À Françoise Dupuy, qui nous a quittés le 22 septembre 2022, neuf mois après notre entretien pour ce projet.

Cécile Proust

Ce que l'âge apporte à la danse #installation multiécran

Réalisation de dix-sept entretiens filmés avec Jacques Hœpffner.

Sur nos scènes, alors que la plupart des danseuses et danseurs disparaissent quand ils avancent en âge, certain·es résistent à cet effacement. *Ce que l'âge apporte à la danse* est une série d'entretiens filmés avec des artistes chorégraphiques qui dansent au-delà de 70 ans devant un public.

L'ensemble ou une partie de l'ensemble des entretiens filmés peut être présenté en installation multiécran dans des théâtres, des lieux et des manifestations d'art vivant et d'art visuel.

Des portraits peuvent être montrés individuellement dans des expositions, des festivals de cinéma, de vidéo-danse ou de documentaire.

Le corpus

– Treize artistes chorégraphiques qui dansent après soixante-dix ans différents styles de danse sur de multiples scènes et dans différentes aires géographiques : Germaine Acogny, Malou Airaudo, Odile Azagury, Dominique Boivin, Susan Buirge, Dominique Dupuy, Françoise Dupuy-Michaud, Jean Guizerix, Malavika, Jean Rochereau, la Tati flamenco, Elisabeth Schwartz, Elsa Wolliaston.
– Quatre personnes, artistes ou chercheur·es, problématisant la notion d'âgisme en danse : Emmanuel Flamand-Roze, neurologue ; Roland Huesca, philosophe ; Isabelle Launay, chercheuse en danse ; Thierry Thieû Niang, chorégraphe.

La genèse

Si seule la poétique du geste des corps jeunes est valorisée, la danse est amputée d'autres poétiques. Les choix poétiques sont aussi des choix politiques.

Interrogeant les pratiques de validation, *Ce que l'âge apporte à la danse* fait suite à *femmeuses*, Ethnoscape, FénanOQ qui articulent des créations artistiques en lien avec les sciences sociales et la géopolitique.

L'approche singulière de *Ce que l'âge apporte à la danse* s'ancre dans ce qui a fondé mon parcours artistique avec certaines danses et les rencontres déterminantes que j'y ai faites :

– **Le ballet classique** qui a été ma formation première.
– **La postmodern dance,** apparue dans les années 60 aux États-Unis que j'ai expérimentée avec Lucinda Childs, Simone Forti, Lisa Nelson, Meg Harper ainsi qu'en tant que collaboratrice de la recréation de *Parade and Changes, Replay* d'Anne Collod en dialogue avec Anna Halprin.
– **La nouvelle danse française des années 80** que j'ai accompagnée comme danseuse avec Josette Baïz, Alain Buffard, Dominique Brun, Odile Duboc, le quatuor Knust, Thierry Thieû Niang et dans les opéras *Pélléas et Mélisande* et *Alceste*, mis en scène par Bob Wilson.

Mais aussi :

– **Le flamenco**, la danse qui m'a donné mes premiers engagements professionnels. Art du peuple gitan qui se mêle à la culture andalouse existante avant leur arrivée au XVe siècle. Les psalmodies de la culture juive, les chants musulmans, les chansons populaires mozarabes ont nourri l'art apporté du Rajasthan par les Gitans.
– **Le khatak**, danse d'Inde du Nord, d'abord d'origine religieuse, cette danse devient une danse de cour durant l'Empire moghol. Le flamenco et le khatak ont des origines communes venant du Rajasthan. C'est pour étayer cette hypothèse que j'ai reçu la bourse Romain Rolland en 1991 et étudié au sein de la Kathak-Kendra à Delhi. Durant mon séjour en Inde, j'ai vu des danseurs et des danseuses se produire en public au-delà de 70 ans et cela a bouleversé ma perception de la danse.
– **La danse Raqs el sharqi**, danse issue du style chorégraphique des cabarets et du cinéma égyptien des années 1930, style lui-même nourri des danses populaires du Machreq, du Maghreb, de la péninsule arabique et des formes occidentales comme le ballet, le music-hall et la comédie musicale.
– **Le Jiuta maï**, depuis 1868, la prestigieuse lignée Inoué, liée au théâtre Nô, forme des Geisha -personnes des arts- dans le quartier traditionnel de Gion dans l'ancienne ville impériale Kyoto, au Japon. Le style Inoué puise ses sources dans le Kansai avant l'ère Meiji.

J'étais lauréate de la Villa Kujoyama, et Suzushi Hanayagi, performeuse d'art expérimental formée au Kabuki et collaboratrice de Bob Wilson, m'avait introduite dans l'école Inoué. Pendant six mois, j'ai étudié auprès de la maîtresse de danse et trésor vivant Yashiho Inoué, qui était alors âgée de 76 ans. L'intensité de chacun de ses gestes, la quintessence d'énergie pure, retenue comme l'eau d'un barrage, d'une densité vibrante, m'ont profondément marquée. L'immobilité dans le mouvement, le mouvement dans l'immobilité sont des qualités gestuelles que le Jiuta maï veut atteindre. « Le

minéral et le végétal doivent nous habiter. Soyez de la lave contenue dans un papier d'écorce de mûrier» me disait Yashiho Inoué afin que je trouve les qualités perceptives et kinesthésiques indispensables à l'interprétation de cet art chorégraphique.

Le postulat

Certaines danses de Jiuta maï requièrent l'impériale maturité du corps et du cœur. *Mushi no ne* est de celles-là. Les artistes Inoué II, III et IV l'interpréteront jusqu'à 100, 98 et 87 ans. Il me semblait que le grand âge de ces danseuses participait à l'émergence des qualités exceptionnelles de leurs gestes.

C'est à partir de ce postulat que s'élabore *Ce que l'âge apporte à la danse*.

Cette recherche tente d'éclairer quels imaginaires artistiques, perceptifs, kinesthésiques, les artistes interrogé·es mettent en œuvre. Sur quel travail physique et somatique elles et ils s'appuient. Quelle esthétique et quelle poétique ils défendent.

Ce travail est attentif à ne pas romantiser ni exotiser leurs histoires. Sans invisibiliser les difficultés qu'ils ont pu rencontrer, ni les conditions sociales et matérielles de possibilité de leur expression, ces entretiens questionnent les liens qui peuvent exister entre style de danse, contextes culturels et possibilité de continuer à danser à un âge avancé.

Ce que l'âge apporte à la danse essaye de mettre en lumière quels attendus sociaux, notamment l'injonction symbolique de quitter la scène, ces artistes ont réussi à déjouer afin de dépasser « la ligne au-delà de laquelle le ticket n'est plus valable ».

Le comité scientifique

– **Juliette Rennes**, sociologue à l'EHESS. Après avoir travaillé sur les contestations féministes des frontières de genre, elle s'intéresse aux contestations des frontières d'âge. Directrice du CEMS, coresponsable de la formation doctorale Sciences sociales et genre de l'EHESS. Elle a coordonné *L'Encyclopédie critique du genre* (La Découverte, 2016), elle a publié *Femmes en métiers d'hommes* (1890-1930) (Bleu autour, 2013), *Métiers de rue. Observer le travail et le genre en 1900*, Paris (Éditions de l'EHESS, 2022).
– **Anne Décoret-Ahiha**, anthropologue de la danse. Contributrice du site numeridanse.tv. Elle a écrit *Les Danses exotiques en France* (CND Éditions, 2004).
– **Pauline Boivineau**, historienne responsable du master Spectacle vivant et de la licence Arts du spectacle à l'UCO. Autrice d'*Être « contemporain » en Europe,* in *Histoire de la danse en Occident* (Éditions du Seuil, Paris, 2020).
– **Barbara Formis**, Maîtresse de conférence en philosophie de l'art, école des arts de la Sorbonne. Membre de l'Institut ACTE. Elle dirige avec Judith Michalet la collection « Ressorts Esthétiques » aux Publications de la Sorbonne, et, avec Mélanie Perrier, le Laboratoire du Geste. Elle a publié : *Esthétique de la vie ordinaire* (PUF, 2010) ; *Gestes à l'œuvre* (De l'Incidence éditeur, 2008, rééd., 2015).
– **Isabelle Ginot**, chercheuse en danse à Paris VIII et praticienne Feldenkrais. Elle dirige les ouvrages collectifs *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politique et esthétiques d'une pratique corporelle* (éditions L'Entretemps, 2014), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste,* avec Marie Bardet et Joanne Clavel (éditions Deuxième époque, 2019), *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard,* avec Philippe Guisgand (CND Éditions, 2021).

J'ai réuni régulièrement le comité scientifique, à peu près tous les 3 ou 4 entretiens filmés. Les personnes du comité scientifique habitant dans 4 villes différentes et ayant des emplois du temps très chargés, nous nous sommes réunies en zoom, excepté la réunion du mois de mai. Entre chaque réunion, Jacques Hœpffner leur envoyait les vidéos avant et/ou après montage, afin que cela nous serve de sujet d'étude et d'analyse. Toutes les séances étaient filmées. J'avais également des contacts plus informels, mais néanmoins liés au projet, avec plusieurs d'entre elles en dehors des réunions du comité scientifique.

Le travail en amont des entretiens

Afin d'élaborer mes questionnaires, je me suis appuyée sur les outils d'enquête sociologique étudiés durant mon Master Expérimental en Arts Politiques dirigé par Bruno Latour à SciencesPo Paris. Bruno Latour était sociologue des sciences et des techniques, anthropologue et philosophe de l'écologie politique, des modes d'existences, penseur du concept "l'acteur-réseau".

Afin d'enrichir mes pratiques d'entretien, j'ai suivi une formation à "l'entretien d'explicitation" avec Anne Cazamenjou. La technique de l'entretien d'explicitation a été créée par Pierre Vermersch, psychologue et psychothérapeute de formation, chargé de recherche au CNRS. « L'entretien d'explicitation vise à produire une description détaillée de l'action vécue, saisie en point de vue en première personne. »

Mon corpus est composé d'artistes que j'ai côtoyé·es de près ou de loin tout au long de ma carrière, j'ai dansé avec certains, j'ai été l'élève d'autres. Les chorégraphes Raphaël Cottin, Roser Montllo Guberna, Santiago Sempere, Fabrice Ramalingom, Dominique Rebaud et Fernando Lopez Rodriguez m'ont introduite auprès des artistes que je ne connaissais pas personnellement. Fernando Lopez Rodriguez a également été interprète durant l'entretien avec La Tati flamenco puis a traduit les sous-titres de la vidéo.

