Il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait

Entretien avec Jean Guizerix

Marion Even et Jean Guizerix

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1865>

DOI : 10.4000/danse.1865

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marion Even et Jean Guizerix, « Il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 18 juin 2018, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1865> ; DOI : 10.4000/danse.1865

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait

Entretien avec Jean Guizerix

Marion Even et Jean Guizerix

NOTE DE L'ÉDITEUR

Initialement paru dans l'ouvrage de Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments* (Paris, micadanses/Université Paris 8, 2014, p. 56-65), cet entretien est réédité avec l'aimable autorisation de ses auteurs dans le cadre du cinquantenaire de Mai 68.

NOTE DE L'AUTEUR

Cet entretien a été réalisé en mai 2012, dans le cadre du séminaire « Relire les années 1970 : forces discrètes et altérité » conduit par Sylviane Pagès et Mélanie Papin, au Département Danse de l'Université Paris 8. Mené dans l'optique de recueillir un témoignage sur les années 1970, il s'est avéré proposer un focus particulier sur Mai 68 à l'Opéra de Paris, nous incitant à l'intégrer à cette publication. Au-delà des événements de Mai et des parcours singuliers de Jean Guizerix et Wilfride Piollet qui sont ici partiellement retracés, ce sont aussi des tendances fortes qui traversent l'Opéra de Paris dans les années 1970 qui sont nommées : les tensions entre rénovateurs et tenants de la tradition, ou les présences audacieuses et complexes des chorégraphes contemporains Carolyn Carlson et Merce Cunningham.

MARION EVEN : Avant d'entrer dans l'évocation des années 1970, j'aimerais que tu évoques ton parcours au sein de l'Opéra de Paris. À quel âge y es-tu entré et comment as-tu gravi les échelons ?

Jean Guizerix : Je suis entré dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris en 1964, j'avais dix-neuf ans. Cela relève un peu du hasard, dans la mesure où, certaines années, des

places se libèrent lorsque le nombre d'élèves sortant de l'école de danse et susceptibles d'entrer dans le corps de ballet n'est pas atteint. Il y avait cette année-là des places disponibles, tous les jeunes gens de l'école de danse n'étant pas encore suffisamment formés pour entrer dans le corps de ballet. Dans ce cas, une audition externe est organisée, permettant d'engager d'autres personnes. À l'époque, on appelait cela des surnuméraires. Je suis resté deux ans surnuméraire, c'est-à-dire sans contrat fixe. Après cette période, en 1966, j'ai passé un concours au sein de l'Opéra pour être engagé définitivement dans le corps de ballet, en tant que stagiaire, dans un premier temps, puis quadrille, premier échelon du corps du ballet, ensuite coryphée, sujet et enfin premier danseur. Le dernier échelon est celui de danseur étoile. De quadrille jusqu'à premier danseur, on gravit les échelons sur concours. Il y a une ou deux places dans l'échelon supérieur auxquelles on postule une fois par an par le biais d'un concours interne pour lequel il s'agit de présenter une variation¹ imposée et une variation libre sur le plateau de l'Opéra. Le concours est public et composé d'un jury de vingt personnes. Selon son classement et le nombre de places à pourvoir, il est alors possible de franchir l'échelon supérieur. On peut gravir les échelons chaque année et donc assez rapidement, ce qui a été mon cas, puisque j'ai été engagé définitivement en 1966 et que j'ai été nommé danseur étoile en 1972. Seul le statut de danseur étoile s'acquiert de manière nominative en fonction des rôles dans lesquels la direction de l'Opéra de Paris imagine que l'on assurera sa position. Si tu peux porter des danseuses ou être un bon partenaire, si les chorégraphes invités te choisissent, si le maître de ballet², les répétiteurs³ et le directeur de la danse⁴ sont contents de ton travail, etc., alors tu peux être nommé danseur étoile.

