera parfois s'effacer et mourir en secret plutôt que de donner sa détresse et sa maladie en spectacle ».

#### . Le point aveugle du débat artistique :

Jusqu'en 1993, le thème du sida demeure très discret, voire absent sur les scènes. Du moins Patrick Bossatti et Alain Neddham n'ont-ils cessé de le déplorer. Il serait à étudier en quoi cette déploration n'est qu'une variante dans le discours plus général dénonçant le silence subi, le silence « coupable » entretenu autour de l'expérience vécue de la maladie.

Sida Solidarité Spectacle n'est pas un cercle de réflexion esthétique, son bulletin n'est pas une tribune critique. Toutefois, les voix de Patrick Bossatti et Alain Neddham sont reconnaissables comme autorisées sur ce terrain. Au regard de quoi leur attitude, dans la pression de l'époque, mise en regard avec le confortable recul critique qui nous est aujourd'hui permis, semble s'en tenir à la culture d'une urgence du dire, de nature avant tout politique.

Les chorégraphes Thierry Smits et Bill T. Jones sont donnés en exemples. Plusieurs mentions faites de ce dernier répercutent le sentiment d'époque qui le construit en figure positive de l'utilisation d'un talent au service de la lutte contre le sida. Peut-on un instant ignorer la pression de l'urgence qui caractérise l'expérience vécue de l'épidémie ? Régis Huvier écrit dans le bulletin n° 9 (avril 1995) : « Avant, je faisais des choses sans m'investir vraiment. La maladie a été le déclic, tout s'est mis en route. J'ai envie que l'on me comprenne, que l'on reçoive mes spectacles directement. C'est pourquoi certains me trouvent trop explicites. Mais je ne peux pas faire « patienter » l'urgence de la maladie. »

## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Les chorégraphes montreraient la voie, quand les artistes du théâtre peineraient à s'exprimer. « La parole est trop directe, elle fait peur, la danse est art non verbal », hasarde Thierry Smits pour l'expliquer. Il n'y a pas là un argument majeur ; il nous engage toutefois à questionner la place spécifique de la danse face à une épidémie altérant puissamment l'imaginaire lié à son médium même : le corps sujet-objet. Le fonds Sida Solidarité Spectacle restera toutefois largement insuffisant, voire étranger, au traitement de pareille problématique esthétique.

Avant même que pareilles réflexions se manifestent, se produit le retournement de l'entrée massive du sida en tant que sujet traité par les artistes. Sida Solidarité Spectacle se met alors à dresser des inventaires scrupuleux de toutes les pièces, ouvrages, films, abordant le sida. L'association prépare la journée mondiale du sida 1995 en adressant aux rédactions de presse un dossier étoffé établissant en quoi « le sida est au cœur de nombreux événements de notre vie culturelle ».

Dès 1996, un doute transparaît sous la plume d'Alain Neddham (en interne) : « le thème "tous contre le sida" ouvre la porte à un désir de reconnaissance d'équipes plus opportunistes, plus amateuristes ou plus médiocres, car, si la vie artistique a pu être enrichie par des œuvres et des paroles fortes sur cette question durant la période 1990-1994, c'est de moins en moins souvent le cas ».

. Clôture du piège de la visibilité :

Sida Solidarité Spectacle s'éteint deux ans après que l'apparition des trithérapies soulève, pour la première fois, l'espoir d'une neutralisation massive des effets de la contamination sur les sujets infestés, et tend à normaliser leurs conditions d'existence, en termes d'espérance de vie d'une part, et de confort quotidien – bien relatif – d'autre part. Il serait tentant de s'en tenir à cette concomitance pour expliquer l'un par l'autre.

La lecture des archives de l'association inspire une recherche plus fouillée. Un examen autocritique y affleure, qui constate une très faible présence de personnes déclarant leur séropositivité ou même leur proximité avec une personne vivant avec le virus, parmi les militants ; une motivation « molle », un faible écho des propositions concrètes de soutien aux personnes. Quelle distorsion s'est-elle ici insinuée entre le vécu individuel de l'épidémie d'une part, sa représentation associative d'autre part ?

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

Un retournement est-il en train d'opérer, qui révélerait les limites et la complexité de la double thématique du silence coupable et du secret appréciable ? Si une bonne part de la résistance à l'épidémie s'est jouée sur le terrain de la visibilité, une ère du soupçon s'ouvre, prenant la mesure des pièges que recèle cette notion quand elle est investie depuis des professions qui ont pour vocation le travail même sur les représentations, et depuis des stratégies militantes qui s'appuient sur les notoriétés artistiques pour prospérer sur un terrain médiatique occupé à construire des discours de l'épidémie qui, pour le moins, peuvent faire problème.

L'association estime qu'en 1996, elle « devra moins s'impliquer dans une politique de communication institutionnelle (bulletins, colloque, soirées du type Biennale du Val-de-Marne, présence massive au Festival d'Avignon) pour rester plus à l'écoute des personnes réellement concernées par l'épidémie ». Sur fond de difficultés financières, on note une remise en cause de la professionnalisation, tandis qu'est prôné le retour au bénévolat, un retrait des actions du type caritatif, et un privilège à l'aide directe, de proximité, et surtout de soutien en milieu professionnel.

Le bulletin même « devient victime de la banalisation du sujet sida, et le thème de la solidarité qui, employé dans son sens le plus vague (bonnes intentions, dons effectués pour se déculpabiliser, etc.), perd beaucoup le rôle agitateur, le côté « inconvenant » qu'il avait à ses débuts ». Il ne doit pas être « un outil gratuit de promotion et de relations publiques pour des institutions culturelles qui voudraient amener ce thème dans leur politique de communication ».

Devant un désordre dans le régime des discours, assiste-t-on à une forme d'effacement physique quand l'une des principales portes de sorties annoncées pour Sida Solidarité Spectacle est une forme d'absorption dans un nouveau département culture constitué au sein de l'association Aides ?

#### **2) Les carnets de Patrick Bossati**

Patrick Bossatti, né en 1961, est critique de danse, chroniqueur pour *Gai Pied Hebdo* (important organe de presse militant de la communauté gay française, de 1979 à 1992), dessinateur. Il conduit le projet chorégraphique *Mana, danse de nada* avec le danseur

## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Bertrand Lombard. Il prend l'initiative de la création de l'association Sida Solidarité Spectacle (1991) au côté d'Alain Neddam. Il disparaît le 22 août 1993 (sans lien direct avec le sida).

La médiathèque du Centre national de la danse conserve, de lui, notamment deux carnets couvrant les cinq dernières années de son existence. Ces carnets manuscrits constituent des documents extrêmement hétérogènes, dont la définition même du statut archivistique pose problème.