Après différentes lectures anthropologiques, sociologiques et artistiques sur le sujet de l'âge et un travail de documentation autour de l'œuvre de chaque artiste – lectures, visionnages d'archives, de photos, écoutes d'entretiens – j'ai eu un rendez-vous téléphonique de deux heures avec chacun·e afin de préparer notre entretien filmé.

Pour chaque entretien, il y avait des questions communes et des questions spécifiques que j'avais élaborées à la suite de mes recherches et de chacune des conversations préalables.

Des mondes chorégraphiques

Les danseuses et les danseurs interrogés, de par leurs parcours, nous font accéder à des mondes chorégraphiques:

Le ballet classique de la tradition française par Jean Guizerix. La danse libre d'Isadora Duncan par Elisabeth Schwartz. La danse moderne allemande mais également française que Françoise et Dominique Dupuy ont contribué à faire naître. Les Ballets Russes et le Tanztheater par Malou Airaudo. Des danses africaines d'expression contemporaine en lien dynamique avec des danses ancestrales de certaines régions d'Afrique par Elsa Wolliaston et Germaine Acogny. Des danses de tradition japonaise par les recherches de Susan Buirge. Le Bhārata-Natyam d'Inde du Sud par Malavika. Le flamenco par La Tati flamenco.

Également : La lignée d'Alwis Nikolais par Susan Buirge, Dominique Boivin, Odile Azagury ainsi que l'émergence de la nouvelle danse française des années 80 que ces artistes ainsi que Malou Airaudo, Jean Rochereau et Elsa Wolliaston ont contribué à créer.

Bien sûr, il n'est pas question de restreindre ces artistes à quelques lignées, mouvements et styles tant leurs démarches et leur parcours sont singuliers, à la croisée d'esthétiques et de questionnements. Pour beaucoup d'entre elles et eux les questions travaillées par la postmodern dance, née aux États-Unis, enrichissent leurs créations.

Les recherches chorégraphiques, les savoirs des artistes interrogé·es auront une influence sur de nombreuses expérimentations chorégraphiques actuelles. D'autant plus qu'elles et ils seront tous très investis dans la pensée et la pratique de l'enseignement.

Le capital économique et culturel familial, les origines sociales et nationales des artistes chorégraphiques interrogé·es sont diverses. Une génération sépare la personne la plus âgée (97 ans) de la plus jeune (70 ans). La jeunesse de Françoise et Dominique Dupuy s'est déroulée durant la guerre. Plusieurs artistes ont vécu la plus grande partie de leur vie dans un autre pays que celui de leur naissance. Toutes et tous ont parcouru le monde pour leurs recherches et leur travail.

Beaucoup ont été aidé·es par les instances publiques (bourses d'étude, soutiens à la création ou à la compagnie) ce qui n'exclut pas des moments difficiles, voire très difficiles du point de vue de la reconnaissance et du pouvoir économique pour certain·es d'entre eux. Quelques-un·es écrivent et sont publié·es.

Je souhaite à l'avenir continuer cette recherche en interrogeant d'autres artistes en France et en Europe, mais aussi les chorégraphes de la postmodern dance aux États-unis, des artistes japonais de danses traditionnelles et de Buto et des artistes en Inde.

Le dispositif scénographique et technique

Le parti pris était de tourner dans le lieu où chaque artiste, chercheuse ou chercheur travaille. Certaines fois un repérage était fait en amont du tournage. Nous nous déplacions et équipions le lieu pour chaque tournage. La durée nécessaire pour un tournage était de 4 heures.

Scénographie

Un bouquet offert apparaît dans le cadre de chaque entretien comme un lien végétal.

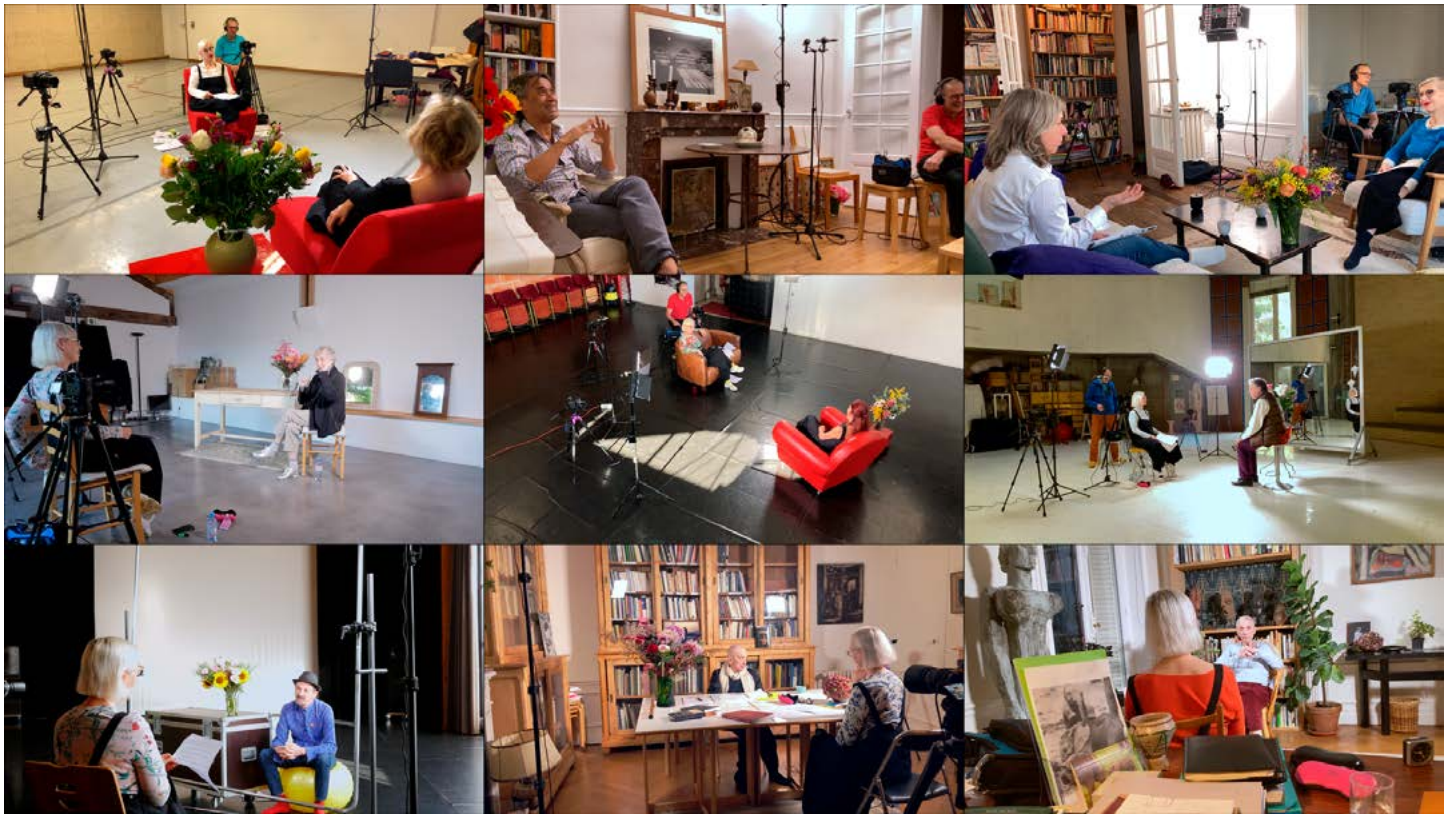
Image

Nous avons tourné systématiquement avec quatre caméras pour pouvoir changer de point de vue et pour éditer les entretiens sans problème de « jump-cut ». Cécile Proust apparaît au bord du cadre d'une des caméras. Nous avons choisi de lui donner une présence en retrait de celle de la personne interviewée.

– la caméra principale était munie d'un téléobjectif pour cadrer le visage, elle était cadrée et mise au point par Jacques Hœpffner *Panasonic GH3 + 35-100*
– une deuxième caméra cadrait la personne en plan moyen à partir d'un autre point de vue *Panasonic GH4 + 12-35*
– une troisième caméra cadrait la personne avec Cécile Proust en amorce *BlackMagic Pocket Caméra 4K + 12-60*
– une quatrième caméra cadrait l'ensemble du plateau, le dispositif et Jacques Hœpffner étant inclus dans le cadre *iPhone + Fimic-Pro*.

Son

Le son était capté sur quatre canaux séparés, un micro-cravate HF pour la personne interviewée, un autre pour Cécile Proust et un couple stéréo enregistrant l'ambiance sonore. Ces sons était captés par un magnétophone 8 pistes *Zoom F8*, les pistes étaient doublées pour prévenir les clips, et un timecode était distribué à toutes les caméras.



Lumière

Nous apportions la lumière avec deux panneaux LED lumière du jour qui nous permettaient d'utiliser la lumière ambiante en éclairant les visages. Ces panneaux peuvent fonctionner sur batterie en cas de besoin (Germaine Acogny, La Tati flamenco). L'ensemble du matériel (image + son) est alimenté par batteries.

Transport

Nous avons fait le choix d'un matériel, y compris les pieds et les batteries, qui tenait dans deux valises et un sac. cela nous a permis de nous rendre sur les lieux de tournage en voiture, en train ou en avion (classe économique sans supplément de bagage).

Dérushage

Chaque entretien a duré entre 30 min et 2 h, la durée de la totalité des entretiens avant montage est de 22 h

Au retour des tournages, après copies des cartes et sauvegarde de sécurité :

- renommage des fichiers
- récupération du timecode
- synchronisation des images et des sons
- sortie d'une copie de travail avec quatre images et les sons (daVinci Resolve)
- transcription des dialogues avec timecode pour permettre un travail de nettoyage et de montage à partir du texte (Adobe Premiere).

Montage

Chaque entretien monté dure entre 14 et 30 min. À partir des paroles choisies et de la transcription découpée par Cécile Proust et à l'aide du timecode, nous avons effectué les différentes étapes de la post-production sur le logiciel daVinci Resolve :

- nettoyage des entretiens, choix théoriques, artistiques et cinématographiques
- choix des caméras
- étalonnage des images
- mixage du son
- ajout des chapitres, notes documentaires, titres, génériques, sous-titrage
- allers-retours sur Vimeo accompagnés de la transcription jusqu'à la finalisation.