La hiérarchie est très pyramidale : le corps de ballet, avec les quadrilles et les coryphées, forme les ensembles, tels que les paysans et les vendangeurs dans *Giselle*, les grands ensembles ou les danses de caractère dans *Le Lac des cygnes*. Le sujet a plutôt tendance à interpréter des pas de quatre⁵ ou des pas de six, qui lui permettent d'être davantage repéré dans un rôle. À l'époque il y avait des statuts et des principes. Pourtant, j'ai dansé *Le Sacre du printemps* (1959) de Maurice Béjart alors que je n'étais encore que premier danseur, je fus le partenaire d'une étoile confirmée comme Claire Motte dans *La Péri*.

MARION EVEN : Pour aborder les années 1970, j'aimerais débiter par ce qui ouvre cette décennie et qui a marqué ta génération, à savoir les événements de Mai 68. Comment as-tu vécu ce mois de mai en tant que jeune danseur ?

Jean Guizerix : J'ai vécu ce mois de mai d'une très belle façon, d'abord parce que je l'ai passé auprès de ma future épouse, Wilfride Piollet, que j'avais rencontrée un an plus tôt, en 1967. Nous vivions donc heureux et insouciantes [rires] et découvriions des mondes autres en dehors d'une institution comme celle de l'Opéra. Tout était ouvert. Nous allions prendre des cours à droite et à gauche, à la Sorbonne, au Conservatoire⁶. Nous avons rencontré des gens du jazz, de la danse espagnole, du folklore, de la danse contemporaine, etc. Nous avons fait vraiment de belles rencontres dans la liberté de l'échange.

À l'Opéra, les choses se sont passées d'une façon assez folklorique. Pour schématiser, la gauche avait pris l'Odéon⁷ et la droite voulait s'emparer de l'Opéra. Nous ne voulions absolument pas de cette récupération. Donc pour que l'Action française, enfin ce que l'on appelait les « fascistes » à l'époque, ne prenne pas l'Opéra, nous montions la garde avec des boucliers d'*Aïda*⁸ et de *Norma*⁹, avec des matraques en bois

ou en carton et avec des casques de figurants. Tout cela était très « sérieux » mais, j'imagine rétrospectivement, sans réelle efficacité : on avait des tours de veille avec les pompiers, les habilleuses et les machinistes... On dormait même à l'Opéra, ce qui était formellement interdit mais... plus rien n'était interdit en 1968 ! On allait aussi sur le perron de l'Opéra pour voir si « l'attaquant » ne venait pas s'emparer de ce bastion de la rive droite. C'était très symbolique évidemment car nous n'aurions pas pu faire grand-chose face aux bombes lacrymogènes et aux fusils. Mais, il y avait l'envie de défendre un lieu que l'on aimait, pour lequel on se serait battu et dans lequel pouvait s'inscrire aussi une autre façon de voir la danse. Nous le rêvions du moins !

Malheureusement, tout s'est très vite refermé à l'Opéra. Les postures réactionnaires se sont réactivées provoquant par exemple le départ de Michel Descombey, alors directeur de la danse, qui m'avait engagé. Les danseurs étoiles en place ont demandé à ne plus travailler avec lui quand Mai 68 a cessé de vivre l'utopie. C'était une personne ouverte à l'esprit de cette période, mais cela ne correspondait pas aux désirs de certains. Je pense qu'il y a eu, d'une façon générale d'ailleurs, après 1968, un terrible retour de manivelle.

MARION EVEN : En 1968 et un peu avant, l'Opéra commençait pourtant à opérer une mue, à s'ouvrir aux autres danses.

Jean Guizerix : Oui, il y avait un désir en germe. En tout cas, nous, à l'intérieur, nous nous échappions. Nous allions à droite et à gauche, à deux sur un solex – les policiers ne nous disaient absolument rien – c'était incroyable ! Il y avait un esprit d'audace. Nous sommes allés rue Soufflot essayer de découvrir « sous les pavés, la plage », nous avions des réunions à la Sorbonne¹⁰, ou la faculté de Jussieu, jusqu'à trois heures du matin, et nous y avons croisé les Sauvageot, Cohn-Bendit et Geismar¹¹.

MARION EVEN : Est-ce que tu étais à l'Odéon quand il a été pris ?