D'une manière extrêmement libre, Patrick Bossatti y consigne des faits et gestes de sa vie quotidienne, jusqu'à certains pouvant paraître anodins, dans un registre alors proche du journal intime. Des rêves peuvent y être consignés, sous une forme qui peut d'abord amener à penser qu'il s'agit de situations réellement vécues. Il s'agit aussi de carnets de croquis, recelant de très nombreux dessins, et encore d'un journal de bord d'une création, relatif aux préparatifs du spectacle *Mana danse de nada*. Des poèmes y ont leur place, également des réflexions générales, à teneur politique, culturelle ou existentielle. Une simple fonction de pense-bête peut encore s'y glisser.

Remarquons que le débat esthétique inspiré par l'actualité artistique n'apparaît que rarement, et de manière volontiers laconique, comme si l'essentiel de ses termes étaient à rechercher du côté des articles publics signés par Patrick Bossatti par ailleurs. En outre, si celui-ci a réfléchi à une spécificité du lien entre danse et sida, ce n'est pas dans ses carnets qu'il faut en rechercher la trace.

Un recours à la numérotation par séquences, la datation aussi, peuvent faire penser à une stratégie ordonnée dans la confection progressive de ces deux carnets. Mais tout à l'inverse, certains segments paraissent singulièrement emmêlés, se disputant un désordre dans leur exposition, tandis que le tout est rédigé d'une écriture manuscrite extrêmement serrée, parfois aux limites de l'illisible, et sans trop de souci pour les règles syntaxiques ou orthographiques (nous choisissons d'en respecter les aléas dans les citations que nous produirons). Certaines phrases prennent la tournure d'une adresse – quasi épistolaire – à un interlocuteur, mais non désigné.

Comme rarement, un parcours dans ces carnets procure la sensation de pénétrer le labyrinthe des biais et inflexions les plus intimes d'une pensée. L'idée de les démêler dans



## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

un souci d'explicitation et de clarification peut sembler constituer en soi une trahison de la spécificité même de ces écrits, dans leur dimension à la fois chaotique et labile.

Partant de notre connaissance du rôle éminent de Patrick Bossatti dans la lutte contre le sida, nous avons abordé la lecture de ces carnets avec le souci d'y repérer toute mention pouvant renvoyer à l'expérience de l'épidémie en cours. Assez vite, cette opération de fragmentation nous a paru vaine, tant c'est un écheveau d'aspects indissociables d'une personnalité complexe, sans rien de clos, d'exhaustif ou de méthodique, qui s'y donne à lire ; finalement à vivre (?).

Les mentions explicites qui sont faites du sida semblent attester d'une terrible banalité des manifestations de l'épidémie dans l'entourage de Patrick Bossatti, et paraissent très significatives de cette époque dans son milieu. À une douzaine de reprises sont nommément consignés des cas de décès par la maladie, ou encore de visites rendues à des malades. D'autres fois, c'est le souvenir de tel ou tel qui affleure. Tout est dit avec une très grande sobriété d'expression, rien n'est jamais de l'ordre de l'hommage ou d'une quelconque grandiloquence dans l'évocation, ou narration des péripéties thérapeutiques ou funèbres.

Il y a là comme un lissé de l'expérience des jours, mais alors littéralement criblé par des cristallisations du deuil.

Patrick Bossatti a quelques mots pour dépeindre une attitude dans la maladie : « Luc va mourir. Des taches de sarcome de Kaposi sur les bras, le cou. Bientôt sans doute partout, et la maladie qui l'emportera. Il ne se soigne pas (on ne sait pas soigner cette maladie), ni toute celle engendrée par le sida. Il a choisi de ne pas médicaliser sa fin. Il partira un peu plus tôt que les autres et encore, ce n'est pas sûr... Comment apprendre à s'en passer ? Il était plus que mon frère car je l'avais choisi. Comme lui se demande ce qu'il fera quand il sera mort, déjà je parle de lui au passé ».

Le criblé du deuil ouvre sur un fond de terreur : « de nouveau la peur, mourir n'est rien, douter est pire – peur-peur-peur. J'aurais passer ma vie à ça ». Un travail de sape des données existentielles : « Est-ce ces deux morts, est-ce la sensation que même un plein bonheur jamais n'arrivera à emplir totalement la place, le trou chaque instant plus béant qui laissent dans mon rapport à l'existence un questionnement incessant ? Mais des larmes

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

circulent dans mes yeux, prettent à tomber et une (illisible) inconnu de mon corps accueille (?) des substances spectrales de mes émotions née d'un sentiment d'impermanence vertigineux. Un souffle douloureux, une respiration profonde et sans volume, le frémissement d'un feuillage lourd sous chaque respiration ».

Le sida insinue ses bouleversements de perspectives par l'intrusion dans le plus intime : « 7 ans après avoir fait l'amour avec son ami quand bon lui semblait, mais sous l'impulsion d'une réciproque fidélité, P. apprend qu'il est séropositif. Je savais théoriquement la durée démesurée que prend parfois le virus à s'inscrire dans le corps, mais ces 7 années là m'ont anéanties. Mon passé sexuel à surgit de nouveau devant moi comme une [illisible] de synthèse dans un désert mathématique virtuel, avec la même précipitation coulée (?), instanciées, sortit d'une matrice et réactivée par cette révélation ».

Au regard de cette expérience de l'intime, l'évocation de l'association Sida Solidarité Spectacle, dont Bossatti est un acteur clé, demeure laconique. Ces carnets ne sont pas le site de sa mise en discussion, mais plutôt de l'échappée à nouveau méditative, voire poétique, consubstantiellement liée à la proximité des destinées ultimes : « J'ai fondé une association qui s'emploie à fédérer le milieu du spectacle vivant. Me fait songer à Michel, Olivier, Didier, morts l'année dernière. Moins d'un siècle à eux trois, où sont-ils donc ? C'est un parfum. L'odeur d'un tabac ou la similitude d'un regard qui parfois les font subitement s' [illisible] du rien où ils se sont pulvérisés, d'autres fois simplement ils me manquent et je ressens le vide où ils habitent comme coup dans le ventre. »

Le dialogue imaginaire est encore l'une des formes possibles des carnets, aux franges du théâtre, qui donne à lire :

« - En luttant, comme tu le fais face à l'inorganisation des professions artistiques face à l'épidémie, n'es-tu pas convaincu de pouvoir rendre le monde meilleur ?  
- C'est que, voyez-vous, dans le doute, je voudrais ne pas avoir perdu mon temps. Devenir un être est si long. »

Au moment de relever ces phrases, parmi les dernières, il nous apparaît que les représentations de la temporalité pourraient être l'un des sésames à mettre en action dans la lecture des carnets de Patrick Bossatti. Ceux-ci sont traversés par la question des préparatifs de *Mana, danse de nada* s'offrant pour processus, quand les collisions

## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

provoquées par l'expérience du sida renvoient souvent à une problématique de l'écoulement resserré du temps. La perturbation radicale des trajectoires de jeunes gens prématurément vieilliss pourrait sembler l'un des versants sur lesquels, par excellence, le sida sera venu faire quelque chose à l'ordre des représentations auquel œuvrait conventionnellement la danse, toute à son mythe d'une jeunesse éternelle.