Biographies des personnes interrogées

– Treize artistes chorégraphiques qui dansent après soixante-dix ans différents styles de danse sur de multiples scènes et dans différentes aires géographiques : Germaine Acogny, Malou Airaudo, Odile Azagury, Dominique Boivin, Susan Buirge, Dominique Dupuy, Françoise Dupuy-Michaud, Jean Guizerix, Malavika, Jean Rochereau, la Tati flamenco, Elisabeth Schwartz, Elsa Wolliaston.

Germaine Acogny

Danseuse, chorégraphe, pédagogue sénégalaise, Germaine Acogny devient en 1977 directrice artistique de Mudra Afrique, créé par Maurice Béjart et le président L.S. Senghor à Dakar.
En 2004, elle crée l'École des Sables à Toubab Dialaw, centre chorégraphique qui va former des danseuses et des danseurs de tout le continent africain. Elle y enseigne sa technique de danse africaine contemporaine.
Elle danse, chorégraphie et enseigne dans le monde entier et devient une émissaire de la Danse et de la Culture africaine.
En 2020 elle crée *Common Ground(s)* avec Malou Airaudo, qu'elles dansent sur de multiples scènes.
En 2021, elle reçoit le Lion d'or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre.

Malou Airaudo

Elle entre à 17 ans au Ballet Russe de Monte-Carlo, est soliste auprès de Léonide Massine puis rejoint le Ballet-Théâtre-Contemporain en 1968.
Au début des années 1970, elle s'installe à New York pour travailler avec Paul Sanasardo et Manuel Alum. C'est là qu'elle rencontre pour la première fois Pina Bausch. En 1973, elle est invitée à la rejoindre à Wuppertal, en Allemagne, où cette dernière vient d'être nommée à la tête du Ballet de Wuppertal, qu'elle rebaptise bientôt le Tanztheater Wuppertal.
Malou Airaudo devient l'une des figures clés de l'ensemble, créant des rôles majeurs dans diverses productions, comme *Iphigenie auf Tauris*, *Orpheus und Eurydice*, *Café Müller* et *Le Sacre du printemps*, ainsi que dans de nombreuses autres pièces.

Elle a également été l'un des membres fondateurs de la compagnie La Main, aux côtés de Jacques Patarozzi, Dominique Mercy, Helena Pikon et Dana Sapiro, et a travaillé avec la chorégraphe Carolyn Carlson au Teatro danza La Fenice de Venise. De 1984 à 2018, elle a enseigné la danse à la Folkwang University of the Arts d'Essen-Werden et, en 2012, elle est devenue la directrice de l'Institut de danse contemporaine de l'université. Elle signe de nombreuses chorégraphies. En 2020 elle créé *Common Ground(s)* avec Germaine Acogny, qu'elles dansent sur de multiples scènes.

Odile Azagury

À 17 ans, Odile Azagury arrive de Casablanca à Paris. Nous sommes en 1968, ce qui influencera tous ses engagements politiques.
En 1971, elle danse avec Catherine Atlani et les Ballets de la cité. En 1973, elle intègre le GRTOP à l'Opéra de Paris, fondé par Carolyn Carlson.
En 1977, elle crée avec Anne-Marie Reynaud le collectif de danse le Four solaire.
En 1983, elle crée un manifeste *Danseurs tous en Seine* durant lequel elle invite 400 artistes.
En 1989, elle s'installe à Poitiers, crée l'atelier Anna Weill et sa compagnie Les clandestins.
Avec ce collectif, elle fera plus de 25 créations et sera soutenue par les tutelles, ville, région, département.
Elle développe un travail en milieu rural dans toute la région Poitou-Charente.
Elle met en œuvre l'évènement majeur *Les princesses* pour l'ouverture du théâtre auditorium de Poitiers.
Aujourd'hui, elle danse chez Thomas Lebrun et Jean-Christophe Bleton.
Elle crée *Les cabarets poétiques* dans lesquels elle invite des artistes à se produire

Dominique Boivin

« Après des études de danse classique (de 6 à 20 ans), je commence la danse contemporaine avec Carolyn Carlson à la Rotonde de l'Opéra, puis avec Merce Cunningham à New York et Alwin Nikolaïs au CNDC.
Parallèlement à mes aventures artistiques avec Beau Geste (création de la compagnie en 1981), je me rends disponible pour des aventures en solo et avec d'autres chorégraphes comme Philippe Decouflé, Daniel Larrieu ou Grand Magasin.
Depuis 81 j'ai également aimé collaborer avec d'autres artistes sur des aventures comme un Opéra-Comique, Opéra ballet, Revue, Opéra rural, avec Laurent Pelly, Marc Minkowski, Natalie Dessay, Caroline Gautier, Lolita, Pascale Houbin, Daniel Larrieu, Claire Diterzi, Frédéric Roels, Charlotte Nessi…
Aujourd'hui je me consacre à la création d'un solo fleuve *Road movie* et aux archives Beau Geste en direction du CN D ou du Musée du Costume et d'un film en quatre actes marquant quatre décennies d'activités de danseur et de chorégraphe. »

Susan Buirge

Minneapolis : Née le 19 juin 1940 à 2 h 01 du matin. Premier cours de danse à 8 ans. Diplômée de l'université du Minnesota, où elle découvre la danse moderne.
New York : Une année à la Julliard School. Étudie avec Alwin Nikolais, rejoint sa compagnie (1963-1967).
Réalise *Televanilla* (1968), premier spectacle de danse incorporant la vidéo en direct.
Paris : Chorégraphe de plus de 60 pièces pour ses propres compagnies. Première chorégraphe élue au conseil d'administration de la SACD. Fonde et dirige le programme de composition chorégraphique à la Fondation Royaumont (2000-2008).
Kyoto : Résidente à la Villa Kujoyama (1993-1994). Fonde Ma To Ma avec des danseurs·euses contemporains·es et des musiciens de gagaku, réalise le *Cycle des Saisons*.
Ailleurs : Études de voyage ainsi que chorégraphe et enseignante en Europe, Moyen-Orient, Afrique et Asie. Vit au Japon depuis 2008.

Ses livres :
En allant de l'ouest à l'est - Carnets 1989-1993, éditions Le Bois d'Orion (1996).
Dans l'espace des saisons, préface de Michel Wasserman, éditions Le Bois d'Orion (1998).
L'Œil de la forêt - Carnet de notes du Québec 2001, éditions Le Bois d'Orion (2002).
Une vie dans l'espace de la danse, éditions Le Bois d'Orion (2012).

Dominique Dupuy

En 1947, danseur dans la compagnie de Jean Weidt, Dominique Dupuy y rencontre Françoise Michaud. Ils forment ensuite le duo Françoise et Dominique.
Ils se produisent dans des théâtres, des cabarets jusqu'en 1955, année de création de leur compagnie Les Ballets modernes de Paris. Ils reprennent des œuvres du répertoire du XXe siècle : *Parade*, *L'Après-midi d'un faune*, *Jeux*. Deryk Mendel et Jerome Andrews leurs composent des chorégraphies.
En 1962, ils créent le Festival des Baux-de-Provence, premier festival en France entièrement consacré à la danse. Y sont invitées de nombreuses compagnies étrangères, notamment, en 1964, celle de Merce Cunningham dont c'est la première venue en France.
Chorégraphe, il crée des pièces de groupes et de nombreux solos pour lui et Françoise Dupuy Michaud.
En 1999, il est artiste associé au Ballet atlantique de la Rochelle et danse dans le spectacle de Régine Chopinot *La Danse du temps*.
En 1996, Françoise et Dominique Dupuy créent le Mas de la danse à Fontvieille. Avec Françoise ou seul, il écrit plusieurs livres sur la danse dont *La Sagesse du danseur* qui inspira les questions de cet entretien.

Françoise Dupuy Michaud

Françoise Dupuy Michaud grandit dans un milieu artistique.
Elle étudie la méthode Dalcroze, la peinture et la musique. En 1947, danseuse dans la compagnie de Jean Weidt, elle y rencontre Dominique Dupuy. Ils forment ensuite le duo Françoise et Dominique.
Ils se produisent dans des théâtres, des cabarets jusqu'en 1955, année de création de leur compagnie Les Ballets modernes de Paris.
Ils reprennent des œuvres du répertoire du XXe siècle : *Parade*, *L'Après-midi d'un faune*, *Jeux*. Deryk Mendel et Jerome Andrews leurs composent des chorégraphies.
En 1962, ils créent le Festival des Baux-de-Provence, premier festival en France entièrement consacré à la danse. Y sont invités de nombreuses compagnies étrangères, notamment, en 1964, celle de Merce Cunningham dont c'est la première venue en France.
Inspectrice de la danse en 1987, elle sera ensuite directrice du Centre de formation des professeurs de danse.
En 1996, Françoise et Dominique Dupuy créent le Mas de la danse à Fontvieille. En 1999, elle est artiste associée au Ballet atlantique de la Rochelle et danse dans le spectacle de Régine Chopinot *La Danse du temps*.
Avec Dominique ou seule, elle écrit plusieurs livres dont *On ne danse jamais seul. Écrits sur la danse* (2012), éditions Ressouvenances.

Jean Guizerix

Jean Guizerix, engagé en 1964 à l'Opéra de Paris, nommé danseur étoile en 1972, Jean Guizerix prend part aux créations mondiales de M. Cunningham, G. Tetley, J. Butler, O. Araïz, I. Grigorovitch, R. Noureev, A. Nikolais, L. Childs, D. Dunn, K. Armitage, A. DeGroat, D Bagouet…
Il danse tout le grand répertoire classique à l'Opéra de Paris aux côtés de Wilfride Piollet, mais aussi à La Scala de Milan à Berlin, Saint-Pétersbourg et Tokyo.
En 1986, il crée avec Wilfride Piollet, son épouse, leur compagnie avec pour répertoire des œuvres signées Robbins, Cunningham, Balanchine, Kylian, Limon, Rainer, Lancelot, Larrieu et DeGroat.
Il signe les chorégraphies à l'Opéra Bastille dans *Les Noces de Figaro*, *Manon*, *La Dame de pique*, *Idoménée*.

Entre 1998 et 2000, il est Maître de ballet à l'Opéra de Paris. Nommé directeur artistique du Ballet du Nord par intérim en 2003. Officier des Arts et des Lettres (2001). Chevalier de la Légion d'honneur (2012).
Il a publié *Le Moulin de Jerry*, *Aile jusqu'au bout m'aime*, Plumes abandonnées (éditions Sens et Tonka - L'une et l'autre).