Jean Guizerix : Je n'étais pas à l'Odéon le soir même, lorsque les portes se sont refermées et que la scène a été occupée. Je devais être dans une rue adjacente. J'y suis allé un peu plus tard. Il y avait tous les jours des réunions, des colloques, des rencontres et des réflexions avec des gens de tout le milieu universitaire ou culturel, mais aussi des chirurgiens dentistes ou des machinistes qui essayaient de repenser la structure de la culture, d'une façon générale. Et la danse était aussi impliquée, assez fortement, assez noblement, je dirais. Est-ce que cela a fait bouger quelque chose pour la danse ? Je pense que ce qui en a découlé, au début des années 1980, est quand même le prolongement, en tout cas en dehors de l'Opéra, de ce que les gens avaient pressenti comme désir d'évolution. Moi, j'en garde un très bon souvenir. Même si certains disent que Mai 68 n'a pas été très constructif, des choses ont bougé indiscutablement, malgré l'aspect régressif de certains comportements de détenteurs d'un pouvoir archaïque.

MARION EVEN : Était-ce aussi le cas ailleurs, hors de l'Opéra ?

Jean Guizerix : Je suis moins bien placé pour parler de l'ailleurs, même si nous n'avions pas d'œillères alors que nous vivions au sein de cette institution ; nous avons toujours voulu que les portes, les fenêtres, les murs même s'entrouvrent... On sentait l'éclosion, le désir, l'appétit, l'engagement et l'audace ; le nombre de petites compagnies naissantes, le choix de l'intime et des lieux de présentation des recherches, on ne pouvait pas y être étranger. Plus concrètement, il me semble que

les compagnies qui se sont constituées à cette époque-là, avaient un désir d'indépendance vis-à-vis des pouvoirs conservateurs et souhaitaient un engagement plus grand des politiques culturelles en faveur de la danse. Au sein de l'Opéra, il était réclamé une plus grande indépendance budgétaire car nous étions plus ou moins tributaires des productions d'opéras.

Si un metteur en scène venait faire un opéra et qu'il n'y avait pas assez d'argent, on ponctionnait le budget de la danse, par exemple. Michel Descombey était un des premiers à prôner cette indépendance financière pour la danse. Ceux qui ont donné vie à la danse à la fin des années 1970 ont été marqués par cette période, du moins je le ressens comme cela.

MARION EVEN : À ce moment-là, la danse classique est très visible et les modernes sont plus souterrains. Alors que tu étais dans une institution qui porte une esthétique académique, as-tu eu le désir, pendant et après ces événements, d'aller voir ailleurs, de t'ouvrir à d'autres esthétiques ?

Jean Guizerix : Complètement, c'est évident que ces événements ont participé à mon ouverture, même si nous étions, Wilfride et moi, déjà un peu dans cette démarche. Dès 1964, j'ai très vite travaillé avec Michel Caserta¹², par exemple, qui a dirigé ensuite la Biennale du Val-de-Marne, pendant trente ans. Ce désir était sous-jacent, nous étions la génération de danseurs classiques qui reformulions les questions face à l'institution et la tradition, ce n'est pas un hasard.

La question de notre départ de l'Opéra s'est posée bien sûr, mais Wilfride a été nommée danseuse étoile en 1969. C'était donc plus délicat de se dire qu'on partait chez Béjart, ou ailleurs, pour vivre notre danse d'une façon plus ouverte – enfin, que l'on pensait plus ouverte, mais qui ne l'était pas nécessairement. Les compagnies indépendantes restaient finalement sous l'autorité d'une personne et dans une forme assez hiérarchisée, malgré tout. On peut le dire sans animosité à l'égard d'un homme comme Maurice Béjart, notamment. Et puis ne danser que du Béjart ou du Roland Petit ou même du Balanchine toute l'année... cela nous semblait nous limiter, nous qui désirions rencontrer toutes les tendances, tous les courants, toutes les danses, sans frontières...

Dès 1964, je me souviens être allé voir Merce Cunningham au Théâtre de l'Est Parisien. J'ai vu pour la première fois un homme se faire jeter des tomates. J'étais très choqué parce qu'il était évident pour moi que ce qui se passait sur scène avait un immense intérêt. Je trouvais sa danse très neuve et très indépendante, très structurée, mais de façon audacieuse ; ceci m'a amené à questionner mon regard, mes habitudes de spectateur, ma place dans le monde de la danse.