#### 3) Les entretiens

Nous avons réalisé seize entretiens dans le cadre de notre recherche.

Leur but était la collecte de témoignages du vécu de l'expérience de l'épidémie, et des réflexions que celle-ci aura suscitées.

Treize de ces entretiens ont été recherchés comme des témoignages de sujets évoluant dans la monde de la danse et concernés à divers titres par l'expérience de l'épidémie de sida. Ces personnes ont traversé l'époque de l'épidémie. Certaines ont directement vécu avec le VIH. D'autres ont côtoyé de près des personnes dans ce cas. D'autres encore ont occupé des fonctions leur permettant une observation privilégiée de situations liées à l'épidémie. Certains se sont engagés sur le mode militant.

Il est à noter, par la nature même de notre objet d'études, qu'une part considérable de personnes concernées ont à ce jour disparu. Il est là un point aveugle monumental, au cœur de notre propos, qui ne cesse de s'en trouver questionné. Parmi les personnes que nous interrogeons plusieurs auront connu une existence lourdement et durablement affectée par la confrontation à la maladie. Ne les aborder qu'au prisme de la danse est une option légitime, qu'elles acceptent de leur plein gré, mais qui ne peut pas ne pas faire question.

Il est également à noter que l'un des premiers critères de fait déterminant notre choix de telle ou telle personne à interroger, relève de notre propre insertion dans le milieu de la danse ; et alors de ce que nous savons ou croyons savoir par sociabilité de ce milieu, du parcours de carrière, parfois de vie plus largement, de tel ou tel de ses acteurs. Une majeure part de nos interlocuteurs étant des artistes chorégraphiques, il n'est pas anodin de relever que l'image première qui nous est attachée dans le milieu est celle d'un critique de danse.

Prenons aussi en considération que nous n'occupons pas une position neutre dans le débat esthétique, de sorte que, de manière plus ou moins consciente, nous entretenons au sein du

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

milieu, des affinités électives à l'égard des tenants d'un courant particulier – celui de la déconstruction des attendus de la représentation spectaculaire chorégraphique, cf. « non-danse » du milieu des années 1990 – et à l'inverse une certaine ignorance, quand ce n'est distance, voire réserve, à l'endroit d'autres personnalités. Et que dire de l'absence radicale de toute personnalité liée à la danse classique, dans notre approche !

Notre choix se sera effectué de manière souvent intuitive, partant de tel ou tel aspect singulier d'un parcours des personnes, dont nous avons connaissance. Des raisons confuses, vraisemblablement connotées psychologiquement, nous ont retenu de solliciter certaines personnes. Nous aurons aussi essayé quelques refus et les avons alors vécus avec une acuité singulièrement perturbatrice.

Les dix artistes chorégraphiques (ou praticiens amateurs) nous ayant accordé des entretiens sont les suivants :

- Régine Chopinot, directrice du CCN de La Rochelle (1986-2007) ;
- Raphaël Cottin, artiste chorégraphique, auteur de *M'aime dans la nuit* avec le photographe Bernard Sellier (2005) ;
- Andy DeGroat, chorégraphe ;
- Herman Diephuis, artiste chorégraphique initiateur des ateliers EMA en direction de personnes malades, à Montpellier (1994-1995) ;
- Matthieu Doze, artiste chorégraphique, notamment interprète de Dominique Bagouet puis Alain Buffard ;
- Bruno Gachard, danseur amateur ex-président de Aides Poitou-Charentes puis permanent de la fédération, aujourd'hui chargé de la danse dans un contexte académique. ;
- Christophe Haleb, chorégraphe ;
- Serge Ricci, chorégraphe ;
- Guy Romano, danseur semi-professionnel (interprète d'Ingeborg Liptay) et président fondateur du comité de Aides Languedoc ;
- Santiago Sempere, chorégraphe.

Nota bene : les précisions particulières associées à tel ou tel nom dans la liste qui précède signale le titre, la fonction, l'activité, le projet, ayant fondé spécifiquement notre demande d'entretien.

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

Trois autres personnes ne sont pas des praticiens directs de la danse :

- Philippe Le Moal, inspecteur de la danse (ministère de la Culture) depuis 2000, auparavant administrateur de compagnies (dont celle de Santiago Sempere) et conseiller indépendant ayant participé activement à la réflexion institutionnelle sur la mémoire de la danse, préfigurant le projet du CND ;
- Michel Repellin, administrateur de compagnies de danse, militant d'Act Up, impliqué dans le réseau TRT5, accompagnateur des activités de A.I.M.E. et du département danse de Paris 8, au croisement de la danse et des pratiques somatiques dans l'approche de personnes porteuses de maladies lourdes ;
- Jérôme Lecardeur, ex danseur, inspecteur de la danse au ministère de la Culture (1991-2000).

Enfin trois autres personnes nous ont accordé des entretiens, depuis des positions et selon des logiques qui ne sont pas celles du témoignage mais plutôt de l'échange intellectuel et du conseil :

- Anne Collod, chorégraphe, participant à l'interprétation française de l'apport d'Anna Halprin et œuvrant à la pièce *Le Parlement des invisibles* (2014), touchant à la mémoire des danses macabres ;
- Isabelle Ginot, historienne de la danse, aujourd'hui investie dans la pratique et l'élaboration théorique autour des méthodes somatiques, notamment en direction de personnes touchées par le sida (cf. A.I.M.E.) ;
- Sabine Prokhoris, psychanalyste, essayiste contribuant à l'élaboration théorique sur le genre, accompagnatrice d'artistes (dont Alain Buffard).

#### Fragilité méthodologique : pistes à en déduire

Intuitivement – et peut-être non sans un fort reste d'imprégnation journalistique – nous avons envisagé la réalisation de ces entretiens comme une collecte de matériaux informatifs, éventuellement de pistes de réflexion, devant abonder un récit de l'expérience de l'épidémie. Cela, de manière préalable à toute problématisation approfondie de notre axe de recherche, que nous repoussions, peut-être naïvement, à un second stade de la démarche d'ensemble.

Notre conduite de ces entretiens, quoique sous-tendue par ce que nous savions déjà de la situation et de l'expérience des personnes interrogées, est restée totalement ouverte, sans

## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

prédétermination aucune de thèmes ou de questions types qui relieraient a priori entre elles les expériences de nos interlocuteurs ; lesquels présentaient, du reste, déjà en eux-mêmes, une grande diversité.