Malavika

Danseuse, pédagogue et chorégraphe, Malavika, née en 1936 et d'origine française, est l'une des pionnières à avoir transmis en Occident dès les années 1960 le style de danse classique de l'Inde du Sud, le Bhārata-Natyam.
C'est avec Ram Gopal qu'elle découvre à Londres la danse indienne, dès l'âge de treize ans. Avec sa compagnie, elle se produira sur de nombreuses scènes européennes.
En 1954, elle se passionne pour le Bhārata-Natyam qu'elle va étudier en Inde pendant cinq ans auprès du maître Kanshipuram Ellapa.
Après quinze ans de scrupuleuse fidélité aux règles de la danse indienne, elle s'affranchit des codes imposés par la tradition, souhaitant donner naissance à une expression personnelle : Elle cherche alors à faire connaître la danse et les grands textes de l'Inde en France.
En collaboration avec sa sœur comédienne et metteuse en scène Nita Klein et l'indianiste Alain Porte seront réalisées plus d'une dizaine de créations, telles que *la Bhagavad Gita*, *le Ramayana*, *Shiva Shakti*, accueillies par Jean-Louis Barrault au Théâtre d'Orsay et au Théâtre du Rond-Point. Ces créations seront présentées au Festival d'Avignon pendant plusieurs années. Se succéderont des tournées en France, en Europe et aux États-Unis.
Durant toute sa carrière, plusieurs prix lui seront attribués. Elle est la première à bénéficier d'une bourse d'étude du ICCR en 1959 (Indian Council for Cultural Relations).
Fidèle à la transmission, Malavika a formé de nombreux danseurs.

Jean Rochereau

La carrière de Jean Rochereau débute avec l'explosion de la danse contemporaine en France à la fin des années 1960, par la rencontre des "grands fondateurs", Françoise et Dominique Dupuy, Karin Waehner et par la découverte des techniques venues d'Allemagne à travers les États-Unis. Il danse dans un grand nombre de compagnies nationales et internationales, contemporaines et classiques, à travers le monde, puis presque uniquement contemporaines à partir de 1977 : Félix Blaska, Roland Petit, Jean Babilée, Maurice Béjart, Susan Buirge, Peter Goss.
Co-fondateur de la compagnie Bagouet. Lauréat du Concours de Bagnolet en 1977 et chorégraphe d'une vingtaine de pièces. Il rejoint les carnets Bagouet en 2000.
Son expérience d'enseignant, indissociable de sa recherche artistique, s'étale sur plus de trente ans.
Il danse dans *POSTURAL : étude* de Fabrice Ramalingom. Ce dernier crée *Générations-battle of portraits* pour Hugues Rondepierre et Jean Rochereau.

Élisabeth Schwartz

« De filtre en filtre de mémoires, la danse d'Isadora Duncan m'est arrivée, improbable, à New York en 1977. Me voilà face à l'histoire des corps des débuts de la modernité.
D'emblée, je me pose la question de la contemporanéité de la danse de Duncan, nourrie des enseignements de Merce Cunningham, Margaret Craske, qui prônent la simple présence, le rythme avant la forme.
Puis, à travers le Laban Bartenieff, je continue à affiner mes propres questionnements jusqu'à l'écriture d'une thèse : l'oscillation perpétuelle, la plasticité du corps, le geste porteur de sens sans être cerné, l'informel dynamique, afin de faire vaciller l'évidence, de laisser sourdre du corps l'affect.
Me voilà reliée à la postmodernité. Aussi je ne cesse jamais de travailler cette danse, de la réactiver par des enjeux esthétiques toujours actuels. Ma thèse *Ne rien inventer en art : paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan* devient un livre qui sera publié en 2023.
Actuellement interprète dans la pièce de Jérôme Bel *Isadora* (2019), je continue à transmettre le répertoire duncanien à des amateurs enfants et adultes et à des professionnels comme François Chaignaud et Boris Charmatz. »

La Tati Flamenco

Francisca Sadornil Ruiz, dite La Tati flamenco est née à Madrid. À six ans, elle fait ses premiers pas à l'académie de La Quica, une danseuse sévillane. À douze ans, elle fait ses débuts en tant que soliste aux tablaos Zambra et Torres Bermejas. Cette expérience lui donne l'opportunité de commencer sa première tournée en Europe dans la compagnie Festival Flamenco Gitano de Liman & Rau. Elle restera dans cette compagnie trois ans. Elle revient à Madrid dans les tablaos les plus prestigieux. Elle se produit à Torres Bermejas, El Duende de Gitanillo de Triana, Los Canasteros de Manolo Caracol. Elle a dansé avec la génération flamenco la plus authentique : Terremoto de Jerez, Manuel Soto Sordera, El Sernita, Manolo Caracol, Camarón de la Isla, Matilde Coral, Cristina Hoyos…
Chorégraphies : *Madrid Ama Flamenco* (1987), *Apología Flamenca* (1988), *Noche de bailaoras* (1989), *Chambao Flamenco* (1990), *Herejía de la Llama* (1994), *Campanas flamenca* (1998), *La Casa de Bernarda Alba* de F. G. Lorca (2000), *Madre Coraje* de B. Brecht (2004), *Las Dos Orillas* (2017).
Pédagogie : elle donne des master classes et des cours (théoriques et pratiques) sur le flamenco partout dans le monde : Université George Washington (États-Unis), Canada, Italie, Allemagne, Israël, France, etc. et au Centre Amor de Dios à Madrid, où elle a créé sa propre école il y a vingt-cinq ans.

Elsa Wolliaston

Elsa Wolliaston est une personnalité phare de la danse en France depuis les années 1970. Elle travaille aussi pour le cinéma, le théâtre et l'opéra.
Elle passe son enfance en Afrique auprès de sa grand-mère qui l'initie aux cultes ancestraux. Adolescente, elle rejoint sa mère à New York où elle se formera à la danse classique et contemporaine ainsi qu'au piano.
Entre 1970 et 1974, elle mène des recherches sur les rites ancestraux dans la jungle centrafricaine et la danse traditionnelle balinaise à Bali. Elle fonde avec Hideyuki Yano le "Ma Danse Rituel Theatre", l'une des compagnies emblématiques de la nouvelle danse française. Elle crée de très nombreuses chorégraphies, seule et en collaboration avec des artistes de différents champs.
Son lien avec la musique est puissant, notamment avec la musique africaine et le jazz d'avant-garde.
Son enseignement sera déterminant pour d'innombrables danseuses et danseurs.

Quatre personnes, artistes ou chercheur.es, problématisant la notion d'âgisme en danse :
– Emmanuel Flamand-Roze, neurologue
– Roland Huesca, philosophe
– Isabelle Launay, chercheuse en danse
– Thierry Thieû Niang, chorégraphe

Emmanuel Flamand-Roze

Professeur de neurologie à l'université de la Sorbonne.
Il exerce comme neurologue dans le département de neurologie de l'hôpital Pitié-Salpêtrière avec une expertise particulière dans le domaine des mouvements anormaux de l'enfant. Il coordonne un groupe de recherche à l'Institut du cerveau et de la moelle sur la thématique des maladies développementales du mouvement, en particulier la dystonie et les mouvements en miroir. Il a reçu l'« award » du projet pilote de la « Dystonia Coalition » (2010), soutenu par le ministère de la santé des États Unis, le prix de la Société française de neurologie (2008) et le prix Breughel (2017) pour ses travaux de recherche sur la dystonie. Il a coordonné des travaux qui ont permis l'identification de deux gènes responsables du syndrome des mouvements en miroir.
Il a un intérêt tout particulier pour l'enseignement : il a développé un programme innovant d'enseignement de la sémiologie neurologique basé sur la simulation (programme « The Move »), au cours duquel les étudiants en médecine miment les maladies neurologiques pour mieux les apprendre et qu'ils développent leur empathie. Ce programme a reçu le certificat d'excellence du jury PEPS, décerné par le ministère de l'Enseignement supérieur en 2017
Il a récemment lancé un podcast grand public « Le serment d'Augusta », qui vise à réinventer la relation de soin et qui a été intégré à l'enseignement de la faculté de médecine de Sorbonne Université.

Roland Huesca

Essayiste et romancier, Roland Huesca est professeur d'esthétique au département Arts de l'Université de Lorraine.
Il a eu un bref parcours de danseur et de chorégraphe : finaliste du Concours chorégraphique de Nyon en 1986 (INEX), bourse d'aide à la création chorégraphique du ministère de la Culture en 1991 (Samarkande), danseur pour Henry Daniel au théâtre de Friburg im Brisgau en 1988 (Ich Khepera).
Essais
– *Triomphes et scandales : la belle époque des Ballets russes,* Paris, Hermann (2001).
– *L'Écriture du (spectacle) vivant,* Strasbourg, le Portique (2010.)
– *Danse, art et modernité, au mépris des usages*, Paris, PUF (2010).
– *La Danse des orifices, études sur la nudité,* Nouvelles Éditions Place (2015).
– *André Thomazo, La vie extraordinaire d'un homme ordinaire* Nouvelles Éditions Place (2021).
Romans
– *Le Frère de l'autre*, Nouvelles Éditions Place, 2020.
– Il termine : *72 heures dans la vie de douze femmes.*

Isabelle Launay

Isabelle Launay est professeure depuis 1996 en Études en Danse (en esthétique et histoire de la danse) à l'université de Paris VIII et membre du Laboratoire MUSIDANSE.
Elle a enseigné aussi au CNDC d'Angers et au sein du master Exerce (Montpellier) et a collaboré à nombres projets d'artistes (notamment Cécile Proust, Boris Charmatz, Les Carnets Bagouet, Alain Michard, Mathilde Monnier, Loic Touzé, Latifa Laâbissi, Bintou Dembélé).

Ses derniers ouvrages portent sur la mémoire des œuvres en danse :
– *Poétiques et politiques des répertoires*.
– *Les Danses d'après* 1. Cultures de l'oubli et citation.
– *Les Danses d'après* 2. CN D (2017 et 2018).
– *La Passion des possibles, 30 ans de compagnie,* avec Silvia Soter, Ed. L'Attribut (2021), sur la trajectoire de la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues.
Elle travaille aujourd'hui sur les questions de postmémoires et de pouvoirs d'agir en danse dans une perspective transnationale.