Bien qu'interprétant des rôles de répertoire dans *Giselle*, *La Belle au bois dormant*, *Coppélia* ou *Le Lac des cygnes*, j'avais en moi des désirs d'un engagement physique, et aussi de l'esprit, d'une autre nature ; je réalisais les notions « d'énergie », de « présence », de relation à mon propre corps, de toute autre manière.

MARION EVEN : Mais vous êtes quand même restés à l'Opéra...

Jean Guizerix : Mais nous sommes quand même restés à l'Opéra. Nos amis, Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, sont partis en 1972 pour créer le Théâtre du Silence à La Rochelle¹³ et très vite nous avons été les instruments de ces jeunes chorégraphes issus de l'Opéra. Wilfride et moi dansions pratiquement pour tous les chorégraphes parce que nous étions des outils, avec, sans prétention aucune, une ouverture d'esprit

et un désir, un plaisir, de chercher, de créer et d'être au service de ceux qui tendaient vers des propositions prétendument nouvelles ou qui du moins allaient dans ce sens. Dans le même temps, j'ai commencé à avoir des rôles de soliste. Puis Claire Motte m'a demandé de danser avec elle un pas de deux sur la scène de l'Opéra, ce qui m'a promu danseur étoile. Ce sont ces concours de circonstances qui ont fait que nous sommes restés à l'Opéra. Mais je pense que Michel Descombey avait déjà développé un esprit d'ouverture. À son départ, en 1969, la direction a été assurée par John Taras, puis Claude Bessy, remettant en place un système plus réactionnaire.

MARION EVEN : Tu soulignes qu'après 1968, l'Opéra se referme sur lui-même. Pourtant en 1973, Cunningham y est invité.

Jean Guizerix : C'est grâce au Festival d'Automne et à Michel Guy¹⁴, qui en était le directeur, que l'invitation de Merce Cunningham au sein d'une institution comme l'Opéra de Paris a pu être possible. Rolf Liebermann, tout juste nommé administrateur n'en était pas l'initiateur, bien que ses choix ne s'y opposèrent pas, je pense. Avec Wilfride, nous sommes partis en août 1973 à New York¹⁵ pour appréhender la langue de Cunningham. Puis il crée pour l'Opéra ce merveilleux ballet qu'est *Un jour ou deux* (1973) et qui sera repris au début de la saison 2012-2013¹⁶. La venue de Merce Cunningham, en 1973, à l'Opéra, a provoqué une véritable explosion. On avait des cours dans une des pires salles qui soit. On lui avait donné la plus petite salle, c'était absolument minable le peu d'honneur que l'on faisait à cet homme. Quand il est arrivé à l'Opéra, évidemment, nous avons été perturbés, mais cela a donné naissance à la façon dont Wilfride aujourd'hui pense la danse et l'enseignement. C'est-à-dire qu'après avoir travaillé avec Cunningham et ses deux heures de classe quotidienne puis deux heures et demie en répétition, Wilfride mettait ses pointes pour danser *Le Lac des cygnes* en ressentant d'une toute autre manière son rapport au geste classique. Elle a donc perçu, à ce moment-là, une autre manière de penser le corps – dont elle s'est nourrie –, et elle a eu la confirmation de cette stabilité en voyant danser des personnes comme Carolyn Brown (grande danseuse de Merce) : ses équilibres, son corps, son travail de pied, de dos, c'était magique ! Indiscutablement, nous nous sommes sentis bousculés dans le plus beau sens du terme. Il n'y avait pas, pour lui, de hiérarchie entre les danseurs, même si nous avions des parties solistes. « *Un ballet est une somme d'individus* », disait-il. Aujourd'hui, j'ose dire que nous avons « sauvé » *Un jour ou deux* [rires]. La création a été compliquée. Dans un premier temps, Merce avait demandé à ne travailler qu'avec les volontaires, or il n'y en eut que quatre, ce qui était insuffisant. Donc les danseurs de l'Opéra Comique – en principe moins formés techniquement que ceux de l'Opéra –, ont été recrutés. Les difficultés étaient importantes, tant du point de vue de la relation avec la direction artistique et administrative de l'Opéra qu'au niveau du travail du corps, les danseurs ayant beaucoup de mal à intégrer et à accepter la position parallèle des pieds, par exemple. C'est vrai que la notion de parallèle perturbait corps et esprit, je crois. Merce était sur le point d'abandonner. Nous allions rater une des plus belles occasions de découvrir cet immense créateur. Aussi, un soir, nous sommes rentrés chez nous et avons cueilli des cerises tant que nous pouvions dans nos arbres et le lendemain matin, nous sommes arrivés près de Merce en lui disant : « Tenez Merce, il faut absolument que vous restiez », tout en lui tendant un panier de cerises. Je ne dis pas que nous avons sauvé la création de Merce avec un panier de cerises, mais il y a un peu de cela quand même [rires]. Le geste se fit dans l'intimité de notre relation à cet homme amoureux des oiseaux, des plantes et