À cet égard l'attente n'est pas déçue. Ces entretiens auront duré de une à trois ou quatre heures (alors parfois fractionnés en deux ou trois rendez-vous). Il nous semble qu'ils recèlent une richesse de témoignage et de réflexion inestimable. Mais une fois retranscrits noir sur blanc dans le strict respect de leur tournure parlée, ils constituent à présent une collection de récits individuels. Nous peinons à en tirer les lignes de force d'un possible récit d'une expérience collective, au-delà de ce qui se caractériserait comme des constellations thématiques.

Quelque chose de l'ordre de l'atmosphère d'une époque et d'un phénomène, se dégagerait de l'ensemble. Cette notion est fragile, même si nous devons répéter qu'il n'y a probablement aucun récit unique et homogène possible de cette expérience d'une part, et que son caractère discret et fragmentaire d'autre part constitue peut-être une caractéristique qualitative significative de cette expérience dans la communauté de la danse en France (notre référence new-yorkaise sera révélatrice à cet égard, au point suivant).

C'est d'ailleurs cet embarras, cette crainte d'une dispersion et d'une imprécision excessives, qui nous auront inspirés de suspendre nos sollicitations en vue de futurs entretiens, alors que nous ne manquons ni d'idées ni de noms accessibles dans ce sens. Il y a là un moment de crise dans notre démarche, que nous pensons pouvoir résoudre en exploitant les axes suivants :

- . consulter d'autres travaux puisant à des sources de nature analogue pour y scruter les modes de traitement qui leur aura été appliqué ; éventuellement chercher conseil au sein de notre environnement universitaire ;
- . confronter la ressource que nous avons partiellement constituée avec des écrits aboutis dans les domaines voisins, de l'histoire culturelle, politique, sanitaire, de l'épidémie. Il n'en manque pas, et la seule originalité de notre démarche est de travailler ici le champ de la danse.

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

#### L'expérience de l'épidémie dans la communauté de la danse - Paroles en constellation

À défaut d'un traitement plus rigoureux, que nous ne sommes pas en mesure de produire à l'heure qu'il est, nous avons prélevé, dans la masse des entretiens collectés, des extraits qui, même brefs et détachés de leur contexte oratoire, recèlent un élément suffisamment constitué, en terme de témoignage, ou de commentaire, ou de réflexion, relié à l'expérience de l'épidémie du sida que notre interlocuteur relate.

De manière encore intuitive – mais tout de même imprégnée d'un pressenti d'un paysage, d'une atmosphère, d'un profil général, dont un récit plus construit rendra compte ultérieurement – nous avons perçu et tenté de mettre en forme des regroupements par constellations thématiques. A ce jeu, dont les règles méthodologiques restent fragiles, il se produit souvent que l'aimantation d'un extrait par une constellation thématique proposée, tend à l'isoler artificiellement d'autres constellations où sa présence semblerait tout aussi pertinente.

Il est à supputer qu'un traitement plus abouti tienne à une meilleure maîtrise, problématisée selon une articulation d'axes de mise en perspective, du discours que nous construisons de fait à travers la production même de ces constellations. À défaut, on verra à quel point l'intuition, le sentiment, l'impression, imprègnent largement nos présentes déterminations.

Enfin, nous n'avons pas encore résolu un point éthique considérable, qui touche à la « publiabilité » des témoignages qui nous ont été confiés à la première personne. Cela s'est fait sur la base de rapports de confiance ou d'estime, découlant de notre insertion de longue date dans les réseaux de sociabilité professionnelle. De fait, jamais n'a été précisément abordée la question des modalités exactes de l'utilisation qui pourrait être faite des propos recueillis.

À cet égard, le mode de présentation auquel nous nous tenons, pour l'heure, a le mérite de garantir l'anonymat des sujets énonciateurs, à de rares exceptions près (où des déductions peuvent mettre sur la piste de la reconnaissance de tel ou tel, mais alors sur des terrains n'engageant pas l'énoncé public d'un statut sérologique ; à défaut, nous nous serons autorisés quelque maquillage à la marge, à deux ou trois reprises).

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

#### **STUPÉFACTION – PEURS – SILENCES**

Où s'illustre la violence brute de la confrontation à la séropositivité, se mesure la virulence de la maladie, s'éprouvent directement des peurs et se déterminent des replis dans le silence.

- C'est la peur qu'on te coupe les subventions, ou de ne plus être embauché comme danseur. Du non-dit. Ça se sentait. C'était la peur, généralisée.
- Il y avait ceux qui partaient en deux mois, ceux qui partaient en trois semaines. Le montage de notre pièce de 1988 a pris deux ans au lieu d'un, traversés de décès. Trois personnes qui meurent pendant la préparation alors que nous étions cinq sur le plateau.
- Si la danse s'est peu manifestée au début, c'est que ça a été du terrorisme pur. La violence subie touchait directement à la force, à l'énergie physique, qui sont quand même à la base de la construction de la danse. Chez Dominique Bagouet par exemple, je peux comprendre que l'énergie mise à s'en détourner ait constitué aussi une forme de résistance.
- Finalement, la danse tenait cette question du sida à l'écart. C'était trop difficile, pas entendable. C'est dans le cadre de mes activités de militant associatif anti-sida que j'ai rencontré des danseurs concernés, plus que dans le cadre de mes propres activités de danse.
- D'abord c'est la perte, les disparitions, là, toujours, dans les compagnies, parmi les amis.
- Pour moi, avec le virus, le corps était pourri. J'étais tétanisé de peur. Je le suis toujours. La mort me fait peur. La maison est défaillante.

#### **UN ÉCHEVEAU D'INTRICATIONS**

Où l'expérience de l'épidémie se noue en épreuve de soi, intriquant, dans le plus intime et le politique, aussi bien régime des sens, de la pensée, exercice professionnel, image de soi, liens relationnels.

- Avec le VIH, mon expérience de vie s'est confrontée à la question du corps médicalisé, des traitements, la prise en charge. Je me suis retrouvé à nouveau dans des dispositifs. Pourquoi je dis « à nouveau » ? Peut-être ceci : « petit, je faisais de la danse, mais du coup j'étais un garçon différent, et du coup assigné, identifié à certaines populations ».
- C'était l'art et la vie mêlés. Mon ami était en train de mourir, et la danse avait son pouvoir de consumer et transcender.
- Ils sont partis. Mais ils sont là. Ils m'ont transformée. Notre lieu est là. C'est dans le feuilletage.