Thierry Thieû-Niang

Danseur et chorégraphe, Thierry Thieû-Niang, parallèlement à ses créations, initie des ateliers de recherche chorégraphique auprès de professionnels, d'amateurs, enfants, adolescents, adultes, seniors, personnes autistes ou détenues.
Il collabore avec des metteurs en scène, chorégraphes, comédien.ne.s et musicien.ne.s pour des créations partagées.
Pour la saison 2022-2023, il travaille avec J. Desprairies, R. Delaunay, K. Ito, D. Blanc, M. Vialle, A. Théron, Imany, M. Bauer, R. Zarka, J. Boury, Z. Zouari, J.L. Martinelli et J. Fisera.
Officier des Arts et des Lettres, lauréat de la Villa Médicis hors les murs, de la Fondation Unesco-Aschberg et du prix Chorégraphe SACD.
Il intervient auprès d'écoles d'art, de conservatoires supérieurs d'art dramatique et chorégraphique, d'associations de quartiers, d'hôpitaux et de prisons en France et à l'étranger.
Pour la saison 2021-2022, il est artiste invité à l'hôpital Avicenne, à la MC93 à Bobigny, au TNP à Villeurbanne, à l'Université de Poitiers, à l'école du TNS à Strasbourg, à l'Institut français à Quito (Équateur) et au centre d'art The Invisible Dog à New York.

Durées après montage	Dates et lieux des entretiens
Dominique Boivin 33'	23 septembre 2021 / Le Dancing à l'Île du Roi (Val-de-Rueil)
Susan Buirge 16'	6 octobre 2021/ Studio Nicole Piazzon (Vitry-sur-Seine)
Jean Guizerix 22'	3 novembre 2021 / Studio L'Aire (Poissy)
Dominique Dupuy 21'	14 novembre 2021 / Rue Saint-Guillaume (Paris)
Françoise Dupuy 14'	12 décembre 2021 / Rue Saint-Guillaume (Paris)
Thierry Thieû Niang 21'	31 décembre 2021 / Quartier Belleville (Paris)
Élisabeth Schwartz 22'	3 janvier 2022 / CN D (Pantin)
Isabelle Launay 22'	11 février 2022 / Quartier Ménilmontant (Paris)
Odile Azagury 24'	22 février 2022/ Atelier Anna Weill (Poitiers)
La Tati Flamenco 17'	3 mars 2022 / Studio Amor de Dios (Madrid, Espagne)
Jean Rochereau 14'	13 mars 2022 / Village de Charonne (Paris)
Germaine Acogny 20'	6 mai 2022 / École des Sables (Toubab Dialaw, Sénégal)
Elsa Wolliaston 17'	21 juin 2022/ Studio One Step (Paris)
Malavika 25'	7 juillet 2022 / Studio Bichat (Paris)
Roland Huesca 21'	19 juillet 2022 / Quartier Saint-Maur (Paris)
Malou Airaudo 18'	8 août 2022 / Archives Pina Bausch (Wuppertal, Allemagne)
Emmanuel Flamant-Roze 14'	31 août 2022 / Hôpital de la Pitié-Salpêtrière (Paris)

Extraits choisis retraçant l'évolution des politiques sociales au sujet de la fin de carrière de l'artiste chorégraphique entre les années 90 et 2000

Régime temporel incorporé et institué

La brièveté de la carrière scénique des artistes chorégraphique est nommé "régime temporel incorporé et institué" par **Samuel Julhe et Florence Bourneton**. Ils écrivent que cette situation est fondée sur la conformation des danseuses et des danseurs à un ensemble de normes professionnelles. Ils l'analysent dans ***Mis à la retraite à 42 ans au sein des maisons d'opéra en France***.

La nécessité d'une seconde carrière n'est pas pleinement envisagée

Dans ***Aider à la reconversion des danseurs,*** **Marina Honta, Samuel Juhle, Émilie Salaméro** écrivent :

En France, c'est au milieu des années 90 qu'émergent les premières interrogations publiques sur la thématique de la reconversion des danseurs professionnels…

Un porteur de cause dédié à l'activité des artistes chorégraphiques se dégage en la personne d'Anne Chiffert, alors déléguée adjointe à la Danse au ministère de la Culture…

Il est constaté que c'est l'inégalité à perdurer dans la carrière artistique avec l'avancée en âge qui justifierait une prise en charge spécifique. Dans l'idéal, celle-ci prendrait la forme d'une pension de retraite anticipée sur le modèle de ce que proposent certains grands ballets internationaux comme l'Opéra de Paris. La perception d'une utilité sociale forte, en ce que « les danseurs constituent une richesse essentielle pour la société », appellerait dans une vision welfariste de la culture, une forme de contre-don émanant de la solidarité collective et autorisant à une prise en charge des anciens danseurs sur le temps long selon un modèle qui se trouve au fondement de nombreux régimes spéciaux de retraite (Pigenet, 2008). Dans ce contexte, la possibilité ou la nécessité d'une seconde carrière n'est pas pleinement envisagée…

Si les difficultés relatives aux reconversions sont désormais soulevées collectivement, leur prise en charge reste ramenée aux dispositifs de droit commun et portée par un intermédiaire associatif issu du secteur professionnel. De même, la possibilité d'une caisse de solidarité permettant le versement de pensions, en concertation avec l'AFDAS (Assurance Formation des Activités du Spectacle) et le GRISS (Groupement des Institutions Sociales du Spectacle), est laissée de côté.

C'est au terme des années 1990 que la thématique de la "reconversion" se cristallise véritablement…

Entre novembre 1999 et septembre 2000 un groupe de travail est réuni spécifiquement "sur la reconversion", en concertation avec la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS), l'INSEE (Institut National de la Statistique et des Études Économiques), le DEPS (Département des Études, de la Prospective, des Statistiques et de la communication), le GRISS et le Centre de sociologie des arts. Une objectivation des situations vécues par les artistes est envisagée au motif d'une nécessaire argumentation scientifiquement appareillée. Les fruits de cette concertation s'expriment à deux niveaux. À travers la rédaction d'un rapport ministériel dédié aux danseurs et la réalisation d'une vaste étude statistique sur ce métier qui aboutit à la publication d'un ouvrage dont une section intègre la question des fins de carrière (Rannou et Roharik, 2006, p. 377-389). Avec la proposition de "solutions" qui font appel directement à la puissance publique. Là encore, la redevabilité de l'État à l'égard de l'utilité sociale produite par les artistes chorégraphiques est considérée comme un impératif : « L'État doit à l'ensemble de cette communauté de femmes et d'hommes si essentielle à la vie artistique et culturelle de notre pays, mais dont les satisfactions matérielles sont presque toujours sans rapport avec les sacrifices inhérents à la rigueur quotidienne de leur métier, un soutien sans faille…»

La sanitarisation du social, transformation des principes de justice

À notre sens, ce changement illustre un processus désormais bien décrit de sanitarisation du social, c'est-à-dire de traduction en termes sanitaires d'un problème de société (Fassin, 2000, p. 105) ou lié au travail et à l'emploi (Pelchat et al., 2006). De plus, cette opération renvoie de façon implicite à une transformation des principes de justice attachés à ce dispositif. À l'image de l'évolution des politiques de protection sociale dans leur ensemble depuis une trentaine d'années en France (Lafore, 2010), ce système "d'aide à la reconversion" tend à basculer de ce qui était une logique assurantielle, qui lie des droits sociaux à la place qu'occupent les individus dans le processus productif, et donc à un statut, vers ce qui relève davantage d'une logique assistancielle, apportant une aide aux personnes jugées par des tiers comme étant l'objet "d'accidents de la vie".

Or, comme l'ont bien noté plusieurs travaux, raisonner en termes purement sanitaires ou d'accidentologie en matière sociale et d'emploi revient uniquement à « transformer le bénéficiaire de droits sociaux en victime ayant droit à indemnisation pour préjudice » (Ramaux, 2007, p. 20).

"L'aide à la reconversion" devient ainsi une forme de réparation pour quelques individus et une fin en soi alors qu'elle était auparavant perçue comme un moyen de développement social pour toute une catégorie de professionnels.

Le résultat de *Ce que l'âge apporte à la danse* : Six heures d'entretiens filmés

Six heures d'entretiens filmés auprès de dix-sept personnes, artistes chorégraphiques, chercheuses et chercheurs. Ces entretiens seront en accès libre sur le site du Centre National de la Danse.

Depuis l'obtention de l'aide à la recherche, un temps important a été dédié à la préparation des entretiens, aux tournages des entretiens filmés puis aux montages. Une analyse approfondie débute, celle-ci demandera un certain temps.

Quelques pistes de réflexions

Un choix poétique est aussi un choix politique

Isabelle Launay dit combien un choix poétique est un choix politique, et qu'il faut réaliser combien certains choix poétiques comme celui de ne montrer que des corps jeunes (qui sont merveilleux, là n'est pas le problème) privent le public d'autres poétiques. Elle précise que « c'est aux programmateurs d'effectuer leur travail pour proposer un plus grand éventail poétique aux publics ». Plus loin dans son entretien, elle va même jusqu'à se demander « si une avancée sociale comme la retraite protectrice des artistes chorégraphiques de l'Opéra de Paris ne pourrait pas être une régression esthétique. C'est parce qu'on valorise uniquement une certaine danse physique que les artistes doivent s'arrêter tôt, la reconversion plane toujours comme une menace ». Même si, précise-t-elle, « il est bien légitime que les formations pour les artistes chorégraphiques pensent à la reconversion vu la cruauté du monde du travail et combien le marché consomme ».

« Les artistes interrogé·es ici ne sont pas dépendant·es du désir de chorégraphes, c'est différent de l'habituelle dépendance entre danseurs et chorégraphes, » constate **Isabelle Ginot**.

Elsa Wolliaston trouve le mot reconversion scandaleux. « Un peintre peint toute sa vie », déclare **Françoise Dupuy** qui a été entourée d'artistes toute son enfance. « On est des poètes, on n'a pas à nous mettre à la poubelle », s'indigne **Odile Azagury**.

« Moi je suis interprète soliste. Mais si j'étais interprète avec un groupe et si je n'avais plus ma place dans ce groupe-là, ça deviendrait très très compliqué », précise **Malavika.**

« Dans un monde tel que je l'ai vécu pendant 28 ans, évoque **Jean Guizerix** parlant de l'Opéra, on doute de soi dès lors qu'on a dix ans de moins que l'âge de la retraite ». « Il faut aussi savoir s'arrêter, moi, à cinquante ans, j'ai arrêté de danser *Iphigenie Auf Tauris* » déclare **Malou Airaudo**. « Quand je pense à ces dames de l'Opéra qui ont passé des années à lever la jambe, à se faire du mal, à avoir des courbatures, qui dansent depuis lâge de quinze ans et qui sont mises à la retraite ! », se scandalise **Dominique Dupuy**. « Mais certains étaient contents de partir » précise **Jean Guizerix**.