des saveurs de la nature. Nous étions tant désireux que la chose se fasse. Nous nous sommes battus, nous avons accepté les conditions de l'Opéra qui nous demandait, par exemple, de signer un accord pour que nos noms ne soient pas écrits plus gros que les autres sur l'affiche. Merce souhaitait que les noms apparaissent par ordre alphabétique dans le programme afin qu'il n'y ait pas de hiérarchie, même si, dans cette œuvre, nous avions des partitions plus importantes que d'autres danseurs. Du coup, nous avons dû signer auprès de la régie de la danse l'acceptation de cette égalité. C'est dire si l'Opéra se méfiait des étoiles ! Du moins de certaines – autres – étoiles. Heureusement, il est resté et nous avons dansé cette pièce qui a été amplement huée, comme elle l'a été en 1986, d'ailleurs¹⁷. Heureusement qu'il y avait des personnes pour reconnaître l'importance et la beauté de cette création.

MARION EVEN : L'Opéra est aussi marqué, dans les années 1970, par la création du GRTOP¹⁸ et l'arrivée de Carolyn Carlson en 1973, à l'initiative de Rolf Liebermann¹⁹. Quels liens as-tu entretenus avec ce groupe ?

Jean Guizerix : Nous sommes, Wilfride et moi, les seuls danseurs étoiles à avoir pris des cours avec le GRTOP avec, peut-être, Michaël Denard et Claude Ariel²⁰, mais nous sommes les seuls à être allés à la Rotonde des abonnés, sous le grand escalier de l'Opéra, pour suivre les cours de Carolyn Carlson. C'était très sympa, mais le groupe était assez à part. Ils avaient leurs lieux, leurs salles... leur unique chorégraphe.

MARION EVEN : Il n'y avait pas de passerelle ?

Jean Guizerix : Non, sauf lorsque Carolyn dansait sur la scène de l'Opéra dans des soirées avec les autres ballets. Avant que Liebermann ne s'en aille, elle a fait une chorégraphie pour le GRTOP où il y avait des danseurs de l'Opéra²¹.

MARION EVEN : Y avait-il d'autres passerelles, par exemple avec les danseurs modernes ?

Jean Guizerix : Nous connaissions l'existence de Françoise et Dominique Dupuy, mais j'ai l'impression que nous avons des parcours parallèles et non croisés. Ils avaient une génération de plus que la nôtre²²... En revanche, Wilfride a partagé des spectacles avec Françoise à Avignon dans les années 1980. Puis nous nous sommes rencontrés à différentes occasions, dans des soirées, mais nous n'avons jamais travaillé ensemble. Nous sommes allés vers des gens comme Karin Waehner²³ ou Susan Buirge²⁴ qui nous ont demandé de participer à des événements. Au sein de l'Opéra, nous étions vus comme les « modernes ». C'est vrai qu'à cette époque déjà, nous étions beaucoup mieux acceptés à l'extérieur qu'à l'intérieur.

MARION EVEN : Mais l'Opéra vous a quand même gardés !