## LE CND

### AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

- Buffard a pris en charge des violences venues d'ailleurs pour arriver à projeter la violence dont il devait se débarrasser comme nœud pour lui-même.
- La séropositivité a pas aidé, mais j'avais fini par faire la paix avec le virus. La vraie destruction pour moi a été la fin politique de mon projet artistique là où j'étais implanté. Ma vie privée et la vie professionnelle sont la même chose. Je vis, je crée, je travaille. Je suis une seule chose, pas deux ou trois.
- L'expérience de la danse et l'expérience du sida sont très connectées. Si je me soigne, si j'accepte le sida, avec les effets du traitement je ne peux plus danser.
- C'était très personnel ; j'en parlais pas, je supportais pas les photos.
- Je n'avais été élevé qu'avec des feux verts. Le sida a été mon premier feu rouge.

### LE TOURNANT D'UNE ÉPOQUE

Où s'illustre le sentiment d'une bascule – la thématique d'un avant, et d'un après.

- Ma pièce était complètement animée des tremblements de la peur. Dans la profession, on m'a dit : « Tu as su exprimer tout ce que nous ressentons ». Mais l'inspecteur avait compté les gens qui partaient dans la salle. Et on m'a coupé ma subvention de moitié.
- C'était des intenses. Jusque là tout le monde vivait plus vite que la lumière. Nous visions dans la lumière.
- C'était la sortie d'Albertville, le côté Decouflé, Canal+, les fêtes, le Palace, la coke. Le superficiel. Dans la même période de ma confrontation au sida, je bascule vers Verret, ou Mathilde Monnier.
- C'est arrivé comme une bombe. La force de vie a été rejointe par des forces occultes mortifères. Il a fallu vivre avec.
- La techno a aidé à se renouer. Le grand rassemblement des isolés. On ne dansait plus face à face. La techno échappait au ghetto gay. Tous sur un rythme, une pulsion, tous différents et tous pareils. Un état de corps transformé, les drogues, le chimique, la transe. C'était jubilatoire. Ça a bouleversé ma vie.
- Des gens ont été des interprètes, ont traversé des formes, puis élaborent leur propre production et vont chercher ailleurs que dans l'expérience chorégraphique. Et l'expérience du corps avec le VIH, ils ont été chercher là aussi. Dans l'activisme. Dans la notion d'*empowerment* : comment je me saisis des savoirs dominants, institutionnels, universitaires, pour quand même exister, y mettre ma propre expérience sensible, et proposer à d'autres le partage de mon expérience.

## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

#### LES FONDAMENTAUX EN MOUVEMENT

Où l'expérience de l'épidémie fait aborder des conceptions fondamentales, paramètres, principes et réflexions essentiels inspirant les vies et les consciences.

- Il y a éthique, dans esthétique.
- L'ordre de la mort a été bouleversé. Ils étaient trop jeunes pour partir. C'est inabsorbable.
- Il s'est installé un flottement hors temps, entre d'anciennes pièces et des nouvelles, une fragilité fondamentale.
- La danse, c'était se réaliser, pour moi assumer mon homosexualité. Danser était la joie de vivre, la joie de l'expression de soi.
- Le corps m'avait menti, m'avait trahi, alors que je lui avais donné toute ma confiance. Le corps ne ment pas, dit-on. Mais c'est que je me mentais à moi-même.
- Pour certains, le fait de choisir de danser malgré tout, de négliger les traitements, c'était choisir de mourir, alors qu'on le pensait la vie.
- La danse est comme un tout de la vie. Je n'ai jamais eu l'impression d'être vraiment arrêté du fait de la maladie, puisque sans rien faire, je danse.
- Le sida a été une révolution du corps. Il ne fallait pas la rater. Une révolution de l'esthétique de vie, de formes de pensée, de nourriture, de rythme, d'érotisme, de culture physique au sens large. Prendre soin, se vêtir, inviter, faire le ménage, tenir la maison, instaurer la sieste.
- Le sida, physiquement je ne le porte vraiment que depuis dix ans, mais depuis trente ans dans ma vie mentale.
- Il rentrait dans l'expérience chorégraphique des paramètres d'expérience individuelle, intime, racontant des multiplicités, des absences. Les disparus. Le corps seul qui devient une collectivité, qui résonne d'une collectivité.
- L'œuvre elle-même est à comprendre comme un corps composite, soumise à des altérations diverses, portée par des corps composites, eux-mêmes soumis à altérations et transformations permanentes. Ces mécanismes sont exacerbés dans l'expérience de la maladie, de l'avancée vers la mort, mais restent des mécanismes du vivant.

#### POTENTIELS DE LA DANSE

Où les pratiques, les projets de l'art chorégraphique mobilisent, par eux-mêmes, un potentiel de valeurs, de dynamiques, attribués à un régime des vertus de la danse.

- On ne peut pas séparer la sensualité, la sexualité, de la danse. Il n'y a jamais d'abstraction en danse. C'est toujours une personne dans sa présence effective.
- La danse était forte, dans les années 1980. Elle était pleine de confiance pour la vie.

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

- Dans son épuisement extrême, B. pouvait user de projection dans le corps non malade, dans le charmant jeune éphèbe de la danse, comme une rencontre de la jeunesse et de la force. Une fois sur scène pour rejoindre son modèle, réussissant à aller seul au sol, se relever seul, nous aurons inventé une séance de pause aimante.
- Il y a une fébrilité qui traverse le corps au moment du passage à l'acte sexuel. Lequel n'est pas très éloigné du travail du danseur qui devrait avoir ce rapport très intime à la vibration du corps, accepter une grande vulnérabilité, en position, pourtant, de danseur professionnel, doté d'une parfaite maîtrise. C'est un engagement.
- C'était l'expression de ma sensualité, un milieu permissif où pouvoir exprimer directement cela. La danse a été le lieu où conceptualiser la sexualité : voir le corps comme un lieu d'expression, de sublimation, une façon de rencontrer, de toucher l'autre, sans baiser forcément.
- Tu pars avec des gens qui, a priori, ne peuvent pas faire. Il faut dénouer cet impossible : la douleur, la fatigue, la vision du corps strictement indexée sur le médical, contingentée par le traitement, les empêchements, le corps déversoir où se concentre tout ce qui ne va pas. La danse trouve un rôle hyper important là : ébranler ce rempart, seulement permettre, mais en s'adaptant à ces réalités très violentes, lourdes, « empêchantes ».

### **CORPS AUTO-SOIGNANTS**

Où les danseurs ne sont pas toujours des malades comme les autres, pour cultiver la conviction d'entretenir avec leur corps et ses savoirs une relation très singulière.