Susan Buirge affirme que l'exemple de l'Opéra de Paris, qui oblige les artistes chorégraphiques à prendre leur retraite à 42 ans et demi, se diffuse insidieusement dans tous les milieux de la danse.

Pour ce qui est de la présence des corps âgés, la danse est le parent pauvre des arts vivants, constate **Thierry Thieû Niang**. « Comme si ce livre n'avait pas encore été ouvert. Ce sont des corps et des gestes qui sont invisibilisés, effacés comme s' ils étaient irreprésentables, qu'on ne voulait ni les regarder, ni les voir. En danse on veut un corps abstrait, d'où ne transparaît pas l'histoire singulière et humaine de l'artiste. Comment les gens qui sont dans une salle de spectacle peuvent-ils se sentir reliés et faire partie de la même communauté s'il n'y a pas de diversité sur un plateau », s'interroge-t-il.

« Être une danseuse ou un danseur jeune c'est pouvoir performer les standards de la virtuosité, c'est plus facile de rentrer dans les cadres. Les danseuses et danseurs âgés n'ont plus ce masque ou cette ressource. Elles et ils nous livrent leur expérience de vie à travers cet outil d'expression qu'est leur corps. Il y a une forme d'individualité plus forte qui se dégage parce que plus on avance en âge, plus on a tous les âges qu'on a eus », énonce **Juliette Rennes**.

Jean Rochereau raconte combien il était révolté quand, jeune danseur, il constatait que le corps ne devait être que lignes ; la poitrine, les courbes féminines n'étaient pas admises. Durant ses débuts en danse, il dit avoir rencontré des artistes jeunes qui avait des pensées rétrogrades et des chorégraphes beaucoup plus âgés comme Françoise et Dominique Dupuy qui étaient incroyablement innovants dans leurs propositions artistiques et, d'une certaine manière, cela avait complètement inversé la question de l'âge. Lorsqu'il commençait sa carrière de danseur, la danse comme façon d'exhiber des corps jeunes et beaux, c'était tout ce contre quoi il s'élevait. « L'exaltation de la jeunesse me paraissait une connerie absolue ! »

Roland Huesca propose de penser à des dispositifs différents selon les poétiques, les âges, les lieux, ce qui ouvrirait le champ des imaginaires et des spectacles. « Tous les dix ans, les programmateurs veulent du sang neuf ».

« Il faut absolument sortir de la triade apprentissage, carrière, retraite. Sortir de l'idée que l'on se forme, qu'on acquiert un savoir-faire qui devient comme un capital, qu'on exploite, qu'on dilapide pour se retrouver le corps vide, acculé à ce qu'on nomme reconversion », dit **Dominique Dupuy**.

L'âgisme

Mot forgé à partir des mots sexisme et racisme par le gérontologue Robert Butler en 1969. **Juliette Rennes,** sociologue, dont un des domaines de recherche est l'âgisme, le définit de cette manière : « le fait de refuser à quelqu'un l'accès à un bien matériel ou symbolique. Cela peut être une activité, une occupation, une profession, un métier, un loisir ou l'accès à des avantages divers et variés du fait de son âge. »

Juliette Rennes précise l'ancrage historique et politique : « Depuis les années 1970 les Grey Panthers, association de gauche aux États-Unis, liée aux mouvements anti-racistes, féministes et pacifistes, regroupait des jeunes femmes et des retraitées. Cette association demandait la possibilité d'abolir un âge obligatoire de départ en retraite, pas du tout au nom du productivisme, de la nécessité d'utiliser les forces productives jusqu'à un âge avancé ou en valorisant un vieillissement actif qui serait nécessairement au service de l'ordre du travail, mais au nom d'une idéologie de libre choix. »

« Ces femmes prônaient un état social fort qui permette aux personnes d'avoir les moyens d'arrêter de travailler quand elles le souhaitent. Elles étaient aussi les premières parmi les défenseuses d'une sécurité sociale universelle. C'est la question du libre choix dans toutes ses dimensions, c'est-à-dire la possibilité et la liberté d'arrêter de travailler à l'âge auquel on n'est plus capable, où on est épuisé, où on a envie d'avoir un autre type de vie. Il y a de grands décalages selon les métiers. Dans les métiers vocationnels, souvent les personnes ne souhaitent pas arrêter. Cela peut être le cas dans l'enseignement supérieur et la recherche ou dans des métiers artistiques. »

Dans son texte *Vieillissage*, **Dominique Dupuy** écrit : « L'image de la jeunesse collée au danseur est si forte, si prégnante, que l'idée même d'un danseur vieux ne vient pas à l'esprit… Non seulement cette démission obligée lui est funeste, mais elle l'est à la danse elle-même, qu'on se saurait ainsi faire vieillir, comme sait le faire le vigneron du bon marc de Bourgogne. Le public est privé d'une part importante et inconnue de la danse. Le danseur vieux est un danseur mort, un homme mort à la danse, il n'a plus rien à faire sur la terre de la danse, qu'à disparaitre de sa constellation. »

Dominique Boivin et **Dominique Dupuy** constatent qu'on attend des danseurs âgés qu'ils annoncent le fait de toujours danser comme on ferait un "outing". Il faudrait en quelque sorte se justifier. Ils s'y refusent absolument.

« Les questions sociologiques sont modelées par des questions esthétiques » analyse **Isabelle Ginot**. « Toute ma vie, j'ai vu des gens qui dansaient merveilleusement et qui n'étaient pas choisis parce qu'ils ne rentraient pas dans la norme, alors les vieilles et les vieux sont éliminés sans doute, mais pas plus que les autres », déclare **Jean Rochereau**.

« Ce n'est pas du Georges Perec… Mais *La Disparition* c'est l'artiste chorégraphique ! », humorise **Roland Huesca**.

L'âge, un mot polysémique

Dans son article sur l'âge dans l'*Encyclopédie critique du genre*, **Juliette Rennes** écrit : « mobiliser l'âge comme catégorie d'analyse des rapports sociaux conduit à explorer l'organisation d'asymétries fondées tant sur un écart d'âge civil que sur un écart d'âge statutaire. Alors que l'âge civil d'une personne désigne la durée, mesurée en année, depuis sa date de naissance inscrite dans l'état civil, son âge statutaire renvoie à la façon dont ses activités, son statut social et son apparence corporelle (éthos, hexis, façon de s'habiller, signes visibles de sénescence…) la positionnent, aux yeux des autres et à ses propres yeux, dans une tranche d'âge dont la perception peut varier selon les situations. »

Élisabeth Schwartz rit en demandant : « À partir de quand parle-t-on de l'âge ? Puisqu'on est toujours plus vieux que quelqu'un. »

« De toute façon, depuis l'instant de sa naissance, on vieillit », remarquent **Dominique Dupuy** et **Elsa Wolliaston**. Cette dernière dit aussi que « le fait de travailler avec beaucoup de personnes porteuses de handicap permet de ne pas se focaliser sur la question de l'âge ».

« C'est quoi, l'âge ?, C'est quoi le regard sur l'âge ? Pour les jeunes qui regardent une personne âgée, c'est quoi ? Et pour une personne âgée qui regarde un jeune ? » questionne **Malou Airaudo**.

Le neurologue **Emmanuel Flamand-Roze**, après avoir fait plusieurs propositions pour définir la vieillesse, « ça pourrait être le moment où l'on est plus en bonne santé, mais ce serait probablement faux… quand on perd une certaine inscouciance… quand les capacités commencent à décliner, ce serait donc à 25 ans… » Il avance finalement « Peut être qu'on devient vieux quand on n'arrive plus à être en phase avec la jeunesse du monde dans lequel on vit. »

« L'âge est une construction » affirme **Jean Rochereau**.

Quand on doit lâcher les prouesses techniques, biomécaniques, musculaires, est-ce que quelque chose d'autre apparaît?

« On lâche quelque chose de la forme pour être plus dans la qualité mais c'est surtout le temps qui ouvre l'espace » analyse **Élisabeth Schwartz,** reprennant le terme de Rudolph Laban *le temple fluctuant* qui est, pour elle, fait de strates de sensibilité et d'émotions. « Ces émotions viennent de sensations très concrètes, l'air sur la peau, le temps nécessaire à un geste. L'émotion, c'est pragmatique, c'est dans le corps lui-même et c'est pour cette raison que l'âge intervient dans cette perception… L'âge est libérateur, car il permet de s'émanciper des présupposés esthétiques imposés de l'extérieur et qu'il fallait incorporer. Maintenant, mon exigence, qui est très grande, est liée à mon état de corps ».

« Quand on danse on essaie de faire mieux, on essaie de sauter plus haut, on essaie de tourner plus, de tenir en équilibre plus longtemps. On est tout le temps en train d'essayer de construire un plus qui, en fait, n'est jamais un plus. Parce que ça n'est jamais qu'une échelle sur laquelle on grimpe pour essayer d'atteindre quelque chose. Et souvent, on ne sait même pas ce que c'est », constate **Jean Rochereau**. « Dans la mouvance de la postmodernité venue des États-Unis, avec Dominique Bagouet, nous nous intéressions à l'ordinaire, donc le débordement d'énergie qui menait à ce que nous appelions le mouvement au kilomètre n'était pas ce qui nous intéressait dans l'artistique. L'énergie en tant que telle a été très vite séparée de l'artistique, du coup, quand l'énergie s'en allait, ce n'était pas un problème. Les possibilités physiques, elles ont été écartées avant même de disparaître ».

Susan Buirge pense que c'est lorsqu'il n'y a plus que la résonance du geste que la danse est la plus présente et qu'elle reste gravée dans la mémoire du public. **Isabelle Launay** parle d'une plasticité perceptive.

Citant René Char : *Le poète doit laisser des traces, non des preuves, seules les traces font rêver*, **Jean Guizerix** ajoute : « En vieillissant on laisse plus de traces que de preuves. Grâce au travail de Wilfride Piollet, j'ai pu constater que, plus fine et plus minimale est la gestuelle, plus grande est la sensation et donc l'expression de la sensibilité. Avec l'âge ce n'est pas seulement les branches de l'arbre qu'on voit, ce sont les racines. C'est la profondeur de ce qui se passe en dessous qui fait que les branches sont belles ».