Jean Guizerix : Ils nous ont gardés parce que nous nous sommes battus pour. Notre volonté de rester n'était pas sans intention. Nous avons fait le choix de rester d'abord à cause de notre vie commune avec Wilfride. Si l'un partait à Bruxelles et l'autre à New York, nos vies se séparaient... Ce n'était pas si simple, la question s'est posée, il y eut des propositions, mais nous avons fait le choix de rester à l'Opéra en se disant que nous pouvions essayer de faire bouger les choses de l'intérieur. Je crois que c'est une pensée assez vaine aujourd'hui, on ne fait pas tant bouger les choses que cela ou du moins pas face à des mentalités que l'école, que le corps de ballet, que le système éducatif des danseurs perpétuent par crainte de la nouveauté, donc de la destitution d'un pouvoir tout relatif de ceux qui « dirigent » la grande « maison » !

Il est vrai que nous avons toujours été respectés des contemporains, ce qui nous a permis de rencontrer Andy de Groat, François Verret, Mark Tompkins, Douglas Dunn

et Lila Greene... C'est un peu notre titre d'orgueil, cette acceptation par ce monde de la danse neuve. Nous avons fait la démarche d'aller vers eux²⁵.

Les danseurs de l'Opéra sont aussi beaucoup plus sollicités que nous, du fait qu'il y a beaucoup plus de spectacles qu'avant, ils n'ont donc pas le temps de se familiariser avec le langage des vrais chercheurs et d'y puiser la richesse. Mai 68 est aussi cela : des rencontres, des croisements entre plusieurs pensées, visions, que l'on retrouve peut-être moins aujourd'hui, étrangement. Il y a tellement de choses de nos jours que l'on pourrait croire que tout se croise. Or, ce n'est pas aussi limpide que cela.

Et puis loin de nous aussi cette pensée, qui est un peu instituée au sein d'une maison comme l'Opéra, qu'un danseur classique peut tout danser. C'est un peu l'image que l'on donne aujourd'hui et nous ne sommes pas du tout d'accord avec cela. Ce n'est pas que la danse classique soit négative telle qu'elle est enseignée (quoique !), c'est une autre question, mais je pense que la technique ou le langage de Dominique Bagouet, de Cunningham ou de Limón²⁶ sont des mondes dans lesquels il faut entrer. Il y a un temps, il y a une adaptation, il y a une intelligence du corps et de la pensée. Penser qu'un danseur classique peut tout danser est une vision fautive qu'a beaucoup véhiculée un homme comme Nureyev.

Il faut respecter et le temps et l'espace comme dirait Merce, car ce sont ces deux notions capitales qui structurent la vie d'un danseur. Comme celle de la poésie, de l'audace et de la trop juste intention signifiée dans cette phrase placardée durant Mai 68 : « Ne soyez pas des moutons ».

NOTES

1. La variation est une séquence dansée exécutée en solo.
2. Le maître (ou la maîtresse) de ballet intervient auprès du chorégraphe au cours des étapes de réalisation d'une création. Il suit le travail des interprètes dans le respect de la chorégraphie et de sa mise en scène.
3. Le répétiteur (ou la répétitrice) fait répéter les danseurs, une fois l'œuvre créée et mise en scène. Il est en charge de la transmission des enchaînements et de la technique du chorégraphe.
4. Le directeur (ou la directrice) de la danse a la responsabilité des artistes et des personnels administratifs du Ballet de l'Opéra. De 1966 à 1972, se sont succédés à cette fonction : Michel Descombey (1962-1969), John Taras (1969-1970), Claude Bessy (1970-1971) et Raymond Franchetti (1971-1977).
5. Le pas de quatre est une séquence dansée par quatre interprètes. Le plus célèbre est sans doute celui de l'acte I du *Lac des cygnes*.
6. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
7. Le 15 mai, le Comité d'action révolutionnaire débute l'occupation – qui durera un mois – de l'Odéon, Théâtre de France, dirigé alors par Jean-Louis Barrault. Il deviendra un lieu de rencontre entre étudiants, artistes et ouvriers.
8. Opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi.
9. Opéra en deux actes de Vincenzo Bellini.