- J'avais des douleurs de neuropathie, liées au premier traitement, une horreur, qui m'a transformé en zombie pendant deux ans. Les conséquences étaient très négatives au niveau de la voûte plantaire. La pratique m'a appris à jouer avec la marche, ne plus avoir peur de ce contact physique. C'est une question de mouvement dans la vie, dans la ville. Je sortais très peu, je restais enfermé. La danse a libéré cela, désencombré le regard, permis qu'il s'appuie sur des choses pour trouver de l'espace autour, plus large.
- La mort de Yano me choque. C'était le travail asiatique, les arts martiaux, le zen. Ça ne pouvait que créer quelqu'un d'invincible. En dansant, par des pouvoirs de toute puissance, on allait s'en sortir. Par un côté chaman. La danse qui guérit, en soi.
- Même dans les clubs de la dérive à Paris, la danse a continué à me tirer vers le haut. C'était le seul moment où j'étais bien dans mon mal.
- Il y a cette conviction chez certains danseurs : moi, dont toute action passe entièrement par une connaissance très intime et profonde du corps, j'ai des ressources en moi qui me

## LE CND

### AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

permettront de me confronter au sida, sans me soumettre aux protocoles médicalisés. Je me sauverai par moi-même.

#### QUE VOIR ? QUE DONNER A VOIR ?

Où les danseurs ne sont pas confrontés qu'à la question de dire ou ne pas dire, mais à celle de montrer, de quoi montrer et comment ? Que donner à voir ? Et déjà, que voir ?

- Dans l'exposition du corps défaillant, l'exposition est déjà une forme de maîtrise, d'expansion de soi.

- Dans *So Schnell*, on ne parle que d'épuisement, mais on fait strictement l'inverse sur le plateau.

- Je montre un corps affaibli, automate, manipulé par deux partenaires. Je croyais parler des clandestins, mais tout le monde me parle du VIH.

- D'où je viens ? Avec le sida, c'est la première fois que j'ai vraiment l'impression de regarder un corps, que je suis bouleversé par un corps, que je réalise son jeu de force et de fragilité, que je sors de l'hédonisme, autre chose que le corps glorieux, que j'entre dans une approche profonde. C'est comme ça que je suis devenu adulte, j'en ai cessé avec le cynisme et l'extériorité.

- Vivre ou se regarder mourir. Être acteur total et spectateur à la fois.

- Avec Bill T. Jones, voilà, c'est dit. Il a les couilles pour le dire.

- Certains avaient la technique pour recours. D'autres ont dû montrer du plus fragile, d'entrée de jeu.

- Un corps de danseur ratatiné à l'hôpital, il a fallu le voir, et pas que sur la scène à l'opéra.

- Les années 1980 avaient été celles de l'exposition, la surexposition. Avec la maladie, est venue une écriture plus personnelle, cherchant l'abri, un endroit plus neutre, sensible à des situations internes pour reprendre appui et recomposer le rapport aux autres.

- Je n'avais pas envie d'exhiber, arriver sur un plateau avec un corps extrêmement abîmé. C'était Auschwitz.

- Gubernatis s'est levé au bout de dix minutes. Vous arrivez sur le plateau, vous êtes de beaux danseurs, mais vous ne faites plus rien. J'avançais à quatre pattes avec des bassines. On était rattrapé par des gens comme ça, qui t'envoyaient des choses à la figure.

- Se balader dans le métro avec un mec aux dents tombées, avec des taches sur la peau, qui se bave dessus, ça a pu aider à voir autre chose. Voir aussi des corps fragiles, avec des fessiers moins charnus, vieilliss.

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

- Il y a eu ma période terrible : la honte des douches, ne plus me supporter nu que devant mon amant. Après, j'ai décidé de moi-même. Bien me renseigner. Ne pas tout accepter. Ils m'ont donné Truvada pendant trois ans et ça m'a tué. Je m'attends encore à des surprises. Tout est parfait, mais je dois constamment changer de traitement, je n'en supporte aucun, je suis complètement dépendant et je me retrouve tous les ans à l'hôpital. Tout a été bouleversé, mais ça ne change rien à ma vie, ça me donne la niaque.

#### **REPARER – INVENTER – SOUTENIR**

Où la relation, l'expérience, le geste solidaire, renouent avec un possible équilibre de vie.

- Dans ce cas concret, on a créé un réseau de soutien d'argent et de soins. Montanari, Tamet, Christian Ferry ont été très solidaires.

- La photo est une mise en relation. Affectée par la maladie, la prise de vue était d'une extrême lenteur, il fallait donner de la lenteur à la danse, la laisser gagner par cette expérience.

- L'isolement tue autant que la maladie. Les ateliers, il fallait les faire en dehors de l'hôpital, pour faire place à la personne, sa parole, à travers le support de l'activité, du projet d'engagement expressif partagé. On créait une sociabilité dansée, pour aborder. Tout cela venait de mon expérience de l'hôpital. Toucher. Se laisser toucher.

- Savoir être méthodique avec son corps, ses parties, ses fonctions. Trouver de la distance, ménager le temps du repli et du calme, remettre à plat la manière de travailler le corps, d'organiser son emploi du temps, hiérarchiser les priorités.

- Juste rechercher mon truc, un peu de plaisir, d'impro, de jeu, de liberté.

- Dans la danse, au début le soutien était énorme. Tout le monde était là pour aider financièrement, logistiquement, pour aider à mourir. Mais on en a parlé tellement, avec tant de non-dits, de mal dits, que ça a fatigué, on s'est détourné, il y a eu un agacement. Et le sida a encouragé encore plus le phénomène de réseaux.

#### **RELEASE**

Où les méthodes somatiques fournissent des outils alternatifs dans la subjectivation du danseur ; non en termes de simples techniques mieux protectrices, mais de transformation d'imaginaires du corps.

- Chez Béjart, Bagouet avait ressenti l'échec d'un corps qui ne correspondait pas aux canons requis et le remisait dans les seconds rôles. C'est par là qu'il s'est inventé tout un mix de techniques pour résister à cela. C'est vraiment une question de résistance, qui s'est ensuite

## LE CND

### AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

rejouée dans la fréquentation des *release technics*, notamment au contact de Trisha Brown, puis la forte option pour le Feldenkrais.

- J'avais tout mon fond sur la bioénergie, le travail du souffle, l'intégration profonde. Intégrer, accepter, savoir traverser, et finalement retourner les énergies négatives.

- Le yoga a été une manière d'absorber.

- Le corps, c'était autre chose qu'un outil.

- Je me suis mis au yoga, à la méditation. C'était une défense. Les *release technics* aussi, par protection. Il faut parfois réparer une déchirure dans les représentations, quand les circulations se bloquent entre une image du mouvement et ce que le corps est en train de réaliser effectivement.