« Oui, nous sommes de vieux arbres » dit **Odile Azagury**. Elle parle de l'écho, de la suspension ou de la résonance du mouvement. « On n'a plus rien à prouver mais on éprouve dans le sens magnifique du terme éprouver, ressentir. On fait résonner ce mouvement par la conscience du temps et de l'espace. La possibilité de lever une jambe à la seconde, mais qu'est-ce qu'on s'en fout ! La force, elle n'est pas dans la physicalité du corps, elle est dans l'amour, dans la nécessité d'exprimer quelque chose. L'émotion prend la place des prouesses et l'âge permet le geste essentiel. Il pourrait même n'y avoir qu'un geste, mais je ne sais pas encore lequel, car je ne suis pas assez vieille » ajoute-t-elle en riant.

« Avec l'âge, le geste est plus concis, pour autant le public reçoit. C'est comme au théâtre, pas besoin de hurler » dit **Françoise Dupuy**. Elle précise que les excentricités qui démolissent le corps ne l'ont jamais intéressée.

« Le saut m'a quitté » disait **Dominique Dupuy**. « À un moment donné, les règles, tu les abandonnes ou elles te quittent », constate **Malavika**. « Maintenant, durant mon cours quotidien je fais ce que je veux ou ce que je peux ou les deux à la fois » déclare dans un rire **Élisabeth Schwartz**.

« Abandonner le futile et l'inutile, opérer un choix drastique, combiner avec la passion un peu de raison. Il faut passer de la puissance active vers la puissance passive du devenir » écrit **Dominique Dupuy**.

Le corps, partie d'un écosystème

En lien avec certaines philosophies et cultures orientales, des arts permettent à l'âge d'apparaître dans toute sa sérénité. **Malavika** précise : « Dans le Bhārata-Natyam, avec l'âge, c'est l'expressivité et l'émotion qui prennent le dessus. Depuis toujours, je cherchais un geste transparent, vidé de tension et d'effort. Dans ce style de danse classique du sud de l'Inde, la danse se déplace très peu dans l'espace et c'est à l'intérieur du corps qu'il faut trouver l'espace. Il faut habiter le corps autrement qu'en courant et sautant. L'espace pour une danseuse indienne c'est l'espace intérieur ».

Susan Buirge parle des traditions en Asie où le temps n'est pas linéaire. « Le temps est cyclique et dans cette notion de temps cyclique, il y a toujours le vieux qui fait du neuf et du neuf qui fait du vieux et il faut faire très attention à ne pas briser ce lien. »

Thierry Thieû Niang a remonté au Mexique sa chorégraphie pour amateur·es séniors …*Du printemps*. « J'ai remarqué que les personnes âgées, qui vivent là-bas au cœur de la société, travaillent, se déplacent et bénéficient d'attentions de la part du reste de la population, on leur laisse la place dans le bus, on porte leurs sacs, on les accompagne. Les personnes âgées, même épuisées, ne vivent pas à côté de leur corps qu'elles ont appris à écouter et à ménager. Elles sont très concentrées sur leur organisme, leur respiration. En Europe, les personnes âgées sont souvent immobilisées, doivent vivre en dehors de la société. »

Élisabeth Schwartz évoque les pratiques du groupe des duncaniennes durant lesquelles les mères venaient avec leurs enfants, toutes les générations étaient présentes dans le studio de danse.

La Tati flamenco avait, toute jeune danseuse, acquis le style des danseuses de deux générations précédant la sienne. Ce style se déplaçait très peu dans l'espace et se dansait parfois assise. « À cette époque, chaque danseuse et danseur avait un style très personnel, très singulier, on ne cherchait aucune uniformité. »

La forme arrive par l'énergie et la respiration, expliquait à **Elsa Wolliaston** son maître de danse balinaise. « Il avait 86 ans et, en un éclair, il joignait le geste à la parole, en une seconde tout était en place… Les danses prennent racine dans leurs environnements, tout vient du sol, que ce soit l'eau, la savane, la forêt, et je n'emploie jamais le mot "esthétique" si cher à l'Occident car, pour moi, un geste est beau quand il est juste ».

« Un mouvement n'est jamais raté, il est transformé » dit **Germaine Acogny**.

Dominique Boivin, **Germaine Acogny**, **Malavika** considèrent que leur corps ne leur appartient pas mais qu'elles en sont les dépositaires responsables. Leur corps est une partie d'un écosystème bien plus vaste.

« Dans une danse, il y a toujours quelque chose qui rappelle ce que j'appellerais des mouvements archaïques, un battement de cœur, une respiration, un bercement. Retourner à des choses archaïques, cela rappelle le cycle de la vie,

l'enfance, l'âge mûr, chaque période a ses avantages mais a finalement aussi ses constantes. Il y a quelque chose qui touche aux racines » dit **Emmanuel Flamand-Roze**.

Odile Azagury constate que son corps d'aujourd'hui correspond parfaitement à ce qu'elle désirait exprimer depuis longtemps mais qu'un corps trop jeune et sensuel ne pouvait montrer. « Toutes ces larmes qui gouttent de ce corps, c'est quelque chose que je ne savais pas dire avant et maintenant mon corps peut le dire exactement comme je veux qu'il l'exprime. Un corps chargé d'humilité mais qui a le culot et l'audace de se donner au public. Le rendez-vous, il est là. Ce corps actuel, porteur de la mémoire de la Shoah me permet de faire surgir le squelette »

Les figures inspirantes, Les strates, La maturité, l'expérience

« Quand on a vu Martha Graham, Doris Humphrey ou José Limon danser à un âge avancé, on n'est plus effarouché par l'âge des danseurs. » déclare **Dominique Dupuy**. Tous les artistes interrogé·es gardent des souvenirs puissants de danseuses et danseurs âgés qu'ils ont vus dans diverses circonstances, ils citent Jean Babilé, Trisha Brown, Yvette Chauviré, Merce Cunningham, Maria-Theresa Duncan, Rosella Hightower, Kurt Joos, Léonide Massine, Kazuo Ono, Maïa Plissetskaïa, mais également des artistes vus autour du monde, danseur de claquette, danseuse de flamenco, danseurs à Bali, en Australie, dont ils ont oublié ou jamais connu le nom, mais aussi des personnes dansant durant des fêtes familiales, des cérémonies, des rituels, des dames en kimono traditionnel entraperçues par une porte coulissante en papier, des danseurs de danse populaire sur une place de village, tous et toutes inoubliables.

Elles et ils parlent aussi de leurs professeur·es âgé·es. Alfredo Corvino, le Maha Guru Tari Klassik Njoman Kabul, Marguerite Lamotte, Olga Preobrajenska, George Skibine, Hans Ulrich, Nina Vyroubova, Nicolas Zverev, leurs ont transmis un amour immense de la danse.

Jean Guizerix évoque le repentir, comme on en parle en peinture. « Comment ne pas être imprégné de toutes ces richesses, de tous ces mondes, toutes ces visites. » « Madame, quand vous dansez, on peut voir les strates de votre danse » disait le philosophe Francois Julien à **Françoise Dupuy**.

Beaucoup des artistes chorégraphiques intérogé·es pensent que l'âge apporte une maturité et une liberté indéniable par rapport à des preuves qu'il n'est plus nécessaire de donner, permettant un lâcher prise émancipateur. **Jean Rochereau** nuance : « Ce n'est pas l'âge qui apporte cela mais le temps, le temps de l'attention, le temps de l'écoute absolument nécessaire à l'art. L'idée que l'âge apporte une expérience, je n'y souscris pas, on ne peut pas comparer deux infinis, l'expérience d'un enfant de deux ans est déjà un infini. » Il ajoute dans un rire : « Le respect et le vieux respectable, ça me gonfle ! ».

Plusieurs de ces artistes affirment ne pas s'être posé la question de l'âge avant notre entretien, elles et ils ont décidé, non pas de ne pas vieillir car ils sont pleinement conscients de leur âge, mais plutôt de vivre avec leur âge. Elles affirment aussi qu'elles danseront jusqu'au bout car le mouvement est intrinsèquement lié à la vie. Et leur corps est toujours apte à transmettre ce qu'elles souhaitent faire passer par leur art.

Isabelle Launay et **Élisabeth Schwartz**, réfutent que l'expérience soit un plus. Cette dernière déclare que l'expérience, ce n'est pas amasser du savoir mais continuer à s'interroger. **Isabelle Launay**, proposant de détruire les échelles de pouvoir, déclare qu'elle ne se considère pas meilleure enseignante-chercheuse qu'une plus jeune.

Le travail, les douleurs, le plaisir, l'enfance, la mort

La plupart des artistes interrogé·es précisent qu'il faut continuer à travailler quotidiennement. **Françoise Dupuy** affirme : « Ainsi le corps, qui a son intelligence propre, s'adapte sans y réfléchir ». Si certaines restent fidèles à un cours de danse classique, **Germaine Acogny** marche dans l'océan et pratique une danse prière créée pour elle par une de ses élèves. Chacun·e invente sa routine adaptée à ses besoins spécifiques, ses douleurs singulières, son histoire et son environnement. « Ce dont il est question, c'est de danser sans tous les moyens de la jeunesse, les accidents en danse et le travail qui s'ensuit sont un apprentissage et une préparation à la vieillesse. Si on considère l'âge de cette façon, l'âge n'est pas un souci pour la danse. Il se met dans la danse. Pour intégrer l'âge à sa danse, il ne faut pas renier son âge, Il faut faire son âge, être de son âge et être son âge. Ainsi l'âge n'arrive pas comme un intrus, n'arrive pas comme une catastrophe. Il est là depuis le départ. » déclare **Dominique Dupuy**.

Le désir, le sens du jeu, la liberté sont des élans très forts et très vivifiants que j'ai perçus chez tous les artistes chorégraphiques interrogé·es. Les responsabilités transmises, le plaisir qui accompagne leur danse est quelquefois plus grand qu'avant. La joie qui les animait quand ils dansaient enfants est toujours présente. Plusieurs me proposent de renverser la phrase *Ce que l'âge apporte à la danse* et évoquent ce que la danse apporte à l'âge.