10. Voir à ce sujet le témoignage de Claire Delaroche, « Les raisons d'un engagement », in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie et SINTÈS Guillaume, *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris, micadanses/Université Paris 8, 2014, p. 30-35.
11. Jacques Sauvageot (né en 1943), Daniel Cohn-Bendit (né en 1945) et Alain Geismar (né en 1939) – respectivement vice-président de l'Union nationale des étudiants de France (UNEF), étudiant en sociologie à Nanterre et secrétaire général du Syndicat national de l'enseignement supérieur (SNESup), en Mai 68 – furent les principaux leaders de la contestation étudiante.
12. Danseur et chorégraphe né en 1933. Il fonde l'Ensemble chorégraphique de Vitry en 1972.
13. La compagnie est officiellement créée en janvier 1972 et s'installe à la Maison de la Culture de La Rochelle en 1974.
14. Responsable culturel et homme politique, Michel Guy (1927-1990) fut secrétaire d'État à la Culture de 1974 à 1976, puis directeur du Festival d'Automne à Paris de 1977 jusqu'à son décès.
15. Avec Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier.
16. Jean Guizerix apporte un regard très critique sur cette dernière reprise : « Notre spectacle *Un jour ou deux* pour le Festival d'Automne durait une heure et demie. Il y a eu une version en 1986 – dont Cunningham était responsable – d'une heure seulement. Il semblerait aujourd'hui que la direction de l'Opéra veuille raccourcir la pièce à quarante-cinq minutes. C'est énorme comme situation, je ne sais pas comment les responsables qui montent ce ballet peuvent accepter cela et comment on ose le montrer. C'est un sacrilège, on ne peut pas dire autre chose... Ferait-on de même avec un ballet de Béjart en coupant vingt minutes ? La liberté que Merce avait de faire des events en prenant des bouts de ses pièces leur donne caution aujourd'hui à pouvoir faire un montage. »
17. Jean Guizerix précise à propos de la reprise de 1986 : « Rudolph Noureev l'avait programmée parallèlement à sa création *Washington Square* (1985). Ce qui fait que le public qui venait pour Cunningham ne venait pas pour Noureev, et inversement. Les uns sifflaient Cunningham, les autres sifflaient Noureev. »
18. Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris.
19. Musicien et compositeur suisse, Rolf Liebermann (1910-1999) a été administrateur de l'Opéra de Paris de 1973 à 1980.
20. Michaël Denard (né en 1944) et Claude Ariel sont nommés respectivement étoile en 1971 et premier danseur en 1967.
21. Il s'agit de *Slow, heavy and blue* (1980) l'une des dernières créations de Carolyn Carlson avant son départ en 1980.
22. Françoise et Dominique Dupuy sont respectivement nés en 1925 et 1930, Jean Guizerix en 1945.
23. Danseuse, chorégraphe et pédagogue française d'origine allemande (1926-1999).
24. Danseuse et chorégraphe américaine (née en 1940).
25. Jean Guizerix ajoute : « Petite remarque datant d'aujourd'hui en 2014 : il faut dire que les gens de l'Opéra connaissent en particulier le grand classique ou les "nouveaux néoclassiques" : Jiry Kylian, Mats Ek, Natcho Duato, Teshigawara, ils aiment William Forsythe et McGrégor ou Edouard Lock... Même Cunningham en 2012, lors de la reconstruction de *Un jour ou deux* par Robert Swinston, n'a pas été tant apprécié que cela ! »
26. José Limón (1908-1972), danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicaine.

AUTEURS

MARION EVEN

Marion Even est autrice et metteuse en scène. Depuis 2015 elle co-dirige la cie La Migration qui met en oeuvre un cirque en paysage. Elle a mené au sein du département Danse de l'Université Paris 8, un travail de recherche autour de Christine Quoiraud, marcheuse-danseuse-chorégraphe, ancienne Majuku de Min Tanaka. Inspirée par cette rencontre, elle mène une réflexion sur les notions de paysage, de frontière, et s'interroge sur les dramaturgies possibles du cirque contemporain.