- Organiser son squelette, trouver des liens, prendre appui sur certains points pour en aider de plus faibles, retrouver un plaisir, un intime non adverse, un bien-être. S'aimer. Le Feldenkrais était une technique de grande autonomie. Ça a changé complètement ma façon de concevoir un mouvement, ma compréhension des autres, ma manière de conduire un projet. L'enjeu : la récupération d'un corps dans sa globalité.

#### DÉPLACEMENT DES FORMES ET DES ENJEUX

Où l'expérience de l'épidémie, la mise en œuvre de résistances, d'invention, touche aux enjeux mêmes de l'art chorégraphique, à l'élaboration d'un langage à travers la mise en représentation des corps. Là, sans doute : l'expérience spécifique de la danse dans sa confrontation à l'épidémie. Ce que le sida lui a fait, et ce qu'elle en a fait.

- Le hip-hop, c'est quand même l'extériorisation maximum, l'énergie, l'imagerie virile. Et cet engouement vient au moment où la danse contemporaine traverse le pire de l'épidémie.

- On s'est mis à chercher dans le corps, plus du tout dans l'image du corps, le formel, l'extérieur, mais dans le tréfonds de soi.

- Le butô m'a intéressé parce qu'il remonte à la source du mouvement, et que cette source est pétrie de souffrance. C'est de la source du mouvement que découle un imaginaire, et ça renverse la perspective où l'imaginaire travaille et un mouvement en découle.

- Comme il ne s'agit plus de sauter en l'air, je vais m'intéresser au butô.

- En danse, tout me semblait vain, fade, en comparaison avec la force, la violence de l'expérience de la maladie. C'était quand même toute une performativité : chaque semaine une nouvelle maladie, la recherche de nouvelles parades, l'adaptation aux techniques médicales, les appareils, tout ça.

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

- La notion de présence cessait d'être une considération stylistique un peu vague et rebattue. C'était vraiment la présence comme une donnée physique. On l'a chez Bagouet : le corps en position de « je ». Chez Buffard, cela devient le « je » de la performance, d'une transmission directe d'humeurs, d'idées, un « je » et un corps opérateurs politiques. Performer *Good Boy*, c'est performer autre chose que le sida.
- Un corps plus complexe, on va plonger dans la chair, la douleur, l'enfer, le pas harmonieux.
- Rassembler le seulement présent, beaucoup est déjà là.
- Faire place à des fantômes.
- Dans les danses macabres, les corps morts sont des corps désinhibés, déchaînés, caustiques, grotesques, avec un sens de la situation, de l'humour, parmi des corps engoncés dans les habits des convenances sociales. Des corps morts viennent relativiser et remettre en jeu les normes, les modes de regard installés.
- Des pièces d'Ouramdane, de Charmatz, prenaient acte que le corps n'existe pas, mais que c'est une construction, et que c'est une responsabilité sociale de le construire, le représenter, le mettre à l'œuvre, à l'épreuve. Repenser un corps comme une idée, une manière d'être dans une collectivité, une affirmation malgré les discours d'assujettissement, notamment les discours médicaux.
- C'est apparu surtout par le silence qu'il y a eu. Alors que l'expérience du sida, mais pas qu'elle, a façonné une expérience de la corporalité contemporaine, qui est partout et pourtant jamais énoncée : la notion de performativité, qui est pour moi très foucauldienne, une notion de subjectivité dans la danse, percutant les notions de genre. Un corps dansant idéal s'est trouvé affecté.

### **EXPLORER – RÉSISTER – POLITIQUES**

Où la confrontation à l'épidémie provoque le regard sur le monde, où la maladie est enjeu politique, où l'épidémie est construction, le geste artistique micro-politique.

- En s'intéressant à la mort, on a fait un voyage vers les mysticisme aussi, la religion, le retour au sacré.
- Dans *Jérôme Bel*, c'est le monde qui transite là, dans le sida, l'empreinte du monde contemporain sur le corps. Le nu, c'est quand même aussi se dire au présent, absorbant le monde, sans opération détour.
- Il y a l'angoisse de la précarité, c'est quoi l'artiste aujourd'hui, c'est fragile, et pas que par le sida. Que faire de cette vulnérabilité, comment en faire une force, se donner du pouvoir... ?

## **LE CND**

### **AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013**

- Il y a eu une situation française, qui a focalisé sur le statut de la danse, sa reconnaissance institutionnelle. Est-ce que c'est ce qui a freiné l'énonciation publique de la maladie ? On s'occupait de consolidation des positions, et pour qu'on s'empare de la question du sida comme artistes, pour qu'on l'intègre à la production d'un nouveau corps, il a peut-être fallu attendre que le sida devienne une question sociale par ailleurs, et que ça finisse par contaminer le discours artistique en retour.

- On a eu Ivo Dimchev, avec *Lili Handel*. Il vend son sang aux enchères. Il ne partira pas s'il ne l'a pas vendu. Et il le vend. Et c'est du sang queer. L'association d'idées se fait, qui fait tout exploser.

- On mourait dans la honte, dans des conditions épouvantables. Alors que Bagouet avait le rayonnement institutionnel, la reconnaissance. Ça n'est plus la même mort, plus les mêmes conditions de réception de la mort.

- 1996-1997, c'est le moment où des séropositifs se sont mis à revendiquer d'avoir entre eux des rapports non protégés. Il y a eu un séisme dans le monde associatif devant ces discours d'expérience basés sur une construction de soi, et non plus génériques. Non plus des grands principes, mais des pratiques. Et 1996-1997, c'est aussi l'avènement de la performance comme expérience de soi, dans le champ chorégraphique.

- D'une certaine manière, si le CND existe tel qu'il est aujourd'hui, c'est lié à ce que le sida a provoqué dans le monde de la danse. Le projet est d'abord parti d'un souci à se faire à propos des archives de jeunes artistes en train de disparaître prématurément, sans s'être soucié des questions de mémoire les concernant, ou sans savoir eu le temps de s'y consacrer. Et on l'a perçu autrement qu'en termes de musée.

- Je n'ai pas vu beaucoup de gens de la danse dans le monde associatif. Je ne sais pas l'expliquer. Mais c'est une question. Il me semblait que c'était tellement important de venir incarner, dans ces lieux de débat, l'expérimentation artistique du corps contemporain. Les militants associatifs en restaient à une perception stéréotypée de la danse, très années 1980, et bonne pour les galas de bienfaisance. C'est d'autant plus étonnant qu'à Act Up l'image publique du corps était très travaillée, il y avait un vrai savoir là-dessus, avec des ateliers. Mais sans lien avec l'artistique.



## **LE CND**

### *AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013*

#### 4) Séjour d'étude à New York

Nous avons séjourné à New York du 17 au 25 décembre 2014, titulaire d'une bourse d'étude accordée par le service culturel de l'ambassade de France aux États-Unis dans le cadre de notre recherche.