« Même si les machines ne suivent pas, dit **Elsa Wolliaston** en parlant de ses articulations, le désir est intact et la danse peut me distraire de mes douleurs. » « De toute façon, j'ai toujours eu mal quelque part, dit en riant **Malou Airaudo**, mais ce qui est formidable, c'est qu'en dansant, ça part ! »

Le neurologue **Emmanuel Flamand-Roze** prend en charge des personnes qui ont des maladies du mouvement : « La pratique de la danse est le moyen le plus efficace pour gagner dix à quinze ans de vie en bonne santé. La danse permet la préservation du capital neurologique ; la décharge de substances bénéfiques au bien-être des neurones apportée par la danse est une des plus puissantes. C'est très intuitif, on peut le ressentir très facilement. »

Mes interrogé·es ne craignent pas de parler de la mort, ils et elles y pensent, quelquefois en transmettant leur savoir. Beaucoup me disent aussi que la maladie et la mort peuvent survenir bien avant la vieillesse et qu'il ne faudrait pas autant associer maladie, vieillesse et mort.

« La question de la mort, c'est la finitude et elle est intéressante. Alors après, qu'est-ce qui est attaché à cette question de la mort ? C'est le morbide, c'est la maladie. Si on ne prenait pas la question de l'âge de façon morbide, ce serait moins morbide de mourir », dit **Roland Huesca** dans un rire partagé. « C'est pour ça que Cunningham m'intéressait, parce qu'on le voyait en positif… Comment voir les personnes âgées comme créatrices d'avenir et de désir ? Les artistes sont-ils "spinozistes" ? Ont-ils un rapport spécifique avec la joie pour être toujours en train de créer ? »

La Tati flamenco dit qu'elle est trop vieille pour qu'on l'appelle pour danser, mais pas assez pour qu'elle arrête de danser. Elle affirme : « La danse m'a sauvée, je dois maintenant profiter de chaque moment, je n'ai mal nul part ! Je pense que je danse mieux maintenant. L'âge est un plus, pas un moins ».

Germaine Acogny va jusqu'à déclarer : « Ce que je recherche, c'est la virtuosité du plaisir. Je n'ai pas envie de faire les mêmes choses que lorsque j'étais jeune, mais l'enfant en moi est toujours très présente ».

Odile Azagury parle de la vieille dame et de la petite fille qui se côtoient en elle : « La recherche du plaisir est un trait commun de l'enfance et de la vieillesse ».

Dominique Dupuy théâtral et taquin : « On dit : le pauvre homme, il retombe en enfance. Et bien, moi je dis, il a bien de la chance ! L'âge de raison à 7 ans, c'est une connerie absolue ! »

Quant à **Elisabeth Schwartz**, elle s'exclame dans un rire clair et un geste projetant ses bras et son buste vers l'avant : « Je ne bats pas en retraite, j'avance ! »

Ce que l'âge apporte à la danse #résonances

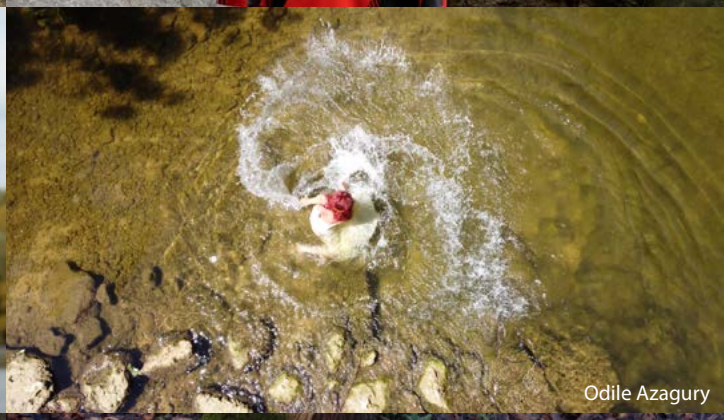
Des moments de danse ont aussi été filmés. Faisant résonner paroles et danses, nous avons créé la vidéo :

Ce que l'âge apporte à la danse #résonances

Élisabeth Schwartz

Elsa Wolliaston

Jean Guizerix


Odile Azagury

Dominique Boivin

Dominique Boivin

Bibliographie

– **Catherine Achin, Juliette Rennes** *La vieillesse : une identité politique subversive : entretien avec Thérèse Clerc* in Mouvements N° 59 (2009)
– **Marc Augé** *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge* Éditions du Seuil, Paris (2014)
– **Simone de Beauvoir** *La vieillesse* Éditions Gallimard, Paris (1970)
– **Lucio Bizzini** *L'âgisme, Une forme de discrimination qui porte préjudice aux personnes âgées et prépare le terrain de la négligence et de la violence***.** in Gérontologie et société (2007)
– **Clémence Coconnier, Samuel Julhe** *L'accompagnement des danseurs en transition professionnelle, un dispositif révélateur des décalages entre une institution et ses usagers* in Terrains & travaux N°31 (2017/2)
– **Amanda Cron-Faure** *Le saut et la chute dans la danse du temps* in Repères, cahier de danse N° 24 (2009/2)
– **Dominique Dupuy** *Le Vieillissage in La sagesse du danseur,* Éditions du 81 (2011)
– **Françoise Dupuy** *On ne danse jamais seul, écrits sur la danse* Éditions Ressouvenances (2012)
– **Suzon Holzer** *propos recueillis par Sylviane Pagès* In Repères, in cahier de danse N° 24 (2009/2)
– **Marina Honta, Samuel Julhe, Émilie Salaméro** *Aider à la reconversion des danseurs,* in Revue française des affaires sociales (2015/1-2)
– **Samuel Julhe, Florence Bourneton-Soulé** *« Mis à la retraite à 42 ans! » Gestion du vieillissement des danseuses et des danseurs dans les maisons d'opéra en France*, in Sociétés contemporaines n° 112 (2018/4)
– **Monique Legrand et Ingrid Voléry** *Introduction au Dossier « Genre et vieillissement »,* in SociologieS (2012)
– **Mindy N. Levine** Projet aDvANCE : *Après la scène : bâtir un avenir meilleur pour les danseur et l'art chorégraphique* site CN D (2004)
– **Leni Marshall, Valérie Barnes Lipscomb** *Staging Age. The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film*, Palgrave Macmillan (2010)
– **Susanne Martin** *Dancing Age(ing),* Transcript Publishing (2017)
– **Nanako Nakajima**, **Gabriele Brabdstetter** *The Aging Body in Dance, a cross-cultural perspective,* Routlege (2017)
– **Sylviane Pagès** *« Le plus vieux danseur du monde » Légende d'une verticalité épuisée*. in Repères, cahier de danse N° 24 (2009/2)
– **Yvonne Rainer** *Une femme qui… Ecrits, entretiens, essais critiques* Les presses du réel (2008)
– **Janine Rannou, Ionela Roharik** *Les danseurs, un métier d'engagement*, Ministère de la Culture (2006)
– **Juliette Rennes** *Conceptualiser l'âgisme à partir du sexisme et du racisme. Le caractère heuristique d'un cadre d'analyse commun et ses limites*. Presses de Sciences Po | Revue française de science politique
– **Juliette Rennes** *Âge in Encyclopédie critique du genre,* Éditions La découverte (2016)
– **Juliette Rennes, Lorine Dumas** *Inventer un autre regard sur l'avancée en âge. Vieillissement corporel, féminisme et arts plastiques depuis les années 1970,* in Antipodes, vol. 41, p. 100-121 (2022)
– **Susan Sontag** *The Double Standard of Aging* in The Saturday Review, 23 septembre 1972, p. 29-38
– **Pierre-Emmanuel Sorignet** *Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains*, in Sociétés contemporaines n° 56 (2004/4)
– **Hélène Thomas** *Le « métier » de vieillard. Institutionnalisation de la dépendance et processus de désindividualisation dans la grande vieillesse* in Politis N°72 (2005/4)
– **Michael Vais** *Montrer des corps vieillissants sur la scène : comment ? pourquoi ? pourquoi pas ?* in Les Entrées libres du jeu, N°125, p. 77-89 (2007)
– *Âge du corps et maturité*, actes de la table ronde, Le Cratère, théâtre d'Alès (1996)

Soutiens

Outre l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse du CN D,
le projet *Ce que l'âge apporte à la danse* a reçu le soutien de :
– La maison des métallos (Paris)
– CDCN L'échangeur (Château-Thierry)
– CCN Caen en Normandie, résidence d'écriture
– CDCN la Manufacture, Nouvelle Aquitaine

Une partie de *Ce que l'âge apporte à la danse* a été montrée :
– À la maison des métallos (Paris)
– Dans l'exposition « Hors-pistes » au Centre Pompidou, Malaga (Espagne)
– Dans l'exposition « Hors-pistes » au Museu das Minas, Belo Horizonte (Brésil)

Table des matières

***Ce que l'âge apporte à la danse* #installation multiécran 1**
Le corpus 1
La genèse 1
Le postulat 2
Le comité scientifique 2
Le travail en amont des entretiens 2
Des mondes chorégraphiques 3
Le dispositif scénographique et technique 3
Scénographie 3
Image 3
Son 3
Lumière 4
Transport 4
Dérushage 4
Montage 4
Biographies des personnes interrogées 5
Germaine Acogny 5
Malou Airaudo 5
Odile Azagury 6
Dominique Boivin 6
Susan Buirge 6
Dominique Dupuy 7
Françoise Dupuy Michaud 7
Jean Guizerix 7
Malavika 8
Jean Rochereau 8
Élisabeth Schwartz 8
La Tati Flamenco 9
Elsa Wolliaston 9
Emmanuel Flamand-Roze 10
Roland Huesca 10
Isabelle Launay 10
Thierry Thieû-Niang 11
Durées après montage, dates et lieux des entretiens 11
L'évolution des politiques sociales au sujet de la fin de carrière de l'artiste chorégraphique . . 12
Régime temporel incorporé et institué 12
C'est au terme des années 1990 que la thématique de la "reconversion" se cristallise véritablement… 12
La sanitarisation du social, transformation des principes de justice 12
Le résultat de *Ce que l'âge apporte à la danse* : Six heures d'entretiens filmés 13
Quelques pistes de réflexions 13
Un choix poétique est aussi un choix politique 13
L'âgisme 14
L'âge, un mot polysémique 14
Quand on doit lâcher les prouesses techniques, biomécaniques, musculaires, est-ce que quelque chose d'autre apparaît? 14
Le corps, partie d'un écosystème 15
Les figures inspirantes, Les strates, La maturité, l'expérience 16
Le travail, les douleurs, le plaisir, l'enfance, la mort 16
***Ce que l'âge apporte à la danse* #résonances 17**
Bibliographie 18
Soutiens 18