Des contraintes d'ordre purement administratif ont amené à choisir ces dates, qui n'étaient pas les plus propices, puisque recouvrant le début des congés de Noël et Jour de l'An marqué par un départ de la ville, de plusieurs de nos interlocuteurs potentiels.

Dans ces conditions, six journées effectivement utiles ont pu être mobilisées. Il avait toujours été clair que nous ne comptions pas sur pareil séjour pour devenir spécialiste considéré de l'histoire de l'épidémie de sida au sein de la communauté de la danse à New York. L'objectif de ce séjour était autre. Et son résultat s'est révélé, de la sorte, largement satisfaisant au regard de la précision à donner à notre angle de recherche. Il s'agissait surtout d'aller y chercher un contrepoint.

Nous sommes suffisamment familier de l'histoire de la danse moderne (au sens large) américaine d'une part, de l'actualité de la scène new-yorkaise la plus contemporaine, ses figures, sa géographie, d'autre part, pour qu'un séjour là-bas conjugue à la fois un effet d'altérité – confrontation à une autre histoire, d'autres attitudes, expériences, références, techniques, discours – et de familiarité – à New York, nous saisissons de quoi on est en train de nous parler en termes d'enjeux, d'esthétique, de réflexion.

Inutile de rappeler en quoi New York est historiquement constituée comme métropole internationale de la danse moderne, régulièrement mise en miroir et en questions par la communauté française de la danse, et en quoi New York aura été l'un des points du monde occidental développé où l'expérience de l'épidémie aura été vécue avec une intensité maximale d'un point de vue autant statistique que moral et esthétique.

Dans cette optique, franchir l'Atlantique consistait à déplacer nos axes de regard, effectuer un détour pour modifier nos angles de vue, dans l'espoir de clarifier notre approche de base, parfois perçue comme confuse, voire enlisée, des matières proprement hexagonales qui constituent l'essentiel de notre objet de recherche.

## LE CND

### AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Nous aurons pu procéder là-bas à une vingtaine d'entretiens, avec des artistes chorégraphiques, militants anti-sida, universitaires, conservateurs de fonds documentaires, etc., et fréquenter un tant soit peu la New York Public Library for Performing Arts. À quelques semaines à peine de ce déplacement, il nous est impossible de produire une restitution un tant soit peu détaillée, et ordonnée, du matériau réuni.

En revanche, il nous est apparu, de bout en bout, que l'exemple new-yorkais de l'expérience de l'épidémie au sein de la communauté de la danse semblait plus clair, plus resserré, plus manifeste, que ce que nous comprenons du contexte français dans lequel nous sommes quotidiennement immergé. Nous n'ignorons pas l'effet possible d'une certaine exotisation du regard, voire simplification, depuis une position d'étranger pressé – de journaliste peut-être ? – pour expliquer cet effet de loupe.

#### ESQUISSE D'UN CONTREPOINT NEW-YORKAIS

Toutefois, à très grands traits, nous pensons pouvoir exposer quelques caractéristiques de l'expérience new-yorkaise de l'épidémie de sida par la communauté de la danse, susceptible de cristalliser dans un récit plus saillant que celui que nous approchons de ce côté-ci de l'Atlantique.

- Historiquement, New York s'est située aux avant-postes de la manifestation de l'épidémie, avec deux ou trois années d'anticipation sur le déroulé français.
- Cette précocité a dégagé d'autant un laps de temps où la nature de l'infection est restée sans explication, ni stratégie médicale adaptée, renforçant les effets de stupéfaction et de désarroi.
- L'épidémie s'y est manifestée avec une virulence statistique considérable, de par la composition socio-culturelle de la population (80 000 personnes emportées par la maladie).
- La notion de communauté de la danse semble parfaitement assimilée dans le contexte new-yorkais, du moins dans son vaste champ stylistique *downtown* de l'héritage moderne et postmoderne (par opposition à Broadway). Lorsque nous recourons à cette notion dans le contexte hexagonal, nous nous savons le faire par commodité quasi coupable, tant ce seul énoncé peut y être d'emblée sujet à mises en questions de toute part.
- Cette communauté se représente y compris en termes territoriaux, regroupée dans les quartiers du West, ou de l'East Village (non sans nuances entre les deux). L'essayiste Sarah Schulman, que nous avons rencontrée, va d'ailleurs jusqu'à établir un lien entre la

## LE CND

### AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

destruction physique de la communauté par l'épidémie et la destruction de cette territorialité sous les coups de la gentrification qui s'en est suivie, poussant aujourd'hui les jeunes artistes à s'éloigner de manière beaucoup plus disséminée dans les vastes espaces de Brooklyn.

- La faiblesse ou l'absence des protections sociales a donné une violence exacerbée à l'expérience sociale concrète de l'épidémie et au sentiment de relégation de la communauté touchée, d'artistes par ailleurs rompus à un mode de financement (ou d'absence de financement) de la culture les laissant privés de soutien régulier à leur activité professionnelle.

- Le point précédent s'est renforcé d'une violence du déni politique particulièrement aiguë, la présidence américaine (Ronald Reagan, alors) réussissant le tour de force de ne jamais prononcer le mot sida pendant les neuf premières années de l'épidémie.

Sans idéaliser le modèle français quant aux deux derniers points, on ne peut que noter une différence substantielle dans les conditions objectives et subjectives de la confrontation individuelle et collective à l'épidémie. Une meilleure prise en charge selon des cadres publics généraux, une perception globalement moins excluante, quant aux dimensions sociale et morale, pourrait expliquer la sensation que nous avons, parmi nos interlocuteurs français, d'être plutôt confrontés à une collection de récits individuels.

## BIBLIOGRAPHIE

Dans le cadre de l'actuelle phase de notre travail, nous avons procédé à une lecture annotée très attentive des ouvrages mentionnés ci-dessous.

Il faudra en retenir, pour l'heure, le caractère largement lacunaire d'une part (en termes d'histoire de l'épidémie, notamment, et théories de la représentation du corps), le fait que nous n'en aurons pas articulé les termes sur nos autres explorations, ou constitution, de matériaux de recherche, exposés ci-dessus.

- Burt, Ramsay. *The Male Dancer. Bodies, Spectacles, Sexualities*. Routledge, New York, 1995.

- Fisher, Jennifer & Shay, Anthony (edited by, collectif). *Choregraphing Masculinities Accross Borders*. Oxford University Press, 2009.

- Gard, Michaël. *Men who Dance – Aesthetics, Athletics and the Art or Masculinity*. Peter Lang Publishing, New-York, 2006.

## **LE CND**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

- Gere, David. « How to Make Dances in an Epidemic – Tracking Choreography », in *The Age of Aids*. The University of Wisconsin Press, 2004.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, La Découverte, Paris, 2010.

Décembre 2014.